



**HAL**  
open science

# Telenovelas brasileiras entre tradição e pós-modernidade um estudo do papel das beatas

Jorge Borges

► **To cite this version:**

Jorge Borges. Telenovelas brasileiras entre tradição e pós-modernidade um estudo do papel das beatas. Musicology and performing arts. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Portuguese. NNT: 2019PA030032 . tel-03438829

**HAL Id: tel-03438829**

**<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03438829>**

Submitted on 22 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE  
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

ED 122 – Europe latine – Amérique latine  
EA 3421 – Centre de recherches sur les pays lusophones

Thèse de doctorat en études du monde lusophone

Jorge BORGES

**TÉLÉNOVELAS BRÉSILIENNES  
entre tradition et postmodernité :  
une étude du rôle des béates**

Thèse dirigée par  
Mme. Claudia PONCIONI

Soutenue le 21 novembre 2019

**Jury :**

Mme. Claudia PONCIONI, prof. émérite Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)  
Mme. Vania CHAVES, prof. Université de Lisbonne - Portugal  
Mme. Jacqueline PENJON, prof. émérite Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)  
Mme. Nathalie LUDEC, prof. Université Rennes 2 (Rennes 2)

## TÉLÉNOVELAS BRÉSILIENNES entre tradition et postmodernité : une étude du rôle des béates

Cette recherche est née de l'observation de la telenovela brésilienne en tant que produit *mainstream* aux caractéristiques tellement *sui generis*. L'immersion dans un récit, quotidienne et sur une période d'environ huit mois, plonge le public dans cet environnement fictif et permet d'atteindre un objectif qui va bien au-delà du divertissement. La telenovela se manifeste par la nécessité d'être un reflet constant de la société, dans laquelle elle aussi finit par se refléter. Si sa valeur artistique est remise en question, son pouvoir d'influence est incontestable. Conscients de ce pouvoir de persuasion, nous nous intéressons au rôle des personnages de béates dans la propagation du métarécit religieux au sein des sociétés fictives où elles sont insérées. Le parcours méthodologique commence par l'analyse du cadre narratif afin de comprendre comment les relations sociales des personnages sont structurées. Ensuite, la recherche vérifie dans quelle mesure ce simulacre de la société reflète les règles sociales en vigueur dans le pays, notamment en matière de comportements fondés sur des normes religieuses. La présence des bigotes dans les villes fictives et leurs actions en tant que juges de la moralité nous ont fait réfléchir sur l'utilisation de la comédie chez ces personnages pour dénoncer l'hypocrisie et le conservatisme à l'origine de discours moralisateurs et anachroniques. Les béates des feuilletons incarnent dans la figure féminine le vecteur de reproduction d'un métarécit patriarcal, qui a pour but de faire obstacle à toute pensée qui dialogue avec la libération de la femme ou qui la dissocie du modèle servile et dévot proposé par le discours religieux.

**Mots clés : Brésil, société, telenovela, feuilleton télévisé, censure, bigote, tradition, hypocrisie sociale**

**BRAZILIAN TELENVELAS**  
**between tradition and postmodernity:**  
**a study of the pious women's role**

This research resulted from the observation of the Brazilian telenovelas as a mainstream cultural product with such *sui generis* characteristics. The daily immersion in a fictional narrative, for over approximately eight months, places the public audience in the telenovelas' environment and reaches a goal that goes far beyond just entertainment. The telenovelas showcase several aspects of society and they also play a role as a media to influence its behavior. If its artistic value of the telenovelas is subject to questioning, its power to influence its audience is certainly undeniable. Aware of this persuasive force, we took an interest in the role of the pious women characters in the propagation of religious metanarratives through the fictional societies in which they are portrayed. The methodological process begins with the analysis of the narrative setting with the purpose of understanding how the social relations of the characters are structured. Afterwards, the research verifies to what extent that simulacrum of Brazilian society reflects the social rules established in the country. The presence of the religious bigots in the plots and their actions as moral watchdogs made us be attentive to the use of the comicality of these characters as a way to denounce the hypocrisy and conservatism inherent to a moralizing and anachronistic discourse. The "bible-thumpers" of the telenovelas personify, in the figure of the woman herself, the propagating agent of a patriarchal metanarrative, which intends to obstruct any notion of any behavior or idea suggestive of women's liberation or that distances a woman from the puritan and devout profile proposed by the religious discourse.

***Keywords: Brazil, society, soap opera, censorship, pious woman, tradition, social hypocrisy***



## TELENOVELAS BRASILEIRAS entre tradição e pós-modernidade: um estudo do papel das beatas

Esta pesquisa surgiu da observação da telenovela brasileira como produto cultural *mainstream* com características tão *sui generis*. O mergulho em uma narrativa ficcional, diariamente e ao longo de aproximadamente oito meses, submerge profundamente o público naquele ambiente e atinge um objetivo que vai muito além do entretenimento. A telenovela existe através da necessidade de ser um constante reflexo da sociedade, na qual acaba, também, por refletir. Se o valor artístico é passível de questionamentos, o seu poder de influência é, sem dúvida, incontestável. Cientes desta força persuasiva, interessamo-nos pelo papel das personagens beatas na propagação da metanarrativa religiosa nas sociedades ficcionais onde estão inseridas. O percurso metodológico se inicia na análise do ambiente narrativo de forma a compreender como se estruturam as relações sociais das personagens. Em seguida, a pesquisa verifica em que medida aquele simulacro da sociedade brasileira reflete as regras sociais estabelecidas no país, sobretudo em questões comportamentais embasadas em normas religiosas e impostas às mulheres. A presença das beatas nas tramas ambientadas em cidades fictícias e suas atuações como fiscalizadoras da moral nos fez atentar para o uso da comicidade destas personagens como forma de denunciar a hipocrisia e o conservadorismo de um discurso moralizador e anacrônico. As beatas das telenovelas personificam na própria figura feminina o veículo reprodutor de uma metanarrativa patriarcal, que visa obstruir quaisquer comportamentos ou pensamentos que dialoguem com a ideia de liberação da mulher ou que a distancie do perfil puritano, servil e devoto proposto pelo discurso religioso.

**Palavras-chave:** *Brasil, sociedade, telenovela, novela, censura, beata, tradição, hipocrisia social*

*Dedico esta tese a Luis.  
Por motivos tantos,  
que não caberiam aqui.*

## Agradecimentos

À professora Claudia Poncioni destino um notável agradecimento, pois mais além da orientação cuidadosa que proporciona a seus orientandos, transmite a eles a força necessária para darem sempre o melhor de si. Agradeço por me encorajar sempre, exigindo de mim um aprimoramento constante, ensinando-me com as palavras de Nicolas Boileau que “ce qui se conçoit bien, s’exprime clairement et le mots pour le dire, nous viennent aisément”. Foram suas leituras atentas e observações instigantes que me auxiliaram a percorrer a longa estrada que deu origem a este texto. Finalmente, agradeço por ter aceito dirigir minha pesquisa, fato que acabou por ocasionar uma real mudança na direção da minha vida.

Quem dispensa um tempo precioso para ler e avaliar uma tese está, com efeito, compartilhando experiência e conhecimento. Sinto-me honrado pelo privilégio que me concedem as professoras Jacqueline Penjon, Nathalie Ludec e Vania Chaves que, gentilmente aceitaram compor a banca examinadora desta tese. À professora Vânia Chaves eu agradeço sobremaneira pelas meticulosas sugestões e conselhos que me propiciou durante os primeiros passos da minha pesquisa.

Meus agradecimentos vão também ao professor Dominique Maingueneau da Sorbonne Université, que me permitiu assistir aos seus cursos *Discours et texte* e *Concepts et méthodes de l’analyse de discours*. Ao professor François Jost da Sorbonne Nouvelle, o meu muito obrigado, por me permitir acompanhar seus cursos *Penser la télévision* e *TV et culture* no *Centre d’Études sur les Images et les Sons Médiatiques*. Nessas oportunidades pude estruturar a teoria que amparou minha pesquisa. Ao *Centre de recherches sur les pays lusophones*, aos colegas e professores pelas partilhas. À professora Olinda Kleiman pelas conversas repletas de encorajamento, sempre me incentivando a avançar.

Às bibliotecárias e bibliotecários que me ajudaram nas longas horas passadas na *Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne*, *Bibliothèque du cinéma François Truffaut*, *Bibliothèque publique d’information du Centre Pompidou*, *Médiathèque Française Sagan* e *Bibliothèque de l’hôtel de ville de Paris*.

Agradeço também a Rosana Borges pela leitura e pelos comentários na reta final. A Cristina Borges pela assistência de última hora. Aos que se prontificaram e, de fato, estavam prontos: Valdo Martins, Roberta França, Wel Barbosa, Júnior e Erwan Kergariou. O meu muito obrigado em particular a Erwan, que me auxiliou com muito empenho na correção da versão em língua francesa. A Andrea Porto pela leitura, pela ajuda e pelo incentivo de sempre. A Janaina Calazans, pelas contribuições naquele momento inicial, em que tateamos para encontrar nosso caminho. A Camila Leão, que, sem saber como ajudar, sempre oferece um auxílio raríssimo. Aos amigos que encorajam, assistem e saúdam.

À minha família por torcer por mim e aplaudir minhas conquistas. A Luis, por estar sempre perto, pelos preciosos cuidados com a tese e com quem a escreveu.

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>PARTE I - A TELENOVELA: HISTÓRIA, CONSOLIDAÇÃO E FUNÇÃO PEDAGÓGICA</b> .....	<b>20</b>
CAPÍTULO 1 - Do folhetim à radionovela .....	24
CAPÍTULO 2 - Consolidação de um produto nacional de tipo exportação .....	34
CAPÍTULO 3 - Respeitável público: a telenovela, função especular e reflexo da/na sociedade brasileira .....	58
<b>PARTE II - O BEM-AMADO: BEATARIA COLORIDA EM ANOS DE CHUMBO</b> .....	<b>68</b>
CAPÍTULO 1 - Comédia <i>versus</i> toque de silêncio .....	77
CAPÍTULO 2 - A fina flor do donzelismo juramentado: máscara moralista e desejo sexual .....	91
CAPÍTULO 3 - Mulheres sob o jugo da religião e a violência: Zora e suas semelhantes .....	130
<b>PARTE III - ROQUE SANTEIRO: CRÍTICA À FALSA FÉ EM AMBIENTE DE REDEMOCRATIZAÇÃO</b> .....	<b>149</b>
CAPÍTULO 1 - A saga do falso milagreiro e a irracionalidade da fé .....	165
CAPÍTULO 2 - Pombinha Abelha e o exército da moral .....	176
CAPÍTULO 3 - Beatas e prostitutas: drama em três atos .....	205
<b>PARTE IV - TIETA: O FIM DA CENSURA E A EXPLOÇÃO DA LIBERDADE</b> .....	<b>233</b>
CAPÍTULO 1 - Um contexto de liberdade entre sensualidade e religiosidade .....	248
CAPÍTULO 2 - Protagonismo feminino no antagonismo .....	268
CAPÍTULO 3 - Perpétua: a beata dos sete pecados .....	290
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>311</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>323</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	<b>334</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>338</b>

# INTRODUÇÃO

Como ponto de partida para a leitura deste trabalho, consideramos a importância de definir claramente o nosso objeto de estudo de modo a demonstrar o interesse específico de um produto cultural com características tão *sui generis* como é a telenovela brasileira. Acrescentar epítetos ao substantivo telenovela, embora pareça uma tarefa primária, é útil para que até mesmo os seus habituais telespectadores possam visualizar estruturalmente o produto como um elemento uniforme e com características singulares. A telenovela é uma obra em construção diária, formada por capítulos que se apresentam como elos encadeados e que, ao término do último minuto de exibição, quando finalmente pode ser considerada uma obra concluída, já não pode mais ser acessada pelo público em sua totalidade. A novela só é uma obra completa quando termina, mas, a partir desse momento, deixa de existir para o público e se torna arquivo da emissora, portanto, indisponível para apreciação enquanto produto integral<sup>1</sup>. Autor, produtor, diretor e telespectador são partícipes de uma elaboração conjunta, mas o produto não mais é acessado em seu estado findo e, por isso, inteiro. O produto só permanece vivo por meio das sugestões de pensamentos e de comportamentos que ele provoca na sociedade ao longo do processo de sua construção. A telenovela é, portanto, encadeada, imediata e redundante: as emissões diárias fazem avançar a história, retomam passagens e cenas anteriores, evoluem e recuam no tempo, fazendo com que seja “anovelada” em seu fio narrativo. Na qualidade de obra aberta, ela se constrói junto com o público por tratados constantes de concordância, negociação ou repúdio.

O produto é também gigantesco, espacejado e cotidiano: seu aspecto temporal atinge uma dimensão extraordinária quando comparado aos seus equivalentes audiovisuais,

---

<sup>1</sup> Algumas telenovelas são retransmitidas em momentos posteriores, seja via streaming na plataforma digital da emissora ou são lançadas versões reduzidas em mídias físicas como DVDs. Falamos aqui da telenovela concebida e veiculada, em constante diálogo com a sociedade durante a transmissão.

pois, considerando que um filme de longa metragem<sup>2</sup> dura aproximadamente 1 hora e 40 minutos, uma telenovela equivaleria então a cerca de uma centena de filmes. Destaca-se, no entanto, o fato de que, diferentemente desses hipotéticos 100 filmes proporcionais à duração de uma novela, esta última põe em cena um só enredo durante todo o tempo em que é exibida. Daí, imagina-se o porquê de a telenovela ser influente, persuasiva e eficaz. São doses diárias, de segunda a sábado que, durante meses, utilizam estereótipos para simplificar a representação do país. A linguagem televisiva busca facilitar a compreensão das temáticas tratadas nas telenovelas, mesmo que sejam questões que necessitam de uma abordagem mais minuciosa para que, de fato, possam ser melhor assimiladas pela sociedade. Essa estratégia de aparente frivolidade visa fugir da confrontação direta com o pensamento dominante caso a emissora optasse por debater questões tabus com profundidade. A superficialidade repetida diariamente leva ao êxito.

Estes elementos aqui sintetizados colocam questões sobre a telenovela, gênero audiovisual que será estudado na parte I deste trabalho. Em virtude da subjetividade e da singularidade com que cada um pode interpretar a criação televisiva, há uma designação que não encontrará associação com a novela neste estudo: trata-se de uma produção midiática esteticamente medíocre, diminuta culturalmente e, portanto, indigna de apreciação? Esta pesquisa apresenta a telenovela como um produto de entretenimento alinhado àquilo que é preponderante tanto em termos estéticos quanto culturais ou comportamentais. De modo diverso do cinema, que pode suscitar no público um sentimento questionador de repulsa ou de identificação, a telenovela – distante que está da classificação numérica das artes como a literatura, o teatro e mais recentemente as artes digitais e o *game* –, precisa da aceitação pública para se manter viva.

Como brevemente definido acima, seu tamanho colossal exige um abono igualmente vasto por parte do telespectador. Falar de público consumidor no ambiente televisivo é tratar de números desmedidos: uma novela atinge em torno de 40 milhões de pessoas por dia (no último registro da Rede Globo, em 2017, a emissora atingia 100 milhões de brasileiros diariamente). Assim, não se deve esperar um produto de contestação

---

<sup>2</sup> Segundo o Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), a duração que define oficialmente o longa metragem é de mais de 58 minutos e 29 segundos, « l'équivalent de la longueur de 1600 mètres d'un film de 35 mm standard à la cadence de 24 images par seconde » André Roy, *Dictionnaire général du cinéma: du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québec, Fides, 2007, p. 276.

às questões morais já estabelecidas e aceitas pela maioria. A telenovela busca refletir a sociedade e, lentamente, oferece pequenos indícios, pistas, dos caminhos que a população poderia seguir. O produto se inspira na sociedade onde está inserido para, durante o desenrolar narrativo, devolver ao telespectador aquilo que seria ou deveria ser supostamente o seu reflexo. O que nos leva a concluir que, se o valor artístico é passível de questionamentos, o seu poder de influência é, sem dúvida, incontestável.

Foi observando essa força persuasiva que nos questionamos sobre a interferência do discurso da telenovela na sociedade. No entanto, não assumimos a posição de telespectadores, integrantes dessa sociedade supostamente influenciada pela mensagem televisionada. Optamos por adentrar o ambiente narrativo de forma a poder interpretar aquela sociedade ficcional imaginada para ambientar as telenovelas. Tínhamos diversas hipóteses de análise: discursiva, sociológica ou de recepção. Esta última nos pareceu adequada para melhor compreender a reação provocada pela telenovela na sua incessante interação com o telespectador, que se coloca na posição de “hipotético coautor” da obra em virtude de sua reação imediata. Embora dispuséssemos de matérias jornalísticas e de revistas especializadas em entretenimento televisivo, bem como de depoimentos enviados para a imprensa na seção de cartas do leitor, não nos pareceu suficiente para realizar uma pesquisa de cunho histórico e nem nos permitiria enfatizar a análise nas personagens que nos interessavam.

A via de uma análise sociológica que buscasse responder às questões sobre a sociedade brasileira nos obrigaria a realizar uma pesquisa que extrapolaria em muito o universo ficcional. Já a análise puramente discursiva, de maneira oposta à análise sociológica, nos limitaria a esta paródia social representada na ficção. Isto posto, servimo-nos da função especular da telenovela enquanto reflexo de/na sociedade brasileira e, após mergulharmos no ambiente imaginativo da narrativa com suas personagens, passamos na fase seguinte à verificação de em que medida aquele simulacro da sociedade refletia as regras sociais estabelecidas no país – sobretudo em questões comportamentais embasadas em normas religiosas e impostas às mulheres.

Sabendo que o discurso balizador e dominante no Brasil, real ou fictício, está embebido em questões morais religiosas, impôs-se a indagação: de onde emerge esse poder das instituições religiosas representadas nas telenovelas? Num primeiro



momento a resposta pode ser encontrada numa breve análise histórica das religiões e a presença do sagrado no discurso telenovelesco. A construção de uma metanarrativa<sup>3</sup> que responde às questões sobre a origem do universo é capaz de atribuir ao depositário dessas respostas um poder de controle social. A Igreja se coloca como conhecedora do passado e do futuro de toda a humanidade, de modo que adquire autoridade para possuir também o presente daqueles que a ela se integram. É sabido o papel importante que as Igrejas, sobretudo a católica e as evangélicas, exercem no Brasil desde sua ocupação até os dias de hoje.

Da primeira missa em 1500 até a atualidade, o cristianismo orienta a política brasileira e faz a laicidade ser um conceito puramente formalizado na Constituição, mas que não encontra prática nas esferas sociais. Vale ressaltar que a própria Carta Constituinte tem, em seu preâmbulo, a seguinte mensagem: “Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir um Estado democrático, [...] promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil”. Na própria moeda brasileira, símbolo da economia do país, figura a frase “Deus seja louvado” impressa na face da cédula, ao lado do busto de Marianne, representação da República. No poder judiciário, a sala de julgamentos do Supremo Tribunal Federal, onde a mais alta corte do país faz da Carta Magna o único guia, possui apenas três elementos decorativos no imenso espaço minimalista: a bandeira brasileira, o brasão das Armas Nacionais e a imagem de Jesus Cristo crucificado acima dos demais símbolos. No cenário político, os representantes das igrejas evangélicas vêm crescendo em números tanto em cargos executivos quanto legislativos<sup>4</sup>.

No entanto, se a sociedade patriarcal produzia e disseminava o discurso religioso – uma vez que eram os homens os maiores representantes ativos dessa estrutura –, hoje, uma reconfiguração dá à voz feminina o poder de tomar a palavra nessas instituições. É imperativo frisar que, embora a produção narrativa ainda seja ditada pelos homens, sua

---

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard denomina *métarécits* como aquelas narrativas que têm por finalidade (por isso teleológicas) unificar os discursos de modo a servirem de referência às comunidades ou grupos. Seria, portanto, uma metanarrativa para uniformizar um grupo induzindo-o a seguir uma determinada ideia balizadora. A condição pós-moderna questiona esse *métarécit* (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979).

<sup>4</sup> Nas eleições de 2018, a bancada evangélica, composta por bispos, pastores e demais parlamentares que exercem a profissão da fé na atuação política, já se aproximou de 20% dos deputados federais.

reprodução ecoada na sociedade é feita pelas mulheres. À medida que o compromisso da população com a Igreja encontra-se enfraquecido na pós-modernidade, e a assiduidade reduzida dos fiéis distancia o líder religioso da sociedade, emerge a importância de procuradores autorizados a agir como porta-vozes dessa metanarrativa religiosa. Em 2014, quando delimitávamos a temática da pesquisa, já nos parecia evidente a relevância em virtude da crescente resistência política em fazer avançar questões mais progressistas como descriminalização do aborto, legalização do casamento homoafetivo, criminalização da homofobia e tantas outras que tratam de equidade – mas que sempre esbarram em argumentações de caráter religioso. Estávamos muito longe de imaginar a transformação política e social que o país iria vivenciar em tão curto espaço de tempo. Paradoxalmente, quanto mais distantes daquele período inicial de definição temática, mais nos aproximávamos do nosso tema, pois ele se fazia cada vez mais atual. Isto porque o Brasil se envolvia intensamente em uma atmosfera de luta pela moralização, culminando, em 2018, na chegada ao poder de representantes da extrema direita ultraconservadora, ocupando os mais altos cargos executivos e legislativos.

Assim, imersos no ambiente ficcional, buscamos compreender por que o discurso religioso ainda impõe barreiras que impedem uma readequação das normas de modo que a sociedade alcance a equidade de gênero. É neste momento que as beatas assumem o protagonismo das questões que interessam a nossa análise. Os padres, que pouco saem do percurso sacristia-altar, encarregam-se de transmitir o discurso religioso nas missas, presenciadas em sua maioria por mulheres. Indagamo-nos se seriam as beatas, por sua vez, que desempenhariam a função de veículo transmissor da mensagem entre os integrantes da sociedade. A presença obrigatória dessa personagem nas tramas ambientadas em cidades fictícias e seu papel regulador nos conduziu às seguintes indagações: se o discurso reproduzido por meio da voz feminina potencializa ainda mais a inviabilização da equidade de gênero, por que são as mulheres que ainda o disseminam? Como essas mensagens, emitidas por mulheres praticantes, afetam e impedem a liberação daquelas que se revelam contra a estrutura patriarcal, da qual as beatas estão a serviço? Entre tantas mulheres que compõem as sociedades criadas pelo autor, por que uma se posiciona como líder e impõem às outras personagens femininas as normas morais das quais se julga guardiã? Estas beatas seguem na prática pessoal as mesmas normas que aplicam às outras?

Em virtude da numerosa quantidade de telenovelas produzidas no Brasil, a definição do *corpus* constituiu a primeira etapa da nossa pesquisa. Além de possuímos uma lista de telenovelas transmitidas em diferentes emissoras, estes canais costumam dividir a programação em faixas horárias, atingindo públicos diferentes em cada momento do dia. Limitamo-nos à análise das novelas produzidas e transmitidas pela Rede Globo no denominado horário nobre da empresa, quando a audiência costuma atingir seus maiores índices. Este recorte se deu pelo fato de que procurávamos não apenas analisar as personagens, mas também o seu impacto na sociedade brasileira: quanto maior o alcance da sua voz, maior a possibilidade de influenciar a população. A emissora já produziu mais de 300 telenovelas, sendo aproximadamente uma centena delas exibida no horário nobre, o que impossibilitaria uma observação detalhada de todas as obras para demarcar o *corpus*.

Determinada a emissora e tendo a audiência como guia, a delimitação partiu da necessidade de que a novela possuísse as estruturas sociais, instituições e organismos reguladores com seus papéis claramente definidos. Por conseguinte, foram selecionadas as telenovelas ambientadas em cidades fictícias para elencar o *corpus* e verificar atentamente a atuação das personagens sobre as quais pretendíamos nos debruçar. Sabendo que o autor tem a liberdade para criar a narrativa dentro de um espaço-tempo de sua escolha, constatamos que, quando as tramas se situam nas grandes cidades do sudeste Brasileiro, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, não há margem para criar uma estrutura social diferente daquela que já compõe essas capitais. O telespectador brasileiro, independentemente de sua origem, já tem fixado em sua mente um conjunto de dados sobre a região Sudeste. Não se pretende aqui avaliar a construção desse imaginário e seus clichés. O próprio noticiário reportado nos diversos canais é dividido em programação local e nacional, sendo a primeira dedicada à região onde será veiculada e a segunda trataria supostamente do país em sua amplitude territorial. O que se vê, no entanto, é que os jornais com abrangência nacional se interessam essencialmente pelos estados do Sudeste, dirigindo-se por vezes ao Distrito Federal para abordar temas ligados ao cenário político.

Dessa forma, o Brasil já teria uma São Paulo e um Rio de Janeiro imaginados e reforçados pela própria televisão, o que levaria o teledramaturgo a representar nesses ambientes apenas tipos urbanos já rotulados, limitando a narrativa ao espaço

doméstico. Dividem-se os núcleos de atuação em bairros igualmente já idealizados no imaginário de todo brasileiro: o núcleo do Leblon, da avenida Paulista ou o núcleo da favela (que geralmente ganha um nome fictício para que se possa navegar mais livremente nos estereótipos). As autoridades políticas, econômicas, educacionais e demais esferas sociais são ocultadas e deixadas à cargo do telespectador imaginar. Quando situadas em outras regiões, sobretudo no Nordeste, a liberdade criativa se estende e o autor pode inventar ou fundir culturas diversas da região, transformando a ambientação em “uma cidade qualquer no nordeste brasileiro”. Assim, uma telenovela que se passa em Pernambuco pode ter cenas gravadas nas praias da Paraíba, mostrar paisagens de Maceió e apresentar traços culturais da culinária baiana, mas, sempre exagerando o sotaque pernambucano para que o telespectador localize a novela sem cair em confusão.

No entanto, quando a cidade é fictícia, é preciso que se crie uma nova organização social microcósmica do Brasil. Para inserir o telespectador nessa ambientação incógnita, faz-se necessário incluir representantes das diversas esferas sociais. São conhecidos líderes econômicos, políticos e religiosos. Durante oito meses o público é convidado a inteirar-se do funcionamento social daquele espaço imaginado. E é por ser mais livre no aspecto criativo que a opção pelas cidades fictícias foi o critério primordial para a seleção do *corpus*. Essa liberdade para inventar, numa espécie de gênese social, dá ao autor o poder de reforçar ou recusar clichés, criando novos personagens que serão sempre verossímeis naquele meio social hipotético. Se a cidade não existe no imaginário do telespectador, seus moradores podem ser igualmente inesperados. Essa liberdade de escolha nos interessou pois indica que aquela imagem especular entregue ao público é, em certa medida, mais intencional e menos decorrente de estereótipos imediatos já estabelecidos. Seleccionadas as telenovelas de acordo com o critério de ambientação, foram observadas as figuras mais recorrentes e, entre elas, a beata nos pareceu personagem obrigatória em virtude do protagonismo dado a elas ao longo da narrativa. Foram 22 novelas (exibidas no horário das 20 e 22 horas) que se passaram em lugares imaginários: Coroado no estado de Goiás, Divineia no Mato Grosso, Pedra Linda no Rio de Janeiro, Porto dos Milagres e Resplendor na Bahia e tantas outras localidades que não figuram no mapa. Em todas elas, a beata é parte integrante e atuante do elenco.

Dentro do recorte escolhido, outra questão nos pareceu fundamental: a atuação da censura nas diversões públicas. O golpe de Estado de 31 de março de 1964 submeteu o Brasil a 21 anos de governos militares antidemocráticos que reprimiram manifestações populares e censuraram as artes e os meios de entretenimento. Pareceu-nos impossível não considerar um momento histórico tão impactante como demarcador na seleção das novelas a serem estudadas. A questão de ordem pública e moral era o marco referencial para classificar o louvável, o aceitável e o condenável. Incentivada pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), por parte da imprensa brasileira e por diversos representantes políticos, uma parcela da elite brasileira utilizou o sentimento religioso para fazer emergir no país a ideia de que se vivia uma suposta ameaça comunista que, além do desmantelamento econômico, dissociaria os valores tradicionais da família. Dias antes do golpe, em 19 de março, ocorreu em São Paulo a primeira *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, que se espalharia rapidamente por outras cidades do país. Nesta data, os católicos festejam o dia de São José, pai de criação de Jesus Cristo e esposo da Virgem Maria, que se tornou para a Igreja o patrono das famílias em virtude de sua fidelidade e dedicação. Vale salientar que, mesmo após o golpe, com o intuito de ratificar a tomada de poder, as marchas continuaram levantando a bandeira moralizadora e ficaram conhecidas como *Marchas da Vitória*.

A importância da origem desse contexto histórico para o recorte do *corpus* se dá sobretudo pelo aval obtido pela ditadura através da instrumentalização do fato religioso. Apesar do apoio consentido de alguns líderes da Igreja Católica, foram as mulheres devotas que serviram de fiadoras dessas manifestações nada populares, mas que aparentavam um apelo social em nome da preservação dos valores tradicionais das famílias brasileiras. Antes mesmo dessas marchas, pequenos protestos de mulheres já se faziam notar pelo Brasil, como documentou o historiador Carlos Fico<sup>5</sup> sobre a *Noite das Cadeiras*, em que mulheres tentaram coibir um discurso de apoio ao governo do então presidente João Goulart (1918-1976). Munidas de sombrinhas e utilizando as cadeiras do auditório como armas, conseguiram impedir que o então Deputado Federal pela Guanabara e cunhado de João Goulart, Leonel Brizola (1922-2004), falasse sobre as reformas de base do governo. Em resposta, o presidente afirmou que “não é com rosários que se combatem

---

<sup>5</sup> Carlos Fico, *O golpe de 1964: momentos decisivos*, Rio de Janeiro, FGV, 2014, p.61.

as reformas”. Essa fala interpretada como anticristã só incentivou ainda mais os fiéis apoiadores da intervenção militar. A atuação de grupos como Camde (Campanha da Mulher pela Democracia) e UCF (União Cívica Feminina) deu ao golpe um apoio substancial, levando às ruas milhões de manifestantes que imprimiam o aspecto de clamor popular. O regime que então surge inicia a censura às representações de cenas alegadamente imorais no teatro, no cinema e na televisão, mostrando estar de acordo com o pensamento conservador daquela parcela que o havia apoiado. As beatas à frente das marchas que seguravam cartazes em defesa da moralidade agora tinham na política a representação severa que lhes parecia adequada para frear o pensamento progressista que não mais associava a figura feminina ao recato e ao pudor.

Destarte, nossa escolha de analisar a telenovela *O Bem-amado* (1973) tornou-se uma evidência pois, além de ter sido escrita por Dias Gomes (1922-1999), membro do Partido Comunista Brasileiro, levava às telas a primeira representação de beatas que agiam sob máscara da religião, disfarce para esconder seus desejos inconfessáveis. Outras mulheres devotas já haviam figurado nas telenovelas brasileiras, mas as irmãs Cajazeiras foram as primeiras a ganhar protagonismo patente na narrativa e cuja estética cômica foi utilizada para driblar a censura, denunciando a hipocrisia por meio do riso. A parte II deste trabalho faz uma análise sobre a “beataria” encenada nessa novela, primeira a utilizar a tecnologia a cores, durante o período conhecido como “anos de chumbo”. O contraste do colorido da televisão com o acinzentado obscurantismo que pairava sobre a atuação violenta do regime tinha por pano de fundo o ilusório milagre econômico vivido no país.

A terceira parte deste trabalho analisa o papel da beata na novela *Roque Santeiro* (1985), exibida no período imediatamente posterior ao fim do regime militar. Embora caracterizada pela redemocratização política, ainda havia a censura a demarcar as diversões públicas estabelecendo o limite do moralmente aceitável no campo comportamental. Mesmo enfraquecida com o fim da ditadura, a censura ainda influenciou na construção da personagem da devota e reforçou o estereótipo das beatas na telenovela. Com o seu exército de carolas, a extremamente religiosa Pombinha Abelha fiscaliza a aplicação das normas na fictícia Asa Branca e personifica a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), o órgão que serviu ao regime militar e só foi extinto em 1988, três anos após a exibição da novela, com a nova Carta Constituinte.

O enfraquecimento da atuação dos vetos nos roteiros possibilitou que a telenovela levasse às telas a presença da figura feminina na contramão da prática religiosa, como as prostitutas. Esse embate entre as beatas e as “mulheres de vida airada”, como eram denominadas as dançarinas e as prostitutas da Rua da Lama, permitiu que a análise explorasse com mais profundidade o papel castrador da beata e seu aspecto impiedoso na luta pela moralização. O conflito levado à esfera física associou a beataria à violência do regime militar recém extinto e, por meio da comédia, permitiu que o telespectador pudesse experimentar o que Avner Ziv e Jean-Marie Diem<sup>6</sup> chamam de riso da vitória: “la lutte termine, le vainqueur relâchait, grâce au rire, la tension de l’effort physique due au combat ; le vaincu devait aussi rééquilibrer sa tension, en pleurant. [...] déformations rendaient très visible l’état du vaincu”. Foi ridicularizando a beata, personificação da ditadura, tornando-a histérica, que a novela ofereceu ao telespectador o riso do vencedor após duas décadas de repressão<sup>7</sup>.

Como significativa do momento marcado pelo retorno da liberdade de expressão em 1988, selecionamos para análise a primeira telenovela exibida sob a égide da Constituição da República e na qual uma personagem feminina e devota tinha papel de relevo. *Tieta* (1989) foi um marco na teledramaturgia por romper completamente com o estilo já afirmado de escrever tendo em mente dois públicos: o telespectador e o censor. A parte IV desta pesquisa aborda o papel transgressor da telenovela no que se refere às questões comportamentais que levaria a sociedade a debater temas até então tabus como a pedofilia, a liberação sexual da mulher, o incesto e demais assuntos controversos na esfera religiosa, sobretudo quando divulgados através de um meio de comunicação de massa cuja audiência atingia, na época, altíssimos índices. A novela reserva um papel de protagonista à figura feminina e personifica o embate entre o profano e o religioso na disputa entre *Tieta* e sua irmã, a beata Perpétua. A beataria atinge sua performance mais explicitamente cômica, sem disfarce nem meias palavras. É manifesta a barbaridade das ações da beata e seu papel de entrave no avanço das questões feministas capazes de

---

<sup>6</sup> Jean-Marie Diem e Avner Ziv, *Le sens de l’humour*, Paris, Dunod, 1987, p. 8-9.

<sup>7</sup> Segundo J-M Diem e Avner Ziv, o riso era provocado quando o vencedor olhava as deformações que a luta havia causado no perdedor, pois estas marcas físicas indicavam quem havia saído em condição de superioridade na disputa. Este riso oriundo das deformações seria a origem do ridículo na comédia.

fazer prosperar a ideia de equidade de gênero. A serviço de um pensamento conservador, ela atuaria como sujeito antagônico de qualquer pensamento progressista. O discurso truculento dessas beatas revelar-se-á uma das características fulcrais dessas personagens estereotipadas.

Muitas novelas que sucederam às estudadas no corpus deste trabalho tiveram, com efeito, personagens de devotas com atuação relevante. Antes de iniciarmos nossa análise, tínhamos constatado que, após o sucesso alcançado com Perpétua, em 1989, a Rede Globo exibira em suas novelas do horário nobre outras dez personagens identificadas como beatas. Impunha-se, portanto, uma clarificação. Essas personagens de devotas teriam o mesmo perfil daquelas que integraram nossa pesquisa ou viriam a acrescentar novos traços ao estereótipo da beata? A notoriedade alcançada pelas irmãs Cajazeiras em *O Bem-amado*, o vigor de Pombinha Abelha em *Roque Santeiro* e a transparência que evidenciou o falso moralismo de Perpétua em *Tieta* teriam construído o paradigma da beataria na telenovela brasileira?



## **PARTE I**

# **A TELENÓVELA: HISTÓRIA, CONSOLIDAÇÃO E FUNÇÃO PEDAGÓGICA**

Em 21 de dezembro de 1951, quando a TV Tupi, primeira estação de televisão no Brasil, exhibe ao vivo a primeira novela, uma restrita parcela de brasileiros vê nascer um produto que assumiria protagonismo no entretenimento da população. Referindo-se à paixão incontrolável entre os personagens encenados por Vida Alves (1928-2017) e Walter Forster (1917-1996), o título da obra, *Sua Vida me Pertence*, prenunciava o poder que o novo produto exerceria na vida dos brasileiros. A telenovela possuía apenas 15 capítulos de 20 minutos, e foi exibida às terças e quintas feiras às 20 horas. Embora esse período inicial da televisão brasileira fosse marcado pelo elitismo, dado o reduzido número de televisores no país, o hábito de assistir às telenovelas conseguiria em poucos anos integrar o cotidiano da população.

Dissertar sobre a telenovela brasileira exige que nos voltemos a um passado que antecede de muito a primeira transmissão televisiva no país. Com efeito, pelo fato de ser contada em fragmentos diários, a origem da telenovela está ligada à narrativa parcelada. Este tipo de literatura filia-se ao gênero épico, e tem o texto sumério mesopotâmico *A epopeia de Gilgamesh* como seu mais antigo representante. A narrativa, datando do século XVIII A.C., conta a história do rei de Uruk e de sua busca da imortalidade e do poder. Estruturada em 12 capítulos escritos em tábuas de argila, ela já apresentava uma narrativa encadeada. Forest<sup>8</sup> atribui sua relevância como obra maior também pela importância dada à psicologia dos personagens e à variedade de temas: amor, amizade, conquistas e mitologias. Esta epopeia angariou a simpatia de públicos em terras distantes da Mesopotâmia, onde foi concebida. Por se tratar de uma literatura de enaltecimento à realeza e justificativa para o poder, esse texto possuía uma função ideológica que levava o público a um ambiente conhecido, facilitando o envolvimento da plateia. Para Forest, a elaboração ideológica visa modelar a humanidade de modo que o uso da força não seja mais necessário.

Elle doit convaincre que la situation est normale et, dans le cadre ainsi défini, contribuer à construire une conscience nationale à partir d'un consensus encore bien fragile. Il mise sur la gestion de ses ressources, bien plus que sur l'usage ou la menace de la force, et met en place à cet effet une administration tentaculaire.

---

<sup>8</sup> Jean-Daniel Forest, *L'épopée de Gilgamesh et sa postérité: introduction au langage symbolique*, Paris, Paris-Méditerranée, 2002, p. 94, 227, 235.

C'est dans ce contexte que les lettrés de l'époque s'emparent de la figure de Gilgamesh et donnent une nouvelle étoffe à la personnalité du héros.

Podem ser encontrados na *Epopéia de Gilgamesh* alguns dos elementos que muitos séculos mais tarde se tornariam essenciais na gênese do folhetim, antepassado próximo da radionovela e da telenovela, como veremos no próximo capítulo. Para além do entretenimento temporário audiovisual, como é o caso do cinema, a obra seriada tem por objetivo conquistar e fidelizar o público. Aquilo que singulariza o consumo desse produto televisivo não reside no fato de assistir à obra esporadicamente, mas sim, no de acompanhá-la com certa regularidade até o final. Enquanto um filme mergulha o espectador em seu universo por pouco mais de uma centena de minutos, a telenovela, com doses diárias ao longo de aproximadamente oito meses, submerge mais profundamente o público naquele ambiente, buscando atingir um objetivo que vai muito além da diversão. A telenovela existe através da necessidade de ser um constante reflexo da sociedade, na qual acaba por refletir. Sua continuidade narrativa, lenta e repetitiva, molda o formato que a define: uma espécie de epopeia audiovisual que conquistou o cotidiano brasileiro a partir dos anos 50.

É a “prima pobre” dos poemas épicos de Homero, *A Ilíada* e *A Odisseia*, que lhe dariam “régua e compasso”. São estas obras que determinariam os elementos narrativos da telenovela tais como gancho, clímax e desfecho, que mais adiante explicaremos. Os dois textos homéricos apresentam uma estrutura seriada que inspiraria o gênero narrativo das telenovelas. Longe de tentar resumir os mais de 12 mil versos da obra, busca-se aqui evidenciar a importância dada ao amor na *Odisseia*, cujo padrão temático encontra-se muito próximo ao que será utilizado pelo produto audiovisual. A narração épica tem como desfecho o retorno de Ulisses para sua mulher, assim como as telenovelas deixam para o último capítulo as resoluções dos conflitos amorosos e a celebração dos casamentos apontando para um final feliz. Vê-se também em Homero a importância do parcelamento narrativo para transmitir valores tais como a honra, o respeito à família e o amor à pátria. A divisão em capítulos, além de ordenar os fatos e separar os temas, permite insistir nas ideias que pretendia transmitir. Ao longo da narrativa, as retomadas buscam relembrar acontecimentos e fixar a mensagem.

Assim, *grosso modo*, pode-se afirmar que a telenovela é, em sua forma e conteúdo, uma narrativa em formato parcelar contendo em sua trama mensagem romântica. Mauro Alencar insiste na distinção necessária entre o Romantismo como movimento literário e artístico, e a mentalidade e o espírito românticos. É possível, em um texto realista, a presença de personagens com traços românticos, uma vez que o romantismo também pode filiar-se a um dado comportamento ou modo de sociabilidade, segundo o autor<sup>9</sup>. É de constatar que a telenovela, desde sua origem, privilegia o espírito romântico.

Embora o romantismo enquanto movimento artístico e literário tenha surgido na Europa no século XVIII, o ideal do amor romântico brota como semente a partir do século XVI, com a instituição do casamento como sacramento no Concílio de Trento (1542). Os casais eram unidos na presença do padre, de modo indissolúvel, incondicional como o amor de Cristo. Não se pretende aqui atribuir uma certidão de nascimento ao sentimento amoroso, que precede em muito o momento que nos interessa. Busca-se, no entanto, situar a valorização do amor por meio de uma oficialização religiosa. Foram décadas de histórias de casais apaixonados que lutavam pelo amor mesmo a custo da própria vida. Dramas que ainda hoje servem de inspiração para muitos dramaturgos e fazem o público torcer pela vitória do amor, compartilhando o mesmo sentimento romântico. Como afirma outro especialista do gênero, além dos contos de fadas de Charles Perrault (1628-1703),

lendas como a do Rei Artur e tantas outras imortalizadas por Shakespeare – como Romeu e Julieta, Hamlet e Macbeth – já continham os ingredientes indispensáveis a qualquer telenovela: ascensão social, vingança, triângulo amoroso, traição e rivalidade familiar.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Mauro Alencar, *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*, Rio de Janeiro, Senac Rio, 2002, p. 45.

<sup>10</sup> Paulo Cabral, *A história da telenovela: por que o mundo adora os folhetins*, São Paulo, Terceiro Nome, 2008, p. 13-14.

# CAPÍTULO 1

## Do folhetim à radionovela

O parcelamento da telenovela em capítulos faz com que ela naturalmente se integre no dia a dia da sociedade brasileira. É por meio dessa divisão narrativa que se adia o prazer do entretenimento, e, ao liberar em pequenas doses os mistérios do enredo, guardam as soluções para o dia seguinte. Enquanto houver próximo capítulo, a telenovela se servirá dele para retardar o seu desfecho e criar um forte laço com o público. Este adiamento faz com que se divida em aproximadamente 180 capítulos de 50 minutos cada, o que é suficiente para seduzir e fazer passar as mensagens pretendidas àqueles que a assistem. Enquanto o cinema e o teatro falam ao público num curto espaço de tempo, e o livro oferece ao leitor a possibilidade de controlar as doses de leitura, no caso da telenovela, a relação direta mantém-se aproximadamente por oito meses. Não se visa aqui avaliar o caráter qualitativo da relação do público com a obra, visto que o impacto sobre a sociedade depende de diversos fatores, dentre os quais a duração. Pretende-se, agora, dimensionar tão somente do ponto de vista quantitativo o período e a dedicação que esse tipo de entretenimento exige do telespectador.

Se a expressão “mil e uma noites” é utilizada para significar uma eternidade, o que pensar sobre o impacto da telenovela que representa, numericamente, 1/4 dessa “eternidade”? A primeira tradução dessa coletânea de contos persas que deu origem ao intitulado, *As Mil e Uma Noites*, foi realizada em volumes por Antoine Galland (1646-1715), entre os anos de 1704 e 1717 com base no precioso manuscrito do século XIV, conservado na Bibliothèque Nationale de France. O livro narra a história de Sherazade e seu método para escapar à morte a que estava condenada, utilizando o adiamento durante mil e uma noites. Na história árabe, o sultão Shahryar mata sua esposa infiel e decide a cada noite dormir com uma mulher diferente, que manda executar na manhã seguinte, de modo a garantir que jamais seria traído novamente. Após três anos de

extermínio, Sherazade, a filha do grã-vizir, oferece-se para dormir com o sultão. Nesta, que seria sua primeira e última noite, ela pede permissão para lhe contar uma história. Essa narrativa o cativa, mas não chega ao fim, prometendo Sherazade concluí-la no dia seguinte. A partir de então, o sultão mantém-na viva, com o intuito de descobrir o final do enredo, mas este desfecho era sempre adiado. Percebe-se a inversão conseguida pela personagem que, de vítima, acaba por tomar o comando do tempo da narrativa. Ao final de mil e uma noites, Sherazade ganha definitivamente a confiança do soberano que faz dela rainha.

Percebe-se, portanto, a importância do adiamento para atingir o objetivo de cativar o interlocutor. No caso de Sherazade, esta consegue pôr fim ao extermínio cruel. Quanto às telenovelas, seus objetivos são diversos, como demonstraremos ao longo deste trabalho. Seja para ditar modas de roupas e acessórios, estimular o engajamento em campanhas como a doação de órgãos, ou para validar regras sociais como, por exemplo, as que reforçam o machismo ou criticam a homofobia, a telenovela exerce um papel de fundamental importância na sociedade brasileira.

Uma das estratégias utilizadas está exatamente no manejo da narrativa parcelada visando seduzir a longo prazo. O afastamento do real para mergulhar o espectador num universo ficcional está, segundo Cristina Costa<sup>11</sup>, baseado no princípio da fidelidade entre narrador e ouvinte. Retomando a história de Sherazade, não havia em seu discurso qualquer conteúdo com exaltações diretas à fidelidade, contudo logra reforçar tal valor e convencer o sultão, de modo que a narradora fiel acaba por se tornar uma esposa fiel. Para Cristina Costa, a regularidade do cerimonial do contar demonstra o compromisso na relação comunicativa, e seu cumprimento constante é visto como manifestação de retidão de caráter. Deste modo, cria-se uma relação direta entre as fidelidades amorosa e narrativa. Mergulhado no tempo ficcional da narrativa, o sultão nem percebe que já possuía três filhos com Sherazade, assim, ela se fez rainha antes mesmo que o soberano a reconhecesse como tal.

---

<sup>11</sup> Maria Cristina Castilho Costa, *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*, São Paulo, Annablume, 2000, p. 54.

É preciso destacar que o contrato estabelecido com o telespectador é constantemente renovado. Até o final dos anos 90, era comum o capítulo iniciar com um breve resumo do que havia ocorrido “*No capítulo anterior...*”, e finalizar antecipando o prazer do dia seguinte com as “*Cenas do próximo capítulo*”. Deste modo, formava-se um encadeamento reforçando a ideia de que a obra não sendo composta por capítulos isolados, era preciso, portanto, acompanhá-la com fidelidade. Uma telenovela não é um produto pronto no momento da sua estreia, ela é construída à medida em que a relação com o público dá indícios do que deve ou não ser apresentado. Os capítulos são elos da corrente, blocos que compõem a estrutura, lembrando a composição geométrica da arte oriental, origem das *Mil e Uma Noites* e sua narrativa encadeada. Para Costa, este visual artístico é formado por elementos “que se desdobram uns nos outros como numa renda, na qual figura e fundo se confundem numa fantasiosa continuidade. É o princípio da simetria e da repetição que cria o arabesco, cujas linhas se entrelaçam em diferentes direções, numa repetição contínua”<sup>12</sup>.

Por se tratar de uma narrativa longa e precisar diariamente cativar o telespectador para envolvê-lo no tempo-espaço ficcional, a telenovela precisa constantemente fazer retomadas constituindo-se assim numa estrutura não-linear. Embora parte da audiência seja fiel, há os novos telespectadores inseridos a convite daqueles que já acompanham a obra. Há também aqueles que, por motivos diversos, veem-se forçados a romper o contrato de fidelidade com a novela durante um período para depois voltarem a vê-la. Assim, idas e vindas temporais são necessárias para explicar e relembrar acontecimentos passados, justificando o presente narrativo.

Além da redundância, é imprescindível também a utilização do recurso narrativo do “gancho”. A interrupção brusca para potencializar o suspense ou para adiar o prazer gera expectativa e passa a atuar no imaginário do espectador no momento em que ele está fora do espaço ficcional, fazendo com que a telenovela permaneça viva mesmo quando não estiver sendo transmitida. O capítulo que termina permanecerá no pensamento do telespectador até o dia seguinte, dividindo a atenção com as suposições do que poderá vir a seguir.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 55.

Embora *As Mil e Uma Noites* seja obra de referência pelo pioneirismo da história parcelada, a popularização da literatura neste formato tem sua origem mais recente na França no século XIX, com as publicações de *romans-feuilletons* em periódicos. Com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, em 1789, os impressos passam a ter sua veiculação livremente autorizada, facilitando a produção e o acesso a jornais e revistas. Diz o Artigo 11: *La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme: tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi*<sup>13</sup>. Junto à essa liberdade de comunicação, segue-se a industrialização da imprensa possibilitando, além da reprodução em maior escala, a comercialização de anúncios reduzindo o preço de venda dos periódicos. Isto permitiu que, no início dos anos 1830, a população tivesse acesso às primeiras histórias parceladas contadas nos rodapés dos jornais.

O *La Presse*, de Émile de Girardin (1802-1881), publicou, de 15 de julho a 11 de setembro de 1836, o primeiro *roman-feuilleton* de Alexandre Dumas (1802-1870), *La Comtesse de Salisbury*, seguido de *La Vieille Fille*, de Balzac (1799-1850), publicado entre 23 outubro e 30 novembro do mesmo ano. De acordo com Danielle Aubry<sup>14</sup>, além da industrialização, é preciso considerar a alfabetização das classes menos favorecidas como um fator essencial para o sucesso alcançado pelo *roman-feuilleton*. Esta parcela da população tinha acesso restrito à leitura impressa, geralmente por meio da *colportage*, dos panfletos políticos e religiosos, além das edições baratas da *Bíblia*.

Exatamente pelo seu caráter popular, esses folhetins foram tratados inicialmente como baixa literatura. Mas a aceitação massiva foi tanta que o gênero literário tomou para si o termo utilizado para designar o espaço no qual eram publicadas: os *feuilletons*, rodapé dos jornais, reservados às cartas e anúncios. O fato de serem editados em fragmentos permitiu fidelizar e aumentar o número de leitores dos periódicos, gerando mais espaço para a publicidade. Dentre os mais célebres folhetins, e que foram impressos posteriormente em formato de livro, podemos citar: *Les Mémoires du Diable*

---

<sup>13</sup> « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 », [En ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>]. Consulté le 15 janvier 2019.

<sup>14</sup> Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle: pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 8, 9.



de Frédéric Soulié (junho de 1837 a março de 1838); *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (junho de 1842 a outubro de 1843); *Les Trois Mousquetaires* (março a julho de 1844) e *Le Comte de Monte-Cristo* (agosto de 1844 a janeiro 1846), ambos de Alexandre Dumas; *Germinal* de Émile Zola (novembro de 1884 a fevereiro de 1885). Fazendo o caminho inverso, *Les Misérables* de Victor Hugo foi publicado inicialmente em livro e depois no formato folhetim.

Foi a partir dessa circulação industrializada da cultura que teve início a adoção daquilo que seria uma característica marcante da telenovela. A possibilidade de alterar a obra de acordo com o retorno do público permitindo ajustes na narrativa de modo a que seja adequada à aceitação popular. As personagens dos folhetins integram sobremaneira o cotidiano dos leitores, a tal ponto que era comum o envio de cartas tanto para o autor do folhetim quanto para suas personagens. Segundo Mauro Alencar<sup>15</sup>, durante a veiculação de *Os Mistérios de Paris*, Eugène Sue recebia pedidos para que amenizasse o sofrimento da família Morel, e a personagem Rodolphe recebia cartas com pedidos de emprego.

Embora o termo *novela* seja amplamente utilizado no Brasil para designar o produto televisivo, não se encontra nele uma relação tão próxima com as *nouvelles*, narrativas curtas surgidas na Idade Média e que tratavam brevemente de um acontecimento central; ou as *novellas*, narrativas um pouco mais longas, mas ainda distantes da complexidade de acontecimentos e personagens que envolve a construção das telenovelas. Percebe-se, portanto, que a influência maior vem, de fato, dos *romans-feuilletons*, tanto na estrutura narrativa fragmentada com ganchos, quanto no teor romântico que teve seu apogeu paralelamente ao surgimento dos folhetins. Essa aproximação faz com que a tradução do termo telenovela para o francês seja *feuilleton télévisé* ou *télénovela* (geralmente quando se referem às produções latino-americanas).

Afastando-nos um pouco do campo da literatura para chegarmos às telenovelas brasileiras, é preciso que analisemos um aspecto desse produto comercial que está diretamente ligado ao seu surgimento: sua relação com as radionovelas norte-americanas. No início dos anos 1930, a veiculação do estilo folhetinesco no rádio permitiu que as histórias saíssem das páginas impressas para o formato de áudio, o que exigia do público

---

<sup>15</sup> Mauro Alencar, *op. cit.*, p. 44.

uma menor concentração, tornando possível acompanhar as tramas enquanto outras tarefas eram levadas a cabo. O custo de produção e divulgação no rádio também possibilitou uma difusão mais ampla e mais econômica. O estilo ganhou definitivamente contornos industriais de amplo caráter comercial. Nos Estados Unidos, a radionovela ficou conhecida como *radio soap opera*, literalmente ópera de sabão, visto que a produção estava ligada às publicidades de empresas de produtos de higiene e limpeza, tais como *Colgate-Palmolive*, *Gessy-Lever* e *Procter & Gamble*, e era voltada para o entretenimento das donas de casa. *Painted Dreams* foi a primeira *radio soap opera* americana, escrita e também protagonizada por Irna Phillips (1901-1973), transmitida entre outubro de 1930 e julho de 1943.

Ao se espalhar pelas Américas, a radionovela encontrou em Cuba o terreno mais favorável para seu desenvolvimento e consolidação. Afastando-se do estilo norte-americano – excessivamente longo, com diversas tramas e cuja difusão chegava a durar vários anos – o estilo cubano de fazer radionovela seguia o estilo folhetinesco, mais concentrado em uma trama com começo, meio e fim. De acordo com Paulo Cabral<sup>16</sup>, já havia em Cuba um sistema radiofônico bem estruturado nos anos 1930, se comparado com o Brasil e o México.

Só em 1941 o público brasileiro teve a possibilidade de acompanhar uma radionovela, quando a *Rádio São Paulo* colocou no ar *A Predestinada* e a *Rádio Nacional*, *Em Busca da Felicidade*. Como produto importado, o gênero se apresentava patrocinado pela Colgate-Palmolive.

De acordo com o terceiro volume de *História da vida privada no Brasil*<sup>17</sup>, o rádio surge no país tardiamente, no início dos anos 1920, “mas tantos eram seus problemas técnicos de transmissão, difusão, qualidade de sinal e programação, que só a partir dos anos 30 é que ele teria um impacto decisivo para a transformação da cultura brasileira”. Visava-se inicialmente utilizar o meio como um “teatro burguês irradiado, com músicas clássicas, leituras de longos textos literários, recitação poética e discursos políticos intermináveis”, mas uma programação enfadonha não pareceu adequada para um veículo de massa. A música e a radionovela ocuparam então a grade de conteúdo das rádios. O país

---

<sup>16</sup> Paulo Cabral, *op. cit.*, p. 16.

<sup>17</sup> Nicolau Sevcenko et Fernando A. Novais, *História da vida privada no Brasil: República: da belle époque à era do rádio*, vol. 3, éd. Fernando A. Novais, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 587-589.

já era um consumidor dos folhetins literários desde o século XIX, acompanhando as obras de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e José de Alencar (1829-1877). Nos anos 1940, o rádio se fazia presente nas casas dos centros urbanos e era difundido em praças públicas das pequenas cidades do interior. Segundo Paulo Cabral, entre 1943 e 1945, a Rádio Nacional transmitiu 116 radionovelas, e a Rádio São Paulo, “que se especializou no gênero, tinha novelas nos três períodos, chegando a ter no ar, diariamente, nove novelas no horário diurno”. Assim, quando a televisão foi inaugurada no Brasil, em 18 de setembro de 1950, a sociedade já estava habituada a acompanhar essas histórias românticas e seus adiantamentos para os capítulos seguintes.

A primeira transmissão televisiva, *Show na Taba*, foi realizada pela TV Tupi Difusora, apresentada por Homero Silva (1918-1981) com direção de Cassiano Gabus Mendes (1929-1993) e Demerval Costa Lima (1919-19??). O programa continha humor, música e interpretação dramática e foi realizado com extrema dificuldade por ausência de domínio técnico suficiente. No dia seguinte, em 19 de setembro, a emissora transmite *Imagens do Dia*, o primeiro telejornal que apenas reproduzia o conteúdo dos impressos e do rádio. Nessa altura, a televisão era, portanto, um veículo em fase de experimentação, com poucos aparelhos receptores no país e poucas ideias originais para desenvolver o novo produto.

A solução inicial foi adaptar a programação do rádio para a televisão. Aquilo que era transmitido no rádio passou a exigir a exibição de imagens em movimento, o que necessitou de um período difícil até que a televisão integrasse novos recursos e adotasse um caminho próprio. Em 27 de novembro de 1950, poucos dias após a primeira exibição televisiva, tem-se o registro da primeira história contada nas telas: *A Vida por um Fio*, uma adaptação de Cassiano Gabus Mendes do filme *Sorry, Wrong Number* de Lucille Fletcher (1912-2000). Ainda não era dividida em capítulos, sendo mais próxima do teleteatro, mas já anunciava o surgimento de uma dramaturgia televisiva.

O improviso foi dando lugar ao profissionalismo e a TV Tupi começou a estabelecer uma programação mais definida e adaptada ao audiovisual. Desta forma, o jornalista deixou de limitar-se a apenas ler a matéria como também passou a expressar-se visualmente; e os atores das radionovelas despertaram para a possibilidade de utilizar outros recursos interpretativos além da voz. A radionovela foi sendo adaptada para o novo

veículo e, desde que *Sua Vida me Pertence* de Walter Foster foi exibida, em 21 de dezembro de 1951, a telenovela estabeleceu-se definitivamente na programação das emissoras, embora ainda não tivesse um formato diário.

O potencial do produto só seria percebido na década seguinte. Segundo Cabral<sup>18</sup>, o gênero foi modificado definitivamente a partir de 22 de julho de 1963, quando a TV Excelsior passou a exibir capítulos diários, na estreia de *2-5499 Ocupado*, uma adaptação de Dulce Santucci (1921-1995) baseada no texto argentino *Una voz en el telefono*, de Alberto Migré (1931-2006). A telenovela tinha no elenco Glória Menezes, uma presidiária que trabalhava como telefonista e que durante uma ligação telefônica se apaixona pela voz da personagem interpretada por Tarcísio Meira.

Mauro Alencar<sup>19</sup> destaca que, nessa fase inicial, as agências de publicidade desenvolviam um importante papel na produção das telenovelas. As emissoras serviam praticamente de veículo para exibição de uma obra cujos patrocinadores “compravam horários inteiros e de certa forma dispunham deles como melhor lhes aprouvesse”. Como no caso de *Redenção*, patrocinada pela *Gessy-Lever* que, percebendo o sucesso, obrigou a equipe a prolongar a telenovela alterando a trama, num claro sinal de submissão da televisão a interesses meramente comerciais. A obra, que duraria inicialmente cem capítulos, acabou sendo a mais longa da televisão, com 596 capítulos exibidos de 16 de maio de 1966 a 2 de maio de 1968. Para fazer render a trama, o autor, Raymundo López, matou a personagem da intrigante Dona Marocas, “o público, porém, reclamou e exigiu a volta de Marocas. Então, o autor, inspirado nas experiências que o Dr. Christian Barnard (1922-2001) desenvolvia na África do Sul, em vez de matá-la, fez com que revivesse, graças a um milagroso transplante de coração”, então ainda não realizado no Brasil.

Percebe-se que a televisão, nos primeiros 20 anos, foi aprendendo a se construir. Embora a radionovela apontasse uma direção, inclusive na fórmula comercial de patrocínio por empresas de produtos de limpeza, as duas décadas iniciais foram efetivamente de busca de um estilo próprio, de uma linguagem particular. Após as adaptações das radionovelas para a televisão, vem a tentativa de encontrar no teatro a sua identidade,

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>19</sup> Mauro Alencar, *op. cit.*, p. 24, 25.

surgem assim os teleteatros brasileiros. A falta de uma equipe especializada na área fazia com que os textos, autores e elencos fossem oriundos de outras áreas. Se em São Paulo houve maior proximidade com a radionovela, cooptando parte dos atores deste meio, no Rio de Janeiro foi o teatro que possibilitou a formação de um variado elenco de atores.

Para Távola<sup>20</sup>, a formação da teledramaturgia do Brasil alcança seu ponto alto com o surgimento do *TV de Vanguarda*, um teleteatro transmitido ao vivo pela TV Tupi durante quinze anos, de 14 de agosto de 1952 a 18 de março de 1967. O programa apresentava adaptações de clássicos, tanto da dramaturgia brasileira quanto mundial. Os recursos técnicos do rádio somaram-se à literatura para ajudar a constituir um novo produto, cuja linguagem ia sendo construída inicialmente ao vivo, como no teatro e, posteriormente, com edições, cortes e montagens, como no cinema. Embora o entrosamento entre as artes e os meios de comunicação avançasse a passos largos, havia críticas quanto à falta de personalidade do novo veículo. Artur da Távola<sup>21</sup> lembra os comentários da revista *7 Dias na TV*, apontando essa necessidade de criação de uma linguagem própria, que só iria surgir com a utilização do videoteipe em 1961, na novela não-diária *Gabriela, Cravo e Canela*, pela TV Tupi.

O teatro está invadindo, lenta e paulatinamente, o novo setor artístico que é a tevê. Até aí, nada demais, pois o telespectador pode assistir de sua casa, muito bem-acomodado na sua poltrona, à representação do seu elenco favorito. Apenas uma ressalva. Seria bom que os conjuntos teatrais se esquecessem do palco quando se apresentam no vídeo; pois a tevê tem sua linguagem própria, diferente de todas as outras artes.

A telenovela aprendeu com os teleteatros, fazendo dos estúdios um palco com câmeras. Além do *TV de Vanguarda*, do *Teatro de Walter Forster* e do *Grande Teatro Tupi*, destacam-se o *Teatro Retrospectivo* da TV Record, o *Teatro 63* da TV Excelsior, o *Teatro Madalena Nicol* e, posteriormente, o *Grande Teatro Cacilda Becker*, ambos da TV Paulista Canal 5. Foram centenas de obras adaptadas para a televisão, apresentando ao público escritores como Gustave Flaubert, Tennessee Williams, Shakespeare, Jean Cocteau, Anton Tchekhov, Dostoievsky e os brasileiros Machado de Assis, José de Alencar e Érico Veríssimo, apenas para citar alguns.

---

<sup>20</sup> Artur da Távola, *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*, São Paulo, Globo, 1996, p. 64-71.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 71.

Com o uso do videoteipe possibilitando a edição, a mescla de tomadas internas e externas, além do ajuste de erros, a televisão investe na tecnologia e passa a exibir a telenovela diária a partir de 1963. Embora *2-5499 Ocupado* tenha sido a pioneira da transmissão diária, característica fundamental da telenovela, foi apenas em 1965 que as emissoras despertaram para o potencial do produto com *O Direito de Nascer*, que conseguiu não apenas fidelizar o público como também mobilizá-lo para criar um maior engajamento. Foi produzida e transmitida pelos paulistas da TV Tupi São Paulo, no entanto, a TV Tupi Rio se recusou a transmiti-la, deixando que a TV Rio adquirisse o direito de exibição no estado carioca, alcançando o maior índice de audiência no período. Mesmo limitados aos estados do sudeste brasileiro, a telenovela fez com que os executivos das emissoras percebessem a obra seriada como um produto promissor. Isto se deve ao fato de que *O Direito de Nascer* alcançou tamanho sucesso que a festa de encerramento foi realizada em São Paulo com desfile do elenco em carro aberto e, no Rio de Janeiro, lotou o estádio do Maracanãzinho com uma multidão ovacionando os atores.

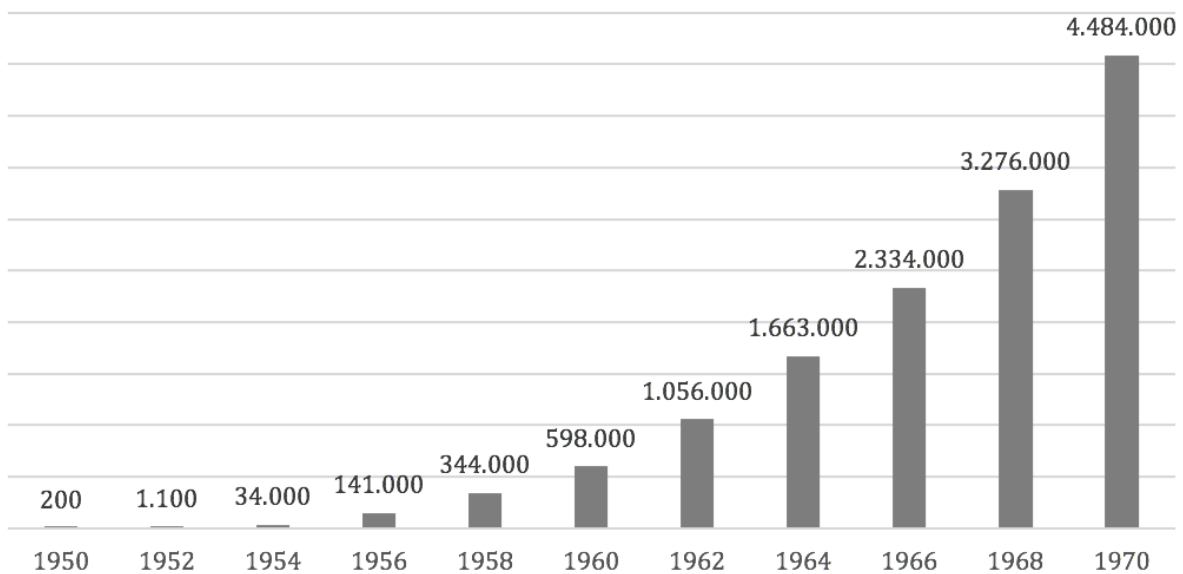
Assim nasceu a telenovela brasileira enquanto produto com estilo próprio, distanciando-se da radionovela, do teatro e do cinema, mas ainda buscando histórias exóticas para serem contadas no Brasil. *O Direito de Nascer*, por exemplo, apesar de demonstrar a capacidade de envolvimento da sociedade brasileira com o produto, era ambientada em Havana nas primeiras décadas do século XX.

## CAPÍTULO 2

### Consolidação de um produto nacional de tipo exportação

A partir de meados dos anos 1960, certas de que a telenovela era um produto com potencial para ocupar grande parte da grade de programação, as emissoras aproveitaram a perspectiva de mercado e começaram, efetivamente, a colocar em prática os quinze anos de experiência que haviam adquirido. Além da possibilidade de investir em retransmissoras de sinais por todo o Brasil, fazendo circular as produções realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo, as emissoras viam crescer progressivamente o número de aparelhos televisores nos lares brasileiros.

**Número de aparelhos televisores no Brasil (1950-1970)**



Fonte: ABINEE

Durante a década de 1960, o número de aparelhos no país crescia mais de 50% por ano, passando de 500 mil para mais de 4 milhões em apenas dez anos. Este foi um período de aperfeiçoamento profissional e formação de público, mas o estilo ainda estava longe da identidade nacional. Copiavam-se modelos de dramas mexicanos, argentinos e, principalmente, cubanos. A TV Excelsior e a TV Tupi foram as primeiras emissoras que investiram na telenovela de modo a formarem os melhores elencos e diretores do gênero, aumentando a audiência e, conseqüentemente, o faturamento das empresas. Para Paulo Cabral<sup>22</sup>, o pioneirismo não impediu que as emissoras tivessem problemas de sustentação administrativa, por inexperiência ou incompetência e, de olho no crescimento, “a até então discreta TV Globo resolveu apostar na ficção seriada para se impor no mercado”. A emissora, fundada por Roberto Marinho (1904-2003), dono do jornal, da editora e da rádio *O Globo*, havia adquirido a concessão para a transmissão televisiva ainda no governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), junto com o surgimento da televisão no país. No entanto, somente em 1965 a TV Globo foi ao ar, numa parceria com o grupo americano *Time-Life*. De 26 de abril a 30 de julho de 1965, a emissora recém-criada exibiu *Ilusões Perdidas*, de Enia Petri, uma novela com Leila Diniz (1945-1972) como protagonista. Dividida em 56 capítulos, a novela não chegou a empolgar o público, “mas os investimentos do grupo continuaram e, em 1966, foi fechada a compra da TV Paulista, cujas instalações passaram a ser usadas nas produções seguintes”.

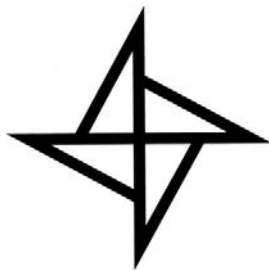
Segundo Esther Hamburger<sup>23</sup>, a emissora foi apresentada contrastando com a identidade visualmente nacionalista da TV Tupi de Assis Chateaubriand (1892-1968), que, além do nome fazer referência à tribo e à língua Tupis, era representada visualmente por um índio desenhado à mão. A TV Globo trazia no próprio nome a ideia de uma emissora que buscava ir além dos limites nacionais. A representação em formas geométricas e, posteriormente, o ícone do planeta Terra e seus meridianos, permite identificar a ideia de modernidade. Quando a emissora passa a utilizar a computação gráfica para criar sua identidade visual, o globo terrestre é representado em tom prateado metálico, emitindo som igualmente metálico *plim-plim* para representar a modernização da “Vênus Platinada”, como ficou conhecida.

---

<sup>22</sup> Paulo Cabral, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>23</sup> Esther Hamburger, *O Brasil antenado: a sociedade da novela*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, p. 28-32.





Identidade visual da TV Tupi São Paulo, TV Tupi Rio e TV Globo (1965 e 1970)

Enquanto aproveitava o conhecimento técnico adquirido junto à americana *Time-Life*, a TV Globo buscava aperfeiçoar o conteúdo da programação e poder competir com as emissoras pioneiras das telenovelas. Em 1965 exibiu *O Ébrio*, a primeira novela das 20 horas e contratou a autora Glória Magadan (1920-2001). Esta era uma cubana exilada em Miami, após a Revolução Cubana, e também funcionária no departamento de publicidade da Colgate-Palmolive nos Estados Unidos. A ida ao Brasil a serviço da empresa que patrocinava as telenovelas aproximou Magadan da TV Tupi, em 1964. No ano seguinte, a autora cubana foi contratada pela TV Globo e escreveu *Paixão de Outono*. Magadan retratava em suas obras o estilo “capa e espada”, no qual a presença de duelos se fazia marcante. A ação transcorria geralmente em terras distantes e situava-se nos séculos XVIII e XIX. Ficou conhecida como a “rainha da telenovela” e “a feiticeira”, elevando as novelas a um nível altamente comercial ao adaptar, sem pudor artístico, o roteiro de acordo com a opinião do público para agradar e conquistar audiência. São de Glória Magadan: *A Sombra de Rebecca* e *A Rainha Louca*, ambas de

1967; *Eu Compro Esta Mulher*, baseada no romance de Alexandre Dumas, *O Conde de Monte Cristo*; *O Sheik de Agadir* além de outras seis novelas até 1969, quando saiu da emissora. São raros os vídeos disponíveis dessas novelas, no entanto, pelo que é apresentado a seguir, pode-se perceber o estilo “capa e espada” que a emissora adotou sob influência de Magadan: [Bastidores 1](#), [Bastidores 2](#).

As histórias de Magadan, recheadas de princesas, condes, duques europeus e príncipes árabes, não conquistavam mais o público brasileiro do final dos anos 1960, que gostaria de ver a realidade nacional retratada nas telas. Segundo Paulo Cabral<sup>24</sup>, ao ser solicitada para escrever narrativas mais realistas e conectadas com o povo brasileiro, Magadan dizia “que o país não tinha um povo que sugerisse dramas”. Foram as admissões de Boni como chefe de direção da emissora e Daniel Filho para a direção das telenovelas que fizeram com que o produto se tornasse a principal produção da TV Globo. Ambos viram a importância de inserir o cotidiano brasileiro nas histórias e contrataram Janete Clair (1925-1983). A autora assume seu posto na emissora com a função de resolver um problema de roteiro na novela então em cartaz: *Anastácia, a Mulher sem Destino*. Repleta de personagens sem função específica em uma trama complicada, Janete inventa um terremoto para eliminar mais de cem personagens, deixando apenas poucos personagens vivos. Ela faz o tempo dar um salto de vinte anos, renova o elenco e reescreve a trama.

Nesse período inicial, a sociedade brasileira ainda não se via retratada nas novelas, apesar de acompanhar com regularidade as histórias fantasiosas inspiradas no modelo da teledramaturgia latino-americana. É a partir de 4 de novembro de 1968, com a estreia de *Beto Rockefeller* na TV Tupi, que o telespectador brasileiro passa a se ver refletido na televisão. A novela, escrita por Bráulio Pedroso (1931-1990), torna-se um marco graças à inserção da brasilidade, da linguagem do cotidiano e dos gestos menos teatrais e mais contidos, como a linguagem televisiva exigia. Embora a novela *Ninguém Crê em Mim* já apresentasse um tom mais coloquial em 1966, foi *Beto Rockefeller* que aproximou tanto a oralidade quanto a gestualidade do cotidiano brasileiro, gerando identificação nos telespectadores. Deixando de lado os personagens do estilo capa e espada, é apresentado o protagonista Beto, vendedor de uma loja de calçados, simples, mas que ambiciona

---

<sup>24</sup> Paulo Cabral, *op. cit.*, p. 34.

integrar a elite paulistana, apresentando-se falsamente como Beto Rockefeller, primo distante do magnata americano. O anti-herói traz uma personagem distante do mocinho que salva a donzela, já que Beto seduz a população com sua simpatia, mas também é o malandro que busca a ascensão social.

A partir do golpe de 1964, o modelo latino-americano de fazer novela, replicado até então para obter sucesso, começa a se afastar da crescente tendência de transformação social e cultural. A telenovela nacionaliza sua linguagem ao mesmo tempo em que se intensificava no país a busca de uma representação da realidade brasileira.

O cinema novo, por exemplo, vai procurar uma aproximação maior com o público. *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade de 1969, recorre ao ‘herói sem nenhum caráter’ de Mário de Andrade, para conseguir esta identificação num filme [...]. Outros filmes, marcadamente comerciais, aproximam-se do movimento Jovem Guarda (*Roberto Carlos em ritmo de aventuras*, de Roberto Farias). Um filme como *O bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), mostra um trágico anti-herói que circula por São Paulo, cidade degradada [...]. O parentesco desses filmes com o movimento tropicalista é imediato, pois aí também se busca uma síntese dos cacós culturais de uma sociedade em mutação.<sup>25</sup>

A representação de uma personagem da classe média baixa, trabalhador e ao mesmo tempo mentiroso, que busca uma relação amorosa por interesse financeiro, faz de *Beto Rockefeller* um divisor na história da telenovela. As fantasias de Glória Magadan e seus reinos distantes são abandonados e o público passa a querer ver personagens mais humanas com suas falhas e qualidades, nem mocinhos nem bandidos. A história se passa na São Paulo dos pobres e dos ricos, com personagens mais realistas e a vida cotidiana da população é seu pano de fundo. No mesmo ano, no horário das 19 horas, a TV Tupi também apresentava *Antonio Maria*, a história de um imigrante português que trabalha como chofer de um rico empresário de São Paulo. As duas obras retrataram o cotidiano brasileiro e demonstraram que, embora o formato do folhetim com sua narrativa parcelada estruturasse a telenovela, o comportamento excessivamente romântico já não mais servia como fonte inspiradora exclusiva na construção das tramas.

---

<sup>25</sup> Renato Ortiz, Silvia Borelli et José Ramos, *Telenovela: história e produção*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1989, p. 79, 80.

Apesar do sucesso das suas novelas e do pioneirismo ao retratar o cotidiano brasileiro em suas tramas, a TV Tupi vivia uma grande crise financeira. Em 1965, a TV Globo já havia levado a cubana Magadan da TV Tupi para compor sua equipe de autores, agora, com o sucesso obtido pela concorrente com seus temas mais realistas, a Globo percebeu que os grandes dramas fantasiosos que haviam lhe rendido notoriedade já não conquistavam mais o telespectador. Assim, em 1969, com a saída de Glória Magadan e a autonomia autoral de Janete Clair, a emissora lançou *Vêu de Noiva*, “a novela verdade”. Como anunciado, era uma obra com interpretações mais naturais e um pano de fundo mais próximo do cotidiano brasileiro, embora a mentalidade romântica ainda prevalecesse. No ano seguinte, em 8 de junho de 1970, a estreia de *Irmãos Coragem*, uma mistura de *western* e futebol, colocaria definitivamente a emissora na posição de líder da audiência. A contemporaneidade da novela transparece logo no início com cenas de uma partida de futebol no estádio do Maracanã. Nas telas, os times do Flamengo e do Fluminense disputavam a final do Campeonato Carioca ao mesmo tempo em que o Brasil disputava o tricampeonato na Copa do Mundo de 1970.

Embora o futebol fosse o cartão de visita da novela, ele era apenas uma trama coadjuvante, visto que o jogador campeão dessa partida era um dos “irmãos Coragem”, que retornaria à sua cidade natal, a mineira Coroadó, primeira cidade fictícia. O meio de vida contrastante com as capitais paulista e carioca levava às telas as personagens que se tornariam parte de uma fórmula repetida em todas as telenovelas encenadas em cidades fictícias e nas quais estavam representadas as principais figuras e instituições sociais: o prefeito, o coronel, o delegado, o padre e as prostitutas. Janete Clair apontava discretamente os desmandos daqueles que detinham o poder, fazendo alusão ao regime militar. O ambiente de faroeste nacional criado pela autora apresenta ao Brasil o garimpeiro que se revolta contra a opressão do coronel e lidera um grupo de injustiçados trabalhadores do garimpo. A trama envolve liberdade e abuso de poder político em um contexto interiorano microcômico do Brasil. É com *Irmãos Coragem* que a telenovela deixa de ser um produto consumido essencialmente por mulheres e passa a conquistar também os telespectadores masculinos. A complexidade de tramas paralelas atribuiu maior velocidade e dinamismo à narrativa, marcando o gênero definitivamente.

A telenovela, surgida como uma “ópera de sabão”, realizada para agradar à dona de casa criando simpatia com a marca patrocinadora, encontra no Brasil um ambiente favorável ao seu desenvolvimento industrial e comercial, não mais dependendo de empresas de higiene e limpeza e de seus departamentos de publicidade. As décadas de 70 e 80 podem ser consideradas o período de autonomia da telenovela enquanto produto brasileiro, pois, soma-se à aquisição tecnológica e ao *savoir-faire*, o esforço de representar a identidade nacional. A TV Globo se torna a Central Globo de Produções, com autossuficiência para produzir e veicular as tramas. O departamento responsável pelas pesquisas passa a auxiliar na construção da obra, numa tentativa de saber o que o público deseja ver e, por outro lado, saber em que medida o público aceitaria algo novo que a emissora teria a dizer.

Quando foi censurada, perseguida e extinta pelo governo militar em 30 de setembro de 1970, a TV Excelsior já havia criado um modelo de grade horária que buscava detalhar cada faixa para um público específico. Mas foi o diretor-executivo da Globo, Walter Clark (1936-1997), que, com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, montou um esquema em plano cartesiano para a programação televisiva, definindo quais programas ocupariam determinado horário e em qual frequência eles se repetiriam semanalmente. A manhã ficou reservada para as crianças, a tarde para as donas de casa e, a partir das 18 horas, com a família reunida, começaria a sequência de telenovelas, com um intervalo para o *Jornal Nacional* entre elas. Assim, a novela das seis trataria de temas mais infantis, adaptações de obras da literatura nacional ou novelas de época. A novela das sete retrataria situações leves e comédias românticas servindo de entretenimento e diversão para o público jovem e preparando para o noticiário que viria em seguida. Após o *Jornal Nacional*, a novela das oito trataria de temas mais densos e representações sociais em tons mais críticos, dramas familiares e tramas complexas. Já a novela das dez seria destinada à experimentação da linguagem, inclusive sua própria existência era apenas experimental, já que o horário não garantia a audiência desejada.

Para exemplificar a divisão da grade, eis uma lista com algumas novelas divididas em faixas horárias e cujos temas indicam o teor da narrativa.

<b>Ano</b>	<b>Novela das Seis</b>	<b>Tema</b>
1971	<i>Meu Pedacinho de Chão</i>	Enquanto a cidade vive os desmandos de um coronel, as crianças vivem um mundo fantasioso.
1972	<i>Bicho do Mato</i>	Segue a linha educativa apresentando as origens do povo brasileiro do interior.
1973	<i>A Patota</i>	De Maria Clara Machado, conta a história de um grupo de crianças que tem o sonho de viajar para a África.
1975	<i>Helena</i> <i>Senhora</i> <i>A Moreninha</i>	Baseada na obra de homônima de Machado de Assis. Baseada na obra homônima de José de Alencar. Baseada na obra homônima de Joaquim Manuel de Macedo.
1976	<i>Escrava Isaura</i>	Adaptação do romance de Bernardo Guimarães.
1977	<i>Dona Xepa</i>	Adaptação da peça de teatro homônima de Pedro Bloch, autor de livros infanto-juvenis.
1978	<i>Sinhazinha Flô</i>	Baseada nas obras de José de Alencar: <i>A Viuvinha</i> , <i>Til</i> e <i>O Sertanejo</i> .
1979	<i>Memórias de Amor</i>	Inspirada em <i>O Ateneu</i> de Raul Pompéia.
1980	<i>Olhai os Lírios do Campo</i>	Adaptação do livro homônimo de Erico Veríssimo.

<b>Ano</b>	<b>Novela das Sete</b>	<b>Tema</b>
1970	<i>Pigmaleão 70</i>	Primeira comédia romântica da emissora.
1971	<i>Minha Doce Namorada</i>	História romântica de uma órfã inocente e sua paixão.
1972	<i>O Primeiro Amor</i>	Ambientada em uma escola, apresentou a dupla cômica Shazan e Xerife que, adorados pelos adolescentes, ganharam posteriormente um programa próprio.
1973	<i>Carinhoso</i>	Baseada na comédia romântica <i>Sabrina Fair</i> , de Samuel Taylor.
1974	<i>Supermanoela</i>	Comédia romântica com personagens em período pré-vestibular e uma empregada doméstica apaixonada.
1976	<i>Anjo Mau</i>	A história de uma ambiciosa babá.
1977	<i>Locomotivas</i>	Comédia com diversas tramas amorosas se tornou sucesso entre os jovens e ditou moda.
1979	<i>Feijão Maravilha</i>	Uma referência às chanchadas cuja crítica à alta sociedade foi recheada de humor.
1980	<i>Chega Mais</i>	Comédia que narra a história de um casal em pé de guerra.

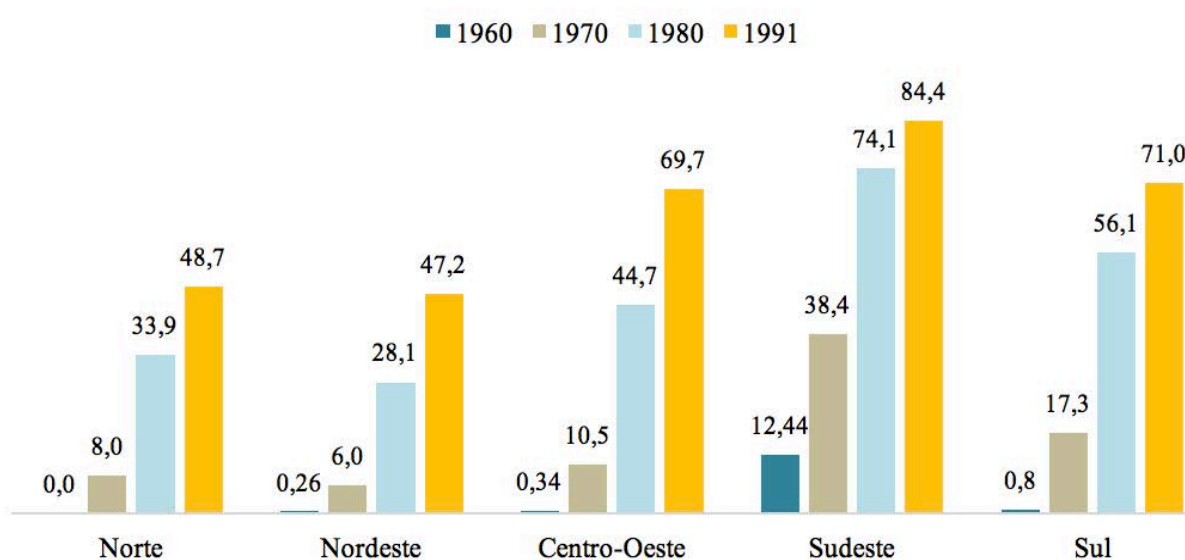
<b>Ano</b>	<b>Novela das Oito</b>	<b>Tema</b>
1971	<i>O Homem que Deve Morrer</i>	Reencarnação, mediunidade, racismo e crítica ao comportamento intolerante neofascista.
1972	<i>Selva de Pedra</i>	A ambição e poder ambientada em uma grande metrópole.
1973	<i>O Semideus</i>	Trama envolvendo suspense em torno da morte de um milionário.
1974	<i>Fogo Sobre Terra</i>	Conflito entre crescimento urbano e manutenção das tradições rurais.
1975	<i>Pecado Capital</i>	A ambição, conflitos sociais e dramas do subúrbio carioca.
1976	<i>O Casarão</i>	Retrata as questões vividas por diferentes gerações em um casarão e o crescimento imobiliário.
1977	<i>O Astro</i>	Ascensão social, poder e ambição.
1978	<i>Dancin' Days</i>	Crônica de costumes urbana e discussão dos valores da classe média.
1980	<i>Água Viva</i>	Drama romântico ambientado no Rio de Janeiro com enfoque para a classe média e a praia carioca.

<b>Ano</b>	<b>Novela das Dez</b>	<b>Tema</b>
1970	<i>Assim na Terra como no Céu</i>	Celibato de padres, consumo de drogas e juventude.
1971	<i>O Cafona</i>	Ascensão social, ideologia libertária <i>hippie</i> e crítica aos novos ricos.
1973	<i>O Bem-amado</i>	Crítica à ditadura militar e à demagogia política.
1974	<i>O Rebu</i>	Temática policial inovou ao escrever toda a narrativa em 112 capítulos contando uma história que durou apenas 24 horas.
1975	<i>Gabriela</i>	Baseada na obra homônima de Jorge Amado, levou sensualidade e crítica política às telas.
1976	<i>Saramandaia</i>	Primeira experimentação do realismo fantástico nas telenovelas.
1978	<i>O Pulo do Gato</i>	Sátira à alta sociedade.

Percebe-se a clara divisão e o local de cada estilo de telenovela na grade de programação da emissora. A seriedade e o tom crítico aumentam à medida em que o horário de exibição avança. Estamos, portanto, diante de uma evolução temática diretamente relacionada com as diversas fases da vida dos indivíduos. Da infantil às 18 horas, avança-se para a comédia romântica jovem até chegar às críticas sociais e experimentações de linguagens às 20 e 22 horas. Este último horário, no entanto, nem sempre conseguia manter um nível de audiência satisfatório para compensar o alto custo de produção, o que levaria à sua interrupção a partir do final dos anos 1970. Em 1983, houve uma retomada do modelo com *Eu Prometo*, de Janete Clair, e, em 1990, com *Araponga*, de Dias Gomes, Ferreira Gullar (1930-2016) e Lauro César Muniz. Mas a alta concorrência dos anos 90 fez de *Araponga* um grande fracasso e para não perder a liderança, a emissora desistiu definitivamente da faixa horária.

A consolidação da televisão no Brasil se deu sobretudo a partir dos anos 1980, quando as demais regiões do país além do Sudeste passam a receber os sinais abertos de transmissão autorizados pela Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações). O aumento de pessoas tocadas pelo veículo cresceu significativamente, possibilitando que a telenovela influenciasse nos costumes e hábitos da sociedade.

### Porcentagem de domicílios com televisores por região (1960-1991)



Fonte: Censo IBGE



É preciso atentar para o fato de que, no interior brasileiro, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, além da falta de acesso à rede de energia elétrica, o custo de um aparelho televisor impedia que o equipamento crescesse em números na mesma proporção que nas demais regiões. No entanto, deve-se destacar que um aparelho de televisão era capaz de atingir um público que não se restringia aos membros da família que viviam na residência. Além da vizinhança ter por hábito frequentar a sala do vizinho para acompanhar a novela, havia ainda espaços públicos que possuíam o aparelho para transmitir a um número maior de pessoas. Dos anos 1960 até 1991, na média nacional, a porcentagem de residências com televisores passou de 4,6% para 71%.

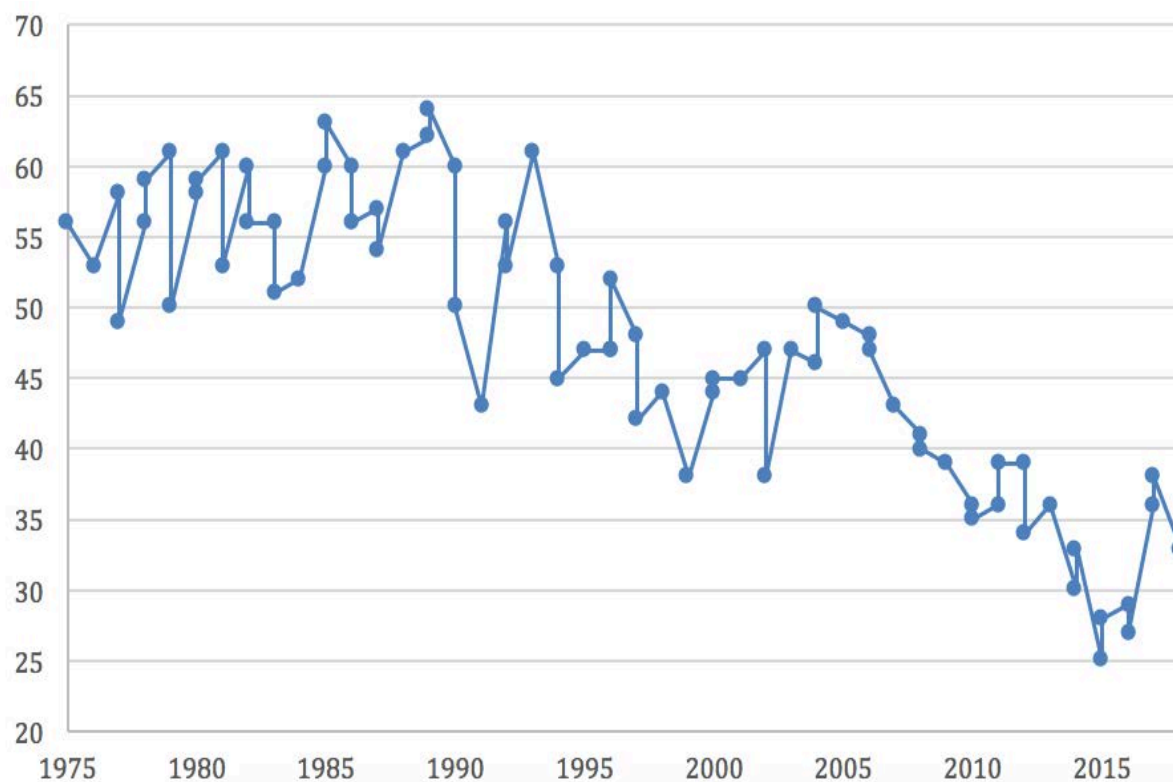
Com a grade de programação bem estruturada, aparelhos televisores distribuídos em grande parte do território nacional e o hábito de acompanhar a novela já inserido no cotidiano das famílias, a partir dos anos 1980, a telenovela atinge índices marcantes de audiência. Novelas como *O Bem-amado*, *Selva de Pedra*, *Roque Santeiro*, *Tieta*, *Vale Tudo* e *Pedra Sobre Pedra*, alcançaram mais de 60 pontos nas pesquisas do Ibope, algumas chegando a atingir picos de 100%. Isso significaria que, supostamente, todos os televisores ligados do país estariam acompanhando as tramas transmitidas pela Rede Globo. Segundo Esther Hamburger<sup>26</sup>, o projeto do regime militar de criar uma integração nacional por meio da televisão, “só se realizaria de fato nos anos 1980, em tempos de transição democrática”. Quando a televisão começou a alcançar um vasto território do Brasil, o governo militar já havia sido derrubado com as eleições diretas e a censura perdia seu poder de interferir na programação.

Embora a Rede Globo ainda permaneça líder isolada de audiência, o período de maior engajamento alcançado com as telenovelas ocorreu entre os anos 1970 e 1990, apresentando uma tendência ao declínio a partir do ano 2000, com o crescente número de canais de TV por assinatura a cabo.

---

<sup>26</sup> Esther Hamburger, *op. cit.*, p. 76.

### Oscilação das médias de audiência das novelas das oito (1975-2018)



Fonte: Ibope

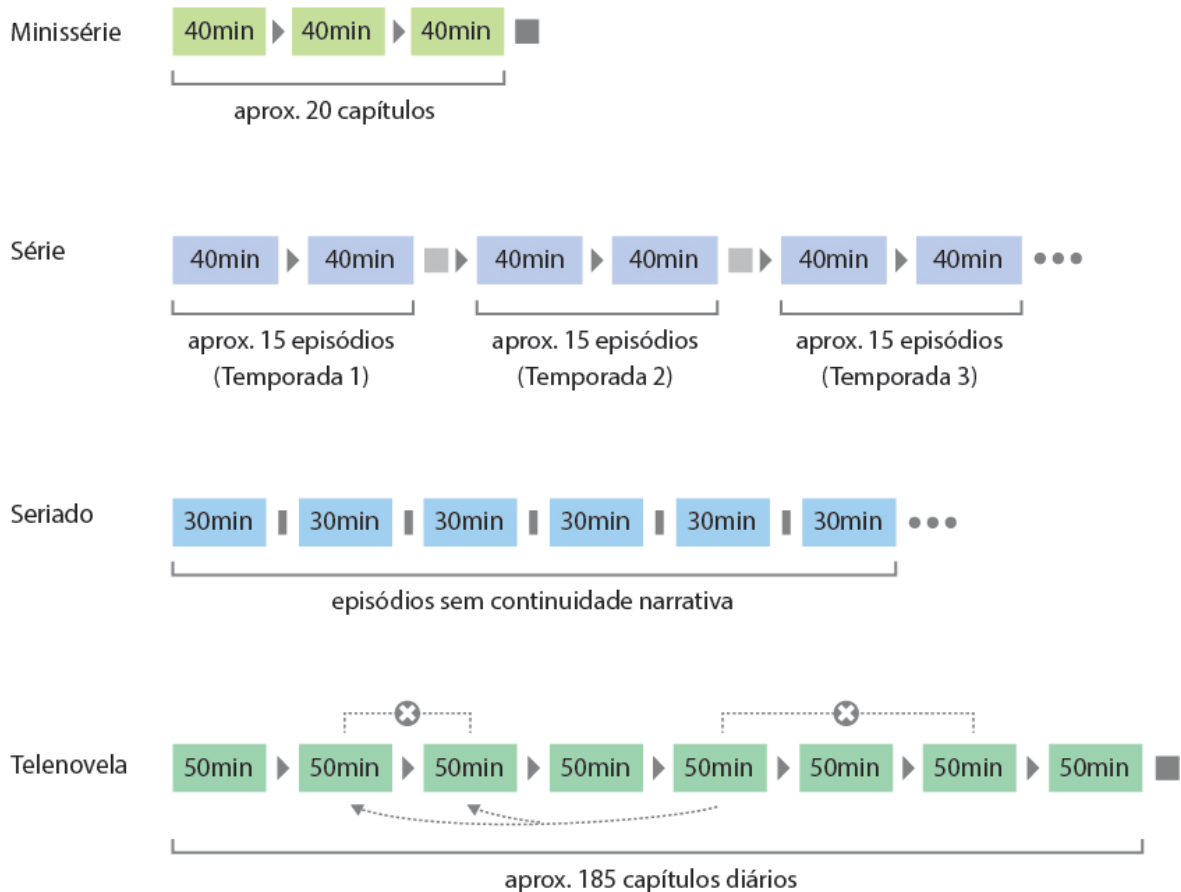
Mesmo apresentando significativa queda em 1990, com *Meu Bem, Meu Mal*, a emissora consegue retomar a média dois anos depois, com *Pedra Sobre Pedra*. Mantém-se razoavelmente estável, apresentando alguns fracassos em 1994 e 1995, mas retomando novamente a estabilidade, até meados dos anos 2000, quando a audiência começa a despencar sem oscilações. A partir dos anos 2010, o aumento do engajamento do público nas redes sociais, o surgimento das plataformas de streaming como *Netflix* e *YouTube* fizeram com que a nova geração se distanciasse da televisão e, conseqüentemente, a telenovela viu sua audiência cair bruscamente. Alguns títulos conseguiram retomar o envolvimento do público, como *Fina Estampa* (2011) e *Avenida Brasil* (2012), mas logo o declínio na audiência voltou a acelerar-se. Nota-se, no entanto, que a emissora começa a

dar sinais de que as novas mídias podem ser utilizadas a favor da telenovela, convidando o público a interagir com a obra. Em questões de segundos, as redes sociais tais como *Twitter*, *Facebook* e *Instagram* servem de termômetro imediato para a emissora avaliar a recepção do público, ajustar erros para recuperar o envolvimento, ou repetir fórmulas que já demonstraram agradar.

Assim, em 2017, a emissora lançou dois sucessos: *A Força do Querer* e *O Outro Lado do Paraíso*, com 36 e 38 pontos. Se forem considerados apenas os televisores ligados no momento da medição (*share*) as telenovelas alcançaram, respectivamente, 50% e 53% do público. Embora nos anos 80 e 90 a porcentagem de televisores que acompanhavam as novelas da Rede Globo representassem uma média de 80%, a partir dos anos 2000 é preciso considerar que a diversidade de programação da audiência e a presença da TV a cabo impossibilitam um alcance tão impressionante como os das décadas anteriores. A título comparativo, também no ano de 2017, a TF1, líder de audiência da França, conseguiu atingir 34% com *The Voice*, o programa semanal mais popular, chegando a 47% com *Présidentielle 2017: le grand débat*. Assim, conseguir manter uma média superior a 50% em um programa diário e durante sete meses ainda pode ser considerado um sucesso para uma emissora de televisão.

Vê-se a necessidade de adaptação conforme o avanço das tecnologias e as consequentes novas formas de entretenimento audiovisual. Com a *Netflix*, a possibilidade de streaming e de download de arquivos de vídeo aproximaram o Brasil das séries norte-americanas e de sua agilidade, divididas em pouco mais de uma dezena de curtos episódios semanais e com longas pausas entre as temporadas. As séries americanas têm a origem nas mesmas raízes da telenovela. Ambas são compostas de uma estrutura narrativa organizada em ganchos cujo adiamento fideliza o telespectador. No entanto, há entre elas algumas diferenças na divisão e duração do produto. Sem o intuito de avançar no detalhamento da série, faz-se necessário aqui demonstrar apenas um breve comparativo.

## Diferenças estruturais – minisséries, séries, seriados e telenovelas



A **minissérie** poderia ser considerada uma telenovela apresentada em poucos capítulos (5 a 50, mantendo uma média de 20 capítulos), depende do sucesso obtido. Algumas obras, mesmo com uma grande audiência, já são idealizadas para um número determinado, sobretudo quando tratam de biografias ou fatos históricos, o que não possibilita a invenção de tramas paralelas para estendê-las. Os capítulos apresentam uma continuidade dos fatos e precisam ser acompanhados regularmente. São exibidos de uma a quatro vezes por semana, geralmente de terça a sexta.

As **séries** são divididas em temporadas contendo entre 10 e 20 episódios cada, estruturados de modo a apresentarem uma continuidade narrativa que necessita de um acompanhamento sequencial do público. São transmitidas geralmente uma vez por semana, possibilitando uma análise mais detalhada da recepção da audiência para cada episódio.

Entre cada temporada, um período de aproximadamente quatro meses permite que o autor trabalhe sobre a narrativa fazendo ajustes. Em certos episódios, é comum que a narrativa conduza o espectador a um episódio passado, lembrando cenas importantes para a condução da história. Mas, diferente da telenovela, este é um recurso unicamente de coerência e reforço narrativos, portanto, não visa auxiliar o público que não acompanhou parte da obra. O prazo para o fim da série depende da aceitação do público, podendo chegar a mais de dez anos no ar. Contrariamente aos demais países, o Brasil costuma especificar um outro estilo próximo à série, mas que não apresenta uma continuidade lógica na narrativa conectando os episódios. Os **seriados** não precisam necessariamente manter uma conexão da trama entre os episódios, podendo tratar de temas diferentes a cada semana, mas geralmente mantendo o mesmo elenco de base que compõe a equipe, exceto em casos de novos personagens ou participações de convidados.

A **telenovela** difere sobretudo quando à periodicidade, indo ao ar de segunda a sábado durante aproximadamente oito meses. Em termos quantitativos, escrever uma telenovela exige elaborar aproximadamente 30 páginas por capítulo, o que soma mais de cinco mil páginas de roteiro para a construção de uma obra. São aproximadamente 150 horas de vídeo gravado, editado e exibido. A velocidade não permite muito tempo para repensar a recepção da obra e analisar demoradamente as mudanças de roteiro. Assim como a série e a minissérie, a telenovela também une seus capítulos por meio de ganchos apresentando uma continuidade narrativa. No entanto, por se tratar de uma obra que exige demasiada atenção de um público que nem sempre pode se dedicar cotidianamente à acompanhá-la, a telenovela utiliza o recurso da redundância, apresentando constantemente resumos de fatos anteriores para que o telespectador possa voltar a acompanhar a obra sem ficar perdido na trama.

A redundância é uma herança dos *romans feuilletons* franceses. O recurso permite que, logo que sintonize na emissora, o telespectador consiga retomar o fio narrativo, sem sentir falta de informações para a compreensão da história. Não se trata de um recurso visual como as cenas em flashback. As redundâncias estão presentes nas falas das personagens, de modo que, numa nova cena, estejam contidos fragmentos informativos anteriores. Caso a narrativa avance sem este recurso, o público que se ausenta uma semana, por exemplo, se sentirá perdido na trama e abandonará a telenovela. Já o gancho, como

explicado anteriormente, é o responsável por deixar o mistério em suspenso criando expectativa, assim como na estratégia de Sherazade.

O gancho é constituinte de formas ancestrais de narrativas e mobiliza aspectos emocionais profundos do ouvinte em todo processo comunicativo. Reforça a expectativa do público em relação ao desfecho das histórias e cria uma relação narrador-ouvinte que obriga o narrador a reiniciar sua fala a partir da interrupção promovida pelo gancho. O suspense criado por ele auxilia a memorização de episódios importantes, acentuando o papel da ação suspensa no desenrolar do enredo.<sup>27</sup>

O autor cria ganchos entre intervalos comerciais e entre capítulos, sendo mais impactantes os ganchos que deixam em suspense a trama entre o sábado e a segunda, visto que a pausa dominical pode dispersar o telespectador. Além desses ganchos estruturais, há os ganchos narrativos, inseridos para segurar a audiência. Foi assim que o assassinato passou a ser utilizado como elemento de mistério na história. Quem matou Salomão Hayala em *O Astro* (1977)? Ocasão em que o país parou para conhecer a identidade do assassino no último capítulo da novela de Janete Clair. Após o fim da trama, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) apelidou a autora de “usineira de sonhos” e mandou um recado para a população em sua coluna no Jornal do Brasil: “Agora que *O Astro* acabou, vamos cuidar da vida, que o Brasil está lá fora esperando”<sup>28</sup>.

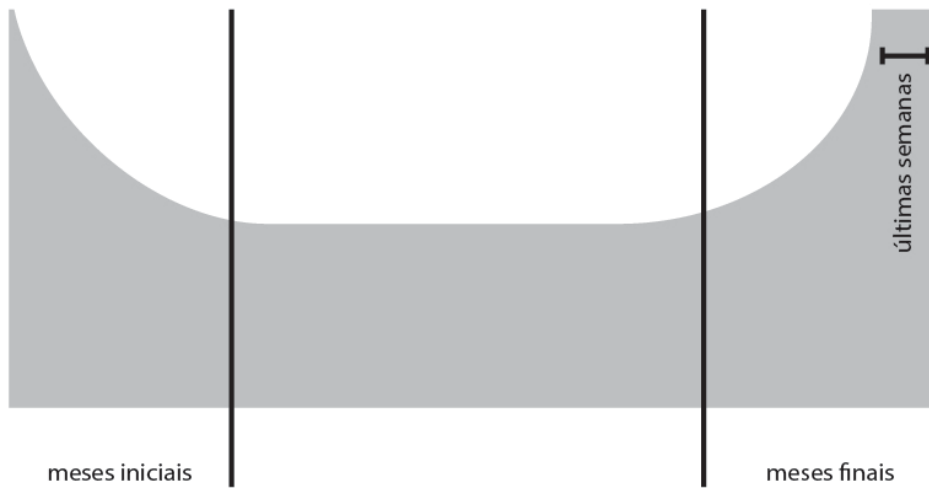
Em 1989 foi a vez do país parar durante mais de uma semana para descobrir quem matou Odete Roitman em *Vale Tudo*. O Autor escreveu cinco versões diferentes para o final, de modo que nem os atores sabiam quem de fato era o assassino. A empresa alimentícia *Maggi*, realizou um sorteio oferecendo prêmio para quem enviasse uma carta respondendo à pergunta sobre a identidade do criminoso. O final da trama alcançou 81 pontos de audiência, com picos de 92 pontos. O mistério virou fórmula repetitiva e garantiu índices elevados de público.

---

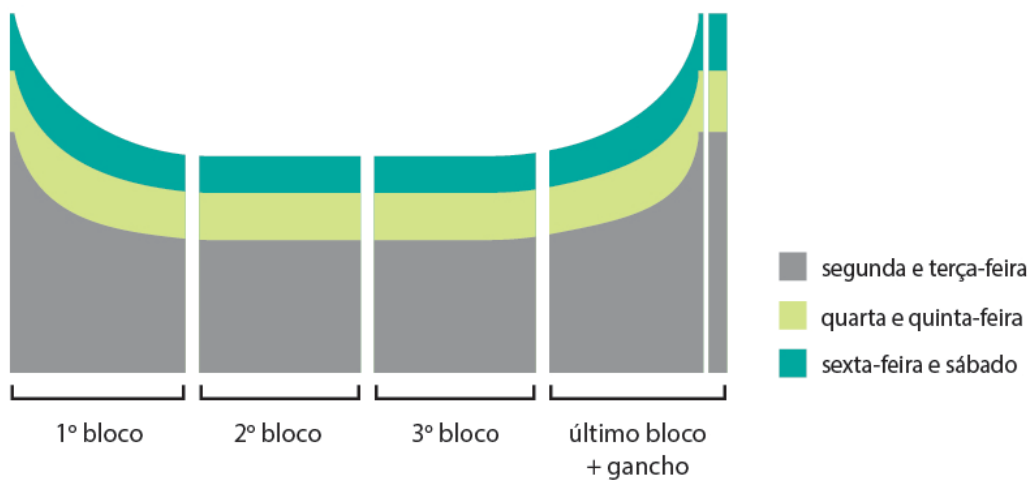
<sup>27</sup> Maria Cristina Castilho Costa, *op. cit.*, p. 174.

<sup>28</sup> "O Astro - 1ª Versão", [En ligne : <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-astro-1-versao/curiosidades.htm>]. Consulté le 15 février 2019.

### Modulação geral da telenovela Níveis de tensão



### Modulação semanal da telenovela níveis de tensão entre blocos e capítulos diários



Fonte: Cristina Costa, *A milésima segunda noite*. São Paulo, Annablume, 2000, p. 177

Tanto a obra completa quanto seus fragmentos diários apresentam uma modulação da tensão de modo a se iniciar a sequência em elevado grau de suspense, subtraindo o telespectador do ambiente real para inseri-lo no universo narrativo ficcional. A partir desse momento, a telenovela desperta a curiosidade do público, que passa a acompanhar as próximas horas (no caso dos capítulos) ou os próximos meses (no caso da obra inteira) em busca das respostas para os mistérios apresentados no início. Durante aproximadamente três meses, entre o início e o fim da telenovela, a narrativa passa por uma fase de relativa calma no nível de tensão, apresentando nesse período o desenvolvimento da história. Caso a audiência dê sinais de enfraquecimento, é comum o autor utilizar algum recurso como o *plot twist*, que inverte radicalmente a direção prevista na condução da história, adicionando mais tensão e criando novas expectativas. Se entre os capítulos o gancho é utilizado para criar um ponto de suspensão deixando o telespectador ansioso pela continuidade no dia seguinte, entre os blocos há também pequenos ganchos que buscam evitar que o telespectador se distancie durante o intervalo comercial.

A telenovela se construiu como uma mistura de seus antecessores: uma narrativa de folhetim em meio eletrônico, um teatro sem a teatralidade dos gestos, uma radionovela com imagens, ou, ainda, um cinema de longuíssima metragem. Ao se estruturar em um gênero com características próprias, o consumo do produto se consolidou no hábito da sociedade brasileira e dividiu opiniões quanto ao seu aspecto qualitativo. Seria um produto com alto teor ideológico cujo objetivo é alienar a população a serviço do poder político da elite? Ou seria um produto de entretenimento que não se aprofunda em questões filosóficas como poderia? Não demorou para que a telenovela se tornasse alvo de crítica e o seu valor artístico fosse questionado. Um produto que navegava de acordo com a opinião pública não possuiria valor de autoria artística, uma vez que seria construído exclusivamente para agradar. A elaboração do texto, junto com o público, faz da telenovela uma obra aberta, gerando no telespectador a sensação de ser um sujeito ativo na construção do produto que ele consome.

É preciso salientar que a televisão vive graças aos anunciantes. Diferentemente das estações televisivas que, nos anos 1950, serviam de veículo para exibir as novelas produzidas e financiadas pelos departamentos de publicidade, as emissoras tomaram para si a responsabilidade de todo o processo que envolve a telenovela: conceber, produzir e



veicular. Os departamentos de publicidade passaram a integrar as emissoras buscando anunciantes para veicular vídeos publicitários nos intervalos comerciais. Esta é a base da manutenção financeira de uma rede de televisão. Deste modo, é a audiência que estabelece quanto vale o programa. Quanto maior a audiência, maior o custo do segundo de veiculação de um anúncio publicitário. Em outras palavras, quanto maior o sucesso, mais valioso financeiramente é o produto televisivo. Vê-se, portanto, que a telenovela é, essencialmente, e desde sua origem como *soap opera*, um produto da indústria cultural. O que não significa que ela possua um valor artístico desprezível.

A telenovela se tornou um produto brasileiro tipo exportação, e o país do samba e do futebol que exporta jogadores, passou a ser reconhecido também como o país da telenovela. A pioneira neste sentido foi *O Bem-amado*, em 1973, vendida para o Uruguai, México, Chile e outros países latino-americanos. *Roque Santeiro* chegou a dar nome ao maior mercado público de Angola, tamanho o sucesso da novela no país. Não foi apenas a possibilidade de apresentar na Europa a imagem de um país exótico que levou as emissoras a se interessarem pela telenovela brasileira. Em 1984, *Baila Comigo* foi vendida para a França (*Danse avec moi*) e exibida entre 15 de outubro e 31 de dezembro no canal TF1. Em 1990, *Sinhá Moça* foi apresentada com o título de *Mademoiselle*, pelo canal RTL, que a retransmitiu três anos depois. Em 1992 foi a vez de *Dona Beija* ser exibida no canal France 3 e, em 1996, foi retransmitida pelo France 2. O produto da Rede Globo mais vendido foi *Avenida Brasil*, exibida em 2014 pela France Ô e em 2016 para a Bélgica, pelo canal La Deux. Segundo Paulo Cabral<sup>29</sup>, a exportação de telenovelas se tornou um negócio de alta rentabilidade para a Rede Globo, sendo responsável por mais de 10% do faturamento da empresa.

Em 2 de março de 1998, o jornal *Folha de São Paulo* anunciava: “O Brasil cresce no mercado cultural francês”. Obras de escritores brasileiros estavam sendo traduzidas e publicadas em maior escala, um ciclo de filmes nacionais era realizado e até uma exposição sobre o candomblé era preparada em Paris. Sinal de que o país estava invertendo o fluxo, geralmente de fora para dentro, e aprendendo a vender seus produtos, a lançar a marca Brasil no exterior. As novelas têm desempenhado esse papel - de promover a marca Brasil internacionalmente - alavancando setores como o turístico<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Paulo Cabral, *op. cit.*, p. 58.

<sup>30</sup> Mauro Alencar, *op. cit.*, p. 121.

Um dos maiores sucessos no exterior foi a *Escrava Isaura*, exibida em mais de 104 países. Em Cuba, o racionamento de energia elétrica foi interrompido para que a população não deixasse de acompanhar a trama. Na China, a atriz Lucélia Santos que interpretava a escrava Isaura, foi a primeira atriz estrangeira a ganhar o prêmio *Águia de Ouro* de melhor atriz, com mais de 300 milhões de votos. Na Polônia, houve um concurso no estádio da capital para escolher os sócios das personagens Isaura e Leôncio. O sucesso da novela atravessou a cortina de ferro formada durante a Guerra Fria e foi responsável por adicionar ao vocabulário russo a palavra “fazenda” (Фазенда), país que já reprisou a novela quatro vezes. Na França, *Escrava Isaura (Isaura)* já foi exibida sete vezes, mais do que no próprio Brasil, que reprisou cinco vezes, mesmo número de vezes que a Alemanha.

Em 14 de fevereiro de 2015, surge Nina Novelas, o primeiro canal de televisão exclusivo para a transmissão da obra seriada. Fundado pelo grupo AB Sat, o canal está presente na África e na Europa, beneficiando, segundo a empresa, de um “accès privilégié au catalogue de TV Globo, leader de la telenovela, premier producteur mondial avec 2 500 heures produites par an, détenteur d’une expertise unique dans la production des telenovelas”. As exportações das histórias produzidas pela TV Globo confirmam o sucesso da telenovela enquanto produto de entretenimento em escala mundial. Até o momento, vendida para 132 países, *Avenida Brasil*, lidera o ranking de produto mais rentável da emissora no exterior. Em seguida vem *Caminho das Índias* (118 países), *A Vida da Gente* (113 países), *Da Cor do Pecado* e *Escrava Isaura* (ambas em 104 países) e *O Clone* (101 países).

Se hoje a telenovela se tornou produto de exportação, é curioso observar que, no início, e durante aproximadamente 20 anos, foi preciso importar textos de outros países latino-americanos. Os roteiros chegavam em espanhol, ficando a cargo dos autores brasileiros a tradução e os ajustes para o público local. Além disso, era necessário adequá-los de acordo com os recursos tecnológicos de cada emissora. O *savoir-faire* brasileiro, adquirido por meio de constantes adaptações de textos literários, fez surgir uma especialização no domínio da escrita: o teledramaturgo. Ao compreender a necessidade de contar o cotidiano brasileiro, foram os roteiristas de cinema, rádio e teatro que migraram para a televisão ajudando a conceber textos nacionais. Mas, sendo a telenovela uma obra

aberta, o autor precisou escrever atento às particularidades desse novo meio. Na Rede Globo, o departamento de pesquisa, dirigido por Homero Sánchez (1925-2011), foi essencial para oferecer ao autor o *feedback* necessário para desenvolver o fio narrativo de modo sedutor como o novo veículo exigia. Segundo Esther Hamburger<sup>31</sup>, as análises quantitativa e qualitativa ofereceram não apenas a base para estipular o preço dos intervalos comerciais, mas também ajudaram a definir a grade de programação responsável pelo sucesso da emissora a partir dos anos 1970.

Conhecer quem está do outro lado é a chave para que o autor possa escrever a trama. Previamente já se tem uma ideia do público consumidor, e é para ele que a obra é escrita. Mas, ao considerar milhões de telespectadores como uma massa única com preferências comuns, incorre no risco de ver esta massa reagindo de modo inesperado. É para antecipar em certa medida a imprevisibilidade da recepção que a pesquisa serve de auxílio na escrita do roteiro. Isto não significa que o autor está preso à vontade do público, pois o público também se prende à autonomia daquele que escreve a obra. Isto significa que é possível inserir ideias novas para quebrar padrões sociais já estabelecidos. Para tanto, aguarda-se a reação da sociedade e, só então, o autor identifica o modo adequado de conduzir a nova ideia dentro da trama. Suprimir ou avançar? A resposta envolve fatores como a disposição do autor para enfrentar a rejeição ao mesmo tempo em que sustenta a audiência. Mas envolve também a discussão lançada dentro da própria sociedade, fazendo o autor encontrar defensores que o apoiam no avanço da narrativa.

José de Alencar tinha por hábito ouvir a opinião de seus leitores. Por exemplo, em *O Guarani* sua ideia inicial era matar, no último capítulo, Ceci e Peri. Ao ler o capítulo para seus familiares e amigos, estes se opuseram à ideia de o autor matar um casal que tinha custado tanto a se unir. Então ele opta por um final que deixa a critério de cada leitor imaginar o destino dos personagens: ‘A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte’. Com isso, ele encontrava uma maneira nova de encerrar uma história romântica. O autor passa a se guiar, em termos, pelo que o público lhe pedia nas cartas<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Esther Hamburger, *op. cit.*, p. 40.

<sup>32</sup> Mauro Alencar, *op. cit.*, p. 40.

O apoio do público nem sempre ocorre como esperado. Em *Torre de Babel* (1998), o casal formado por duas mulheres, Leila e Rafaela, precisou morrer na explosão de um prédio para que não fossem veiculadas as cenas de sexo que a imprensa insistentemente divulgava estarem gravadas. O medo do público conservador de ver cenas como estas na televisão gerou grande pressão sobre o autor, Silvio de Abreu, que solucionou a questão matando-as na trama. Walcyr Carrasco também enfrentou, anos depois, a mesma barreira do conservadorismo. Em *Amor à Vida* (2014) o autor insistiu na ideia de encerrar a novela com uma cena de beijo entre dois homens. A personagem homossexual, Félix, tinha conquistado a simpatia do público ao longo da novela assumindo o protagonismo que, inicialmente, não era destinado a ele. A linguagem e trejeitos femininos da personagem, em conflito com a postura máscula exigida para um administrador e herdeiro de um grande grupo hospitalar, faziam o público se divertir com as cenas da “bicha má”, como ficou conhecida. Na mesma proporção em que se divertiam com a personagem, rejeitavam a possibilidade de uma demonstração de homoafetividade. As Igrejas Evangélicas lançaram uma campanha pública de repúdio e boicote à emissora, mas parte da população apoiou o autor, exigindo que não cedesse à pressão da parcela conservadora da audiência. Ocorreu então o primeiro beijo entre dois homens numa telenovela: extremamente discreto, mas subversivo o suficiente para suscitar vaias e aplausos emitidos pelos telespectadores nos dois segundos em que durou a cena.

Outras tentativas tinham sido realizadas nos anos anteriores, mas a importância da opinião da audiência prevalecera. No ano de 2014 parte da sociedade brasileira ainda não estava pronta para a representação de uma relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo. Se tivesse esperado o apoio incondicional dos telespectadores, a emissora ainda hoje continuaria reservando papéis cômicos às personagens homossexuais, repetindo os clichés dos cabelereiros afeminados. Duas novelas mais tarde, em 2015, os autores Gilberto Braga e Ricardo Linhares iniciaram a trama de *Babilônia* com uma cena de beijo entre duas das maiores atrizes brasileiras, Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg, que interpretavam um casal homoafetivo aos 80 anos de idade. A reação imediata da Igreja Evangélica foi de repúdio. Os deputados federais João Campos de Araújo e Marco Feliciano, o senador Magno Malta e o pastor Silas Malafaia, proeminentes lideranças evangélicas na política nacional, convocaram e apoiaram o boicote de todos os produtos das marcas anunciantes. A reação contra a novela obrigou

os autores a encurtarem a trama, mas o casal permaneceu até o final, pois, segundo o autor, era preciso que parte da população continuasse a ser representada na história.

Se no cinema a direção do filme prima sobre o desenrolar da obra, na telenovela é o autor quem exerce o controle sobre a obra. Assim, ao passo que se diz “*O Pagador de Promessas*”<sup>33</sup>, um filme de Anselmo Duarte (1920-2009)”, enaltecendo o diretor e não o autor Dias Gomes; na televisão se diz “*O Bem-amado*, uma novela de Dias Gomes”, sem que referência seja feita ao diretor, Régis Cardoso (1934-2005). A escrita do roteiro é valorizada na telenovela devido à velha ligação com os *romans feuilletons*, de modo que as partes que compõem a obra são chamadas de capítulos, e não de episódios como nas séries televisivas. A literatura exerceu forte influência no desenvolvimento da telenovela e, segundo Mauro Alencar<sup>34</sup>, parte dos pilares da produção televisiva brasileira está estruturada nas obras de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Inclusive, na obra teatral de Joaquim Manuel de Macedo é possível encontrar “a estrutura dramática, a rede de intrigas, os pequenos momentos de clímax ao longo do texto, que se mostram necessários para a forma da teledramaturgia moderna”. O estilo de José de Alencar marcou a televisão desde suas primeiras transmissões ao vivo com as adaptações de *Senhora*, *O Guarani*, *Lucíola*, *As Minas de Prata* e *Diva*. Ambos os autores tinham por hábito realizar enquetes para conhecer o desejo do leitor e desenvolver suas histórias em folhetins de modo a que seu curso fosse do agrado dos leitores, assim a telenovela dentro dessa tradição também busca compreender os anseios do público.

Também a redundância que permite as retomadas do fio da história tem origem nos autores românticos que serviram de inspiração às primeiras telenovelas, podendo ser atribuído a Joaquim Manuel de Macedo “o mérito de ser o primeiro a escrever um ciclo amplo e completo de romances, que poderíamos chamar de ‘novelesco’, dada a persistência com que repetia a cada obra as mesmas chaves da intriga”<sup>35</sup>. O recurso da redundância utilizado pelo autor é ainda hoje uma das características que definem a telenovela enquanto gênero narrativo audiovisual com linguagem própria.

---

<sup>33</sup> Em francês *La Parole Donnée*. Vencedor da Palme d’or do Festival de Cannes em 1962.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 47, 48.

<sup>35</sup> Antônio Medina Rodrigues, Ivan Teixeira et Dacio de Castro, *Antologia da literatura brasileira: textos comentados*, Marco Editorial, São Paulo, 1979, p. 130.

Inspirada ou não em alguma obra literária específica, a geração de teledramaturgos formada a partir dos anos 1970 passou a dominar as especificidades do gênero narrativo seriado imprimindo suas marcas pessoais. Glória Perez com temáticas que buscam o intercâmbio cultural com outros países e abordam temas sociais como barriga de aluguel, transplante de órgãos, crianças desaparecidas e tráfico humano. Os temas são inseridos na trama de modo a impulsionar na sociedade a discussão sobre assuntos de utilidade pública ou considerados tabus. Esta prática, conhecida como *merchandising* social, também é recorrente nas novelas do teledramaturgo Manoel Carlos, que já abordou questões como violência doméstica, síndrome de Down, alcoolismo e violência contra idosos. Carlos Lombardi e Miguel Falabella mantém o estilo moderno da comédia urbana. Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares escolhem retratar o regionalismo e o realismo mágico em cidades fictícias. Benedito Ruy Barbosa imprime sua marca com temáticas regionais e de imigração. Silvio de Abreu, Gilberto Braga, Waleyr Carrasco e João Emanuel Carneiro com dramas modernos e os conflitos dos grandes centros urbanos.

## CAPÍTULO 3

### **Respeitável público: a telenovela, função especular e reflexo da/na sociedade brasileira**

Na sua origem, a publicidade foi a razão de ser da telenovela, que não passava de uma encomenda para atender à difusão das qualidades de um produto junto das donas de casa. No entanto, ao deixar de ser uma espécie de longo anúncio publicitário, a telenovela se tornou um produto independente, que não precisava mais das marcas para existir ou condicionar a concepção da obra. Quando o público começou a desejar a narrativa seriada, foi invertida a relação de dependência: assim a novela passou de mero veículo a produtora e gerenciadora dos espaços publicitários. A relação da telenovela com o mercado comercial tornou-se ambígua: ela não precisa mais do anunciante para que a obra seja pensada e executada, mas segue precisando dele para continuar a existir. Isto se deve à atuação do público consumidor como agente protagonista.

É preciso prever a vontade do telespectador e descobrir quais são suas necessidades já no momento em que a telenovela é concebida e executada, visto que se trata de uma obra aberta. Essa exigência comercial tem como consequência o questionamento de seu valor artístico. Embora um autor de literatura possa pensar no seu público leitor enquanto redige uma obra, não há uma interferência direta como a que ocorre com a televisão. No princípio, a audiência dava um retorno demonstrando apenas se o público assistia ou não ao capítulo, se mudava ou não de canal, indicando ao autor se o conteúdo transmitido em determinado fragmento havia sido suficientemente atraente. Hoje, além da métrica oferecida pela audiência tradicional, as redes sociais deram poder crítico ao telespectador, que assiste à novela enquanto realiza múltiplas tarefas. O mundo digital vai além dos televisores que recebem sinais analógicos em pontos fixos dos lares. Isto significa que há também os que acompanham a novela pela internet, e não necessariamente no instante em que a transmissão se dá na televisão. Há uma parcela do

público que assiste dias depois, pelo computador ou celular, conectados à plataforma digital de streaming da emissora. A Rede Globo lançou em novembro de 2015 a Globo Play, plataforma de vídeos que permite ao assinante acompanhar a transmissão ao vivo ou acessar programas já transmitidos. A importância de se adaptar à nova forma de relacionamento com o telespectador é tamanha que a emissora passou a disponibilizar programas primeiramente pela Globo Play e, dias depois, pela televisão.

O telespectador começou a ditar o destino da telenovela quando passou a reagir publicamente demonstrando a aceitação das obras. Como vimos, a recepção de *Beto Rockfeller* (1968) e *Irmãos Coragem* (1970), por exemplo, fez com que a televisão mudasse completamente a forma de ambientar suas narrativas, passando da fantasiosa “capa e espada” para o território nacional mais realista. O público demonstrou que gostaria de se ver nas tramas, mas, diferentemente do reflexo que se vê num espelho, a novela constrói a imagem do público para devolvê-la em seguida, dizendo ao telespectador quem ele supostamente seria ou deveria ser. É nesta relação com a sociedade que a telenovela precisa acertar qual é o equilíbrio ideal para se afirmar como um produto de sucesso do ponto de vista mercadológico e atingir o padrão de qualidade almejado. É preciso destacar que este padrão não está necessariamente associado à qualidade artística da novela, tratada por Távola<sup>36</sup> como um produto-programa, mas sim à qualidade de produção e à eficácia do uso da linguagem televisiva para fins comerciais. A televisão “sai da estética da criação e entra na estética da recepção”; desta forma, ao passo em que democratiza a estética por meio da coautoria diária com o público, o meio limita a autonomia criativa do autor sobre a obra. O produto final deve concordar com a média da sociedade, reforçando os valores estabelecidos.

A autora Glória Magadan, entrevistada por Clarice Lispector (1920-1977)<sup>37</sup>, reconhece o poder que a novela tem para acessar um imenso número de telespectadores. Questionada sobre a possibilidade de elevar o nível intelectual do produto em virtude do prestígio que a televisão tem junto ao grande público, Magadan diz que, se assim fizesse, perderia esse poder de alcance. Em outra pergunta, ela insinua que seus roteiros estariam submetidos à vontade da audiência.

---

<sup>36</sup> Artur da Távola, *op. cit.*, p. 7, 8.

<sup>37</sup> Clarice Lispector, *Todas as crônicas*, Rio de Janeiro, RJ, Rocco, 2018, p. 390.



Clarice Lispector: Eu soube que você recebe muitas cartas pedindo, por exemplo, que mude o destino de um ou outro personagem. Neste caso, o que é que você faz, sabendo que esta carta representa o desejo das massas?

Glória Magadan: Eu mudo<sup>38</sup>.

A entrevista de Clarice Lispector, umas das grandes representantes da literatura brasileira com Glória Magadan, afamada teledramaturga da história da telenovela, ambas de origem estrangeira, é uma espécie de diálogo entre a literatura (arte) e a telenovela (indústria cultural). Confirma-se a ideia de que acompanhar o pensamento médio da sociedade é fundamental para a manutenção do produto. O valor artístico do programa está ligado à sua função mercadológica, fazendo com que viva a ambiguidade do termo “indústria cultural”. A obra pode se enfraquecer artisticamente na medida em que buscar a função de aprovação mercadológica, mas fortalece a ideia de acesso à arte ao atingir uma escala industrial, formando uma cultura *mainstream*.

Le mot, difficile à traduire, signifie littéralement « dominant » ou « grand public », et [...] c’est l’inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches ; c’est pour beaucoup le contraire de l’art. Par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement ou un parti politique (le courant dominant), qui entend séduire tout le monde.<sup>39</sup>

O termo *mainstream* consegue situar perfeitamente a telenovela em seu objetivo principal. “Dominante” é a estética utilizada pela televisão, a busca pelo padrão de beleza, pelo reforço de estereótipos para facilitar a compreensão e aprovação da maioria dos que assistem. Dominantes também são os valores retratados nas obras, sem causar conflito com a média da população. A opinião dominante é contra a descriminalização das drogas, logo, a televisão não se posiciona contra aquilo que é prevalecente. A média quer conforto e não provocação. A televisão quer aprovação e não embate. É dessa forma que a cultura *mainstream*, na qual está inserida a telenovela, consegue atingir o “grande público”. Segundo Artur da Távola<sup>40</sup>, a telenovela incorpora em suas narrativas os assuntos já aprovados pela sociedade ou que estejam em vias de

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 389.

<sup>39</sup> Frédéric Martel, *Mainstream: enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2012, p. 19.

<sup>40</sup> Artur da Távola, *op. cit.*, p. 24.

aceitação, permitindo-se pequenas transgressões dentro do limite aceitável e durante um período curto para que a sensação de aceitação social não seja perdida. Embora ocorram lentamente, essas provocações acabam sugerindo à sociedade uma nova forma de abordar certos assuntos.

Ao analisar grupos de discussões de novelas, Esther Hamburger<sup>41</sup> percebeu que, para os participantes, o escopo das telenovelas é a imagem do Brasil e a sociedade brasileira. Ao discutir a narrativa e seus personagens, “os telespectadores frequentemente aludem ao que definem como modelos nacionais de comportamento”. No caso da novela *A Próxima Vítima* (1995), de Silvio de Abreu, o relatório do grupo de discussão apresentou para Esther Hamburger um caso de evolução da abordagem racial nas telenovelas. *A Próxima Vítima* se baseou na afirmação positiva apresentando um modelo de família negra divergente daquele que vinha sendo apresentado até então. Pais e filhos integravam a classe média alta. O filho mais velho era gerente de banco e concorria a uma vaga de trabalho em Miami, o filho do meio era estudante de direito e a mais nova sonhava com a carreira de modelo. A família vivia sem os conflitos violentos que eram retratados nas outras famílias da trama. Nessa representação familiar, Silvio de Abreu conseguiu abordar a representatividade social do negro na telenovela, discutiu o padrão de beleza feminina com a personagem da filha, e ainda explorou a homossexualidade através da personagem do filho do meio.

O grupo de discussão encontrou nessa representação da família ideal aquilo que o público busca na telenovela: um padrão de comportamento a seguir. Essas personagens foram expostas a situações que colocavam em teste suas reações. O telespectador aguardava a solução dada pela família para aprovar ou reprovar a conduta. Embora o filho fosse homossexual, a mãe dessa família perfeita e compreensiva era moralista e não aceitava a orientação sexual dele. No final da trama, ele acaba indo viver com outro homem, mas só depois que o pai morre. Vê-se, portanto, que a representação de uma família negra fora dos estereótipos da pobreza foi bem aceita pelo público, mas foi preciso que a homossexualidade do filho fosse condenada pelos pais, de modo a facilitar a identificação com a maioria dominante.

---

<sup>41</sup> Esther Hamburger, *op. cit.*, p. 57, 58.

A televisão insere assuntos progressistas ao mesmo tempo em que reforça visões conservadoras para satisfazer à audiência. A telenovela tem a finalidade de entretenimento, mas não pode ficar isenta do seu papel de influenciadora na sociedade, visto que ela ocupa parte considerável da programação da emissora. No entanto, não há que se esperar um produto artístico questionador, mas sim um produto da cultura *mainstream*. A crescente interação faz com que a sociedade funcione como uma instituição de censura, substituindo aquela que vetou diversas páginas de roteiros durante o regime militar. Em *Selva de Pedra* (1972), o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) proibiu que uma personagem se casasse novamente pois, embora ele acreditasse que sua esposa estava morta, viúvo, portanto, o telespectador sabia que ela estava viva. O casamento sendo então um laço indissolúvel e monogâmico, a telenovela não poderia apresentar um caso de bigamia, mesmo se a personagem estivesse legalmente morta.

Foi a estruturação de um departamento de análise e pesquisas, em 1971, que colocou a Rede Globo em posição de liderança, permitindo antecipar as necessidades do espectador brasileiro. Dirigido pelo sociólogo Homero Sánchez, o departamento passou a investigar as tendências de comportamento, buscando conhecer quais eram as expectativas do público no consumo da telenovela. As pesquisas até então eram realizadas ao final da trama, considerando a obra depois de encerrada. Com o novo departamento, a antecipação das expectativas permitiu que os programas fossem concebidos sob medida. Esta previsão característica da pesquisa e o sucesso alcançado graças a ela, deu a Sánchez o apelido de “o bruxo”. Ele recebia as sinopses e argumentações das novelas para, a partir de suas pesquisas, apontar as tramas paralelas que poderiam agradar e aquelas que certamente causariam rejeição junto ao público.

Além dos dados socioeconômicos, passou a se investigar os dados socioculturais, traçando um perfil mais completo do telespectador de cada telenovela<sup>42</sup>. Não bastava conhecer o perfil econômico do público e trabalhar sobre as expectativas estereotipadas das classes A, B e C; é importante também saber como cada classe se vê e gostaria de ser representada. As pesquisas com os grupos de discussão ocorrem geralmente até um mês após a estreia da novela, quando serão conhecidas as primeiras impressões, as rejeições e aprovações dos temas abordados, além das expectativas depositadas no prosseguimento

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 57.

da narrativa. Antes de completar dois meses, outra sondagem é realizada com novos grupos de discussão para perceber a aceitação e balizar o rumo das personagens. Dependendo dos números diários do Ibope e do retorno imediato do telespectador enquanto os capítulos são transmitidos, o departamento de pesquisa pode convocar outros momentos de discussão. Se após quatro meses a telenovela não apresentar o sucesso esperado, as pesquisas de opinião não conseguem mais oferecer material necessário para alterar a trama de modo a reverter a rejeição, e a telenovela prossegue buscando soluções para encurtar sua trama. A obra seguinte é agilizada com a responsabilidade de retomar a audiência e, conseqüentemente, a receita publicitária.

Nos grupos de discussão, a intuição do pesquisador é ferramenta imprescindível para obtenção de dados que permitam uma análise qualitativa mais eficaz. Para Esther Hamburger<sup>43</sup>, os especialistas deste tipo de sondagem em grupos atribuem ao não-dito, ao gesto e ao olhar, a mesma importância que é dada ao depoimento falado.

A seleção de participantes é considerada operação estratégica para a garantia de inserção e representatividade do instrumento. Questionários rápidos aplicados a transeuntes em ruas movimentadas levantam os dados necessários para a seleção de participantes em potencial. [...] As mulheres são preferencialmente escolhidas [...] além de expressarem bem suas preferências pessoais, são tidas como boas informantes sobre as preferências de outros membros da família. Assim, suas explicações sobre os motivos que levam os homens a assistir novelas poderiam ser mais significativas do que o depoimento dos próprios. A noção de que a presença masculina poderia inibir ou distorcer a participação feminina determina a constituição dos grupos de discussão exclusivamente femininos.

Parte daqueles que compõem a indústria da telenovela não concordam com a interferência das pesquisas no andamento da trama. Talvez por serem oriundos do teatro e do cinema, alguns atores e dramaturgos defendem a autonomia artística da obra televisiva e acreditam na necessidade de se impor diante da rejeição das ideias defendidas na narrativa. Por outro lado, é cada vez maior o número de atores que iniciam suas carreiras na televisão e, já acostumados com a cultura *mainstream*, valorizam a importância de manter o nível de audiência elevado. Sempre presente na telenovela desde o princípio, de

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 56.

mãos dadas com o autor na escrita do roteiro, a necessidade de aceitação cresce à medida em que o telespectador se sente cada vez mais como um agente ativo na coautoria. Embora desde a origem da telenovela a rejeição ou a aprovação tenham sido responsáveis pelo fim antecipado ou pelo prolongamento da trama, as redes sociais possibilitaram que o público tivesse mais consciência do poder que detém. No entanto, a televisão ainda possui hegemonia na esfera do entretenimento popular, com suas antenas cobrindo todo território nacional, mesmo as áreas rurais mais distantes.

É preciso considerar também a facilidade de acesso ao meio, mesmo entre o público não escolarizado. Não é preciso saber ler, nem mesmo interpretar as informações com profundidade para consumir a televisão. Desta forma, a telenovela reforça, modifica ou apenas sugere para debate algumas questões comportamentais tabus. Mesmo entre o público que não se vê representado nas personagens, a obra consegue impor a aprovação de comportamento social, por mais que o processo ocorra lentamente e precise de mais de uma telenovela para se tornar aceito. Segundo Esther Hamburger<sup>44</sup>, “talvez porque imaginem um universo de telespectadores de classe média alta, em um meio que não exige diplomas escolares para ser decifrado, as novelas propiciaram a difusão de um conhecimento que o público imagina necessário à inclusão social”. Por isso as pesquisas realizadas por essa autora apontam que o público acredita que a televisão é um meio capaz de gerar aprendizado.

O material veiculado é pensado de forma a que a estrutura hegemônica não seja abalada. Não era possível, por exemplo, questionar em uma telenovela a relação de exploração do trabalho das empregadas domésticas, pois, em certa medida, era socialmente aceitável o assédio moral na relação patrão e empregado. Com o aumento do poder de compra dos brasileiros e a ascensão da classe média no início dos anos 2010, viu-se uma mudança na representação deste público nas telenovelas. A classe C passou a ser apresentada como um público consumidor capaz de movimentar a economia.

Em 2012, a novela *Avenida Brasil* apresentou a personagem Zezé (negra), que trabalhava como empregada doméstica numa mansão, mas que em sua própria casa, com sua diarista (branca), reproduzia o comportamento autoritário de sua patroa. As

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 78.

empregadas domésticas foram apresentadas como consumidoras e como donas de casa quando saíam dos seus serviços, diferentemente dos estereótipos reproduzidos nas novelas anteriores, quando essas personagens geralmente viviam na casa dos patrões e pareciam não possuir vida fora daquele ambiente. Seis meses após o final da novela, a Proposta de Emenda à Constituição, conhecida como PEC das Domésticas, tornou obrigatória a redução da jornada de trabalho e o pagamento de horas extras às empregadas. O tema já vinha sendo debatido na sociedade devido à resistência encontrada em parte da elite e da classe média, que considerava o direito trabalhista das empregadas domésticas um fator impeditivo para a manutenção da rotina do lar. A novela tinha a vingança como tema central, mas abordou em diversas cenas as questões que envolviam a ascensão social e *Castigat ridendo mores* criticou o comportamento artificial dos novos ricos imitando a imagem que têm da elite, inclusive influenciados pelas novelas.

Assim, relação da telenovela com o público é repleta de ambiguidades. A televisão sabe que o público detém o poder de mudar de canal, desligar o aparelho ou criar manifestações de repúdio à trama, como já foi vivenciado em diversos momentos pela Rede Globo. A televisão sabe da importância do público, mas não pode jamais deixar evidente a sua dependência, assim como Sherazade dependia do sultão para continuar viva. A semelhança está na habilidade de utilizar o adiamento da narrativa para prender o público e garantir sua sobrevivência. Sabe-se que a aceitação é proveniente da reprodução de ideias que promovem o conforto e a acomodação do telespectador. Ele precisa acreditar que a televisão não está tentando modificar os comportamentos morais na sociedade.

A traição conjugal feminina, por exemplo, deve ser condenada a todo custo; já a masculina, pode ser melhor recebida caso alguma justificativa seja apresentada, como uma esposa autoritária demais ou ausente nas suas obrigações domésticas. O homossexual é aceito, mas qualquer demonstração de afeto entre personagens do mesmo sexo deve ser evitada. A mãe solteira ou a mulher divorciada são bem-vindas nas tramas, desde que a vida amorosa delas esteja direcionada para a busca de um esposo, e não do prazer sexual temporário. Já a legalização do aborto continua a ser um tema intocável. A repetição do discurso dominante é imprescindível para a manutenção da audiência, pois, mesmo não sendo uma coautoria de fato, o público se sente pertencente ao universo que envolve aquela criação ficcional. Apercebendo-se enquanto parte integrante e ativa na construção

da narrativa, o telespectador precisa validar o comportamento das personagens. Ao forçar a barreira do aceitável, o autor sempre chega a um embate de natureza moral.

No meio intelectual, acadêmico e cultural, a telenovela dificilmente é considerada um produto de valor artístico ao mesmo nível que o cinema. O estigma de baixa cultura não permite que parte dos integrantes desses grupos veja um significativo valor cultural nas produções televisivas. Ainda é possível encontrar minisséries como *Grande Sertão: Veredas*, exibida em 1985, *O Primo Basílio*, em 1988 ou *Agosto*, em 1993, que conseguiram despertar o interesse da crítica. Há outras produções seriadas que agradaram a parte mais elitizada dos críticos, mas, raras foram as telenovelas que conseguiram este feito. Pouco autênticas ou alienantes em demasia, as novelas são consideradas produtos cuja reprodução de clichés simplifica a abordagem de temas que exigem apreciação mais detalhada. No entanto, é justamente na superficialidade que se encontra o poder de abrangência da telenovela, de modo que sua mensagem consegue atravessar a barreira do conservadorismo, atingir telespectadores com menor grau de escolaridade e, conseqüentemente, impor uma ideia.

\* \* \*

Como pudemos constatar, a telenovela é repetitiva tanto nos temas abordados quanto na construção da narrativa, além disso, busca constantemente oferecer conforto ao público, sem confrontá-lo diretamente. No entanto, paradoxalmente é aquilo que a torna enfadonha que a transforma em uma poderosa ferramenta de reforço de comportamentos sociais. Pelo seu poder de alcance territorial e, sobretudo, por se comunicar facilmente com uma população composta de quase 1/3 de analfabetos funcionais<sup>45</sup>, os críticos à cultura de massa cobram da televisão o papel de formadora de uma consciência política crítica na sociedade. Esquece-se, porém, que a novela surgiu como “ópera de sabão”, sendo, portanto, um produto comercial desde sua origem. Por isto, o presente trabalho não busca questionar o valor artístico das novelas aqui analisadas ou citadas. O que se encontra no cerne da questão posta pela pesquisa é a influência da telenovela na formação e manutenção de comportamentos e normas sociais. Em que medida a telenovela discute temas relevantes para a equidade de gênero e também reforça o machismo presente nos discursos das beatas? A construção dessas personagens de devotas, surgidas com protagonismo em *O Bem-amado*, é pensada para receber a aprovação de uma sociedade patriarcal e cristã, mas, é preciso também que a televisão avance em pautas mais liberais à medida em que a sociedade avança e exige posturas menos conservadoras. Deste ponto do trabalho em diante, as três partes seguintes tratam de uma telenovela diferente do *corpus*: *O Bem-amado*, *Roque Santeiro* e *Tieta*. No início de cada parte é apresentada a sinopse da obra bem como um breve resumo sobre as personagens. Pelo fato de as novelas serem compostas por diversas tramas paralelas, entre as quais algumas de pouca relevância para o presente trabalho, as sinopses concentram-se nas histórias essenciais para a análise e compreensão das personagens beatas.

---

<sup>45</sup> AÇÃO EDUCATIVA; INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. Indicador de Alfabetismo Funcional (Inaf): Nova edição do Inaf não aponta avanços nos níveis de alfabetismo no Brasil. São Paulo: Ação Educativa; IPM, 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ez-6jrlrRRUm9JJ3MkwxEUffltjCTEI6/view>. Acessado em 05 de março de 2019.



## PARTE II

### *O BEM-AMADO:* BEATARIA COLORIDA EM ANOS DE CHUMBO

## **Ficha técnica**

---

**Período de exibição:** 22 de janeiro de 1973 a 03 de outubro de 1973

**Horário:** 22h

**Nº de capítulos:** 178

**Autor:** Dias Gomes

**Supervisão:** Daniel Filho

**Direção:** Régis Cardoso

**Coordenação de produção:** Mariano Gatti

**Edição:** Ubiratan Martins

**Assistente de produção:** Almeida Santos

**Continuidade:** Lia Mara

**Sonoplastia:** Paulo Ribeiro

**Maquiagem:** Erich Rzepecki

**Figurino:** Carlos Gil

**Assistente de figurino:** Nilson Resende

**Cenografia:** Paulo Dunlop

**Assistente de cenografia:** Guerrero

**Assistente de estúdio:** Nilton Canavezes

**Músicas:** Vinícius de Moraes e Toquinho

**Iluminação:** Sílvio Carneiro

**Contra regra:** Paracium Gonçalves, José Cupertino, Zenon Alves, Carlos da Silva e Carlos Silveira

**Chefia técnica:** Silas Teixeira

**Técnico:** Guassalin Nagem

**Câmeras:** Joel José, Alexandre Braz e Carlos Giraldes

**Áudio:** Mauro Araújo e Mazoel de Lima

**Operador de vídeo:** Jorge Câmara

**Operador de VT:** Antônio Fernando

**Supervisão de operações:** Alpheu de Azevedo

## Sinopse

---

Inspirada na peça de teatro *Odorico, o bem-amado e os mistérios do amor e da morte*, essa telenovela conta a saga de um prefeito em busca de um defunto para inaugurar o cemitério municipal, principal obra de sua gestão. Segundo a página da emissora Rede Globo dedicada à memória das telenovelas<sup>46</sup>, Dias Gomes inspirou-se em fatos reais para criar a trama. Foi em uma crônica de Nestor de Holanda, publicada no *Diário Carioca*, que Dias Gomes soube da existência de um candidato a prefeito no estado do Espírito Santo que havia vencido as eleições tendo como promessa de campanha a construção de um cemitério. Atendendo a um pedido de Flávio Rangel (1934-1988), diretor do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o autor desenvolveu o roteiro da peça em 1962. No ano seguinte, a revista *Cláudia* publicou a peça em sua edição de Natal. Um dos leitores do texto foi Benjamim Cattán (1925-1994), diretor e produtor da TV Vanguarda, que, encantando com a história, levou-a ao ar em junho de 1964 pela TV Tupi paulista. Embora tenha sido concebida para os palcos, apenas em 1969 a peça foi montada pela primeira vez em um teatro encenada pelo grupo Teatro de Amadores de Pernambuco, sob a direção de Alfredo de Oliveira. No ano seguinte, o renomado ator Procópio Ferreira (1898-1979) interpretava, na capital carioca, o político Odorico. Com o sucesso obtido nos palcos e na televisão, Dias Gomes publicou uma última versão da obra em 1975, chamada *O Bem Amado: farsa sócio-político-patológica*.

A versão analisada neste trabalho foi exibida pela Rede Globo em 178 capítulos, tendo ido ao ar às 22 horas, entre 22 de janeiro de 1973 e 3 de outubro do mesmo ano. Nesse período, o desenrolar da trama passou a fazer parte do cotidiano brasileiro, que queria saber quando Odorico iria inaugurar o cemitério de Sucupira, uma promessa de campanha apresentada já no primeiro capítulo. A ideia surge quando Odorico, enquanto candidato a prefeito, é chamado, em pleno comício, até a igreja para solucionar um problema: o corpo do mestre saveiro Lionel foi encontrado na praia e, não tendo onde enterrá-lo em Sucupira, ele devia ser levado para o cemitério da cidade mais próxima,

---

<sup>46</sup> "O Bem-amado - curiosidades", [disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades.htm>]. Acessado em 19 de setembro de 2015.

Jaguatirica. Aproveitando o inconveniente, Odorico retorna ao coreto com uma nova proposta em seu plano de governo. O político emprega uma oratória grandiloquente, com gestos exagerados, o que passou a caracterizar a postura demagógica típica da personagem. Entusiasmado, Odorico discursa sobre a importância de enterrar em Sucupira o povo que ali viveu; sempre se sustentando em argumentos religiosos e na presença de três mulheres, paradigmas da moral e da decência na cidade: as irmãs Cajazeiras, Doroteia, Dulcineia e Judiceia.

O *slogan* de campanha que antes era “Seja pobre ou seja rico dê seu voto a Odorico” é substituído por “Vote num homem sério e ganhe um cemitério”. O campo santo, ao mesmo tempo em que garante a vitória ao candidato, torna-se, junto com a vida – no sentido de ausência da morte –, o grande antagonista da personagem. Como mais ninguém morre na cidade, o cemitério vira um grande “elefante branco”, alvo de crítica da oposição pelo alto custo do investimento feito. Na luta desesperada por um defunto, Odorico Paraguaçu se põe a engendrar situações que possam produzir vítimas fatais. Entre as oportunidades arquitetadas, está o convite feito para que o matador Zeca Diabo retorne a Sucupira e possa visitar a mãe enferma. Odorico esperava o cangaceiro feroz, cantado em verso e prosa nos cordéis pelos crimes cometidos nos últimos vinte anos, mas a cidade viu chegar um homem manso, com o único desejo de se tornar bom, aprender a ler e exercer o ofício de protético. Ele havia se tornado um homem de fé, devoto de Padre Cícero, a quem jurou não matar mais ninguém, exceto para lavar a honra, caso necessário fosse. Odorico descobre que a sobrinha de Zeca fora violentada sexualmente por Jairo Portela e vislumbra então a possibilidade do crime de honra pelo qual Zeca Diabo acabaria por descumprir sua promessa. Embora estivesse disposto à defesa da honra, o vigário consegue convencer Zeca Diabo a não cometer o crime.

Odorico perde assim uma oportunidade de inaugurar o cemitério e a utilidade que via em Zeca. Assim, ele se vale do fato do cangaceiro ser um homem procurado pela força policial de diversos estados e pede que a delegada de Sucupira, Donana Medrado, prenda Zeca. A esperança alimentada pelo prefeito é que a operação resulte em morte, que de fato vitima um policial, mas o corpo é enviado para Salvador por ordem do médico. O desespero de Odorico aumenta gradativamente e a cada tentativa fracassada, ele se dispõe a encontrar uma solução ainda mais absurda que a anterior. Essa urgência faz com que ele se lance em uma campanha de incentivo, disfarçada de boas intenções

junto ao farmacêutico, que tentava suicídio todas as vezes que sua esposa o abandonava. Odorico promete que o primeiro a ser enterrado no cemitério será merecedor de discurso de “beira de cova”, placa, estátua e nome de rua em sua homenagem, pelo reconhecimento do pioneirismo. Em outra campanha de incentivo ao suicídio, o alvo é o mestre Zelão das Asas, um pescador devoto de Bom Jesus dos Navegantes, a quem prometeu pular do alto da torre da igreja usando um par de asas, pois acredita que, sustentado pela fé, não apenas sobreviveria, mas também sobrevoaria a cidade. Embora o vigário impeça este acontecimento em diversos momentos da trama, Odorico incentiva Zelão, na certeza de que ele seria vítima de sua promessa suicida.

Sem sucesso em suas investidas e sem conseguir recuperar o apoio da população, Odorico traz de volta ao município as famílias do coronel Cajazeira e a de Emiliano Medrado, que há gerações travam batalhas de morte, jurando vingança, num duelo característico das cidades do interior do Nordeste brasileiro. Mas, para desespero do prefeito, a inauguração do cemitério será novamente adiada, pois o duelo deixou apenas uma vítima com ferimentos leves. O prefeito resolve, então, criar o Dia do Abraço e promover a Festa do Aperto de Mão e, como era de se esperar, a tensão entre as duas famílias termina em tiroteio e faz mais uma vítima, o vereador Demerval Barbeiro. Odorico finalmente tem a chance de inaugurar o cemitério e chega a organizar um velório. Todavia, enquanto todos dormiam, Emiliano Medrado e Lulu Gouveia roubam o corpo do vereador. A partir daí, Odorico começa a apresentar visíveis traços de obsessão.

Certo de que está sendo sabotado por forças ocultas com a ajuda dos seus adversários, Odorico exige a investigação do roubo do cadáver. No entanto, com a falta de uma resposta da polícia, ele pede ao seu assistente, Dirceu Borboleta, para instalar uma escuta no confessionário da igreja, pois, no seu entendimento, nesse local ninguém seria capaz de mentir. Assim, chegam aos ouvidos de Odorico e de seu assistente histórias íntimas da população, entre elas a confissão de Dulcineia Cajazeira de que seu filho é fruto da aventura amorosa que ela manteve com o prefeito. Sabendo da infidelidade da esposa, Dirceu mata-a e volta-se contra Odorico. O caso da espionagem no confessionário, conhecido como *Sucupiragate*, clara referência ao “Caso Watergate”, desmoraliza o prefeito e serve de justificativa para a população exigir o seu impeachment.

Ainda contando com a ajuda de duas irmãs Cajazeiras, Odorico articula a encenação de um atentado contra ele, visando, assim, passar de acusado a vítima. A ideia é que Zeca Diabo simule uma troca de tiros com o prefeito em seu gabinete, mas o ex-matador executa Odorico intencionalmente, pois, minutos antes do combinado, Zeca lera num antigo jornal de Salvador, que Odorico tinha sido o grande responsável pela sua prisão. O que era para ser apenas mais um embuste se torna realidade e o cemitério municipal de Sucupira abriga, por fim, o seu primeiro defunto: o seu idealizador Odorico Paraguaçu. Quanto a Zeca Diabo, que havia prometido ao seu santo de devoção não matar mais ninguém, exceto pela defesa de honra, foge da cidade e retorna ao cangaço. No enterro de Odorico, o chefe da oposição, Lulu Gouveia, faz o elogio fúnebre. Numa fala carregada de hipocrisia, o locutor louva as qualidades de Odorico, nunca reconhecidas pela oposição. A moral, a decência, a honra e a honestidade, virtudes inexistentes na personalidade do prefeito falecido são ali enaltecidas. A oposição assume, nesse momento, o lugar antes ocupado por Odorico, dando início a um novo ciclo que na verdade nada irá transformar na cidade.

A última sequência da trama mostra Zelão das Asas em cima da torre da igreja pronto para pular e cumprir sua promessa [cena 1]. A imagem do padre olhando para o alto da torre junto com a população vai sendo impregnada por um tom sépia até finalmente ser congelada. A música de fundo vai parando lentamente, como numa radiola que é desligada sem tirar a agulha. Sobe o som de berimbau e o narrador, o ator Mário Lago (1911-2002), diz em *off*: “aqui a nossa história para, pois, tudo o que sabemos daí em diante é de ouvir contar. Não que a gente não acredite, pois, se você for a Sucupira, vai ver que lá ninguém duvida”. Na tela, Zelão das Asas salta da torre e todos ficam esperando a queda. Rindo, ele sobrevoa Sucupira, a multidão e o mar. O locutor diz: “E Zelão voou. Se você duvida, é um homem sem fé”.

## Personagens

---

**Odorico Paraguaçu** (Paulo Gracindo): Coronel e fazendeiro produtor de azeite de dendê, elege-se prefeito de Sucupira com a promessa de construir um cemitério na cidade. Corrupto e demagogo, ele é amado pela população que se deixa enganar pelo seu discurso repleto de neologismos e citações filosóficas. Devido a ausência de mortos na cidade, Odorico não consegue inaugurar o cemitério. É criticado pelo mau uso da verba pública e articula situações que possam terminar com vítimas fatais.

**Zeca Diabo** (Lima Duarte): Ex-matador foragido, José Tranquilino da Anunciação é cantado em versos de cordel como um homem violento. No entanto, ao retornar a Sucupira, Zeca Diabo mostra-se disposto a apagar seu passado de cangaceiro para se tornar um homem bom. Devoto de Padre Cícero, Zeca Diabo costuma conversar com ele em suas orações.

**Doroteia Cajazeira** (Ida Gomes): Líder da câmara de vereadores e diretora da escola municipal, Dona Dó é a mais velha das irmãs Cajazeiras. A beata apaixona-se por Zeca Diabo, ajudando-o em seu objetivo de se tornar um homem bom. Pudica e recalcada, apresenta-se como uma virgem solteira mas, às escondidas, mantém um caso com Odorico.

**Dulcineia Cajazeira** (Dorinha Duval): Romântica e ingênua, Dulcineia é apaixonada por Dirceu Borboleta, vivendo um amor não correspondido. Assim como suas irmãs, ela também é amante de Odorico, de quem fica grávida. Para não se tornar uma mulher desonrada, ela aceita articular uma trama com o prefeito para que Dirceu se case com ela e assuma a paternidade da criança.

**Judiceia Cajazeira** (Dirce Migliaccio): Juju é a mais desesperada das três irmãs Cajazeiras na busca por um marido. Chega a ficar noiva do seu primo mas descobre que ele já é casado. A caçula Juju vive em busca de pretendentes para não terminar solteira e amarga como sua irmã mais velha.

**Dirceu Borboleta** (Emiliano Queiroz): Operador de telégrafo e assessor da prefeitura, o colecionador de borboletas é um homem tímido, ingênuo e extremamente fiel a Odorico. É vítima de uma armação para que se case e assuma a gravidez de Dulcineia, protegendo a imagem do prefeito, verdadeiro pai da criança.

**Telma** (Sandra Bréa): Filha de Odorico, a jovem *hippie* retorna a Sucupira após terminar seus estudos em Salvador. Namora com o jornalista Neco Pedreira, mas é apaixonada pelo médico Juarez Leão. Telma não se enquadra no perfil das mulheres pudicas de Sucupira, sendo constantemente criticada pelo pai e pela tia Zora.

**Zora Paraguaçu** (Ana Ariel): Solteira e beata é a responsável pelos cuidados com a casa do irmão, Odorico, após a morte da esposa dele, Rosa Paraguaçu. Apaixonada pelo vigário desde a adolescência, dedica-se às orações para aliviar seus pensamentos pecaminosos com o padre.

**Adalgisa Portela** (Maria Cláudia): Casada com o vigarista Jairo, a jovem e bonita Gisa é usada como isca pelo marido para aplicar golpes nos homens da cidade. Cansada de ser explorada, ela se separa do marido para recomeçar a vida, enfrentando o julgamento das beatas de Sucupira.

**Juarez Leão** (Jardel Filho): Acusado de ter assassinado o médico responsável pela cirurgia que matou sua mulher, o Dr. Juarez tornou-se agressivo e alcoólatra. Para retomar o contato com a medicina, mudou-se para Sucupira, assumindo o posto de saúde da cidade. Fica inimigo de Odorico e apaixona-se por Telma.

**Neco Pedreira** (Carlos Eduardo Dolabella): Jornalista e dono da gazeta *A Trombeta*, denuncia constantemente a má administração de Odorico. Apaixona-se por Telma, filha de seu inimigo político.

**Cecéu** (João Paulo Adour): Filho de Odorico, é um jovem que vive envolvido em conflitos e brigas em razão de suas atitudes irresponsáveis. Namora com Adalgisa quando ela se separa do marido.

**Jairo Portela** (Gracindo Júnior): Casado com Adalgisa, aplica golpes para sobreviver. Monta uma cooperativa em Sucupira e passa a explorar os pescadores.

**Lulu Gouveia** (Lutero Luiz): Candidato a prefeito, é tido como vitorioso até a apuração da última urna, quando Odorico ganha com poucos votos de diferença. Dedicar-se à atividade de dentista, mas não abandona a oposição a Odorico.

**Donana Medrado** (Zilka Sallaberry): Casada com o delegado Joca Medrado, assume a delegacia de Sucupira depois que o marido ficou paraplégico.

**Joca Medrado** (Ferreira Leite): Delegado de Sucupira, deixa o exercício da função a cargo da esposa, pois ficou paraplégico em consequência de um conflito armado entre as famílias Medrado e Cajazeira.

**Anita Medrado** (Dilma Lóes): Funcionária dos Correios, a neta de Donana teve o pai assassinado a mando de Odorico. É inimiga da família Paraguaçu e apaixonada por Neco Pedreira.

**Zelão das Asas** (Milton Gonçalves): Casado com Chiquinha do Parto, o pescador sobrevive a um temporal e, a partir daí, tenta pagar uma promessa a Bom Jesus dos Navegantes para agradecer pela graça alcançada. Para isto, constrói asas para voar da torre da igreja. O seu voo encerra a novela conotando o desejo de liberdade do autor.



**Chiquinha do Parto** (Ruth de Souza): Casada com Zelão, é parteira e enfermeira no posto de saúde. Vive tentando convencer o marido a não pagar a promessa de pular da igreja.

**Jaciara** (Valéria Amar): irmã de Zeca Diabo e de Mestre Ambrósio, foi abusada sexualmente aos 14 anos pelo filho de um coronel. Zeca matou o agressor para lavar a honra da irmã e depois fugiu. Jaciara acabou se tornando prostituta para desgosto da família.

**Mariana** (Teresa Cristina Arnaud): Filha de Mestre Ambrósio e sobrinha de Zeca, vive silenciosa após ser agredida sexualmente por Jairo Portela. Ela teme que, por tentar lavar sua honra, o pai tenha o mesmo destino errante do tio.

**Vigário** (Rogério Fróes): padre de Sucupira, conta com a ajuda das beatas e de Tião Moleza para cuidar da igreja. Freqüentador assíduo da casa das irmãs Cajazeiras e de Odorico.

**Libório** (Arnaldo Weiss): Casado com Odete, o farmacêutico tenta suicídio todas as vezes em que é abandonado pela esposa.

**Odete** (Isolda Cresta): Casada com Libório, sente desprezo pelo marido, deixando-o constantemente para viver com amantes. Retorna para casa sempre que precisa de dinheiro

**Nezinho do Jegue** (Wilson Aguiar): Sempre acompanhado de seu jegue Rodrigo, Nezinho é defensor de Odorico, quando sóbrio, e crítico ferrenho, quando bêbado. Apaixona-se pela beata Judiceia mas não é correspondido.

# CAPÍTULO 1

## Comédia *versus* toque de silêncio

No dia 22 de janeiro de 1973, às dez horas da noite, dos aparelhos de televisão do Brasil saíram sons de tambores e atabaques entoando o ritmo do candomblé. Nas telas, as imagens em movimento apareciam ao público pela primeira vez coloridas, mostrando a partida de saveiros no mar da Bahia, durante a festa religiosa de Iemanjá<sup>47</sup>. Interrompida pela passagem de um corte seco<sup>48</sup>, a cantiga dedicada à Rainha do mar é coberta por sonoras e longas badaladas. A câmera em panorâmica<sup>49</sup> parte da praia e chega à igreja, de onde sai o som do sino que, insistentemente, convida a população da cidade para a missa. Essas foram as primeiras imagens e os primeiros sons da telenovela das 22 horas daquele ano, a população do país estava assim convidada a acompanhar pelos próximos nove meses uma obra de Dias Gomes.

Dirigindo-se ao mar, a câmera revela, num dos barcos, a presença de um homem vestido de terno e gravata acompanhado por três mulheres com chapéus e roupas elegantes. O grupo destaca-se dos demais participantes da festa, geralmente pescadores em trajes simples. Um cartaz é erguido, onde se pode ler o *slogan* “Para prefeito vote em Odorico”. Devoto e respeitoso, o candidato ao cargo executivo coloca uma oferenda sobre as águas, acompanhando com os olhos seu trajeto em direção a Iemanjá. Segue-se outro corte seco e surge na tela o nome da novela *O Bem-amado*, seguido da abertura

---

<sup>47</sup> Divindade das religiões de matrizes africanas, associada à fertilidade e à proteção materna. Do iorubá *Yèyé omo ejá*: mãe cujos filhos são peixes. Também conhecida como Dona Janaína, Rainha ou Sereia do mar, Dandalunda, entre outros epítetos.

<sup>48</sup> Passagem abrupta de uma cena a outra. Geralmente utilizada para indicar eventos simultâneos ou contíguos.

<sup>49</sup> Movimento em que a câmera está parada e gira em torno do próprio eixo, vertical ou horizontalmente. Serve, sobretudo, para revelar o ambiente, dando a impressão de que o espectador movimentou o rosto e mudou a direção do olhar, indo de um cenário para outro.

cujo tema é a música homônima de Vinicius de Moraes (1913-1980) e Toquinho<sup>50</sup> [abertura da novela *O Bem-amado*].

Terminada a primeira sequência, o telespectador já foi claramente informado de que a cidade em questão é regida por festas e rituais religiosos. Nada de novo, a religiosidade é, efetivamente, elemento balizador das normas das sociedades então representadas nas telenovelas brasileiras cuja ação decorre em cidades fictícias. Em Sucupira, imaginada no litoral baiano, a presença da religião se faz notar logo nos primeiros minutos e assim seguirá até o final do enredo, cuja trama gira ao redor da obsessão do protagonista, Odorico Paraguaçu, pelo poder.

Embora mau-caráter e capaz de crueldades para atingir o seu objetivo, esse líder político evoca constantemente os valores morais defendidos pelo cristianismo, tais como a bondade, a castidade, o matrimônio e a união familiar. Apresentando-se na figura de um coronel viúvo para ser bem amado pelo povo, em seus discursos políticos e nas suas conversas, ele se diz “um homem de respeito, respeitoso e respeitado”, disposto a acabar com a falta de decoro que chama de “sem vergonhismo<sup>51</sup>” e defender a família.

A contradição entre o indivíduo sem escrúpulos, a do político e o homem que usa a máscara da moral parece ganhar ares desmedidos na construção da personagem. O exagero, marca do seu discurso e das suas ações, foi recurso utilizado para caracterizar a representação real do político e coronel, escondendo sob a caricatura cômica e grotesca a

---

<sup>50</sup> Quando o sol da manhã vem nos dizer / Que o dia que vem pode trazer / O remédio pra nossa ferida, abre o meu coração / Logo o vento da noite vem lembrar / Que a morte está sempre a esperar / Em um canto qualquer desta vida / Quer queira, quer não / O espanto na calma, coragem no medo / Vai e vem, o corpo sem alma / Ainda na dor que o mal não tem / A noite no dia, a vida na morte, o céu no chão / Pra ele, vingança dizia muito mais que o perdão. (Vinicius de Moraes e Toquinho, *O Bem-amado*, Trilha original da novela *O Bem-amado*, Som Livre, 1973).

<sup>51</sup> Em entrevista concedida à revista *Cartaz*, o autor Dias Gomes revela que deu uma lista de palavras para o ator Paulo Gracindo empregar nas falas de Odorico. Com o intuito de recriar a linguagem de um demagogo político diz: *emboramente, apenasmente, agoramente, desesquecido, providenciamentos, desmiolamento, reseroso, mau-caratista, arroubos emotistas, boatismo, ciscustanciamentos, confabulância sigilenta, desesquecer, deslembrado, esquerda subversenta (maquiavelenta, desaforista), esverdeado amareleceto*, entre outros neologismos (Mariza Cardoso, “Nascimento, vida e glória de Odorico”, *Revista Cartaz*, Rio de Janeiro, 21/03/1973).

realidade do coronelismo<sup>52</sup> que ainda existia no país. Igual exagero também caracteriza o comportamento das irmãs Cajazeiras, a que chamaremos “beatas”, e que, sendo pecadoras, obstinavam-se no julgamento e na denúncia de pecados alheios.

O excesso na representação dos tipos interioranos brasileiros ganha força com as imagens que, pela primeira vez, eram apresentadas a cores na teledramaturgia brasileira. Se a televisão a preto e branco distanciava a representação visual da realidade pela ausência da cor, a inexperiência aliada à empolgação no manuseio do novo recurso gerou um produto excessivamente colorido. A novidade estimulou ainda a confecção de figurinos com tonalidades quentes e vibrantes, visando explorar a tecnologia ao seu máximo limite e seduzir o telespectador. Esse somatório de excessos começou a indicar uma aproximação do autor ao estilo realista-fantástico<sup>53</sup>, que ele iria explorar na telenovela *Saramandaia*, de 1976. Segundo Todorov, o *fantástico* apresenta-se em acontecimentos que não encontram explicação pelas leis do mundo real, e este é o caso do voo de Zelão das Asas que, na cena final de *O Bem-amado*, sobrevoa a cidade de Sucupira encarnando assim o desejo de liberdade da personagem e do autor. Para Todorov, o que define o gênero é a hesitação entre a explicação natural e a sobrenatural dos acontecimentos.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> A decadência do sistema de poder político exercido pelos latifundiários está associada ao fim da Primeira República, em 1930. No entanto, o tráfico de influência dos coronéis continuou a impor seus representantes políticos até os anos 1960, sendo ainda presente em áreas rurais da região nordeste brasileira. Segundo Santos, o *coronelismo* exercido pelos fazendeiros foi substituído pelo *coronelismo eletrônico*, “uma complexa rede de influências entre o poder público e o poder privado dos chefes locais, proprietários de meios de comunicação” (Suzy dos Santos, “Os prazos de validade dos coronelismos: transição no coronelismo e no coronelismo eletrônico”, in *Democracia e regulação dos meios de comunicação de massa*, eds. Enrique Saraiva et al., Rio de Janeiro, FGV Editora, 2008, p. 230.)

<sup>53</sup> Termo utilizado para caracterizar o gênero *fantástico* num contexto hispano-americano. Também designado *realismo mágico*, *realismo maravilhoso* ou, mais precisamente, *realismo maravilhoso americano*. Este último utilizado por Carpentier em seu livro *O reino deste mundo* (1949), que busca desvincular o estilo latino-americano do *fantástico* europeu, evidenciando a necessidade de considerar as lendas, os folclores e “histórias mágicas” nas Américas. A associação com o *realismo* atribui à expressão uma função de crítica das questões sociais (Alejo Carpentier, *O reino deste mundo*, São Paulo, Martins Fontes, 2010.)

<sup>54</sup> Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 16. [edição original: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.]

Em *O Bem-amado*, apenas a cena final do voo daquela personagem indica uma aproximação ao fantástico. Já em *Saramandaia*, novela posterior, o telespectador depara-se desde os primeiros capítulos com os aspectos não realistas: João Gibão apara e esconde suas asas temendo repreensão; Dona Redonda come compulsivamente até ficar inflada de descontrole e moralismo, explodindo no ar; Seu Cazuzza, um tradicionalista conservador sente o coração sair pela boca todas as vezes que se exalta ou discute política; Zico Rosado, o coronel e dono da usina de açúcar, ao ficar irritado expela formigas pelas narinas. Assim, em *Saramandaia*, Dias Gomes cumpre a condição primeira que, para Todorov, caracteriza a obra *fantástica*: “é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”<sup>55</sup>.

Dessa forma, o autor coloca o telespectador no espaço de hesitação ao se deparar com a representação do mundo real por meio de personagens sobrenaturais (um lobisomem, uma menina que entra em combustão sempre que o namorado a rejeita, um homem que prevê o tempo de acordo com a dor que sente nas costelas, apenas para citar alguns). Parece, portanto, ser equivocada a associação de *O Bem-amado* ao realismo mágico, mesmo que a novela contenha a cena do voo de Zelão das Asas e exageros em diversos níveis (falas, caracterizações ou cores). Na busca de uma classificação por subgênero, mostra-se mais adequada a sua inserção no hiper-realismo, uma vez que a obra promove a denúncia de questões político-sociais por meio da carnavalização de personagens e suas tramas.

Teorizado por Bakhtin<sup>56</sup>, esse processo realiza-se na transposição da festa carnavalesca para a literatura. O carnaval permite que sejam forjadas relações, comportamentos, gestos e palavras que se opõem à lógica. É o que ocorre em *O Bem-amado* com uma construção excêntrica e paródica dos representantes de diversas categorias sociais: o coronel político e seu capanga; as beatas; as “solteironas”; a imprensa de oposição; o cangaceiro matador. A excentricidade é entendida, segundo Bakhtin, como uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, “permite que se revelem e se

---

<sup>55</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 39.

<sup>56</sup> Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010, p. 128.

expressem [...] os aspectos ocultos da natureza humana”<sup>57</sup>. O conflito moral das beatas, divididas entre o medo do pecado e o desejo, a par com a hipocrisia e a demagogia, é denunciado pelo autor por meio de traços excessivos.

O voo de Zelão entrou para a história da teledramaturgia brasileira por representar o sonho de liberdade que, na época, parecia distante da população brasileira. No ano de exibição da obra, o Brasil vivia sob o severo controle da censura, que após o golpe militar de 1964 se foi acentuando. O general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985) dirigiu o Brasil durante o período conhecido como “anos de chumbo” (1969-1974), dado o elevado grau de repressão e cerceamento das liberdades. Enquanto as artes, sobretudo o teatro, o cinema, a literatura e a música, viam-se progressivamente mais e mais ameaçadas pela censura, os produtos de entretenimento dos meios de comunicação de massa ainda eram considerados inócuos e, em certa medida, corroboravam a ideia de progresso e integração nacional pretendida pelo regime.

O consumo do “produto telenovela” ascendia nos hábitos da classe média brasileira e os elementos do melodrama presentes nas obras televisivas atribuíam ao gênero a marca alienadora de uma distração superficial. No entanto, Paulo Cabral<sup>58</sup> aponta para o fato de os profissionais impossibilitados pela censura de realizarem atividades dramáticas terem migrado para a televisão, onde se ligaram à produção de telenovelas. O diretor Daniel Filho, responsável pela supervisão de *O Bem-amado*, reconhece esse espaço de migração do teatro e do cinema para a televisão<sup>59</sup> e lembra o quanto a telenovela foi enriquecida com os trabalhos de atores e autores cuja formação tivera origem no movimento teatral de resistência. Entre eles contam-se Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e o próprio Dias Gomes<sup>60</sup>. Os profissionais

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Paulo Cabral, *A história da telenovela: por que o mundo adora os folhetins*, São Paulo, Terceiro Nome, 2008, p. 38-39.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>60</sup> Oduvaldo Vianna Filho foi um dos fundadores do *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes*, extinto logo após o golpe de 1964, quando o dramaturgo idealiza com outros artistas o grupo teatral de resistência ao regime, o *Opinião*. Gianfrancesco Guarnieri foi um dos fundadores do *Teatro Paulista dos Estudantes*. O ator e dramaturgo é autor das peças *Eles não usam black-tie* e *A Semente*, cujos temas centrais são, respectivamente, as greves operárias e o Partido Comunista. Em parceria com Augusto Boal, idealizador do *Teatro do Oprimido*, Guarnieri escreve os musicais *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, duas proposições que utilizam heróis nacionais para despertar no público a necessidade de resistência.

que se refugiaram no espaço televisivo viviam mergulhados na contradição entre um passado de produções culturais de denúncia e resistência e o ambiente da comunicação de massa que, malgrado o alinhamento com as imposições da censura, possibilitou também a crítica da situação vigente no país. Em sua pesquisa sobre a telenovela durante o regime militar, Tânia Pellegrini refere que

a tentativa de ‘implodir por dentro o aparelho’, se não foi vitoriosa, pelo menos criou alguns dos produtos mais interessantes desse tipo de dramaturgia, o que serve para comprovar uma certa ingenuidade ainda possível em relação à força, alcance e eficácia da indústria televisiva.<sup>61</sup>

Dentre esses produtos, *O Bem-amado* se destaca por enfrentar a censura e levar às telas uma crítica à situação política do Brasil e ao moralismo cristão conservador então enaltecido pelo regime militar. A alegoria do coronel-prefeito e das beatas do interior mostrou a face oculta da política e da religião, temas que despertam olhares mais atentos e análise mais demorada dos censores. Todorov<sup>62</sup> define a alegoria como uma metáfora contínua, ininterrupta, que extrapola o objetivo de expressar uma coisa para significar outra, “revelando a intenção certa de falar também de algo mais que do primeiro objeto do enunciado”. Patrick Labarthe<sup>63</sup> também situa a alegoria como um recurso retórico cuja função metafórica é apenas o meio de expressar uma sequência mais ampla de imagens em torno de uma comparação central.

Para além de um acessório acadêmico comparativo, a alegoria se apresenta de forma tão primitiva e natural, que “seu caráter espirituoso e violento revela a inteligência iluminada pela embriaguez”. Para Labarthe<sup>64</sup>, é na violência tensa e sempre hipnotizante que reside precisamente a vida inquietante da alegoria, pois é por meio dela que a face da verdade é consolidada e revelada: dá-se cara concreta às ideias. Esta seria, na definição desse autor, uma função “lembrete” da alegoria, ao fazer perdurar a representação. Assim, a alegoria transforma o fenômeno em conceito e o conceito em imagem, permitindo acessar a imagem de algo que os fatos históricos escondem sem se

---

<sup>61</sup> Tânia Pellegrini, "A próxima atração: telenovela e ditadura", *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*, São Paulo, Cultura Acadêmica Editora, 2005, p. 131.

<sup>62</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 34-36.

<sup>63</sup> Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 11-13.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 16, 21.

dar por isso. De mãos dadas, a ditadura e a religiosidade ganharam corpo e voz em personagens de *O Bem-amado*, revelando à população a crueldade que não podia ser mostrada às claras.

Representar um momento trágico da história do Brasil pelo viés da comédia foi o artifício que Dias Gomes encontrou para, na telenovela, conseguir dizer o que estava proibido de abordar em seu teatro, gênero que, desde sua origem na Grécia, serviu para a crítica e a subversão da ordem social ou familiar. É por meio do estímulo do riso que a comédia alivia o peso contido no problema criticado. Para Avner Ziv e Jean-Marie Diem<sup>65</sup>, o objetivo principal do gênero não é fazer rir, mas sim levar à reflexão como se ela fosse um instrumento de justiça. O seu caráter sócio-político permite-lhe lutar contra a opressão, sobretudo em situações de totalitarismo. Segundo os autores, “o humor se dirige para outras instituições e outros alvos [...] ajudando em certa medida a melhor suportar a opressão, levando esperança para os oprimidos”<sup>66</sup>.

Em *O Bem-amado*, foi aproximando-se da fiel representação do coronel, expondo a crueldade de seus atos, que Dias Gomes conseguiu driblar a censura. Decerto, para o regime, Odorico Paraguaçu era a alegoria de um político cujos vícios não se encontravam associados à realidade do momento. A máscara carnavalesca escondia o real para melhor revelá-lo. Assim, de modo semelhante ao carnaval, “as leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se”<sup>67</sup>. Esta ideia carnavalesca concede leveza e permissividade e, quando o “rei da cidade” cede espaço para o “rei Momo”, coroa-se aquele que, para Bakhtin<sup>68</sup>, é o “antípoda do verdadeiro rei: o escravo ou o bobo”. As personagens de *O Bem-amado* utilizavam a máscara da comédia que, como já dizia Aristóteles<sup>69</sup>, sendo feia e distorcida, não deixa transparecer a dor. Com isso, desvendou-se a face feia do coronelismo, do mau político e da corrupção sem, no entanto, denunciar abertamente o sofrimento causado pelo regime.

---

<sup>65</sup> Jean-Marie Diem e Avner Ziv, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>67</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 128.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>69</sup> Aristóteles, Horácio e Longinus, *A poética clássica*, São Paulo, Cultrix, 1997, p. 23-24.



Ao provocar o riso, a obra obteve liberdade condicional, controlada e censurada em certas passagens. O gênero cômico exigiu do autor a destreza de assegurar sua criação no fio tênue entre a representação fiel do real e a carnavalização do drama vivido pelo Brasil. Para evitar uma perseguição maior da censura, os moradores da fictícia Sucupira foram concebidos como caricaturas, aparentemente distanciados da realidade.

Para Bergson<sup>70</sup>, a comédia aproxima-se mais da realidade que o drama, de modo que certas “cenários da vida real são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra”. Com o intuito de disfarçar os elementos de denúncia – demagogia e falso moralismo –, o autor realçou os gestos em detrimento das ações. Desta maneira, buscou permanecer na comédia, revelando a feiura do regime e não a dor causada por suas atitudes. Ao abordar os crimes cometidos pelo prefeito Odorico, a novela concentrava a crítica por meio da fala e da gestualidade das personagens. Bergson<sup>71</sup> frisa que, enquanto no drama a ação possui um papel primordial, na comédia ela se torna acessória, um elemento de contexto.

[A comédia] tem por alvo expor tipos diante de nós. Criará até, se preciso, tipos novos. Por isso, contrasta vivamente com as demais artes. O próprio título das grandes comédias é já significativo. *O Misanthropo*, *O Avaro*, *O Jogador*, *O Distraindo* etc. [...] no caso em que a comédia de tipos tem por título um nome próprio, esse nome próprio é depressa arrastado, pelo peso do seu conteúdo, na corrente dos substantivos comuns. Dizemos "um Tartufo" [personagem da comédia homônima de Molière], ao passo que não diríamos "uma Fedra" [personagem da tragédia homônima de Jean-Baptiste Racine] ou "um Polieucta" [personagem da tragédia homônima de Pierre Corneille]<sup>72</sup>

O título da novela, *O Bem-amado*, corrobora a afirmação de que a obra buscava se firmar no gênero da comédia de personagem, ao criticar o tipo representativo do político desonesto e das beatas falso-moralistas. O bem-amado Odorico tornou-se sinônimo de político demagogo e as irmãs Cajazeiras passaram a corporizar as “solteironas” que disfarçavam seus desejos sexuais com a imagem da cristã pudica. A

---

<sup>70</sup> Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012. (Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 66.)

<sup>71</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 69.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 78-79.

novela se inscreve também na comédia de costumes, uma vez que critica o modelo moralista do regime militar, que pregava a adoção dos valores religiosos em prol da preservação da família e dos bons modos.

Odorico é um “tartufo”, pois tal como a personagem de Molière (1622-1673), era hipócrita e falso devoto religioso. Molière atacava os vícios da sociedade por meio do riso, configurando a crítica dos costumes como um tipo de comédia. Em 1664, a encenação do seu *Tartufo* gerou protestos na França, o que acarretou sua proibição. Os religiosos sentiram-se ofendidos com a criação de uma personagem ao mesmo tempo devoto e hipócrita. O fato obrigou Molière a escrever um *placet* para o rei Louis XIV. Nessa petição, para se defender, o autor definiu o gênero de comédia de que ele era o grande representante.

SIRE, Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites, et mit en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistiquée.<sup>73</sup>

Vê-se, assim, que a função do gênero é, desde sempre, a denúncia por meio do riso. Ri-se, portanto, também de assuntos que devem ser levados a sério, questionados e revistos. Em período de censura, a comédia talvez seja a ferramenta mais adequada para ultrapassar os limites daquilo que se está autorizado a dizer, obrigando o autor a conduzir o texto na linha que divide o mero achincalho da crítica que contesta. Os tipos cômicos, sobretudo o protagonista Odorico, eram instrumentos por meio dos quais foi possível abordar a demagogia e o falso moralismo vigentes na sociedade brasileira. Nas personagens secundárias, Dias Gomes aproveitou também para inserir, de maneira sutil, temas como violência doméstica, através de Jairo e Adalgisa; exploração do trabalho e formação de cooperativas, através de Ambrósio e dos pescadores da região; e o desejo de liberdade, com o voo do pescador Zelão.

---

<sup>73</sup> Molière, *Le Tartuffe*, Paris, Flammarion, 2009, p. 49-50.

*O Bem-amado* teve 20% dos seus capítulos podados pela censura, 37 do total de 178<sup>74</sup>. Os motivos que levavam os censores a amputar grande parte de uma obra podiam ter origem na presença de situação que ameaçasse o regime contrariando seu ideal, ou apenas implicância contra o autor pelo histórico de seus trabalhos. A aprovação de uma novela pela censura tinha início na verificação da temática, da sinopse, do perfil das personagens e da ambientação. O que estivesse em desacordo com as regras morais em vigor seria considerado inapropriado, podendo ser sugeridas alterações ou simplesmente ser vetado o texto em sua totalidade.

Caso a novela fosse aprovada na primeira fase, os censores a devolviam com a indicação de horário para sua transmissão e com todos os ajustes necessários para que o autor, a direção e a produção ficassem atentos às diretrizes balizadoras. A censura estabelecia o Norte. Com a ideia aprovada, a emissora enviava à censura os primeiros capítulos e os censores examinavam então os detalhes de cenas, diálogos ou apenas as expressões e palavras do texto. Tendo as primeiras cenas aprovadas, com ou sem ajustes, a emissora já podia dar seguimento à produção da obra, enviando aos censores os roteiros dos capítulos seguintes para que fossem produzidos à medida que a censura os liberasse. Em *O Bem-amado* a censura foi tão severa que, só no capítulo de número 115, foram integralmente vetadas 14 páginas<sup>75</sup>. Para se ter uma noção do corte, um capítulo tem em média 30 páginas escritas e, ao ter a metade reprovada, o autor precisou repensar o texto sem que as mudanças alterassem o curso da narrativa, ou entrassem em contradição com informações já veiculadas. Foi preciso que a costura entre cenas, sequências e capítulos não apresentassem lacunas ou falhas lógicas.

A temporalidade da narrativa de *O Bem-amado* teve de ser situada em período anterior ao do ano de sua exibição. Na análise da sinopse realizada pela censura<sup>76</sup>, nota-se que esta exigiu que o autor enfatizasse o aspecto cômico em todas as situações, frisasse a época em que se desenvolvia a história e evitasse dar à personagem feminina Telma um

---

<sup>74</sup> James Cimino, "Escrita por comunista, 'O Bem Amado' teve 37 capítulos retalhados pela censura", [Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/18/escrita-por-comunista-o-bem-amado-teve-37-capitulos-retalhados-pela-censura.htm>]. Acessado em 20 de setembro de 2015.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

caráter duvidoso do ponto de vista moral, como insinuava a primeira sinopse. Ao impor a comicidade, o objetivo dos censores era evitar qualquer associação com o momento ditatorial vivido no país. No entanto, sutilmente, Dias Gomes desobedeceu a alguns dos pontos exigidos pela censura. Embora nunca tenha feito referência direta ao ano em que se passava a trama, o autor forneceu indícios de que se tratava do tempo presente ao dar a um caso de espionagem o nome de “Sucupiragate”<sup>77</sup>.

O tema de abertura da novela também foi afetado pelo veto. A canção *Paiol de pólvora*, originalmente pensada para a abertura, foi censurada por comparar o Brasil a um depósito de material de guerra. (1) *Estamos sentados em um paiol de pólvora* (2) *Estamos trancados no paiol de pólvora* (3) *Ninguém diz nada no paiol de pólvora* (4) *Ninguém se encara no paiol de pólvora*. A letra fazia clara alusão ao regime e à falsa ideia de um país em desenvolvimento, em pleno apogeu do “milagre econômico”<sup>78</sup> (5) *São tudo flores no paiol de pólvora* (6) *TV a cores no paiol de pólvora*. A solução encontrada foi suprimir a letra, deixando da música apenas sua versão instrumental e como tema apenas da personagem de Odorico.

Num ambiente de repressão política, o autor via seu processo criativo cerceado por regras que, em geral, eram ideologicamente opostas à sua criação. Embora houvesse a possibilidade de inscrever-se ou não no sistema dominante – visto que o processo criativo era livre – devia-se prever a existência da censura e das punições, sobretudo quando se almejava a circulação pública da obra. No caso de um produto televisivo, o autor sabe que a comunicação de massa – comercial em sua essência – exige alinhamento com o sistema dominante. Para Artur da Távola<sup>79</sup>, “a sociedade constrói uma estética expressiva dos seus traços dominantes, seja por meio da estética da concordância ou a da discordância”.

---

<sup>77</sup> Em referência ao caso de espionagem *Watergate* ocorrido nos Estados Unidos em 1972, ano anterior ao da exibição da novela, e responsável pela renúncia do presidente Richard Nixon, em agosto de 1974.

<sup>78</sup> Em busca de uma legitimidade política que justificasse a repressão decorrente do golpe militar de 1964, o período de 1967 a 1973 foi marcado pelo crescimento da economia brasileira. Via-se na área econômica a possibilidade de seduzir a população e validar politicamente o regime. O programa implantado beneficiou-se do cenário internacional favorável para expandir e modernizar a economia brasileira. No entanto, a aparente melhora nas taxas de crescimento e de emprego formal só foi possível graças ao ambiente de repressão do regime e ao aumento da dívida externa. Com a coibição dos movimentos sindicais e o arrocho salarial, o trabalhador brasileiro vivenciou na prática a desvalorização do salário e o país sentiu o aumento da desigualdade social.

<sup>79</sup> Artur da Távola, *op. cit.*, p. 24.

A criação do produto televisivo seria, portanto, o resultado da concepção estética do autor em acordo com os valores vigentes, visto que, em seu entendimento, ela representa na tela aquilo que já estava aceito ou em via de aceitação. Assim, para atingir o equilíbrio entre a crítica e a conformidade com os valores do regime, a obra de Dias Gomes, ao mesmo tempo em que se serviu da comédia e das figuras de linguagem para se contrapor às principais características da esfera política, buscou a via da concordância inserindo e evidenciando os valores cristãos, caros tanto à censura quanto à sociedade brasileira, independentemente do regime instituído.

O sucesso obtido com a exibição da novela em 1973 possibilitou que *O Bem-amado* ganhasse adaptação em outros formatos. Em 1977 uma versão reduzida da novela com 60 capítulos foi ao ar para substituir *Despedida de Casado*, de Walter George Durst, que havia sido censurada. Em 1980, em comemoração aos quinze anos da emissora, a novela *O Bem-amado* foi recriada e transmitida em um compacto de 90 minutos. Nesse mesmo ano, foi adaptada para uma série que durou quatro anos, indo ao ar de 1980 a 1984. Em 1983, com o falecimento de Janete Clair, esposa do autor, e devido ao acúmulo de tarefas, a série quase foi interrompida. Segundo José Dias<sup>80</sup>, a série só se manteve na programação da Rede Globo depois da assinatura de um manifesto por nomes como Carlos Drummond de Andrade, Barbosa Lima Sobrinho (1897-2000), Oscar Niemeyer (1907-2012), Antonio Houaiss (1915-1999), Adonias Filho (1915-1990), Ferreira Gullar (1930-2016), Edu Lobo, Leandro Konder (1936-2014), Ziraldo, Zuenir Ventura e outros artistas e intelectuais. Lia-se:

O Bem-amado está para a televisão assim como *Macunaíma* está para a literatura. É um desses momentos em que a consciência crítica de um povo se manifesta através de uma obra de rara criatividade. *O Bem-amado* é um fenômeno na televisão brasileira de durabilidade e de inventividade na criação de universo que reproduz os usos e costumes da vida política e também social do país. Dizia Leandro Konder no documento: O Bem-amado é um fato raro na vida cultural brasileira. É um programa acessível ao grande público que, ao mesmo tempo, tem um grande nível de qualidade artística. E o poeta Carlos Drummond de Andrade acrescentava: Odorico é uma figura representativa do político brasileiro, com toda sua hipocrisia, ambição, deslealdade e desejo ilimitado pelo poder<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> José Dias, *Odorico Paraguaçu, o Bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2009, (« Coleção aplauso »), p. 115.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 118.

Essa foi uma das raras vezes em que a televisão brasileira recebeu o reconhecimento da elite intelectual por sua qualidade literária. Em agosto de 1981, ao deixar o cargo de Chefe da Casa Civil, o general Golbery do Couto e Silva (1911-1987), Braço direito do presidente Ernesto Geisel (1907-1996), disse aos jornalistas: "Não me perguntem nada. Acabo de deixar Sucupira"<sup>82</sup>.

A necessidade de adaptação ao contexto brasileiro levou Dias Gomes a criar uma marca que atravessa a sua obra: a capacidade de se comunicar por meio do não-dito. Foi o medo de ser “domado” pela televisão que o levou a encontrar formas de driblar não só a censura do regime militar, mas também a censura estética e ideológica do próprio meio televisivo. Talvez por isso o prefeito Odorico Paraguaçu e sua estampa de coronel autoritário e demagogo não tenham sido de fato uma pedra a incomodar os censores, ao passo que Dias Gomes era o osso atravessado na garganta dos militares, que buscavam pretextos para vetar a obra do “dramaturgo comunista”.

O autor, ao mesmo tempo em que procurava criticar o regime sem expor seu ponto de vista político de maneira explícita, veiculava em *O Bem-amado* uma propaganda do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral<sup>83</sup>), programa lançado pelo governo, sabendo que isso agradaria aos censores. Por meio de cartazes ou personagens vestidos com a camiseta do programa de alfabetização de adultos criado durante o governo militar, Dias Gomes buscou disfarçar o teor de denúncia ao regime. As críticas eram maquiadas através da inserção de elementos patrióticos, como a utilização das cores verde e amarelo e do brasão nacional. Além disso, a bandeira nacional se fazia notar em diversos cenários, como na casa do delegado da cidade, decorada com um imenso quadro de uma mulher sorridente segurando uma bandeira do

---

<sup>82</sup> «“O Bem Amado” vem para repetir sucesso da TV nas telas - Cultura», [Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,o-bem-amado-vem-para-repetir-sucesso-da-tv-nas-telas,584793>]. Acessado em 28 de fevereiro de 2019.

<sup>83</sup> Instituído em 1968 e executado em 1970 no governo Médici, o programa de alfabetização visava reduzir significativamente o índice de analfabetos adultos no país. Embora o governo tenha divulgado balanços positivos durante os quinze anos de existência do órgão, as críticas ao Mobral atestam a ineficiência do movimento. Além de ter sido uma estratégia que visava o apoio popular para legitimação política de um governo ditatorial, a qualidade do ensino ofertado e a falta de continuidade dos estudos não agregaram benefícios concretos para os alfabetizados. Em 1975 foi aberta uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar desvios de verbas no programa, a utilização do programa para alfabetização de crianças e a manipulação política dos dados.

Brasil, o que lembra a tela de Eugène Delacroix (1798-1863), *La Liberté guidant le peuple* (1830). O desejo pela liberdade estava ali representado, disfarçado sob a imagem de um patriotismo primário.

Apesar dos contratempos criados pelo embate com a censura federal, a telenovela atingiu altos níveis de audiência, mantendo-se na média de 68%, o que representava um universo de 30 milhões de telespectadores, na época<sup>84</sup>. Vale destacar que ela não ia ao ar no horário nobre das 20 horas, mas sim às 22 horas, quando a audiência tende a ser menor. Dentre os elementos pioneiros de *O Bem-amado*, inclui-se o título de primeira telenovela da Rede Globo a ser exportada. Em 1976, foi transmitida no Uruguai e, posteriormente, foi vendida para mais 30 países, dentre os quais Portugal. Em 2017, a história ganhou uma versão mexicana, *El Bienamado*, produzida pela emissora Televisa e manteve-se líder de audiência no horário das 20 horas.

A história de Odorico retornou à televisão em 2011, com um novo elenco em uma minissérie de quatro capítulos. A Rede Globo aproveitou a popularidade do filme *O Bem-amado*, dirigido por Guel Arraes e cuja estreia nos cinemas havia ocorrido em 2010, e reeditou o longa metragem acrescentando-lhe algumas cenas.

---

<sup>84</sup> José Dias, *op. cit.*, p. 74.

## CAPÍTULO 2

### **A fina flor do donzelismo juramentado: máscara moralista e desejo sexual**

Em diversas cenas de *O Bem-amado*, notam-se, sentadas à frente da nave, um grupo de beatas, vestidas de forma recatada, sem decotes, com véus sobre os cabelos e terços nas mãos. Durante a eucaristia, essas mulheres sentem-se em estado de graça e prontas para receber o corpo de Cristo em sinal de sua devoção. Elas estão presentes em todas as cenas internas da igreja de Sucupira. Figurantes ou personagens atuantes, servem para demonstrar a estratificação dos devotos e representar uma figura característica das telenovelas ambientadas em pequenas cidades de um Brasil fictício, reforçando assim a importância do uso dos clichês na teledramaturgia.

Em *O Bem-amado*, foram identificadas cinco personagens católicas praticantes, sendo que quatro se enquadram na representação da beata: as três irmãs Cajazeiras e Zora Paraguaçu. Não se trata aqui da etimologia religiosa empregada pela Igreja Católica para designar as mulheres beatificadas, etapa a caminho da santificação. A beatificação concede ao bem-aventurado o reconhecimento da Igreja e a permissão para que seu culto seja praticado em uma comunidade específica, mas sem a amplitude e a veneração universal da canonização, por não haver a comprovação da santidade. As beatas aqui são aquelas que demonstram grande devoção religiosa e frequentam a igreja com assiduidade, sendo a prática da fé sua principal atividade. Embora o termo signifique o indivíduo que foi beatificado pela Igreja, a sua aplicação a fiéis tem, em geral, uma conotação positiva e é mais propensa a designar aquele ou aquela que segue uma vocação religiosa comparável à de um santo.

Quando aplicado ao gênero feminino, longe do ambiente formal da Igreja, o termo possui duas acepções: ou designa uma mulher extremamente fiel e cuja vida é dedicada à



Igreja Católica; ou indica aquela que se diz devota para construir uma imagem virtuosa e puritana. No sentido pejorativo, a beata é aquela cuja prática pessoal não condiz com o discurso moralizador que dirige aos demais, apesar de ser assídua e participativa na organização da igreja. Neste sentido, a falsa beata se vale da aproximação com o padre e, com isso, torna-se essencial ao bom funcionamento da paróquia, adquire respeito e se impõe como curadora da moralidade cristã em suas relações sociais.

Esse papel de representante da religião exercido fora da paróquia encontra explicação na própria história das beatas, que têm origem na existência das beguinas da segunda metade do século XII. Surgido em Louvain, na Bélgica, o beguinato é considerado a primeira organização de um modo de vida religioso, livre do voto de obediência e desvinculado da Igreja. O século XII e XIII são caracterizados pela efervescência religiosa e surgimento de estruturas de manifestação da fé que buscam um novo sentido para a vida e para a relação com Deus. Opondo-se à hierarquização social feudal da Idade Média, que beneficiava a nobreza e o clero, essas novas formações não encontravam representação na Igreja Católica. Para Panciera<sup>85</sup>, a exaltação espiritual que caracteriza o século conduzirá alguns para a ordem monástica, enquanto outros acabarão por tomar novos caminhos espirituais e heréticos, visto que independem dos sacramentos e da aprovação da Igreja. Entre eles, pode-se citar os *libres-esprits*, as ordens mendicantes dominicanas e franciscanas e o movimento *béguinal*.

As mulheres devotas, geralmente órfãs solteiras ou viúvas, reuniam-se em comunidade ao redor das paróquias, ocupando-se das tarefas caritativas e funerárias e dos serviços domésticos. Assim, além de estarem na circunvizinhança da igreja, as *béguines* podiam manter contato com seus familiares, e, se casadas, continuavam próximas dos maridos e dos filhos. Pode-se afirmar que o rápido crescimento e difusão desse modo de vida foi impulsionado por um ambiente que atribuía à mulher um papel que ia além da procriação e do prazer masculino. Panciera<sup>86</sup> destaca a importância das mudanças transcorridas no século XII nas relações da mulher com a sociedade e a Igreja. É nesse momento que começa a ser questionado o princípio do casamento, colocando em evidência a livre vontade dos noivos. Também se passa a exaltar a figura da Dama e a enaltecer o

---

<sup>85</sup> Silvana Panciera, *Les béguines*, Fidélité, 2009, p. 10.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 14.

amor cortês. Para Panciera<sup>87</sup>, “as beguinias retomaram o estilo e a metáfora do amor cortês, por exemplo, dando o título de ‘Grande Dama’ à responsável do beguinato”.

Em 1174, o *Traité de l’amour courtois*, escrito por André, capelão de Marie de Champagne, exalta o amor fora do casamento. A Dama, que não é a noiva, é essa inspiradora do bem que traz de volta ao amor divino. Dama, *domna*, do latim domina, ‘senhora’. [...] O amor cortês introduz um novo estilo nos afetos ‘religiosos’, no relacionamento com Deus. Encontra-se em São Francisco de Assis esta sensibilidade nas orações, no seu casamento místico com a ‘Dama Pobreza’, na sua ternura para com os seus Frades Menores e as suas irmãs, as Pobres Damas.<sup>88</sup>

A dama encarna, portanto, a representação feminina do ideal de *courtoisie* da cavalaria medieval. É a dama que se destina o amor cortês do cavaleiro envolto em religiosidade, bravura, piedade e fé. Ela seria capaz de criar a ponte que leva ao amor divino, assim como a figura da *Vierge Notre Dame* conduz seu fiel a Cristo.

O beguinato rapidamente se torna uma solução para que as mulheres alcancem uma emancipação econômica, realizando trabalhos para igrejas, fazendas e hospitais. Pouco a pouco elas adquirem um conhecimento em áreas diversas, como a medicina, a literatura, a cerâmica e a cópia de manuscritos. No entanto, esta proposta sedutora para as mulheres que não se encontravam ligadas à dominação masculina<sup>89</sup>, logo foi alvo de perseguição pela sua insubordinação à Igreja, que reconhecia apenas a clausura como modo de organização religiosa feminina. Na Idade Média, a ideia de independência em relação ao poder do clero era inaceitável, sobretudo para as mulheres. Boulnois<sup>90</sup> sublinha o fato de que a emancipação era vista pela Igreja como uma abordagem que dispensa a Igreja enquanto instituição, relativiza os sacramentos e rejeita a moral.

Logo as beguinias foram acusadas de heresia pela Inquisição a partir do século XIII. Por não estarem isoladas do contato com o mundo, elas tinham estreita relação com a população e falavam de suas experiências com o divino. Essas novas religiosas assumiam

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

<sup>89</sup> Régine Pernoud, *La Vierge et les saints au Moyen Âge*, Paris, Bartillat, 1998.

<sup>90</sup> Olivier Boulnois, « La ressemblance invisible: une nouvelle cristallisation du savoir », in *Histoire générale du christianisme, vol. I: Des origines au xve siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 1315.

protagonismo na representação da Igreja entre as camadas mais pobres da estratificação feudal, e também ganhavam a simpatia dos ricos que contavam com seus serviços. Anny Canovas<sup>91</sup> cita o destino de duas beguinhas punidas por difundirem, por escrito, suas experiências. Hadewijch d'Anvers (1200-1248), em 1240, foi afastada por sugerir em seus relatos uma ligação quase carnal com Cristo, supondo uma ambiguidade erótica em seus poemas. Quanto a Marguerite Porete (1250-1310), vítima de um auto da fé, teve seu processo inquisitorial encaminhado e foi queimada na praça do *Hotel de Ville* de Paris. O tratado escrito pela beguina, *Le miroir des simples âmes anéanties*, questionava alguns pontos teológicos defendidos pela Igreja.

Embora as beguinhas tenham sido perseguidas, é preciso destacar a importância e o devido reconhecimento de que foram objeto em algumas paróquias que buscaram defendê-las. Em Liège, na Bélgica, as beguinhas tinham tamanha importância que vários são os testamentos que deixavam algum bem para essas *mulieres religiosae*. Michel Lauwers<sup>92</sup> lista dezenas de documentos testamentais, em que alguns “solicitam aos seus próximos, de procurar em toda diocese as preces das beguinhas”. Além disso, elas costumavam deixar heranças às outras fiéis dos beguinatos. A forte relação que mantinham com os ritos funerários, próximas à imagem de Maria Madalena ao velar o corpo de Cristo, permitiu que a Igreja se servisse da popularidade das beguinhas para lhes atribuir serviços de menor importância, mas que eram exigidos pela população nobre: os cuidados com o corpo, a organização do velório e suas preces fúnebres.

Foi, porém, na Espanha, no século XV que surgiram as primeiras *beatas*. Semelhantes às beguinhas, elas viviam sua vocação fora da clausura dos conventos, sem voto de obediência à Igreja, ligadas apenas aos párocos e confessores. Segundo Canovas<sup>93</sup>, “as beatas se diferenciavam do resto dos laicos por uma túnica, praticavam a oração e se dedicavam à caridade, vivendo uma religiosidade livre de toda ligação hierárquica e sem nenhuma subordinação masculina direta”. Assim como as beguinhas, elas tinham como

---

<sup>91</sup> Anny Canovas, *La sorcière, la sainte et l'illuminée : les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655)*. *Sciences de l'Homme et Société.*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2008, p. 63.

<sup>92</sup> Michel Lauwers, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts: morts, rites, et société au Moyen Age: Diocèse de Liège, XIe-XIIIe siècles*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 431-432.

<sup>93</sup> Anny Canovas, *op. cit.*, p. 64-65.

principal atividade econômica os trabalhos domésticos e manuais. Realizavam tarefas ligadas aos funerais, à caridade e aos cuidados com os enfermos.

As beatas espanholas também foram alvo de processos inquisitórios, sendo acusadas de heresia, dado que se colocavam, de certo modo, fora do controle da soberania clerical. Ao demonstrarem a ligação com Deus de modo excessivamente fervoroso, provocaram críticas, o que “levantou suspeita perante as autoridades eclesiásticas quanto à honestidade de uma mulher piedosa”<sup>94</sup>. De modo que diversas leituras foram recomendadas às mulheres para que não se distanciassem das virtudes que sua condição feminina impunha. Segundo Canovas<sup>95</sup>,

esses tratados recomendavam a maior prudência e incentivavam as mulheres a evitar dar crédito aos favores extraordinários em prol de uma vida virtuosa e de uma obediência sem limite aos sacramentos e aos preceitos da Igreja. Pois, dar crédito a tais marcas exteriores desnaturadas de qualquer conexão espiritual e, além disso, disseminar falsas revelações, constituía um pecado de orgulho e uma ofensa contra Deus.

O exagero da manifestação da fé passou a configurar uma heresia, e o termo beata a referir a representação da falsa devota que simulava virtude<sup>96</sup>. No Brasil, além de “beatas”, as falsas religiosas também costumam ser chamadas de “carolas”. Neste caso, o uso é sempre pejorativo e associado à participação excessiva na vida da igreja. Embora não tenhamos encontrado a origem do termo “carola”, sabe-se que *carole* ou *charole* no francês antigo pode designar o deambulatório, espaço semicircular em volta do coro. Esta área serve para que os fiéis circulem dentro da igreja sem passar pelo altar e tenham acesso às pequenas capelas e oratórios. Entende-se, portanto, a associação do termo com a mulher que circula livremente no ambiente reservado aos homens representantes de Deus.

O fato de terem livre acesso e viverem em torno da organização da paróquia fez com que a carola e a falsa beata fossem também denominadas *ratas/baratas/ratazanas de sacristia*, o que realça ainda mais o aspecto repugnante de uma devoção enganosa. Tais fiéis são também chamadas de “papa-hóstias”, sugerindo que banalizam o significado da

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 70.

eucaristia. Por tal associação, conclui-se que as falsas beatas entenderiam a aceitação da hóstia como parte de um ritual que as qualificaria como mulheres devotas, deixando de lado o momento de comunhão pretendido pela Igreja. A aceitação da vida de Cristo e a confirmação de que comungam os mesmos valores perde a importância diante da aparência religiosa publicamente adquirida com o gesto. Em francês, costuma-se utilizar para mencioná-las termos pejorativos associados à hipocrisia: *bigote*, *cagote*, *grenouille de bénitier* (rã de pia de água benta), *punaise de sacristie* (percevejo de sacristia) ou *tala*<sup>97</sup>.

Vê-se, portanto, que, mesmo não possuindo uma posição hierárquica oficial dentro da Igreja Católica – excluídas que são do corpo representativo da organização cristã –, as beatas assumem um papel na circulação das normas religiosas na sociedade. Essa função aparece em evidente no texto do beneditino Pierre des Pilliers, que abandona o sacerdócio em 1846 e denuncia o clericalismo. Segundo ele, o fiel não deve se envergonhar por ter sido enganado pelo catolicismo romano, pois o erro está em quem o produziu, e não em quem, vítima crédula, aceitou o erro. Para ele, a beata – *béguine* no texto em francês – assume protagonismo na tarefa de difundir o discurso religioso na sociedade. Embora os bispos contem com seus “adeptos subalternos”, padres e monges, o autor alerta o cidadão para a existência “*d’une armée incalculable de femmes embéguinées, qui savent trop bien à leur tour, citoyens, embéguiner au moral, c’est-à-dire idiotiser contre vous la plupart de vos femmes et de vos filles!*”<sup>98</sup>. Esse efeito multiplicador de um discurso moralizante é capaz de atribuir à beata um papel de suma importância na manutenção dos fiéis junto à Igreja.

O cotidiano da fictícia Sucupira foi a ambientação escolhida para a representação crítica de um país acuado pelo regime militar. *O Bem-amado* retratou um Brasil interiorano dos anos 1970 através de uma cidade que não ia muito além do casario constituído em torno da praça central, do coreto, da prefeitura e da igreja. Em Sucupira, no litoral baiano, existiam as instituições sociais de base: (a) a *escola* foi personificada na figura de Doroteia

---

<sup>97</sup> Alunos da *École normale supérieure* no século XVIII educados pelos padres nos moldes religiosos. O termo *tala* vem de “*ceux qui vont à la messe*”. Tem origem também nos *talapoins*, ordem monástica citada por Voltaire em *Traité sur la tolérance*, de 1763, no capítulo XXII De la Tolérance universelle: “...des Chrétiens doivent se tolérer les uns les autres. [...] Oui, sans doute ; ne sommes-nous pas tous enfants du même Père, & créatures du même Dieu ? Mais ces Peuples nous méprisent ; mais ils nous traitent d’idolâtres ! Il me semble que je pourrais étonner au moins l’orgueilleuse opiniâtreté d’un Iman, ou d’un **Talapoin**”.

<sup>98</sup> Pierre Des Pilliers, *Du cléricalisme et des moyens de le terrasser* (1884), S.I., Hachette - BNF, 2016, p. 6.

Cajazeira, diretora do centro educacional; (b) o *poder político*, na figura do coronel<sup>99</sup> Odorico Paraguaçu; (c) a *Igreja*, na representação do vigário, das irmãs Cajazeiras e de Zora Paraguaçu, irmã de Odorico, cumprindo todos a função reguladora dos valores conservadores e cristãos; (d) as *famílias*, numerosas em sua maioria, representam o modelo característico do interior brasileiro, no qual, em um mesmo lar, vivem avós, filhos e netos. Percebe-se, assim, o desenho de uma estrutura político-administrativa cujas instituições sociais de base encontram-se efetivamente representadas no conjunto das personagens.

Entre os moradores de Sucupira, excluídos os figurantes ou personagens cuja fala é meramente ilustrativa e restrita a uma única cena, quarenta e quatro exercem participação direta. Do total das personagens, dezenove são do sexo feminino, podendo estas ser classificadas da seguinte maneira de acordo com a religião praticada: treze são católicas, sendo cinco praticantes, uma espírita, uma do candomblé e quatro cuja ligação à religião não é informada.

Catolicismo praticante	Catolicismo	Candomblé	Espiritismo	Sem marca religiosa
Doroteia Cajazeira	Telma	Chiquinha do Parto	Odete	Jerusa Balbina Maria da Penha Lúcia Leão
Dulcineia Cajazeira	Donana Medrado			
Judiceia Cajazeira	Anita Medrado			
Zora Paraguaçu	Adalgisa			
Florinda	Mariana Mãe de Zeca Jacira Rosa Paraguaçu			

Para efeito de classificação, são consideradas *católicas* todas as personagens que, ao longo da trama, permitiram que fosse identificada uma aproximação com a religião; seja por meio de testemunhos verbais da fé cristã ou por gestos, tais como pedir a benção ao

<sup>99</sup> A palavra “coronel” também teve que ser retirada de diversos capítulos, pois os censores acreditaram se tratar de uma referência à patente de oficial e não aos fazendeiros chamados de coronéis, especialmente no interior do Nordeste, uma marca deixada pelo coronelismo.

padre e fazer o sinal da cruz. Tanto o candomblé quanto o espiritismo estão presentes em escassas e breves cenas, que indicam sempre tratar-se de manifestações marcadas pela não aceitação da comunidade. Pode-se observar que as personagens representantes destas religiões também revelam inclinações católicas e frequentam a igreja em diversas cenas. É o que ocorre sobretudo com Chiquinha do Parto, que personifica o sincretismo religioso da população negra e mestiça do estado da Bahia. Foram classificadas não conotadas religiosamente as personagens cuja religião não pôde ser determinada ao longo da novela.



Três missas diferentes encenadas ao longo de *O Bem-amado*

Nas missas encenadas na trama, observa-se uma nítida separação na disposição das personagens sentadas na nave da igreja: mulheres à frente, próximas ao padre, e homens ao fundo ou, simplesmente, ausentes. Sabendo que é preciso estar livre do pecado para receber a hóstia, nota-se que personagens masculinos não se sentem preparados para receber a comunhão durante a missa. Eles desempenham um papel

secundário na celebração da cerimônia religiosa, em conformidade com o que se passa na sociedade brasileira. É possível notar que as mulheres portam o véu como forma de respeito assim como exige a *Bíblia*<sup>100</sup>.

4. Todo homem que ora ou profetiza com a cabeça coberta falta ao respeito ao seu senhor. 5. E toda mulher que ora ou profetiza, não tendo coberta a cabeça, falta ao respeito ao seu senhor, porque é como se estivesse rapada. 6. Se uma mulher não se cobre com um véu, então corte o cabelo. Ora, se é vergonhoso para a mulher ter os cabelos cortados ou a cabeça rapada, então que se cubra com um véu. 7. Quanto ao homem, não deve cobrir sua cabeça, porque é imagem e esplendor de Deus; a mulher é o reflexo do homem. 8. Com efeito, o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem; 9. nem foi o homem criado para a mulher, mas sim a mulher para o homem. 10. Por isso, a mulher deve trazer o sinal da submissão sobre sua cabeça, por causa dos anjos.

Em 1917, a criação do Código de Direito Canônico reforçou a obrigatoriedade do uso do véu no cânon n° 1262:

§1. Il est souhaitable que les hommes et les femmes, dans les églises, soient groupés séparément, selon l'ancienne discipline.  
§2. Quand ils assistent aux fonctions sacrées, spécialement à la messe, soit à l'église, soit au dehors, les hommes doivent être découverts, à moins que les circonstances n'imposent le contraire, ou que les usages n'exigent qu'ils restent couverts ; quant aux femmes elles doivent avoir la tête couverte et être vêtues modestement, surtout quand elles s'approchent de la sainte table.

No entanto, em 1961, após o Concílio do Vaticano II, o uso do véu deixou de ser uma questão abordada no Direito Canônico, não sendo mais especificado se o seu uso seria obrigatório. Parte dos fiéis via essa liberdade de não portar o véu como um direcionamento mais progressista da Igreja. No entanto, para as beatas, na ausência do cânon n° 1262, era preferível manter a tradição, numa clara demonstração de conservadorismo. Em 1973, as missas de *O Bem-amado* ilustravam essa leitura conservadora do Direito Canônico separando homens e mulheres que, por sua vez, optavam pela manutenção do véu como forma de reverência a Deus.

---

<sup>100</sup> *Bíblia de Jerusalém, op. cit.*, 1 Coríntios 11:4-10.



As beatas mais ativas de *O Bem-amado* fazem jus ao uso pejorativo do termo. Devotas e praticantes, tais carolas se escondem atrás do véu da religião, que serve para ocultar a hipocrisia e o falso pudor que imperam naquela sociedade, mas não apenas nelas. Por este motivo, o prefeito as considera a “*finá flor do donzelismo juramentado de Sucupira*”. As três irmãs Cajazeiras são um retrato caricato da mulher solteira e reprimida sexualmente, embora as três tenham um caso amoroso secreto com o coronel Odorico. Mesmo entre elas, sozinhas em casa, o falso moralismo prevalece e a imagem de uma falsa castidade fala mais alto do que a intimidade do laço consanguíneo que as une. Órfãs depois de uma das brigas entre os Cajazeiras e os Medrados, as três vivem à procura de um casamento, que não é encarado como a consequência de uma relação amorosa, mas sim, como uma conquista capaz de tornar uma mulher plenamente realizada e vitoriosa.

Doroteia, a chefe da tropa e a mais velha das três, é vereadora e diretora do Centro Educacional de Sucupira. Apaixona-se por Zeca Diabo, a princípio sem saber que se tratava de um matador, mas, passado o susto da descoberta, nutre por ele uma mistura de atração sexual e de desejo de redimi-lo. A primeira troca de olhares entre os dois se deu na igreja, durante a comunhão. Zeca, católico e devoto de padre Cícero Romão Batista<sup>101</sup>, acumula pecados da sua época de cangaceiro, quando vivia foragido no sertão do Nordeste brasileiro. Ele vai à missa, mas não recebe a Eucaristia, visto que sua condição de assassino, ainda sem absolvição do padre, o impossibilita de comungar.

Na mesma missa, Doroteia dirige-se ao padre para receber a comunhão e, na volta, percebe que Zeca Diabo a acompanha com o olhar. A partir daí e até o final da novela, apaixonada-se pelo matador. Uma paixão que ela não assume, por não ser aceitável para uma mulher que, aos olhos da sociedade, merece respeito e é virgem. Já nesse primeiro encontro na igreja [cena 2], a sequência mostra a personagem a oscilar entre o

---

<sup>101</sup> Chamado de “Padim Ciço” pelos devotos analfabetos que iniciaram sua adoração, o sacerdote brasileiro nascido em 1844 fez sua história política e religiosa no estado do Ceará, na cidade de Juazeiro do Norte. Seu pedido de beatificação apoiou-se em uma suposta transformação de hóstia em sangue, no entanto, ao considerar o relato fraudulento, a Igreja solicitou a suspensão da ordem de Cícero e sua posterior excomunhão. Falecido em 1934, suas tentativas de absolvição fracassaram e, apenas em 2015, a Igreja Católica o perdoou. Embora seus supostos milagres não tenham sido reconhecidos, a população da região Nordeste passou a adorar o religioso e organizar romarias para visitá-lo. Entre seus devotos assumidos, tem-se Virgulino Lampião, “rei do cangaço”, o que justifica a adoração da personagem Zeca Diabo.

pecado e a virtude, entre o desejo e a censura ao comportamento de Zeca, que a segue até sua casa não apenas por vontade própria, mas por subentendido convite da beata. Doroteia dá passos rápidos fugindo do homem, mas para no caminho olhando para trás, sorrindo e indicando a direção. Em seu desabafo, percebe-se o misto de repúdio e encantamento que havia vivenciado.

Doroteia: [sorrindo] Meu Deus! Ele me seguiu!

Judiceia: Ele quem?

Doroteia: [sorrindo] Aquele homem! [indignada] Que audácia! Que atrevimento! [sorrindo] Você precisa ver o jeito como ele me olhou na igreja.

Judiceia: Eu não tô entendendo nada, Dó.

Doroteia: [indignada] Não respeitou nem o altar!

Judiceia: Por que que você não deu queixa pro vigário?

Doroteia: Era isso que eu devia ter feito.

[Doroteia termina a fala e volta para a porta correndo.]

Judiceia: Aonde cê vai?

Doroteia: [vacilante] Ah, eu, eu só vou ver [indignada] se ele teve o desprante de me seguir até aqui!<sup>102</sup>

Como veremos mais adiante, a hipocrisia marca o discurso das três irmãs. Na cena supracitada, Doroteia se vê obrigada a defender a virgindade e a castidade, que, na visão cristã, “são o mais belo florão da Igreja”<sup>103</sup>. Em Carta Encíclica de 1954, Pio XII (1876-1958) dizia que “a sagrada virgindade e a perfeita castidade consagrada ao serviço de Deus contam-se sem dúvida entre os mais preciosos tesouros deixados como herança à Igreja pelo seu Fundador”. Mesmo se referindo à castidade exigida aos sacerdotes como parte dos votos constitutivos do estado religioso, o Papa ultrapassa os limites daqueles que compõem o corpo da Igreja e cita também a população que deseja estar mais próxima de Deus, a quem a castidade serviria.

Doroteia sabe que a imagem da mulher cristã pura e casta deve ser mantida para que sirva de exemplo às outras. Ela tem o pudor cristão como alarme e sabe que não deve se desviar dos ensinamentos da *Bíblia*, cujas palavras são claras: “a mulher solteira

---

<sup>102</sup> Disco 4 – 00:18:23-00:18:50

<sup>103</sup> Papa Pio XII, "Sacra Virginitas (25 de Março de 1954)", [Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25031954\\_sacra-virginitas.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25031954_sacra-virginitas.html)]. Acessado em 2 de outubro de 2015.

e virgem cuida das coisas que são do Senhor, para ser santa de corpo e de espírito<sup>104</sup>". A personagem é beata para grande parte da população de Sucupira, mas não passa de uma falsa beata para o telespectador, pois revela na sua fala oscilar entre sentimentos contraditórios: de um lado está o seu desejo e do outro está a necessidade de manter os valores cristãos. Sabe-se que a castidade é uma virtude essencial, como frisar, 22 anos mais tarde, o Papa João Paulo II (1920-2005) ao sugerir que a castidade é uma "virtude que favorece a maturidade da pessoa e a torna capaz de respeitar o significado esponsal do corpo"<sup>105</sup>.

O conflito experimentado pela personagem é resultado do atrito interno entre seu desejo e os padrões morais religiosos adquiridos desde a infância. A psicologia aponta três tipos de desejo: consciente, inconsciente e analítico. Para Almeida<sup>106</sup>, o desejo **consciente** refere-se às aspirações, anseios e concupiscências (materiais e sexuais); o desejo **inconsciente** é "a pulsão sexual que, transformada, resulta em afeto", é o sentimento de possuir o afeto dos outros; e o **analítico** diz respeito ao desejo desconhecido que será descoberto por meio do processo analítico dos sonhos, lapsos ou atos falhos.

Ao encontrar o cangaceiro, a beata tem consciência do desejo sexual que estimula seu corpo a atraí-lo para perto. No entanto, igualmente de modo consciente, Doroteia conhece as regras morais que deveriam conduzir suas ações. Embora a noção de controle social seja aplicada e exercida pelas diversas instituições, nas sociedades representadas nas telenovelas a religião ainda é o principal instrumento de moral e o mais eficiente na manutenção da conformidade dos indivíduos às normas. A compreensão do significado da vida é formada – e reafirmada constantemente – por meio dos ensinamentos religiosos, que pregam a bênção ou a condenação do indivíduo em decorrência de suas ações. Segundo Charon<sup>107</sup> a ideia de justiça divina "é uma maneira importante de controlar o que as pessoas escolhem fazer na vida. [...] Aqueles que violam as regras da

---

<sup>104</sup> *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2014, 1 Coríntios 7:32-34.

<sup>105</sup> João Paulo II, «"Evangelium Vitae (25 de março de 1995)", [Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_25031995\\_evangelium-vitae.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031995_evangelium-vitae.html)]. Acessado em 29 de setembro de 2015.

<sup>106</sup> Wilson Castello de Almeida, *Psicoterapia Aberta: o método do psicodrama, a fenomenologia e a psicanálise*, São Paulo, Ágora, 2006, p. 133.

<sup>107</sup> Joel M. Charon, *Ten questions: a sociological perspective*, Belmont, USA, Wadsworth Cengage Learning, 2013, p. 223.

comunidade religiosa serão responsáveis, e aqueles que seguem os ensinamentos e as regras serão recompensados”.

Assim, Doroteia vê-se obrigada a ajustar o desejo presente em sua fala, adaptando-a à ideia de repúdio contida nas normas que orientam seu grupo social.

### **Desejo → Controle social**

*Meu Deus! Ele me seguiu! → Que audácia! Que atrevimento!*

*Você precisa ver o jeito como ele me olhou na igreja. → Não respeitou nem o altar!*

Ao querer fazer passar o desejo por rejeição, a irmã Cajazeira busca controlar seu instinto impondo-lhe as normas morais religiosas. O conflito é doloroso pois pressupõe-se que o desejo precise morrer para que as regras sejam acatadas. Mesmo que este conflito se estenda a toda comunidade cristã, para as beatas o peso é ainda maior, visto que elas se apresentam como figuras mais representativas do fiel ideal. Por servirem de exemplo para os integrantes do grupo religioso e serem sujeitos ativos da organização da paróquia, sentem-se autorizadas a aplicar julgamentos morais sobre os outros.

Na estratificação dos fiéis, as beatas encontram-se mais próximas do padre e, portanto, maior é a autoridade que exercem sobre os demais integrantes da comunidade. A religião católica ensina que “a tragédia pessoal às vezes é necessária para a continuação da comunidade ou para construir o caráter, e que o sacrifício pessoal ou o fracasso podem, ainda, contribuir para um bem maior<sup>108</sup>”. Assim, para as beatas, na vivência de um conflito entre desejo e moral cristã, é imperativo que a moral se imponha ao desejo.

A oposição entre instinto e controle está presente na maioria dos discursos das três irmãs Cajazeiras, que geralmente reprimem o desejo em virtude das normas de conduta exigidas. Vale frisar que, para a Igreja Católica, a moral deve, obrigatoriamente, seguir as

---

<sup>108</sup> *Ibidem.*

palavras da *Bíblia*, texto fundador. Apesar de o padre ter permissão eclesiástica para interpretar e difundir o texto religioso, são as beatas que agem no cotidiano da sociedade, difundem e fiscalizam as normas de conduta impostas pela Igreja.

Embora a moral cristã e a laica demonstrem uma aparente comunhão em temas tais como fraternidade, respeito, solidariedade, paz etc, é preciso destacar que os valores religiosos são interpretados com base nas Escrituras. A dignidade e o respeito à vida, por exemplo, apesar de serem valores comuns às esferas religiosas e laicas, divergem quando dizem respeito a questões práticas como o aborto e a eutanásia. Em nota doutrinal sobre questões relativas à participação e comportamento dos católicos na vida pública, percebe-se a preocupação da Igreja com a ameaça do pluralismo ético como parte constitutiva da democracia.

Nenhum católico pode pensar em delegar a outros o empenho que, como cristão, lhe vem do evangelho de Jesus Cristo de anunciar e realizar a verdade sobre o homem e o mundo. Quando a ação política se confronta com princípios morais que não admitem abdições, exceções ou compromissos de qualquer espécie, é então que o empenho dos católicos se torna mais evidente e grávido de responsabilidade. Perante essas exigências éticas fundamentais e irrenunciáveis, os crentes têm, efetivamente, de saber que está em jogo a essência da ordem moral, que diz respeito ao bem integral da pessoa.<sup>109</sup>

Se o meio laico busca respostas para questões como a legalização de alguns tipos de droga ou da prostituição, a Igreja antecipa suas interpretações apontando-as como formas modernas de escravidão. Dessa forma, a prostituição e o consumo de drogas acarretariam uma relação de dependência entre prostituta-cafetão e usuário-traficante, devendo, portanto, ser desaprovadas. A Igreja associa a prostituta à escrava pois a ideia de escravidão é moralmente condenada tanto no meio religioso quanto laico. O objetivo da Igreja é fazer com que prevaleçam os fundamentos bíblicos que condenam a prática do sexo com finalidade de prazer. Já no ambiente laico, alguns países começam a diferenciar os casos em que há exploração sexual daqueles em que se utiliza livremente o

---

<sup>109</sup> Congregação da doutrina da fé, « Nota doutrinal sobre algumas questões relativas à participação e comportamento dos católicos na vida política », [Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_20021124\\_politica\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20021124_politica_po.html)]. Acessado em 20 de agosto de 2017.

próprio corpo como uma forma de prestação de serviço. Pode-se citar ainda a ideia de família, que também diverge nos terrenos laico e cristão.

Devem ser salvaguardadas a tutela e promoção da família, fundada no matrimônio monogâmico entre pessoas de sexo diferente e protegida na sua unidade e estabilidade, perante as leis modernas em matéria de divórcio: não se pode, de maneira nenhuma, pôr juridicamente no mesmo plano com a família outras formas de convivência, nem estas podem receber, como tais, um reconhecimento legal.<sup>110</sup>

Percebe-se, assim, que os valores, embora possam apresentar semelhanças nas diversas instituições, são entendidos de formas completamente distintas. Sendo as beatas fiéis aparentemente exemplares, cabe a elas o papel mais ativo frente a uma ameaça de desordem moral. Como visto na nota doutrinal supracitada, o cristianismo posiciona o crente como sujeito responsável pela fiscalização dos princípios morais no âmbito político.

Em Sucupira, para que as irmãs Cajazeiras possam exercer o controle sobre as práticas sociais relacionadas à vida amorosa e familiar dos outros, elas precisam controlar suas próprias vontades. Percebe-se em toda a trama, o quão severas são quando condenam as demais personagens e, ao mesmo tempo, nota-se o quão repressoras são com relação ao próprio desejo. Ao reprimir o instinto com as normas de conduta cristã, as carolas precisam disfarçar o desejo que sentem e que começa a se tornar perceptível aos olhos dos outros. E o medo de serem associadas com o pecado faz com que as irmãs utilizem “máscaras”. Assim como os atores no palco, as beatas passam a representar um papel, o da figura modelar da católica: recatada, pudica, temente a Deus e preocupada com as coisas de Cristo.

Na Grécia antiga, a origem do teatro estava intrinsecamente ligada ao uso da máscara (persona). Os rituais dionisíacos deram origem ao uso do acessório nas encenações teatrais, lembrando a função religiosa de evocar espíritos e deuses. Esse instrumento de metamorfose permitia que os participantes se sentissem outros que não eles próprios, tomados pela força presente no objeto. Com a evolução dos rituais em

---

<sup>110</sup> *Ibidem.*

representações teatrais trágicas e cômicas, a máscara atendia à projeção da voz e do caráter da personagem<sup>111</sup>.

Destacar a personagem dos demais e evidenciar somente os traços que se deseja mostrar são funções da máscara que, na *Commedia dell'Arte*, tornar-se-iam o instrumento maior para ridicularizar autoridades e outros tipos. As personagens ou entravam em cena mascaradas ou representavam com trejeitos tão estereotipados que, de certa forma, serviam-lhes como máscaras. Podemos assim associar este esconder-se simbolicamente numa aparência outra, às falsas beatas e sua constante batalha para ocultar seus desejos.

Ao buscar imprimir na sociedade uma imagem extremamente moralista, as Cajazeiras veem-se obrigadas a dissimular sua verdadeira natureza. Sabe-se que faz parte da adaptação social a vivência de personas exequíveis e próximas da personalidade íntima do indivíduo. No entanto, tal simulacro torna-se nocivo e perturbador quando há um excessivo empenho em viver constantemente determinado papel, reprimindo assim a possibilidade de expressar os desejos íntimos. Para a psicologia analítica, o indivíduo que vivencia uma desmedida supervalorização da *persona* e o conseqüente apagamento de sua personalidade passa a viver a tensão gerada pelo conflito de identificação pessoal. A ideia de inflação ou demasiada aproximação do ego à *persona* justifica o comportamento autoritário das falsas beatas.

O indivíduo tem um senso exagerado da própria importância, decorrente do modo efficacíssimo com que desempenha um papel. Essa pessoa 'impõe-se' aos demais. Procura muitas vezes projetar o seu papel nos demais e exige que desempenhem um papel idêntico ao seu. Se estiver em posição de mando, poderá infernizar a existência dos que se encontram sob a sua autoridade.<sup>112</sup>

As “máscaras” utilizadas pelas beatas fazem delas personagens sério-cômicas carnavalizadas, divididas entre a rigidez dos dogmas da religião e a fraqueza do desejo. O sufocamento constante da ideia de pecado associado ao discurso das personagens é uma

---

<sup>111</sup> Margot Berthold, *História mundial do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 114-117.

<sup>112</sup> Calvin S. Hall et Vernon J. Nordby, *A primer of Jungian psychology*, New York, Meridian, 1999, p. 35-37.

forma de garantir e manter a coroação das mesmas, assegurando-lhes constantemente o papel de mulheres virtuosas. Para Bakhtin<sup>113</sup>, no carnaval, com a revogação das leis e restrições que determinam a ordem extracarnavalesca, revogam-se também a reverência, a devoção e a etiqueta.

Na trama de Dias Gomes, as personagens representantes da moral perdem constantemente a posição de superioridade, sendo carnavalescamente destronadas por meio da sátira, da excentricidade, do viés contestatório e, sobretudo, da contraposição entre bem e mal, religioso e profano, virtude e pecado. A coroação-destronamento das beatas é uma constante ameaça no cotidiano das personagens. O risco de deixar cair a máscara é o grande ponto de tensão em suas vidas. Como no diálogo transcrito anteriormente entre Doroteia e Judiceia, a beata oscila entre felicidade e indignação em todas as falas, entre a rigidez moral da mulher conservadora e o risco de perder-se no desejo. Este perigo é uma constante na construção das figuras das Cajazeiras, que sofrem com a ameaça de desestabilizar a sua *persona* social superdesenvolvida, o que equivaleria à desmoralização.

Vale ressaltar que o conflito interno e o medo do destronamento que moldam as beatas possuem fundamental importância no caráter artístico da obra. Segundo Bakhtin<sup>114</sup> “se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam num *desmascaramento* puramente negativo de caráter moral ou político-social, [...] transformando-se em *publicística* pura e simples”. A construção de personagens carnavalescas como no caso das beatas é uma ameaça à imagem positiva da mulher devota, visto que encobre um conteúdo satírico, irônico, maquiado e ridicularizador dos costumes. Schaefer<sup>115</sup> afirma que “governos autoritários prezam discursos monológicos – de mão única – reduzem as várias vozes a uma e não aceitam que a realidade – de modo particular, a realidade do poder – seja carnavalizada”.

---

<sup>113</sup> Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 123.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>115</sup> Sérgio Schaefer, « Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski », *Bakhtiniana*, São Paulo, ago/dez 2011, p. 194-209, p. 195.



Dias Gomes utilizou as próprias beatas para representar o desejo feminino recalçado, numa alternativa arriscada de esconder o pecado sob a máscara da religiosidade. Embora personagens como a divorciada Adalgisa e a jovem *hippie* Telma tenham assumido a subversão dos valores cristãos conservadores, a tentação do pecado carnal é mais evidente nas conservadoras irmãs Cajazeiras. Se por um lado é possível perceber em *O Bem-amado* a quase invisibilidade de personagens femininas pecadoras, como a prostituta, presentes em outras telenovelas ambientadas em cidades fictícias do interior; por outro lado, nota-se que as beatas de Sucupira encarnam a representação do desejo.

Pode-se afirmar que o trio, mesmo nas situações em que tem opiniões divergentes, converge para o mesmo posicionamento no campo discursivo, uma vez que as três compartilham e defendem exatamente os mesmos valores, apresentando identidade social e ideológica semelhante. Entende-se por “posicionamento” uma categoria da análise do discurso que diz “respeito à instauração e à conservação de uma *identidade enunciativa*”<sup>116</sup>. Mesmo quando divergem em certos pontos, as Cajazeiras buscam o acordo e tramam suas ações num mesmo sentido, uma vez que as três constroem seus enunciados com base nos valores religiosos. Além do discurso, da fala, a ideia de unidade pôde ser constatada tanto na combinação dos tons das roupas quanto no compasso: uma marcha quase militar, constante e ritmada [cena 3] [cena 4].

---

<sup>116</sup> Maingueneau apresenta o termo posicionamento como uma opção mais adequada no lugar de formação discursiva, visto que esta última foi citada por Foucault e Pêcheux apresentando sentidos diferentes. Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002. (Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, *Dicionário de análise do discurso*, 3, São Paulo, Contexto, 2012, p. 392-393.)



A formação e a marcha das irmãs Cajazeiras em cena

Para a população masculina de Sucupira, as irmãs Cajazeiras eram castas e representantes das virtudes cristãs. Já para um recém-chegado como Zeca Diabo, que não tivera contato com o patrulhamento delas, as três surgem despidas do véu da religiosidade conservadora. Embora ao longo da trama o cangaceiro tenha se acostumado a enxergar as irmãs por meio das lentes da moral cristã, o primeiro contato acaba por gerar um mal-entendido. Ao conversar com seu irmão sobre o encontro que teria com Doroteia à noite para tomar um café na casa dela, Zeca entende que a troca de olhares com a Cajazeira era própria de uma mulher libertina. A uma solteira não era permitida uma troca de olhares que prenunciasse a satisfação do desejo carnal. Note-se que sobre o perigo da imoralidade do desejo entre solteiros, o Papa João Paulo II citaria as palavras do apóstolo Paulo e falaria sobre o perigo do casamento como um modo de “usar do mundo”. Para Paulo<sup>117</sup>, o matrimônio fazia parte do ambiente mundano e afastava o homem de Deus, sendo, portanto, desaconselhável.

O desejo de Doroteia, bem como o das outras irmãs, é casar-se para satisfazer principalmente um desejo carnal. Ainda citando o apóstolo, João Paulo II<sup>118</sup> dirige-se aos solteiros e às viúvas afirmando que “é melhor permanecer no mesmo estado que [ele]. Mas, se não aguentarem, casem-se. Porque mais vale casar-se que abraçar-se”<sup>119</sup>. Enquanto a mulher casada deveria buscar meios de agradar ao esposo, caberia à solteira “preocupar-se das coisas do Senhor, para ser santa no corpo e no espírito”<sup>120</sup>. Ao olhar para um homem desejando-o, Doroteia mostra-se libertina, na contramão dos ensinamentos da Igreja.

Vale ressaltar que as normas religiosas ditavam a vida da beata, a quem permitiam realizar cobranças à sociedade local. Zeca vê o “mau comportamento” de Doroteia como um indício da modernidade que chegara a Sucupira [cena 5]. Opondo-se o conservadorismo da pequena cidade à modernidade da capital, pode-se dizer que a “mulher

---

<sup>117</sup> Papa João Paulo II, "Audiência Geral (7 de julho de 1982)", [Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/audiences/1982/documents/hf\\_jp-ii\\_aud\\_19820707.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/audiences/1982/documents/hf_jp-ii_aud_19820707.html)]. Acessado em 2 de setembro de 2015.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 1 Coríntios 7:8-9.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 1 Coríntios 7:34.

sem vergonha”, que anda desacompanhada em plena luz do dia, é sinal de tempos modernos, quando a tradição cristã vem sendo esfacelada.

Zeca: Descobri que Sucupira tá ficando uma cidade grande, mano véio. Tem até mulher sem vergonha andando por aí.

Ambrósio: Onde é que cê viu isso?

Zeca: Onti, na rua, no sol. Eu vi três! É... e hoje, na igreja, tornei a ver uma delas. Papando hóstia! Sem nenhum respeito a Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.

Ambrósio: Cê num tá enganado não, mano?

Zeca: Enganado? Mano véio, eu sou um homem vivido e morrido. Eu já vi de tudo nesse mundo. Essas mulher eu conheço é até no cheiro.<sup>121</sup>

Tendo em mente que, no momento deste diálogo, Zeca Diabo figura há pouco tempo na trama, sendo, portanto, desconhecedor do perfil das outras personagens, é preciso atentar para o fato de que ele percebe Doroteia de modo completamente contrário àquele pretendido por ela. Os sinais enviados pela beata foram interpretados por Zeca sem que este levasse em consideração a posição da mesma, uma vez que não se conheciam.

A linguagem não-verbal de Doroteia (sujeito comunicante) não produziu o efeito pretendido em Zeca (sujeito destinatário/interpretante). Assim, os gestos que aspiravam dar sinal verde para que tivesse início o cortejo e o galanteio foram entendidos como um convite direto ao sexo. Tal oposição de efeitos, como explica Charaudeau<sup>122</sup>, poderia ter sido evitada caso Zeca reconhecesse em Doroteia uma personagem que integrava a comunidade religiosa conservadora, mas cuja identificação só seria possível mediante um conhecimento prévio. As falas anteriores de Doroteia sempre estiveram carregadas de referências religiosas e dos valores conservadores da Igreja, o que teria possibilitado que fosse identificada como membro da comunidade discursiva religiosa conservadora.

Segundo Maingueneau<sup>123</sup>, uma comunidade discursiva “tem sua identidade marcada pelo *saber de conhecimento* e de *crença* nos quais seus membros se reconhecem e dos quais dão testemunho ao produzirem discursos que circulam no grupo social”. Na

---

<sup>121</sup> Disco 4 – 00:31:15-00:32:15

<sup>122</sup> Patrick Charaudeau, *Le discours d'information médiatique: la construction du miroir social*, Paris, Nathan-INA, 1997, p. 37-38.

<sup>123</sup> Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 109.

situação exposta, o reconhecimento da identidade da beata se viu inviabilizado pela ausência de um conhecimento prévio de seu “repertório discursivo” por parte do sujeito interpretante. O fato de Zeca não identificar a irmã Cajazeira como membro do grupo religioso, fez com que ele não a percebesse como uma “mulher de respeito” e que, portanto, considerando-a apenas de seu ponto de vista, interpretasse e identificasse sua mensagem como a de uma prostituta.

Ao aceitar o encontro com Doroteia, Zeca acreditava estar indo para um prostíbulo onde ela seria a cafetina e suas irmãs “meninas” que trabalhavam para ela. Ao se dar conta de que as Cajazeiras eram “moças de respeito”, ele passa a tratar Doroteia como uma “senhorita de família” e, por não ter intenções de casar, evita quaisquer insinuações de desejo manifestadas por ela. Vale ressaltar que a irmã de Zeca, Jaciara, conhecida como Mocinha, é considerada por ele a causa de sua errância pelo Nordeste fugindo da polícia, posto que, ao saber que ela havia perdido a virgindade, aos 14 anos, com o filho do coronel Lidário, Zeca tinha matado o responsável pela desonra da sua irmã. O coronel e dois outros filhos tentaram conter Zeca, mas este terminou por matá-los também, pois entendia que “honra a gente lava e é com sangue”. Por esse motivo, ao passar vinte anos fugindo da polícia, ele entendeu que não deveria fazer às mulheres aquilo que fizeram à sua irmã. Em conversa com o Coronel Paraguaçu, ele diz que nunca fez mal a uma moça donzela e que Nosso Senhor Jesus do Bomfim é testemunha de que ele matou sim, mas sempre matou em defesa da honra ou da vida. Doroteia, portanto, estava livre dos assédios de um católico respeitador como o novo Zeca Diabo parecia ser.

O problema era o desejo que crescia em Doroteia e, como “mais vale casar-se que abraçar-se”, ela passou a insistir na salvação de Zeca Diabo, tentando transformar o matador em um homem de bem. Era preciso que a cidade visse nele um potencial noivo para uma mulher devota, possibilitando a ela o casamento e, conseqüentemente, o sexo autorizado. A partir daí, aproveitando-se do papel de diretora da escola e sabendo que Zeca sonhava aprender a ler e estudar para ser protético, ela começou a dar-lhe lições todas as noites em sua casa, longe dos olhos da população [cena 6]. Ele passa a tratá-la por “senhora professora”, mas ela insiste não haver mais necessidade de tanta formalidade.

A contradição entre desejo e controle moral que está presente nas atitudes de Doroteia parece se estender também às suas escolhas amorosas. Apaixonar-se por um matador pode pôr em risco todo o sacrifício despendido para ocultar suas fraquezas e sustentar-se como pilar moral de Sucupira. Ela vê na religiosidade de Zeca uma brecha para se aproximar dele e conquistá-lo. O fato de ser católico servia-lhe de álibi e facilitava a aceitação do antigo cangaceiro como seu noivo.

Zeca consegue manter a sua promessa de não desonrar uma mulher virgem, consegue também se dissociar aos poucos da imagem do cangaceiro cantado em versos de cordel. Vítima, contudo, de uma perseguição armada por Donana Medrado a mando de Odorico, ele se vê obrigado a fugir. Sem sucesso na fuga, Zeca é preso e Doroteia se consome, dividida entre o desejo de visitá-lo e o medo de ser vista. Após hesitar se deveria ou não ir vê-lo, ela vai até a delegacia escondendo-se sob um véu, cuja função na liturgia é demonstrar recato, submissão e respeito. Disfarçada tanto na aparência quanto na intenção, a beata justifica o roubo com o argumento de ser uma professora que visita seu aluno para entregar-lhe o caderno de atividades.

Seja por meio da religião ou do ensino, Doroteia utiliza as armas da moral e encontra justificativa prévia a possíveis questionamentos sobre sua conduta [cena 7]. Doroteia age de modo a assegurar a manutenção da sua imagem de beata virtuosa, pura de corpo e alma e, portanto, merecedora do respeito da sociedade. Em seu estudo sobre a concepção religiosa, Durkheim<sup>124</sup> afirma que um sujeito, individual ou coletivo, inspira respeito ao produzir no outro uma representação de si que ultrapassa a necessidade de imposições de ordens físicas. O respeito reside, sobretudo, na presença de uma autoridade moral que deve ser validada constantemente; assim, ao reconhecer tal autoridade “seguimos seus conselhos, não porque nos pareçam sensatos, mas porque é imanente à ideia que fazemos dessa pessoa uma energia psíquica de um certo tipo, que dobra nossa vontade e a inclina no sentido indicado”.

A autoridade conquistada por Doroteia, exigindo o grande esforço de controlar seu desejo, havia-lhe conferido uma posição de respeito nas quatro grandes instituições

---

<sup>124</sup> Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie*, 6, Paris, Presses universitaires de France, 2008. (Émile Durkheim, *As formas elementares da vida religiosa*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 212.)

sociais em que participava ativamente: vereadora e líder na Câmara; professora, diretora do centro educacional; irmã mais velha e arrimo de família; e finalmente beata e assessora direta do vigário, presença essencial e assídua nas questões da igreja local [cena 8]. Assim, Doroteia se prende à religiosidade de Zeca para justificar sua aproximação e suprir parcialmente seu desejo de estar ao lado do antigo matador, tudo isso sem esfacelar a imagem que havia arduamente construído.

Zeca foge da cadeia e encontra abrigo na casa de Doroteia. Mas a guarida dura pouco e, na despedida, a beata vivencia o auge do seu conflito pois acaba revelando o seu desejo mais íntimo: ela ansiava ser desrespeitada [cena 9].

Doroteia: ... então... então, nós temos que nos despedir, né?

Zeca: É. Bom, eu fico muito agradecido pelo acoitamento.

Doroteia: Eu... eu só sinto que tenha sido só por uma noite.

Zeca: É, bom, então eu... eu já... já vou indo então. Porque eu não quero, não quero... Ficando aqui eu vou comprometer uma moça donzela.

Doroteia: Por isso não! Eu não me importo... É um sacrifício que eu faço por amor.

Zeca: Bom, então eu... bom, boa noite.

[Ele vai saindo do quarto e ela toma sua frente.]

Zeca: É, a senhora disse que já estava na hora...

Doroteia: É, mas eu, eu acho melhor a gente se despedir aqui, né? Talvez a gente não se veja nunca mais.

Zeca: Oxente!

Doroteia: Quem pode saber? Os nossos caminhos são tão diferentes. Por um feliz acaso, maravilhoso acaso, nós nos encontramos aqui, juntos, debaixo do mesmo teto, dentro do mesmo quarto.

Zeca: [esquivando-se] As meninas, onde é que estão?

Doroteia: Lá na sala.

Zeca: [fugindo] Eu vou lá falar com elas...

Doroteia: [impedindo-o] Não! Não vá assim. Este pode ser o nosso último momento juntos.

Zeca: Não, eu acho que não, eu tenho fé que não.

Doroteia: Mas eu não quero que você parta assim. Eu, eu quero me sentir mais ligada a você.

Zeca: Mas o que é que é isso, dona professora? Isso não... Que é isso! Olha, isso é um desrespeito.

Doroteia: Mas eu quero ser desrespeitada!<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Disco 7 – 02:12:45-02:16:27

É sabido que a *Bíblia*, sobretudo o Novo Testamento, prega a castidade como uma forma de união e dedicação a Deus. A interpretação dada ao texto fundador em cada paróquia pode variar de acordo com as diferenças socioculturais e comportamentais das sociedades, assumindo características mais conservadoras ou mais progressistas. No entanto, quando se trata da castidade, não há exagero em dizer que os sermões tendem a sugerir e enaltecer a pureza do corpo.

Considerando a importância dos apóstolos Pedro e Paulo na formação do pensamento cristão, o primeiro simboliza a edificação da Igreja internamente, e o segundo, a difusão do pensamento da Igreja externamente. Pedro, originalmente Simão, foi escolhido por Jesus, que o rebatizou: "tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja" (Mateus 16:18). Já Paulo (Saulo), inicialmente um perseguidor de cristãos, foi convertido pela voz de um Jesus crucificado: "este homem é para mim um instrumento escolhido, que levará o meu nome diante das nações, dos reis e dos filhos de Israel", Atos 9:15). Após a conversão, Saulo agora Paulo passou a difundir o evangelho fora dos limites de Jerusalém, colocando os seus novos valores nas cartas aos romanos. Essa espécie de "paulinismo" do cristianismo enalteceu a castidade e a pureza do corpo como forma de dedicar-se a Deus. Nos capítulos 6 e 7 de Coríntios I, Paulo deixa clara sua opinião sobre a prática do sexo e, mesmo não condenando o casamento, sobrevaloriza a preservação da virgindade dos solteiros.

Penso que seria bom ao homem não tocar mulher alguma. Todavia, considerando o perigo da incontinência, cada um tenha sua mulher, e cada mulher tenha seu marido. [...] Não vos recuseis um ao outro, a não ser de comum acordo, por algum tempo, para vos aplicardes à oração; e depois retornai novamente um para o outro, para que não vos tente Satanás por vossa incontinência. Isto digo como concessão, não como ordem. Pois quereria que todos fossem como eu; mas cada um tem de Deus um dom particular: uns este, outros aquele. Aos solteiros e às viúvas, digo que lhes é bom se permanecerem assim, como eu. [...] A respeito das pessoas virgens, não tenho mandamento do Senhor; porém, dou o meu conselho, como homem que recebeu da misericórdia do Senhor a graça de ser digno de confiança. Julgo, pois, em razão das dificuldades presentes, ser conveniente ao homem ficar assim como é. Estás casado? Não procures desligar-te. Não estás casado? Não procures mulher.



Uma personagem como Doroteia, orientada para configurar o paradigma da pureza, deve manter-se virgem no âmbito da sociedade em que se situa. Mesmo sendo uma falsa beata, para quem a hipocrisia sobrepõe as qualidades morais, é importante ter a virgindade ao menos como bandeira. Para exemplificar o peso dado à virgindade na religião católica, pode-se lembrar que, em 2009, durante uma assembleia especial<sup>126</sup>, os bispos advogaram a castidade como método de combate às doenças sexualmente transmissíveis.

Trinta e seis anos depois da exibição da novela e da criação de personagens defensoras da castidade, a Igreja Católica ainda solicitava o reconhecimento do sucesso “alcançado pelos programas que propõem a abstinência entre os solteiros”, acrescentando que, além da função de controle de doença, a abstinência estava “em plena consonância com a moral cristã” e, dirigindo-se particularmente aos jovens, que deveriam confiar na capacidade de controlar seus desejos “com ajuda da graça de Deus”. Portanto, não é de se espantar que uma personagem como Doroteia expressasse sentimentos ambíguos, oscilando entre o querer experimentar e o não poder se permitir. Tal conflito é parte constituinte do perfil das beatas de todas as telenovelas que optam pelo gênero da comédia. O perigo constante de perder-se no desejo carnal é ferramenta eficaz para colocar em evidência a hipocrisia que define as falsas devotas.

Geralmente a denúncia da hipocrisia numa personagem excessivamente devota é feita por meio da crítica a um dos sete pecados capitais, presente na falsa imagem da beata. Quando a carola age com demasiada força para combater um pecado, certamente é neste mesmo pecado que se encontra sua fraqueza. O fato de lutar em defesa da humildade e do recato indicaria uma personagem conflituosa escondendo um perfil vaidoso e orgulhoso. De modo semelhante, a serena beata que se dedica à defesa do perdão, esconde um desejo de vingança. Como será demonstrado mais adiante, em *O Bem-amado*, a exagerada fiscalização dos valores relacionados à castidade e à pureza das mulheres de Sucupira servia para mascarar em Doroteia e nas outras irmãs Cajazeiras um enorme desejo libidinoso. As três beatas gostariam de experimentar a liberdade que norteava a vida daquelas por elas julgadas.

---

<sup>126</sup> "Mensagem ao Povo de Deus da II Assembleia Especial para a África do Sínodo dos Bispos, 2009 », [Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/synod/documents/rc\\_synod\\_doc\\_20091023\\_messa\\_ge-synod\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/synod/documents/rc_synod_doc_20091023_messa_ge-synod_po.html)]. Acessado em 30 de setembro de 2015.

Tal como Doroteia e seguindo o mesmo caminho dos ensinamentos religiosos no que diz respeito à castidade, a caçula das irmãs Cajazeiras, Judiceia, assume o seu desejo sexual disfarçando-o como propósito de matrimônio. A personagem atribui o mal humor e a aspereza da irmã mais velha à falta de marido, além de considerá-la invejosa quando Doroteia tenta alertá-la sobre o erro das suas investidas junto aos solteiros da cidade. O matrimônio para Judiceia é a ferramenta necessária para escapar à solidão, por isso ela vê um potencial marido em todos os homens com que se cruza. O defeito está em “fazer de um momento particular da união o motivo da união”, destaca Kierkegaard<sup>127</sup> sobre o matrimônio útil concebido como fuga da solidão.

A primeira das tentativas de se afastar do que parece um carma que recai sobre as três órfãs de Sucupira concretiza-se quando Judiceia fica noiva do primo Ernesto, que chegou a sua casa quase sem chance de sobrevivência. Sabendo da doença de Ernesto, que reside em uma cidade vizinha, Odorico e as irmãs Cajazeiras mandam buscar o enfermo em uma tentativa de “importar um defunto” para o cemitério, nas palavras do coronel. Mas, enquanto Odorico, Doroteia e Dulcineia torciam pela morte de Ernesto, Judiceia rezava a Santa Rita dos Impossíveis para que o primo se recuperasse e ela, por fim, tivesse um marido.

Com a melhora milagrosa de Ernesto, ela passou a assediá-lo. Embora a relação de parentesco fosse pecaminosa aos olhos da Igreja, as cenas que reuniam os dois eram envoltas num clima religioso, nuançando o pecado ali implícito. Quando o primeiro beijo foi dado, os dois estavam ajoelhados ao lado da cama, rezando juntos. Ernesto observa a prima com desejo e, fitando as suas mãos juntas em prece, segura-as num impulso. Espantada, Judiceia grita e diz que tal ato é pecado [cena 10]. Ela fala olhando para cima, fala para que seus santos sejam testemunhas de que ela tem consciência do pecado e pensem que ela não está de acordo com o prosseguimento de tal relação.

Após dar as explicações religiosas olhando para aqueles que supostamente terá de enfrentar no Juízo Final, Judiceia dirige-se ao primo, abraçando-o e beijando-o com a ansiedade de quem alcança um objetivo há muito desejado. A cama que servia para

---

<sup>127</sup> Søren Kierkegaard, *O matrimônio*, São Paulo, Editorial Psy II, 1994, p. 73.

representar o genuflexório<sup>128</sup> da igreja, agora suportava o peso dos primos e o peso a menos de Judiceia que se sentia aliviada ao saber que conquistara um noivo. Além de representar uma reza partilhada, a pureza do encontro pode ser percebida nas roupas das personagens: enquanto o primo Ernesto usa pijama azul celeste, Judiceia está vestida com uma camisola rosa que cobria os braços e o colo. É interessante notar que, após o noivado, ela abandona as cores angelicais das vestes e aparece nas cenas sempre com roupas vermelhas, a cor que representa o pecado, a luxúria e o desejo carnal.

O noivado da caçula dura pouco, terminando com a chegada à cidade da esposa de Ernesto, grávida do quinto filho. Após exigir aos berros uma satisfação, pois não aceitava ficar sem noivo, Judiceia acaba por se conformar com a partida do primo e da sua família [cena 11]. A personagem retoma o uso de roupas em tons claros como representação da virgindade e da inocência. Suas irmãs, sobretudo a mais velha, a recriminam por ter cedido ao desejo carnal, afastando-se dos ensinamentos bíblicos. Em uma das conversas que elas têm antes de dormir, no quarto com três camas de solteiro, Judiceia questiona a irmã mais velha sobre os sentimentos do primo [cena 12]:

Judiceia: Como é que um homem pode ser tão falso, num é, Dó? E saber que eu me arrisquei por causa dele.

Doroteia: Você se arriscou?

Judiceia: Ué! E num me arrisquei? Desgostando o coronel... passei noites e noites ao lado dele. Quer dizer, na cabeceira da cama. Tratando dele com todo amor, né? E ele não me contou que tinha mulher e quatro filhos.

Doroteia: É... cê pare de falar nisso, viu? E é bem feito, pra você ver se deixa de pensar em homens!<sup>129</sup>

Nesta cena, a caçula, desiludida, busca explicação sobre o universo masculino junto à irmã mais velha. Ela espera que Doroteia opine sobre o sentimento do primo em relação à sua esposa que, na sua fala, é referida depreciativamente como “aquela mulher”. A personagem retira da esposa de Ernesto, vista como concorrente, as qualificações que podem relacioná-la ao seu antigo noivo. Nem mulher do primo, nem mãe dos seus filhos; na ausência de outra referência, Judiceia faz uso apenas do demonstrativo para a ela se

---

<sup>128</sup> Banco ou cadeira com encosto sobre o qual os fiéis apoiam-se sobre os joelhos para rezar nas igrejas.

<sup>129</sup> Disco 3 – 03:28:44-03:29:37

referir: “aquela mulher”. Ocultando a decepção decorrente do fato de ter sido trocada por outra, o que a inquieta são os riscos a que se expôs apostando na relação com Ernesto.

Para desgosto do coronel Odorico, que precisava de um defunto para inaugurar o cemitério, Judiceia tinha passado noites orando pela recuperação do primo. Como a própria personagem faz questão de frisar que, embora estivesse ao seu lado na cama, ela estava rezando junto à cabeceira. Com isso, Judiceia quer dizer que acompanhou o enfermo sentada e não deitada como se poderia supor. É comum na fala das beatas de Sucupira que elas deem diversas explicações de suas próprias palavras. Estas retomadas enunciativas utilizando marcadores de reformulação como “quer dizer”, “na verdade” ou “isto é” fazem parte da construção do discurso das irmãs quando elas se referem a seus comportamentos ou ações.

O medo do julgamento orienta a segunda parte de seus enunciados. Enquanto a primeira sai de maneira espontânea, referindo-se ao ocorrido, a segunda tem a função de amenizar possíveis interpretações maldosas. Para Ducrot<sup>130</sup>, os conectores de reformulação retomam a enunciação para corrigir o dito. Tal retificação metalinguística está presente no discurso das Cajazeiras sempre que elas percebem que a orientação da sua fala pode conduzir a uma interpretação não pretendida por elas. Ao dizer que passou “noites e noites ao lado do primo”, Judiceia permite que o interpretante entenda a expressão em um contexto de intimidade sexual.

No final do diálogo com a irmã, Doroteia pede para encerrar o assunto por julgar que o breve noivado foi uma lição que servirá para que a caçula não pense mais em homens. Elas sabem que o pecado se concretiza por meio de ações e pensamentos, todavia a cena termina com Doroteia sonhando com Zeca Diabo representado como um príncipe encantado sobre um cavalo branco. Mais uma vez a novela ressalta a hipocrisia como traço marcante das beatas, que recriminam o pecado, mas, vivenciam o desejo em silêncio.

Judiceia não cumpre um papel tão regulador dos valores morais quanto sua irmã mais velha, pois está mais preocupada em seguir o ensinamento católico no que se refere ao casamento e ao papel da esposa em relação ao marido. Ao fazer uma visita solidária a

---

<sup>130</sup> Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980, p. 18.

Seu Libório, o farmacêutico que havia sido abandonado recentemente pela esposa Odete, ela, juntamente com as duas irmãs, faz questão de mostrar-lhe que “as mulheres de Sucupira não são todas como dona Odete. [...] Libório tinha três pra escolher e escolheu justamente aquela”. Para Judiceia, o casamento não é uma questão de amor entre dois seres, mas uma união resultante da seleção que o homem faz entre as pretendentes com melhores qualificações. Em seu entender, as mulheres de Sucupira, como se fossem produtos na prateleira, teriam suas virtudes estampadas em seus rótulos e caberia ao homem escolher a que melhor se adequasse às suas necessidades. Um homem de respeito como o farmacêutico, por exemplo, deveria ter escolhido uma mulher cuja virtude tivesse paridade com seu próprio nível de virtude. Odete certamente não era merecedora do título de esposa por não cumprir seu papel com submissão e recato. Daí o azar de Seu Libório ao ter escolhido Odete e não uma das três “donzelas” da cidade. Mas Libório, que já havia sido anteriormente abandonado pela esposa, aguardava ansioso o seu novo retorno, envolvido num círculo que se repete ao longo da trama: a esposa insatisfeita com o casamento e em busca de uma vida longe do homem virtuoso, logo retorna ao lar por causa da dependência financeira.

Após o fracasso da sua tentativa de aproveitar os “cacos” de Seu Libório deixados por Odete, Judiceia passa a receber cartas de amor anônimas, e sua imaginação a faz vivenciar histórias que conferem um cariz de comédia à trama. O seu desejo do casamento se alimenta não apenas da vontade de ter um esposo e um lar, mas do intuito de dar seguimento ao sétimo sacramento ordenado por Cristo a saber: o Matrimônio<sup>131</sup>. Assim como suas irmãs, Judiceia já havia passado pela iniciação na vida cristã por meio do batismo, da confirmação e da eucaristia. No momento da vida em que se encontrava, ela vinha há anos em penitência por meio de gestos cotidianos de sacrifício e defesa da justiça seguindo as normas da Igreja. A fiscalização dos valores morais na sociedade exigia dela que fosse um exemplo de virtude, o que requeria, por sua vez, um notório esforço e controle de seus desejos. Todavia, do mesmo modo que sua irmã mais velha, Judiceia também perderia o controle e revelaria aos berros seu desejo pelos homens.

---

<sup>131</sup> Papa João Paulo II, "Catecismo da Igreja Católica. Parágrafos 1210-1419", [Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/p2s2cap1\\_1210-1419\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s2cap1_1210-1419_po.html)]. Acessado em 14 de outubro de 2015.

Tal desespero ocorre quando Judiceia passa a receber as cartas anônimas e não suporta mais o mistério, começando a imaginar os possíveis remetentes. Em uma de suas investigações para identificar o autor das cartas, Judiceia convida o farmacêutico Libório à sua casa para que este lhe aplique uma injeção. Em um flerte desesperado, a caçula diz que, estatisticamente, no Brasil há três mulheres para cada homem, o que daria a Seu Libório o direito de ter mais duas mulheres. O descontrole da beata faz com que seja recriminada por sua irmã mais velha, que teme que seu comportamento possa ser interpretado como libertino. Judiceia diz aos berros que era mesmo melhor que ele tivesse os piores pensamentos, pois ela já estava cansada [cena 13].

Mais uma vez o desfecho reside no descontrole do desejo, na falta de forças para manter a aparência e a castidade exigidas pelo sacrifício da penitência. Se as cartas de amor alimentavam em Judiceia a possibilidade de um casamento próximo, a incerteza quanto à identidade do remetente e o fracasso das suas investigações a faziam experimentar a ansiedade de vivenciar o futuro sacramento do matrimônio. Gênesis<sup>132</sup> diz que “não é bom que o homem esteja só” e, por isso, foi feito outro ser com o intuito de auxiliar e corresponder ao homem. Este papel de suporte era o sonho tanto de Judiceia quanto de suas irmãs, pilares da moral cristã de Sucupira.

Tal sonho seria alcançado apenas por Dulcineia, a irmã do meio, mas não passaria de uma farsa para preservar sua imagem e tanto sua honra como a do prefeito Odorico. A participação de Dulcineia na novela parece secundária se comparada ao envolvimento das outras beatas em tramas paralelas. A irmã do meio assume o papel da concordância desde o começo da história, quando tenta seduzir Dirceu, assistente do prefeito, funcionário do telégrafo e grande colecionador de borboletas. A inocência de Dirceu Borboleta impede que o tímido caçador de insetos possa perceber que estava caindo na armadilha de Odorico. Como indicam diversas insinuações, desde os primeiros capítulos, o prefeito e as irmãs Cajazeiras mantinham relações sexuais às escondidas, o que levou Dulcineia a ficar grávida. Era evidente que, sendo uma respeitável figura política, Odorico não poderia macular sua imagem de viúvo de moral exemplar. Também Dulcineia, beata e modelo de mulher ideal da família católica, não

---

<sup>132</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Gênesis 2:18.

poderia ter sua pureza questionada. Era preciso encontrar um meio de justificar sua gravidez dentro dos parâmetros da moral cristã.

Dulcineia não cobiçava o destino de Agar, mãe solteira errante pelo deserto de Bersabéia com seu filho Ismael<sup>133</sup>. Era preciso encontrar um homem que assumisse a paternidade, liberando Odorico da punição prevista no Êxodo 22:16, que ordena o casamento para o homem que deitar com uma virgem, devendo, por isso, fazê-la sua esposa. Dulcineia busca o conselho de Odorico, sem saber como agir diante da novidade. Vale destacar que ela nem sequer cogita a possibilidade de assumir o filho com o prefeito. Mesmo que este o aceitasse, esta suposição muito improvável destruiria sua imagem pública, quanto a Doroteia, esta, pagaria pelo escândalo de ser uma mulher solteira grávida de um viúvo.

Em uma de suas tentativas para seduzir Dirceu, Dulcineia o acompanha até o mato para caçar borboletas. Um forte temporal impossibilita o retorno dos dois à cidade, levando Doroteia, Judiceia e o vigário ao desespero. Já Odorico vê no acontecimento uma oportunidade de resolver a situação obrigando os dois a se casarem [cena 14]. As sequências que envolvem a gravidez de Dulcineia e o noivado com Dirceu mostram a excessiva preocupação com a manutenção, no que diz respeito à castidade, da imagem da mulher e do homem cristãos, obedientes às normas da Igreja.

Embora temessem a morte de Dulcineia, eles receavam, sobretudo, a perda da sua honra. Sabe-se que, diante de um desaparecimento, a única ação racional é a busca imediata, no entanto, as duas Cajazeiras estavam impossibilitadas de agir nesse sentido, pois temiam que se tornasse pública a notícia de que a irmã havia desaparecido com um homem. A primeira providência foi chamar o representante da Igreja. Nesse momento, são frequentes as evocações ao nome de Deus e o sinal da cruz é prova do desespero das personagens. Quando Doroteia aparece em casa com Dirceu, a mudança do semblante e as expressões faciais deixam de ser apreensivas e tornam-se repreensivas.

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, Gênesis 21:14.

Dulcineia: Mas por que toda essa gente aqui?  
Doroteia: Por que, hein? Você deve imaginar por quê.  
Dirceu: Bom, a gente ficou preso, num sabe? Quer dizer, e escureceu de repente e eu, eu, eu errei o caminho. Depois, aquela chuva...  
Dulcineia: É. Foi sorte a gente ter encontrado aquela cabana abandonada.  
Dirceu: É. Nós... nós passamos a noite lá.  
[Odorico e o vigário se entreolham]  
Dulcineia: Foi Deus que fez a gente encontrar aquela cabana, se não, não sei como ia ser.  
Odorico: É... Deus é que é culpado. Isso é com o senhor, padre, que tem procuração dele pra tratar dos negócios dele aqui.  
Vigário: O importante é que eles estão bem. Não lhes aconteceu nada de grave.  
Dirceu: Não, não. Foi até divertido.  
Odorico: Ah, foi divertido, é?  
Doroteia: Ah, então foi divertido, não é, seu Dirceu? O senhor passa o dia inteiro e uma noite num mato com uma moça de família e ainda acha divertido? O senhor não pensou na reputação dela não?  
Dirceu: Mas eu não tive culpa, dona Dó. Depois... aquela chuva... a senhora viu.  
Dulcineia: Ele não teve culpa de nada, Dó. Eu que quis ir. Depois, ele se portou como um cavalheiro.<sup>134</sup>

Percebe-se de início a tentativa de Dulcineia para justificar o seu desaparecimento. Doroteia refere que o caminho do desentendimento não será a solução, visto que parecia evidente a implicação gerada pelo fato de um homem e uma mulher de família terem passado a noite juntos. A expressão “passar a noite” dita por Dirceu permite que a simples passagem das horas ganhe uma conotação sexual. Doroteia corrige o erro e reformula sua frase, substituindo a palavra “sorte” por “Deus”, ao dizer que foi Ele o responsável por terem encontrado a cabana. Assim, o que poderia ser entendido como um pecado, logo passaria a ter o consentimento de Deus, que agiu para juntar os dois no local onde passaram a noite.

Além desta, outras cenas envolvendo as beatas de Sucupira fazem referência à dúbia interpretação da expressão “passar a noite”, insinuando uma conotação sexual que ameaça a reputação das irmãs. A ambiguidade discursiva é utilizada pelo autor para evidenciar a hipocrisia e o falso moralismo. Só é possível haver uma interpretação outra

---

<sup>134</sup> Disco 1 – 03:29:03-03:30:09



que não a desejada, quando o conhecimento prévio do enunciador dá margem aos sentidos implícitos indesejados. Ao analisar a ambiguidade discursiva, Charaudeau<sup>135</sup> a define como “constitutiva de todo fato de comunicação, já que não há ato discursivo que não seja portador de um ou de vários implícitos”.

A questão da ambiguidade no discurso das beatas reside no que Charaudeau define como desambiguação. Tal processo é realizado pelo destinatário no momento em que este reconstrói o sentido produzido pelo sujeito falante, sendo, portanto, um processo mais ligado à interpretação do que à produção dos enunciados. Assim, as inferências que podem ser extraídas da ambiguidade discursiva das beatas só demonstram uma conotação sexual uma vez que o conhecimento prévio das irmãs Cajazeiras inclui a hipocrisia da máscara religiosa como elemento constitutivo destas personagens.

O clima de desconfiança que envolve Dulcineia e Dirceu dá a Odorico a oportunidade de realizar o seu plano de comprometimento daqueles dois. Envia uma carta anônima para Neco Pedreira, dono do jornal *A Trombeta* e o jornalista publica uma nota repleta de insinuações, ironizando justamente a castidade que as irmãs tentam sustentar [cena 15].

Uma das irmãs Cajazeiras está se dedicando à caça de borboletas. E tão grande é o entusiasmo da senhorita Cajazeira por esse novo hobby que, uma noite dessas, suas duas não menos virtuosas irmãs julgaram que ela houvesse sido raptada. Mas a virtuosa senhorita tinha apenas passado a noite no mato com o secretário do Prefeito, seu Dirceu Pena, caçando borboleta.

Observe-se a ironia presente no texto do jornalista ao criar uma relação ambígua entre pureza e pecado. Se a senhorita Cajazeira pode ser considerada a representação da mulher puritana, confirmada por suas não menos virtuosas irmãs; o pecado encontra-se representado, mais uma vez, pela *noite*. Não interessam os atos praticados pelas irmãs, o mais importante é a imagem de beatas e a representação de suas figuras como espelho da moral na cidade. A ironia foi utilizada pelo jornalista como uma forma de não

---

<sup>135</sup> Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 35-36.

assumir a autoria do enunciado, o que, para Ducrot<sup>136</sup>, ocorre quando o locutor apresenta “a enunciação como expressando a posição de um enunciador<sup>137</sup> [...] que ele considera absurda”. O texto afirma que Dulcineia havia passado a noite no mato, induzindo à inferência sexual, mas, logo em seguida, acrescenta que ela caçava borboleta, negando a conotação sexual que havia sido sugerida anteriormente. Apesar de, aparentemente, a segunda frase buscar corrigir a ideia contida na primeira, esta negação serve para validar a primeira inferência interpretativa sem se comprometer com a autoria da afirmativa. Ao insinuar que uma delas esteve sozinha na presença de um homem à noite, pôs-se em descrédito todo o discurso da moral religiosa sustentado pelas beatas [cena 16].

Doroteia: E o pior é que não fala em qual de nós três! Só fala em uma das irmãs Cajazeira.

Judiceia: Tanto pode ser ela como uma de nós.

Doroteia: E ficamos as três desonradas!

Para remendar o estrago provocado pela nota no jornal, só havia um caminho: agir de acordo com os ensinamentos religiosos e transformar o suspeito encontro dos dois em um noivado abençoado pelo padre e pela Igreja. O casamento foi a saída para retomar o controle da moral por meio da imagem da beata virtuosa. As irmãs órfãs temiam decepcionar a família de respeito formada pelos Cajazeiras. Para a escritura sagrada dos cristãos<sup>138</sup>, o pai teme que a filha passe da flor da idade sem se casar, o que já era o caso das três. Para compensar a falta do matrimônio, a aparente retidão de suas ações fazia delas um motivo de orgulho. No entanto, o ocorrido com Dulcineia prende-se ao segundo temor de um pai cristão, o de que sua filha “seja seduzida na sua virgindade, e que se torne grávida na casa paterna”<sup>139</sup> ou, pior, que a filha exponha a família aos insultos dos inimigos, “e se torne o assunto de troça da cidade, o objeto de mofa pública, e te desonre aos olhos de toda a população”<sup>140</sup>. Por isso a inquietação de Doroteia, a irmã mais velha e responsável pelas Cajazeiras na ausência dos pais.

---

<sup>136</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201.

<sup>137</sup> O *locutor* é “um ser que, no próprio sentido do enunciado, é apresentado como seu responsável”. O *enunciador* é “um ser de pura enunciação”. *Ibidem*, p. 193, 208.

<sup>138</sup> *Ibidem*, Eclesiástico 42:9.

<sup>139</sup> *Ibidem*, Eclesiástico 42:10.

<sup>140</sup> *Ibidem*, Eclesiástico 42:11.

O assunto já está na boca do povo! Agora nós vamos servir de chacota pra esse zé povinho e tudo por sua causa! Eu nem sei como é que eu vou sair na rua amanhã. Como é que eu vou dar aula na escola, enfrentar a risada e a chacota dos alunos<sup>141</sup>.

O vigário conversa então com Dirceu para saber se ele havia desonrado a donzela. O sacerdote não estava a par da gravidez de Dulcineia e, por isso, estava disposto a fechar os olhos para o desaparecimento noturno da beata e do caçador de borboletas, que havia jurado, em nome de Deus, que não desrespeitara a moça. Mas Odorico insiste [cena 17]:

Vigário: Eu falei com ele, né. Jurou por Deus, jurou pela felicidade da mãe dele que não tinha acontecido nada. [...]

Odorico: Mas, mesmo que não tivesse acontecido. O senhor é o único homem de Sucupira que tá acreditando nisso. A moça tá desmoralizada, não pode nem sair no meio da rua. [...] Maior que tudo é a moral da família de Sucupira! E o senhor como guia espiritual e eu como guia temporal de Sucupira, não podemos permitir que um desrespeito desse à família fique sem a devida reparação.<sup>142</sup>

Em todas as cenas envolvendo o desfecho dado ao caso, Dulcineia jamais foi consultada. Se ambos tiveram ou não uma relação sexual, cabia apenas ao homem dar sua palavra e ela seria considerada válida. Já que o perigo estava relacionado à desmoralização de uma “moça de família”, por que ela não deveria ser indagada? Os homens de Sucupira, representantes da esfera política e religiosa da cidade decidiam a sorte da beata. Em nome da honra da figura representada por Dulcineia na cidade, os dois contraem matrimônio e assim se abrandam os ânimos de todos e os temores dos moralistas chegam ao fim.

O casamento foi a solução para o primeiro problema que envolvia Dulcineia. Faltava, ainda, resolver o problema que afetava também o prefeito: a gravidez. Nesse ponto, a saída do autor foi fazer uso da grande liberdade da telenovela para explorar o improvável, recurso utilizado na narrativa dos folhetins televisivos para descomplicar e simplificar alguns fatos e que dão razão à expressão popular “coisas que só acontecem em novela”. Doroteia inventou que teria engravidado na noite em que o marido foi,

---

<sup>141</sup> Disco 2 – 00:01:25-00:02:21 e 00:28:25-00:28:40

<sup>142</sup> Disco 1 – 03:32:52-03:34:07

sonâmbulo, até o quarto dela e lá mantiveram uma única relação sexual. Já casada e tendo o filho que carregava no ventre, um pai legítimo, Dulcineia pôde continuar a desfrutar das honrarias de ser uma mulher cristã respeitada em Sucupira.

Pode-se afirmar que a preocupação central das irmãs é a preservação do respeito construído à base de uma imagem inquestionável. Personagens masculinos conquistavam o respeito pela força, pelo trabalho ou, simplesmente, pelo fato de serem homens. Quanto às personagens femininas, o respeito era adquirido ou por meio do casamento ou pela associação com valores morais cristãos como castidade, pureza, recato e devoção religiosa. Neste ponto, a construção do *ethos*<sup>143</sup> das personagens é de suma importância para a compreensão da insistente preocupação das beatas com a imagem positiva que elas desejavam que os outros tivessem delas. Enquanto o *ethos retórico* aristotélico está inserido na oralidade e tem a persuasão como razão de ser trabalhado, o *ethos discursivo* desenvolvido por Maingueneau, além de abranger a produção escrita atribuindo-lhe voz e corpo, alerta para a existência de um *ethos pré-discursivo*. É exatamente essa imagem anterior ao discurso que inquieta as beatas.

Para Maingueneau<sup>144</sup>, é preciso atentar para o fato de que, antes da própria fala, o destinatário constrói as representações do *ethos* do enunciadador; pois, mesmo não possuindo conhecimento prévio do *ethos* do locutor, a cena de enunciação já lhe fornece dicas. O autor fragmenta ainda o *ethos* em *pré-discursivo* (anterior à fala) e *discursivo* (dito ou mostrado), sendo a interação destes o resultado da construção do *ethos efetivo* do locutor por parte do destinatário.

Embora tal caráter discursivo possa apresentar-se de modo distinto ao caráter moral do locutor real, “atribui-se à retórica latina o preceito segundo o qual, para ser um bom orador, é preciso antes de tudo ser um homem de bem”<sup>145</sup>. Portanto, mesmo se as beatas demonstrem credibilidade na fala e busquem validação no discurso religioso, a aparência de suas ações cotidianas apenas serve para a manutenção de uma imagem prévia associada à moralidade. As beatas de Sucupira viam no escândalo uma ameaça para a sustentação do

---

<sup>143</sup> A noção de *ethos*, desenvolvida na retórica de Aristóteles, trata do caráter do discurso, elaborado pelo orador para produzir uma imagem positiva de si mesmo no auditório, tornando-o confiável e digno de fé.

<sup>144</sup> Dominique Maingueneau, *Cenas da enunciação*, São Paulo, Parábola, 2008, p. 60, 71.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 61.

*ethos* pré-discursivo que, com muito sacrifício e autocontrole, mantinham mediante esforços constantes. É importante frisar a ideia de unidade nas irmãs que constituíam um único bloco, assim, o escândalo que envolvesse uma, afetaria a imagem de todas.

Ao longo da trama, como destacado anteriormente, a participação de Dulcineia teve uma função mais secundária, servindo de suporte às tramas que diziam respeito a outras personagens. No caso que envolveu sua gravidez, o foco estava em Odorico e no receio de que a paternidade prejudicasse sua imagem política. Entre as irmãs, Dulcineia assumia o papel da aceitação e sua fala era geralmente um simples eco do discurso das demais.

Mesmo depois de ter casado com Dirceu Borboleta, ela decide continuar morando com as irmãs. A justificativa apresentada na trama é que o marido não queria manter relações sexuais com ela. Percebe-se, no entanto, que o retorno de Dulcineia para o lar deveu-se ao desejo do autor de não separar as irmãs, o que poderia prejudicar o sentido de unidade que as envolvia enquanto “beatas”. Era preciso manter o ritmo a que o espectador estava acostumado. Colocá-la morando em uma casa com Dirceu e a sogra poderia provocar uma completa invisibilidade da irmã Cajazeira na trama, além de desfazer a unidade das beatas que funcionavam juntas como o exército da moral.

Mesmo casada, as visitas do marido eram controladas pelas irmãs. Uma vez que optaram por não fundar um lar, era preciso agir como se ainda fossem noivos, não dando ocasião para julgamentos maldosos dos moradores da cidade. Por se tratar da residência das beatas, solteiras e virgens, não era permitida a prática do sexo sob aquele teto, apesar de o casal ter contraído matrimônio na Igreja. Para o telespectador, o afastamento físico do casal permitia alimentar a suspeita de que Dirceu era homossexual. A novela traçava um perfil puro e casto para o caçador de borboletas, que haveria feito voto de castidade durante sua adolescência.

Até os capítulos finais da telenovela, Doroteia mantém sua função de mero apoio à trama das outras personagens, quando o caso de espionagem no confessionário da igreja levou a existência de sua relação amorosa com Odorico aos ouvidos de Dirceu Borboleta. Sabendo que havia sido traído e usado por sua esposa e pela pessoa que ele admirava e idolatrava, Dirceu vingava-se da traição matando Dulcineia. O pecado cometido por esta Cajazeira e pelo prefeito foi pago com o assassinato da figura feminina, – já que, na

sociedade patriarcal, a mulher é apontada como sendo a culpada pelos pecados cometidos por aqueles que a cercam.

Nas Escrituras, Eva carrega sozinha a responsabilidade pelo pecado. Embora Odorico tenha engravidado Dulcineia e tenha sido o mentor e articulador da trama que fez de Dirceu uma vítima, o preço do crime foi pago pela mulher. Vale frisar que Doroteia e Judiceia, mesmo sabendo que haviam sido traídas por Odorico e que a responsabilidade da morte de Dulcineia recaía também sobre ele, continuaram a manter o apoio incondicional àquela figura masculina que elas tanto admiravam. Assim, Odorico pôde continuar a contar com a ajuda da dupla de beatas cuja irmã acabava de ser assassinada como consequência da ação do próprio homem que elas continuavam apoiando.

## CAPÍTULO 3

### Mulheres sob o jugo da religião e a violência: Zora e suas semelhantes

Além das irmãs Cajazeiras que formavam o exército da moral na sociedade e eram paradigmas da carola através do ângulo da comicidade, percebe-se na trama a presença de outra mulher devota em demasia: Zora Paraguaçu. Apesar de suas breves e escassas aparições, a personagem também exerce um papel de rigorosa fiscalização, limitado porém ao ambiente familiar de Odorico, seu irmão viúvo. Zora nunca se casara pois ainda alimentava secretamente um forte sentimento por seu antigo amor da adolescência, o vigário da cidade<sup>146</sup> [cena 18]. A solução de Zora para minimizar o pecado de amar um padre foi entregar-se com extrema dedicação à criação dos sobrinhos dentro dos preceitos religiosos. A personagem tem falas curtas que geralmente se limitam a transmitir as normas morais cristãs. O conteúdo de suas falas sempre faz referência aos outros, nunca a ela própria. A única coisa que é sabida a respeito da beata é que ela se sente culpada por não conseguir apagar o sentimento que ainda tem pelo padre. Como esse elemento da sua vida é inconfessável, ela vive em função da vida dos demais.

Diferentemente das Cajazeiras, que só demonstravam a fé em momentos de desespero, Zora cumpre o papel da verdadeira devota dedicada às preces e não raras são as cenas nas quais a personagem aparece ajoelhada em frente ao grande oratório na sala da casa de Odorico. Apesar de explorar a novidade das cores vibrantes na televisão, a produção da novela escolheu para Zora vestimentas em tons mais sóbrios, sem decotes e com mangas longas, contrastando com as falsas beatas Cajazeiras, mais coloridas, vaidosas e geralmente com os braços e pernas mais expostos.

---

<sup>146</sup> Disco 9 – 01:37:26-01:39:10



Figurino de Zora

Nos primeiros capítulos, quando Telma, filha de Odorico, resolve deixar Salvador para morar em Sucupira, Zora já exercia a posição de responsável pela manutenção dos princípios da moral cristã na família. Logo após sua chegada à cidade, Telma sente-se como aprisionada em sua casa. Na cena<sup>147</sup> em que observa um pássaro preso em uma gaiola, percebe-se tratar-se de uma analogia com a privação da sua liberdade. Utiliza-se a associação direta com o pássaro para transmitir ao telespectador as primeiras informações que o ajudariam a compreender a personalidade da jovem que vivia em um meio no qual os valores tradicionais cristãos ditavam as regras de conduta [cena 19].

---

<sup>147</sup> Disco 1 – 01:14:30-01:14:56



Zora: Telma, aonde você vai?

Telma: Vou dar uma volta por aí. Aqui dentro tá muito calor, sabe? Isso aqui tá muito chato!

Zora: Mas a esta hora? Espere seu pai chegar, menina!

[Telma parte batendo a porta.]

Zora: Não sei o que há com essa menina. Eu vou fazer com que ela vá na igreja pro senhor lhe dar uns conselhos. Ela está precisando.

Vigário: Eu também acho.

Zora inquieta-se com a conduta de Telma que estava fora dos padrões esperados em uma família conservadora. Andar sozinha à noite pela cidade não era um comportamento adequado à filha do prefeito. Embora já sendo adulta, uma mulher não poderia sair, à noite, sem o pai ou o marido. Não para se proteger da violência, inexistente em Sucupira, mas sim para se proteger do julgamento que poderia recair sobre ela. Como Telma não conduzia suas atitudes de acordo com as normas conservadoras estabelecidas para a mulher, quando sai de casa deixa a tia inquieta. Para a beata, o conselho de um padre era necessário para conscientizar a sobrinha do lugar que lhe cabia enquanto mulher naquela sociedade.

As irmãs Cajazeiras fiscalizavam sem necessariamente obedecer às normas sociais que elas mesmas defendiam, Zora, no entanto, exige de si e das outras mulheres um comportamento aliado com a moral cristã. Com a resistência que encontrava na sobrinha, Zora cobrava de Odorico uma postura mais firme quando Telma deixava o papel de mulher recatada. Assim, ao descobrir que Telma havia tomado banho nua à noite na praia, diz: Você tem que obrigar ela a ter modos. Isso não tem cabimento. Ela é sua filha!<sup>148</sup>. [cena 20].

Sempre cercada por imagens de santos, as preces de Zora aparecem como paradigma da fé da mulher cristã e são sempre solicitadas por seu irmão em caso de dificuldades [cena 21]. O fato de ser frequentadora assídua na igreja e conhecer os preceitos católicos faz de Zora uma representante legítima da religião. Embora não tenha a importância da figura masculina do padre ou dos demais membros integrantes da ordem ministerial da Igreja, ela se impõe como uma mulher capaz de travar diálogos sobre temas mais específicos com os representantes das instituições sociais.

---

<sup>148</sup> Disco 1 – 01:21:29-01:23:57

Em Zora, a figura da beata é uma espécie de “representante do representante” da Igreja. Enquanto o padre fala às mulheres na missa, estas, sentadas à frente durante o sermão, difundem por sua vez as palavras do sacerdote junto à população. Zora parece ser uma agente respeitável da missão de difundir e fiscalizar; sendo sua conduta exemplar a prova do respeito atribuído pela sociedade à mulher cristã praticante. Por ser beata, ela merece ter a autoridade para exercer o papel controlador, sendo esse aval obtido por meio de uma autoridade citada e dialógica e do *ethos* pré-discursivo que é seu através de sua imagem de pilar moral incontestável.

Em seu estudo sobre a autoridade no campo da retórica argumentativa, Plantin<sup>149</sup> distingue duas formas de autoridade: a *mostrada* e a *citada*. A *mostrada* pode se apresentar através de um locutor que possui autoridade incontestável da informação (saber as horas por possuir um relógio ou saber falar de seus próprios sentimentos); de um locutor que possui a força e ordena; ou de um locutor cujo *ethos* discursivo lhe confere credibilidade e, portanto, autoridade. Já a forma de *autoridade citada* retoma uma fonte que legitima a fala do locutor, atribuindo-lhe autoridade. Neste caso, segundo Plantin<sup>150</sup>,

le locuteur L légitime une proposition exprimée par P en la référant à une source tenue pour légitimante, préexistante, différente du locuteur. L'autorité est hétéro-fondée, citée, et non plus montrée. Il y a hétérogénéité énonciative, et non plus homogénéité, comme dans le cas précédent [da autoridade mostrada].

Na novela, para a mulher ser respeitada era preciso que ela provasse ser merecedora de respeito, caso contrário, ficaria exposta aos julgamentos e punições. Se o homem é respeitado por princípio, no caso da mulher, o respeito e a consideração devem ser fruto do mérito. Por ser celibatária, Zora encontrava na vida de devota a possibilidade de construir um *ethos pré-discursivo* autoritário.

---

<sup>149</sup> Christian Plantin, « Autorité montrée, autorité citée », *Colloque L'argument d'autorité. Unité de Recherche sur l'Analyse du Discours*, Université de La Manouba, Tunis, 2006. [Disponível em: <http://icar.univ-lyon2.fr/membres/CPlantin/documents/Autorite.doc>]. Acessado em 4 de outubro de 2016.

<sup>150</sup> *Ibidem*. «o locutor L legitima uma proposição expressa por P, referenciando-a como uma fonte legitimadora, pré-existente, diferente do locutor. A autoridade é hetero-fundada, citada, e não mais mostrada. Há heterogeneidade enunciativa, e não mais homogeneidade, como no caso precedente [da autoridade mostrada] » (Tradução nossa).

Enquanto sua imagem contribuía sobremaneira para sua credibilidade como locutora, as referências bíblicas e as diversas vezes em que toma a palavra em nome do vigário atribuem ao discurso de Zora uma autoridade *hétero-fundada*. Pode-se dizer que a voz da beata é um veículo de enunciação a serviço da manutenção da moral cristã propagada em discursos anteriores. Zora não se enquadra no perfil da falsa beata ou carola, apesar de algumas demonstrações de servilismo e bajulação com relação ao vigário. Se as Cajazeiras se envolviam em pequenas intrigas e fofocas, e emitiam julgamentos pessoais valendo-se de sua autoridade de beatas, Zora não se aventurava além do trajeto igreja-casa e seu julgamento não se baseava em opiniões pessoais. Enquanto o perigo constante do desmascaramento denunciava a hipocrisia cômica das três irmãs, em Zora não existe contradição entre sua vida e seu discurso. Ela não é representada sob o ângulo cômico, atuando destarte como personagem moralizador. Aparentemente, o único pecado (não-confessado) da beata Paraguaçu diz respeito às recordações do amor que viveu na adolescência [cena 22].

Vigário: Uma recordação de adolescência não é pecado, dona Zora. Eu também, às vezes me recordo de fatos anteriores ao seminário. É como se pertencessem a uma outra vida.

Zora: Eu gostaria de lembrar assim, mas não consigo. A lembrança vem como uma tentação do demônio.

Vigário: Bem, então a coisa é séria. Só há uma maneira de combater isso. É indo à igreja, confessando, comungando e fazendo penitências.<sup>151</sup>

Além de entregar sua vida à Igreja, Zora se dedicava a fiscalizar o comportamento daqueles que conviviam no mesmo ambiente que ela. A fronteira de atuação de seu controle era a porta da casa de Odorico, onde por um tempo foi viver Adalgisa Portela, esposa de Jairo Portela. A mulher que decidira pôr fim ao casamento após sofrer violência doméstica torna-se alvo das recriminações de Zora. Após ter descoberto que seu marido havia também violentado a sobrinha de um pescador, ela solicita o desquite e pede abrigo na casa de Odorico, nessa altura se envolve com o sobrinho de Zora. A beata não aceita o comportamento de Adalgisa e a considera uma ameaça moral para a família [cena 23]. Para Zora, a mulher que quebra a indissolubilidade do matrimônio precisa passar por um longo tempo de reflexão e penitência, como orienta a própria Igreja

---

<sup>151</sup> Disco 3 – 03:17:06-03:19:20

Católica<sup>152</sup>. Adalgisa não apenas havia quebrado a promessa do casamento como havia desobedecido às ordens de Cristo:

Mando aos casados, não eu mas o Senhor, que a mulher se não separe do marido. Se, porém, se separar, que não torne a casar, ou que se reconcilie com o marido; e que o marido não repudie a mulher<sup>153</sup>.

Jairo Portela passa a perseguir a ex-mulher e Zora considera Adalgisa culpada pelas situações violentas que se seguem à separação, de modo que a própria Adalgisa acaba por se sentir culpada. O sentimento da personagem ilustra a educação dada à mulher na sociedade patriarcal, já que é apresentada não como vítima, mas sim como responsável pela violência que a atinge. A educação das mulheres, machista e influenciada sobremaneira pela moral cristã, reforça a ideia de que a ela cabe manter a pureza de seu corpo. Assim sendo, ou a mulher violentada cedeu ao sexo imposto ou provocou a sedução.

Para compreender melhor a beata Zora e seu apego a um comportamento feminino em moldes conservadores, que as próprias mães transmitem às filhas, é importante destacar historicamente o papel da mulher na transmissão dos princípios da moral patriarcal. Marisa Lajolo e Regina Zilberman<sup>154</sup> afirmam que, desde que deixou a Casa-Grande para habitar nos sobrados brasileiros, a mulher passou a ser responsável pela instrução dos filhos, educando-os nos moldes daquilo que a sociedade dominante entendia por civilidade.

A modernização dos centros urbanos tirou a mulher da clausura doméstica, além das igrejas, as mulheres passaram a frequentar salões e teatros. A visibilidade da esposa exigiu a construção de um novo modelo de imagem feminina, mais apresentável nos moldes europeus, daí a adoção dos figurinos franceses e a entrada no país de modistas e comerciantes do setor da moda. Em suas visitas às residências brasileiras no

---

<sup>152</sup> Papa João Paulo II, "Carta aos bispos da Igreja Católica a respeito da recepção da comunhão eucarística por fiéis divorciados novamente casados", [Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_14091994\\_rec-holy-comm-by-divorced\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_14091994_rec-holy-comm-by-divorced_po.html)]. Acessado em 18 de janeiro de 2016.

<sup>153</sup> *Bíblia de Jerusalém*, 1 Coríntios 7:10-11.

<sup>154</sup> Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *A formação da leitura no Brasil*, São Paulo, Editora Ática, 1996, p. 242-244.

Pernambuco de meados do século XIX, o engenheiro francês Louis-Léger Vauthier observou que o processo estava em curso mas que ainda em muitas residências brasileiras à mulher era destinado um espaço isolado ao qual os visitantes não tinham acesso, só ouvindo os risos dessas mulheres e de seus filhos curiosos passando pelos corredores<sup>155</sup>. Esta privação do convívio social era ainda mais severa antes da chegada da família real portuguesa, em 1808 e da conseqüente abertura dos portos, fato que deu ao país certo ar de inovação e espírito de modernidade, com uma introdução cada vez maior de hábitos dos países europeus na então colônia portuguesa. As fachadas dos sobrados passaram a ser constituídas de sacadas com balcões de ferro, sinal dessa certa “civilidade” com relação às antigas varandas completamente fechadas com gelosias, que impediam que “as curiosas filhas de Eva”<sup>156</sup> tivessem contato direto com as pessoas que passam nas ruas.

Via-se o progressivo distanciamento do ar primitivo de castração do convívio social. Assim, antes escondidas, as mulheres passaram a frequentar os salões das casas. Na construção dessa imagem feminina delicada, foi evidenciado o papel de mãe e esposa. A tarefa materna, antes secundária para uma senhora da casa-grande, passou a ser a função para a qual as mulheres se preparavam. Marisa Lajolo e Regina Zilberman<sup>157</sup> destacam o papel dessa mulher-mãe-educadora no plano de progresso da nação. Ao se tornarem alfabetizadas e experientes com a educação dos filhos e os cuidados da família, as mulheres ganharam destaque no magistério. Tornaram-se, na visão do Estado, mães-de-família no ambiente escolar, essenciais para a manutenção do patriarcado por meio de uma educação machista nos moldes religiosos.

As conseqüências de uma educação machista podem ser percebidas até mesmo nas personagens cujas questões feministas encontram maior representatividade, como no caso de Adalgisa. A culpa e a subserviência estão incutidas em raízes tão profundas que a personagem ainda admite *mea culpa* pela violência sofrida. Embora Adalgisa se sentisse livre para se relacionar com outros homens, reconhecia que o lugar da mulher desquitada era o da discríção. Até o final da trama, Zora deixa claro em suas falas que não aceita

---

<sup>155</sup> Claudia Poncioni, *Pontes et ideias: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*, Recife, Cepe, 2010, p. 272.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>157</sup> Marisa Lajolo et Regina Zilberman, *op. cit.*, p. 262.

compartilhar o mesmo teto com uma mulher que se afastou do marido e nem mesmo se desquitou. A beata fica assustada quando vê alguém privado do apoio de uma religião, pois, para ela, conduzir a vida de acordo com os preceitos religiosos é não apenas uma decisão pessoal, mas também uma obrigação para o bem coletivo.

Como referenciado anteriormente, o cômico presente no comportamento das Cajazeiras está na dificuldade que elas encontram para manter a imagem de beatas. Nelas, a repressão do desejo faz sorrir o telespectador que acompanha o processo de carnavalização dessas personagens. Já no caso de Zora, não transparece o menor traço de comédia e a beata é percebida pelo público como uma pessoa sincera, sem que o termo seja pejorativo. Ela é, de fato, a mulher excessivamente fiel à Igreja. Enquanto as tramas do trio das Cajazeiras possuem autonomia e ocupam cenas importantes em diversos capítulos, a participação de Zora depende das tramas de outras personagens. A beata geralmente aparece em cena para recriminar e condenar o comportamento de outras personagens femininas que ela considera imorais. Não há uma trama paralela dentro da novela na qual Zora seja protagonista. A beata é sempre apresentada em oposição ao comportamento mais liberal nas tramas de outras mulheres.

Além de Telma e Adalgisa, outras personagens tiveram seu desempenho articulado na contramão da tradição e do conservadorismo cristão. Anita Medrado, funcionária dos Correios da cidade, possuía um perfil pouco conservador e, talvez por isso, dentro da lógica da novela, tenha sido vítima em duas ocasiões de assédio sexual. A agressão contra a mulher é retratada em várias sequências da telenovela e em todos os casos os homens terminaram impunes.

Outra vítima da violência em *O Bem-amado* é Mariana, filha do pescador Mestre Ambrósio e sobrinha de Zeca Diabo. A jovem foi violentada por Jairo Portela e, posteriormente, sofreu ofensas verbais de Adalgisa, esposa do agressor [cena 24].

Adalgisa: Não tenha medo de mim. Eu sei que  você não tem culpa de nada. Pelo menos  eu espero que não tenha. [Pausa para observar o corpo de Mariana] Não sei o que ele viu em você. Nunca imaginei que  uma coisinha como você, cheirando a maresia, pudesse atrair um homem sofisticado como ele. Sabe que isso me ofende?  Perder meu homem nem que seja por uma noite  pra uma coisinha insignificante.

Mariana: Eu odeio ele, eu odeio.

Adalgisa: Então foi ele mesmo. Não tenha medo, eu não vou falar nada pra ninguém. Sou muito orgulhosa pra isso. Eu só queria saber.<sup>158</sup>

Adalgisa considera a violência sofrida por Mariana como sendo uma dupla agressão. Primeiramente ela admite que Mariana é vítima do ocorrido, em seguida, ela reconhece em si própria uma vítima da traição. O agressor agiu não somente pela certeza da fragilidade física da jovem, mas também por considerar a inferioridade da sua posição social: filha de um pescador residente em uma casa de barro e palha na areia da praia. Mariana era, portanto, uma mulher frágil e inferior por ser do sexo feminino e oriunda de classe social inferior. O perfil da personagem facilita a agressão pois imagina-se que ela prefira o silêncio e a impunidade a expor o caso e sofrer com as consequências de ser uma mulher desonrada.

Assim, a agressão sexual tem como implicações um processo traumático complexo na vida da vítima pois a violação não se dá apenas na esfera física, mas também no plano psicológico. Porém, no caso de Mariana, os traumas físicos e psicológicos ganham posição de segunda importância. O que mais a perturba é a agressão cometida contra a sua castidade. A violência deixa o primeiro lugar na discussão e a virgindade passa ao centro do debate. Enquanto a agressão física vivida por Adalgisa, protótipo da mulher liberada, motivou sua busca por justiça e a condenação do agressor; a violência física vivida por Mariana, protótipo da mulher subjugada, fez com que ela optasse pelo silêncio temendo as acusações da sociedade.

Mais adiante na história, quando Zeca Diabo descobre que Jairo havia abusado sexualmente de sua sobrinha, vai em busca de vingança, mas é convencido a não cometer crime a pedido do padre e da própria Mariana. Zeca Diabo, o mais católico dos personagens masculinos, acata o pedido pois sua irmã, Jaciara, também havia sido “desonrada” no passado. Jaciara havia perdido a virgindade aos 14 anos e, ao tomar conhecimento desse fato, Zeca matara o responsável para “limpar a honra” da irmã. O crime fez dele um foragido e um cangaceiro, e de Jaciara uma prostituta, já que a notícia havia se espalhado pela cidade e ambos ficam doravante à margem da sociedade.

---

<sup>158</sup> Disco 3 – 00:44:59-00:48:31

Jaciara é citada ao longo da novela apenas nas conversas de Zeca com o irmão. No final da trama ela aparece para visitar a mãe e encontra Zeca Diabo, mas eles não se reconhecem. Zeca se espanta com a extravagância das bijuterias e da maquiagem da irmã. Ela se diz casada com um homem rico, fazendeiro de cacau. Zeca fica eufórico de alegria ao saber que seu crime para “limpar a imagem da irmã” e o doloroso tempo foragido tinham sido compensados [cena 25].

Zeca: Ah, Jaciara, meu Deus! Ainda bem! Quantas vez eu ficava lá, ficava pensando: tomara que minha maninha caçulinha Jaciara tenha encontrado um homem bão, de bom caráti, tenha se casado com ele. E tomara que esse homem bão tenha dado a ela muito filho e muitas felicidade. Por que você já imaginou, maninha caçulinha Jaciara, se depois de tudo que eu passei, depois de eu ter desgraçado a minha vida pra salvar tua honra, you tivesse dado pruma coisa que não presta? Não, mas não, graças a Deus, meu Padim Pade Cícero, que não aconteceu. Graças a Deus, meu Padim Pade Cícero que isso não aconteceu. Jaciara, você tá tão bonita! Ainda bem que agora ocê é uma dama, uma moça mesmo de muito respeito e respeitada, tão bonita e tão bem enricada como que você ficou, e bem casada. Uma mulher de tanta moral!<sup>159</sup>

Todas as conclusões a que Zeca chegou sobre Jaciara têm por origem um único fato contado por ela: era mulher casada. Após vinte anos sem ter notícias da irmã, esta única informação foi suficiente para transmitir a ele a segurança e a certeza de que Jaciara tinha se tornado uma mulher virtuosa. Ao saber que ela tinha encontrado um homem, Zeca concluiu que o suposto marido era um homem bom e que a irmã estava feliz. Os dez mandamentos que encerram os preceitos divinos prezam pela preservação da castidade nas palavras e nas obras, bem como nos pensamentos e nos desejos (sexto e nono mandamentos, respectivamente). Além disso, o pecado capital da luxúria e a exploração da sexualidade fora do casamento deixam claro que a pureza é uma prática moral que eleva a virtude cristã. Zeca já havia “lavado a honra” da irmã, mas a confirmação disso só seria alcançada com o casamento. A perda da virgindade com o marido é o caminho moral. Caso ocorra antes do casamento, mas seja imediatamente reparada com o matrimônio, ela torna-se uma via de moralização cristã.

---

<sup>159</sup> Disco 8 – 01:56:14-02:01:19



O quinto livro do antigo testamento, Deuteronômio, atribuído a Moisés, mostra, de forma severa, as consequências a que fica exposto quem desobedece às leis divinas. É evidente que a Igreja Católica não sustenta hoje o discurso de punição que defende o Deuteronômio. Existe, contudo, uma certa sutileza na forma como o apedrejamento das pecadoras foi substituído pela marginalização social.

[13] Se um homem, depois de ter desposado uma mulher e a ter conhecido, vier a odiá-la, [14] e, imputando-lhe faltas desonrosas, se puser a difamá-la, dizendo: despossei esta mulher e, ao aproximar-me dela, descobri que ela não era virgem, [15] então o pai e a mãe da donzela tomarão as provas de sua virgindade e as apresentarão aos anciões da cidade, à porta. [16] O pai dirá aos anciões: dei minha filha por mulher a este homem, mas porque ele lhe tem aversão, [17] eis que agora lhe imputa faltas desonrosas, pretendendo não ter encontrado nela as marcas da virgindade. Ora, eis aqui as provas da virgindade de minha filha. E estenderão diante dos anciões da cidade a veste de sua filha. [18] E os anciões da cidade tomarão aquele homem e fá-lo-ão castigar, [19] impondo-lhe, além disso, uma multa, de cem siclos de prata, que eles darão ao pai da jovem em reparação da calúnia levantada contra uma virgem de Israel. E ela continuará sua mulher sem que ele jamais possa repudiá-la. [20] Se, porém, o fato for verídico e não se tiverem comprovado as marcas de virgindade da jovem, [21] esta será conduzida ao limiar da casa paterna, e os habitantes de sua cidade a apedrejarão até que morra, porque cometeu uma infâmia em Israel, prostituindo-se na casa de seu pai. Assim, tirarás o mal do meio de ti.<sup>160</sup>

Percebe-se que o teor violento da passagem faz recair sobre a mulher a responsabilidade de preservar a sua virgindade. Segundo a *Bíblia*, o marido pode rejeitar a esposa após a noite de núpcias caso sinta que foi enganado sobre a pureza dela. Se ficar comprovado que o esposo mentiu, ele deverá pagar uma multa estipulada em cem siclos de prata<sup>161</sup> e deverá permanecer casado com ela, mesmo contra sua vontade. No entanto, se a mulher não puder provar que casara virgem, sua punição é o apedrejamento até a morte. A população da cidade poderá matá-la na frente da casa dos pais, pois, além de trair o marido, ela enganou a sociedade. Embora a Igreja moderna não defenda a punição violenta do apedrejamento, as pedras foram substituídas pelo julgamento e

---

<sup>160</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Deuteronômio 22:13-21.

<sup>161</sup> Unidade de medida encontrada nos textos bíblicos. Embora não se saiba exatamente o peso do siclo, estima-se que pesasse aproximadamente 11,4 gramas de prata.

pelos insultos à mulher que não se conserva virgem para o casamento. Em uma cidade interiorana como a fictícia Sucupira, uma personagem como Jaciara, desonrada na adolescência, foi colocada à margem da sociedade e teve que recorrer à prostituição para encontrar um meio de vida.

As moralistas lhe lançaram pedras metafóricas afastando-a do convívio com as famílias cristãs da cidade. Para não decepcionar o irmão, Jaciara precisou mentir. Ele se refere a ela com adjetivos que indicam a redenção da moral pelo casamento: “É uma dama respeitada, muito respeitada e respeitadeira. É mesmo uma mulher de altas criadagens, de muitas cheias de águas de cheiro, cheias de rapapés e beija mãos”<sup>162</sup> [cena 26]. No final da novela, ao descobrir que Jaciara não se casara e que havia se tornado uma prostituta, Zeca apenas pede que retirem “aquela mulher” da sua frente e lamenta ter perdido vinte anos de sua vida, foragido, para tentar em vão recuperar a honra da irmã.

Nos últimos capítulos da novela, um esquema de espionagem, executado por Dirceu, a mando Odorico iria provocar o *Sucupiragate*. Com efeito, Borboleta instalou um sistema de escuta no confessionário da igreja com o objetivo de descobrir se o responsável pelo misterioso sumiço do corpo de um defunto em pleno velório iria confessar o crime ao vigário. Para saber quem havia sequestrado o corpo, Dirceu e Odorico precisaram gravar as confissões de todos os fiéis. A trama do prefeito foi a público e, para afastar-se da responsabilidade, temendo consequências políticas graves, Odorico acusou unicamente Dirceu, afastando-o do cargo de assistente na prefeitura [cena 27].

É interessante destacar que, mesmo provocando um escândalo na cidade, com a maioria da população exigindo a punição dos responsáveis pelo sacrilégio, uma parcela desta parte em defesa de Dirceu, exigindo que ele não sofresse retaliação. Doroteia, líder das beatas, vai até a prefeitura informar que há um movimento de solidariedade a Dirceu organizado pelas senhoras de Sucupira. Elas estavam com medo de que ele contasse tudo o que ouvira no confessionário. As beatas partem para a igreja e exigem que o vigário vá conversar com o prefeito e solicite a readmissão de Dirceu Borboleta.

---

<sup>162</sup> Disco 8 – 02:20:49-02:25:54

O caso demonstra a importância reservada à preservação da imagem das mulheres devotas da cidade. Se o microfone foi instalado no confessionário, apenas os católicos que têm por hábito a prática do sacramento foram atingidos pelas gravações. Viu-se então que, embora raros tenham sido os homens que se dirigiram ao padre para contar seus pecados, nenhum ficou abalado com o escândalo ou se sentiu ameaçado com o vazamento das gravações. Certamente isso não se deve ao fato de que os homens tenham menos pecados. A questão diz respeito à imagem de virtude exigida das mulheres. O pecado de um homem parece nunca ter o mesmo peso para a sociedade que o mesmo pecado quando cometido por uma mulher. No que se refere aos prazeres terrenos, sobretudo o sexo, as acusações e consequências do julgamento assumem uma maior importância quando envolvem mulheres. As religiões esperam uma conduta moral exemplar de todos os fiéis. Entretanto, os homens são perdoados com mais facilidade. Daí o medo das beatas de Sucupira de verem seus segredos revelados.

Dentre as gravações envolvidas estava a confissão de Dulcineia revelando que o filho não era de Dirceu Borboleta, mas sim de Odorico. O assistente do prefeito cometeu um feminicídio e matou a irmã Cajazeira, em mais um caso de violência contra as mulheres. O vigário pediu que ele não revelasse a razão que havia motivado o crime, para não macular a memória de Dulcineia. O padre vê esse silêncio como um ato de contrição que Deus haveria de compreender. Mais uma vez a reputação da mulher é privilegiada em detrimento da justiça. Contudo, parte da gravação contendo a confissão de Dulcineia é encontrada pelos rivais políticos do prefeito. Após uma tentativa de *impeachment* fracassada, intentada pela liderança da câmara dos vereadores, a oposição podia, enfim, alertar a população sobre a verdadeira face do prefeito. O jornalista Neco Pedreira publicou a notícia com o apelativo título: “Sexo no confessionário: prefeito envolvido”.

A cidade toma conhecimento da relação de Odorico com a beata Cajazeira recém assassinada e todos começam a se revoltar contra ele. É importante frisar que, desde o primeiro capítulo, o jornal de Sucupira tem clara função de marcar oposição à gestão de Odorico, sempre levando a conhecimento da população todas as articulações corruptas feitas pelo prefeito para inaugurar o cemitério. Finalmente, ao sugerir uma subversão aos valores religiosos, o jornal consegue fazer com que a população desse as costas a Odorico [cena 28].

Odorico: É mentira! É mentira! Tudo é calunismo. Eu vou mandar meter na cadeia quem escreveu isso. Vou meter na cadeia! Vou processar! Vocês todos me conhecem, vocês sabem muito bem que eu sou incapaz de fazer uma coisa dessa. Vocês conhecem os meus antigamente. Defensor que eu sempre fui das donzelas militantes de sucupira. Ouçam aqui! Me ouçam! Me ouçam! Não vá atrás dessa gazeta marronzenta, isso é tudo mentira! Tá a serviço dos interesses anti sucupiranos. [...] Me ouçam pelo amor de Deus!<sup>163</sup>

As súplicas de Odorico não mais seriam ouvidas pelos homens nem pelas mulheres de Sucupira. Pouco importavam os pecados cometidos pelas beatas que, ameaçadas pelas gravações no confessionário, solicitaram a resolução por meio do esquecimento e o perdão dos acusados pelo sacrilégio cometido. A crise moral que se abate na prefeitura, mais precisamente sobre o prefeito, deixou a população estarecida.

Em seguida o prefeito foi morto por Zeca Diabo, deixando as duas outras irmãs beatas de Dulcineia desiludidas com as falsas promessas de casamento. No enterro de Odorico, que permite finalmente a inauguração do cemitério, o discurso proferido pela oposição, que agora assumia o poder, prima a hipocrisia, crítica irônica de Dias Gomes ao cenário político do país [cena 29].

Odorico Paraguaçu, aqui estamos para o último adeus a ti que foste um exemplo para todos nós. Um exemplo de probidade e de caráter, de perseverança e lealdade, de justiça e amor ao próximo. A obra monumental que realizaste, notadamente este cemitério, ficará como orgulho da terra que te serviu de berço e agora te recebe em seu seio. Só tu, Odorico, mais ninguém, podia merecer tão súbita honra qual a de inaugurar este campo santo. Adeus, Odorico, o grande, o pacificador, o desbravador, o honesto, o bravo, o leal, o magnífico...<sup>164</sup>

O telespectador constata que o adversário de Odorico está ao lado do caixão que desce pela cova. Sabendo do histórico da relação das duas personagens, espera-se um discurso-denúncia; entretanto, são proferidas palavra elogiosas indicando um sentido outro contrário àquele esperado pelo público. A ironia transparece por meio da

---

<sup>163</sup> Disco 10 – 02:17:01-02:18:07

<sup>164</sup> Disco 10 – 03:07:07-03:11:43

hesitação permanente entre o que se pretende dizer e o que se diz de fato, num jogo de oposição de sentidos.

Para Schoentjes<sup>165</sup>, é pela hesitação que a ironia coincide com a alegoria quando esta última representa o sentido segundo por meio da contradição. Assim, diz-se uma coisa não apenas dizendo outra, mas sim, dizendo seu contrário. Ao enaltecer Odorico, Lulu Gouveia honra o político demagogo que sempre criticara. Se no contexto vivenciado em Sucupira o episódio é prova da hipocrisia, no contexto externo (relação telespectador e novela), a ironia é facilmente perceptível pois autor e audiência conhecem suficientemente a trama e compartilham um saber comum. Schoentjes<sup>166</sup> ressalta ainda que, quanto mais os interlocutores compartilham esse saber, mais a ironia pode ser sutil.

As Cajazeiras, Doroteia e Judiceia, em sua última aparição, voltando ao lar, abatidas após o enterro de Odorico, ainda criticaram Adalgisa, mulher que, para elas, não obedecia às normas conservadoras [cena 30]. As beatas julgavam o comportamento libertino daquela mulher divorciada que desejava destacar-se durante o enterro. Embora não se tenham casado com ele, as Cajazeiras gostariam de ter experimentado, pelo menos naquele momento, a sensação de serem a viúva de Odorico.

---

<sup>165</sup> Pierre Schoentjes, « Un supplément de liberté », *L'ironie: le sourire de l'esprit*, éd. Cécile Guérard, Paris, Ed. Autrement, 1998, (« Autrement Collection Morales », 25), p. 111.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 113.

\* \* \*

É sabida a evolução do movimento feminista na década anterior à da exibição de *O Bem-amado*, quando a pílula anticoncepcional já havia levado, se não à liberação sexual defendida pelo movimento, pelo menos à discussão sobre a saúde reprodutiva e o prazer sexual. No entanto, em *Sucupira*, o único debate sobre a emancipação da mulher dizia respeito à questão econômica e ao trabalho. Poucas referências positivas foram feitas nesse sentido, estando presentes apenas em algumas falas de Telma e numa conversa na casa da delegada, quando Anita Medrado chama de retrógrado o pensamento que defendia a permanência da mulher no espaço privado do lar.

A telenovela acompanhava o pensamento médio da época, não ousando avançar no debate de temas mais profundos como a violência doméstica e sexista, embora tenha frequentemente retratado agressões, como já foi referido. É possível afirmar que a obra desempenhou um papel positivo por abrir espaço para a discussão, no entanto, não tomou posições francas sobre as questões que levava ao ar. No caso do estupro sofrido por Mariana, por exemplo, foi importante que a emissora levasse a violência doméstica às telas, porém, o agressor não paga pelo crime cometido, fato que retrata fielmente o que acontecia no Brasil na época, quando a impunidade para esse tipo de crime era praticamente total<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> A violência doméstica só passou a ser considerada crime no Brasil em 2006, com a lei 11.340, de 7 de agosto. Conhecido como Lei Maria da Penha, o dispositivo garante medidas de proteção às vítimas e punições mais severas aos agressores, que antes cumpriam pena alternativa como o pagamento de multa ou de cesta básica para a vítima.

É preciso frisar que Sucupira é a representação de uma cidade do interior do Nordeste brasileiro em período de ditadura militar. Esse contexto já basta para imaginar a importância que residia nas questões morais. Porém, o fato de que Sucupira era uma cidade criada para ambientar uma telenovela veiculada em um meio de comunicação de massa vem agregar sentido à situação da mesma. As beatas existem para cuidar dos aspectos morais, fiscalizar e julgar quando necessário. A caricatura da mulher excessivamente devota garante um tom de comédia por causa do exagero com que elas exercem sua função; porém, ao mesmo tempo, a sociedade sente-se aliviada por saber que os valores primordiais que a sustentam serão defendidos pelas personagens. As beatas de Sucupira vêm reforçar a imagem estereotipada que a elas foi atribuída. Tanto a caracterização recatada das personagens quanto o discurso alinhado à moral cristã fazem delas o mais eficiente veículo de propagação do discurso religioso na cidade.

Transparece em suas falas o autoritarismo moralista que busca garantir o conservadorismo na sociedade. Na esfera política ou jurídica, a mulher não possui o poder da decisão nem compõe o núcleo de representantes. Conduzidas à periferia, elas passam a exercer a função de suporte por meio da consonância e do engajamento nas ações idealizadas pelos homens. Mesmo em personagens como Telma, Adalgisa e Anita, representantes jovens da ideologia feminista, a participação da mulher estava sempre associada às personagens masculinas, na condição de filhas, esposas ou irmãs.

Mesmo quando questionavam o papel de submissão das mulheres de Sucupira, eram retratadas como sendo completamente dependentes dos homens com quem se relacionavam. Mostrando, mais uma vez, que a telenovela lança o debate e faz a sociedade discutir as questões, mesmo se na prática das personagens, estas buscam permanecer dentro de uma zona de aceitação. Caso alguma personagem feminina ousasse fugir do padrão moralmente consagrado, as beatas entravam em cena exigindo o restabelecimento das normas cristãs.

Nas cenas em que a violência sexual foi retratada, não houve qualquer tipo de debate sobre a questão jurídica, de modo que a resolução para o crime de estupro encontrou seu motivo na defesa da honra, valorizando o princípio cristão da

castidade. Um crime sexual exigia e justificava a morte do agressor mediante a qual podia ser recuperada a honra da vítima. A justiça do Estado não tinha qualquer papel a desempenhar.

Em *O Bem-amado*, diz-se que “a honra de uma mulher donzela foi enlameada”, ou “a reputação de uma moça foi agredida”; desta forma, uma relação metonímica se estabelece a partir do momento em que parte da mulher substitui a mulher inteira, complexa em sua estrutura humana. A virgindade, sobretudo a feminina, é apenas um conceito simbólico valorizado e amparado por justificativas religiosas em determinados meios sociais. É interessante observar o modo como o hímen, sendo uma delicada e ínfima estrutura do corpo, simboliza a preservação da virgindade. Na Bíblia, foi preciso que Maria continuasse virgem para ser santa, mesmo tendo sido mãe. A integridade do hímen mantém relação direta de representatividade com a integridade moral da mulher.

O papel de dama de respeito exigia sacrifícios e estava intimamente ligado aos valores religiosos da castidade, da submissão e do pudor. As normas que ditavam o lugar da mulher eram proferidas nas missas assistidas pelas beatas e difundidas por elas na sociedade. As irmãs Cajazeiras e Zora, representantes maiores das mulheres católicas, fiscalizavam, julgavam e puniam outras mulheres que não viam na religião o fio condutor de suas ações. Assim, elas mantiveram Sucupira e suas personagens no eixo da moral.

No contexto político brasileiro na época em que a trama foi exibida, pode-se supor que as irmãs Cajazeiras representavam a hipocrisia do regime militar, que utilizava argumentos religiosos e moralistas para justificar a censura. A comédia que cimentava a construção das personagens carolas serviu para disfarçar a denúncia a esse comportamento falso moralista do governo que, em nome da preservação dos bons costumes, perseguia e acuava a população. Nesta metáfora contínua que caracteriza a alegoria em *O Bem-amado*, é possível associar o coronel Odorico ao autoritarismo e ao poder físico ditatorial em si; e as Cajazeiras seriam o suporte religioso que serviu de validação para o regime.



O autor utilizou o político Odorico para criticar a política dos militares; e as beatas serviram para denunciar o falso moralismo dos censores. O tom cômico exagerado disfarçou essa associação direta entre as personagens e a ditadura. Assim como Odorico e irmãs Cajazeiras, ditadura e Igreja também andavam de mãos dadas, sendo esta relação de fundamental importância para o golpe. A manutenção de um clima anticomunista e a Marcha da família com Deus pela liberdade foram, assim como o apoio das Cajazeiras na novela, suportes para a consolidação dos militares no poder. Embora setores da Igreja católica ligada ao Concílio Vaticano II tenham buscado se distanciar da ditadura ao longo dos anos devido à repressão violenta do regime, o mesmo estava impregnado pelo discurso cristão conservador, de modo que a censura aplicava as mesmas normas moralistas de conduta que a Igreja.

## **PARTE III**

### ***ROQUE SANTEIRO:* CRÍTICA À FALSA FÉ EM AMBIENTE DE REDEMOCRATIZAÇÃO**

## Ficha técnica

---

**Período de exibição:** 24 de junho de 1985 a 22 de fevereiro de 1986

**Horário:** 20h

**Nº de capítulos:** 209

**Autor:** Dias Gomes

**Escrita por:** Dias Gomes e Aguinaldo Silva

**Colaboradores:** Marcílio Moraes e Joaquim Assis

**Supervisão:** Daniel Filho

**Direção:** Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo

**Direção-geral:** Paulo Ubiratan

**Coordenação de produção:** Maria Alice Miranda

**Edição:** Sergio Louzada e Célio Fonseca

**Assistente de produção:** Nilton Canavezes, Penha Marques, Roberto Costa, Luiz Tornelli e Ricardo M. Corrêa

**Produção de arte:** Ana Maria Magalhães

**Pesquisadora:** Silvana Estrella

**Pesquisa de texto:** Lilian Garcia

**Continuístas:** Carmem Ubilla e Ana Lucia Evangelista

**Cenografia:** Raul Travassos

**Cidade cenográfica:** Mário Monteiro

**Figurinos:** Marco Aurélio

**Guarda-roupa:** Zenilda Barbosa

**Maquiagem:** Eric Rzepecki

**Equipe maquiagem:** Graciete Magalhães, Lindalva Verones, Rosana Shishito e Luzia da Silva

**Contrarregra:** Antonio Rocha e Ricardo Paiva

**Iluminação:** José C. Botelho e Rosemberg Mello

**Câmeras:** Wagner Keppi, Arlindo Lins de Oliveira, Walter do Espírito Santo e Ubiratan Dantas da Silva

**Imagens de externa:** Custódio S. Ferreira

**Sonoplastia:** Aroldo Barros

**Produção musical:** Mariozinho Rocha

**Efeitos sonoros:** Jair Pereira

**Trilha incidental:** Waltel Branco, Radamés Gnattali e Marcio Pereira

**Supervisão de áudio:** Emiliano Costa Neto

**Supervisão musical:** Walter D'Ávilla Filho

**Direção de imagem:** Milton Valinho

**Abertura:** Hans Donner, Ricardo Nauenberg, Nilton Nunes

**Produção executiva:** Eduardo Figueira

**Gerência de operações:** Mário Rogério Ambrósio

**Gerência de produção:** Carlos Henrique Cerqueira Leite e Ewaldo Lemos

**Direção de produção:** Manoel Martins Moraes

## Sinopse

---

Inspirada na peça de teatro *O Berço do Herói*, escrita por Dias Gomes em 1963, *Roque Santeiro* conta a história de uma cidade religiosa no interior baiano que vive da crença no santo milagreiro Roque, que teria morrido para defender a cidade. Essa lenda surge com a pretensa morte do coroinha Luís Roque Duarte, assassinado por Navalhada, que invadiu Asa Branca, ameaçou saquear a cidade, prendeu o padre Hipólito na sacristia e exigiu 300 mil cruzeiros de resgate. Enquanto alguns moradores abandonavam suas casas temendo o bandido, Roque se dispôs a negociar com ele e começou a recolher a soma entre os moradores que ainda permaneciam por lá. Sinhozinho Malta, o homem mais rico da cidade, contribuiu com 100 mil, e Roque partiu para entregar menos da metade do que Navalhada havia exigido. O bandido não se contentou com o descumprimento da sua ordem e ameaçou saquear a igreja. Munido apenas da coragem, virtude exaltada pelos moradores que o conheceram, Roque se colocou à porta da igreja e desafiou o bandido em um duelo.

No momento do duelo, uma tempestade caiu sobre a cidade e os sinos começaram a tocar. Assustado, Navalhada fugiu carregando o ostensório da igreja. Antes, ele carregou Roque para as margens do rio, onde seu corpo foi encontrado aos pedaços, irreconhecível. Homem que morre numa atitude heroica para salvar a cidade impedindo os bandidos de invadirem a casa de Deus, badalar de sinos e trovoadas como resposta raivosa do céu: o ambiente estava propício e bastava um passo para a criação da lenda. O mártir havia surgido, mas o santo não tardava a aparecer.

Um milagre ocorre pouco tempo depois, quando uma menina chamada Lulu, que sofria de uma doença inexplicável na perna, teve a visão de um homem dizendo-lhe que se passasse a lama do riacho na pele ficaria curada. O homem da visão era Roque Santeiro. Lulu ficou curada, ao mártir foi atribuído o papel de santo milagreiro. A lenda em torno do santeiro não tardou a se consolidar. Romeiros apareciam, pessoas em busca de cura procuravam a lama milagrosa e a cidade e seu santo ganharam fama nacional e internacional. Com essa trama escrita a quatro mãos, Dias Gomes e Aguinaldo Silva

criticam através da sátira a construção de uma lenda e denunciam a exploração da fé popular, transformando Asa Branca numa metonímia Brasil.

A cidade tem sua economia sustentada na exploração da fé, por meio do turismo e do comércio de artigos religiosos de Roque Santeiro. Esta relação entre religião e comércio é apresentada na cena que inicia a novela, quando as bancas dos pequenos comerciantes vão sendo abertas, as imagens de santos enfileiradas e as camisetas de Roque Santeiro penduradas nos mostruários. As imagens do cotidiano da cidade são apresentadas ao som da melodia instrumental de *Aquarela do Brasil*<sup>168</sup>, indicando ao telespectador que Asa Branca seria um microcosmo do país. Como evidenciam Michèle e Armand Mattelart<sup>169</sup> “*Roque Santeiro* recria o microcosmo do Brasil falando de uma cidade que vive em torno de um mito”. Antes de ser exibida na novela, a música de Ary Barroso (1903-1964) já era considerada uma das canções mais representativas do país e reafirmava por meio do samba-exaltação a identidade nacional. Foi composta em 1939, durante o período em que o país vivia sob o autoritarismo imposto pelo golpe do Estado Novo de 1937, de Getúlio Vargas (1882-1954).

Embora a canção possua uma carga excessivamente patriótica do período em que foi escrita, algumas interpretações possibilitaram que também fosse apropriada para representar o Brasil sem o ufanismo do Regime Militar extinto meses antes da exibição da novela. Em 1980, na série *Grandes Nomes* da Rede Globo, Elis Regina (1945-1982) apresentou a música mesclando-a com canto e dança indígenas, abrindo a possibilidade de interpretar a canção como um convite para que o Brasil conhecesse a si próprio. Enquanto a canção composta por Ary Barroso repete insistentemente a palavra *Brasil*, apresentando-a como a *Terra de Nosso*

---

<sup>168</sup> Brasil / Meu Brasil brasileiro / Meu mulato inzoneiro / Vou cantar-te nos meus versos / Ô Brasil, samba que dá / Bamboleio que faz gingar / Ô Brasil, do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil, Brasil / Pra mim, pra mim / Ah, abre a cortina do passado / Tira a Mãe Preta do serrado / Bota o Rei Congo, no congado / Brasil, Brasil / Pra mim, pra mim / Deixa, cantar de novo o trovador / A merencória luz da lua / Toda canção do meu amor / Quero ver a Sa Dona, caminhando / Pelos salões arrastando / O seu vestido rendado / Brasil, Brasil / Pra mim, pra mim / Brasil / Terra boa e gostosa / Da morena sestrosa / De olhar indiscreto / Ô Brasil, samba que dá / Bamboleio, que faz gingar / Ô Brasil, do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil, Brasil / Pra mim, pra mim / Oh, esse coqueiro que dá coco / Onde eu amarro a minha rede / Nas noites claras de luar / Brasil, Brasil / Pra mim, pra mim / Ah, ouve essas fontes murmurantes / Aonde eu mato a minha sede / E onde a lua vem brincar / Ah, este Brasil lindo e trigueiro / É o meu Brasil, brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil, Brasil / Pra mim, pra mim

<sup>169</sup> Armand Mattelart et Michèle Mattelart, *O carnaval das imagens: a ficção na TV*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1989, p. 71.

*Senhor* e prometendo *cantá-la em seus versos*, o cego Jeremias se aproxima da igreja matriz, onde todos os dias canta a vida e a morte de Roque pedindo algum trocado. A deficiência visual do cantador não o impedia de visualizar a cegueira da população que adorava o falso milagreiro. De modo conotativo, Jeremias conseguia ver a hipocrisia das outras personagens e, em voz baixa, costumava emitir comentários críticos sobre os comportamentos falso moralistas, sobretudo das beatas.

A rápida associação das cenas clichês e a facilidade de interpretação, características das obras televisuais, dão pistas ao telespectador e indicam que aquela sequência se repete todas as manhãs em Asa Branca, como um espetáculo cujo cenário é montado diariamente. Porém, naquela manhã algo excepcional ocorre: a contraluz, um monumento está sendo colocado na praça da matriz, é a estátua de Roque Santeiro com a cabeça pendendo para trás em sofrimento, com uma mão repousada ao lado esquerdo do peito e a outra segurando um crucifixo. A imagem foi feita com base em um pequeno retrato antigo que mal permitia reconhecer seu rosto. Ao encomendar a obra, o prefeito estava mais interessado em inaugurar um ponto turístico em homenagem ao milagreiro que atrairia mais visitantes para a cidade.

Com a estátua instalada na praça e a cidade preparada para mais um dia, ao som da cantoria do cego Jeremias, vê-se uma sequência rápida de planos mostrando transações comerciais de imagens religiosas. Cédulas passeiam pela tela e vão parar nas mãos dos comerciantes em troca de medalhas, terços e santos de barro. Assim, os primeiros cinco minutos apresentam uma sequência de imagens que demonstram que a lenda de Roque Santeiro já estava consolidada e o papel importante do mesmo na vida econômica da cidade. As primeiras imagens da novela anunciam o tom de crítica que estará presente nos próximos 209 capítulos.

Há na cidade uma equipe de cinema rodando o filme *A Saga de Roque Santeiro*. Enquanto a equipe ensaia os textos e coleta informações junto aos moradores de Asa Branca, os telespectadores podem conhecer melhor sobre a vida de Roque, o que reforça a grandiosidade da figura do mártir na cidade. O envolvimento da população com a produção do filme serve para introduzir junto ao telespectador as diversas personagens da telenovela, já que, quando conversam com a equipe do filme, falam também sobre si próprios.

Assim, através de uma metalinguagem que estará em função até o final da obra, à medida em que é contada a história de cada personagem para a equipe do filme, a telenovela conta a si mesma. Tal recurso é mais fortemente explorado até o capítulo 26, quando nos últimos minutos uma personagem nova entra em cena. Para surpresa de todos, o pretendido santo estava vivo. Roque Santeiro retorna a Asa Branca disposto a pedir perdão pelos seus erros, por ter, no passado, traído a confiança dos moradores. Há exatos 17 anos, tinha fugido com o dinheiro que a população lhe havia entregue e tinha roubado o ostensório da igreja. Quando finalmente retorna, encontra uma cidade completamente devota à sua lenda. Roque, que se apresenta com o sobrenome Duarte para não revelar sua identidade, imediatamente percebe que a verdade sobre o seu desaparecimento havia sido distorcida dando espaço a uma fantasiosa história de heroísmo e martírio.

Ao surgir na tela um Roque humano e pecador em contraste com o santo pintado até o momento, o autor volta a contar a história e faz com que a novela recomece naquele ponto. Se antes o tema central era a vida em Asa Branca, a partir da chegada de Roque o foco concentra-se na farsa. Sua chegada desvenda a fragilidade, não da crença, mas daquilo em que se crê. Se até então as cenas de Mocinha adorando um dente canino cariado e guardando-o como relíquia fazia rir pelo absurdo do objeto idolatrado, a partir do momento em que o telespectador toma conhecimento de um Roque vivo, as cenas de adoração ao dente canino denunciam o ridículo que pode representar a crença num “santo”. A história imaginada era crível uma vez que o vazio de informação ia sendo preenchido de acordo com o desejo da população. Desejava-se um Roque mártir e foi a partir dessa vontade que a lenda foi sendo construída.

O padre Hipólito tinha sido o único a jamais ver em Roque um santo. Já para o restante da população, Roque era aquele que curava e realizava milagres. Ao constatar tal situação, Duarte fica espantado com a ironia do seu castigo. Ele só quis voltar a Asa Branca para pedir perdão pelo seu pecado, e com surpresa percebe que a cidade se desenvolvera em torno da sua suposta morte. Para resolver sua pendência como cristão, Roque se confessa e devolve o ostensório que havia vendido na Itália, mas que, com sacrifício, conseguira recuperar. Padre Hipólito o perdoa em nome da Igreja e o encaminha à casa de sua viúva. Neste ponto, mais uma farsa é desvendada. Assim como Roque não

era santo, Porcina também não era viúva; não pelo fato de seu marido estar vivo, mas por nunca ter se casado com Duarte, que nem sequer conhecera. O casamento falso fora planejado por Sinhozinho Malta, amante de Porcina. Esta morava em Pouso Feliz, tinha 17 anos e vinha de uma história de sofrimento na seca do sertão de Pernambuco. Sinhozinho era casado e não podia levá-la para Asa Branca sem uma boa justificativa; assim, surgiu a ideia de falsificar uma certidão de casamento de Porcina com Roque.

Sendo a viúva de um santo, Sinhozinho pôde protegê-la e aos poucos a viúva adquiriu dinheiro e respeito. O fim da lenda prejudicaria todos aqueles que viviam da exploração do comércio da fé ou eram explorados por ele. Além de Porcina, os representantes das esferas política, econômica e religiosa tiveram conhecimento da chegada de Roque. O padre Hipólito, o prefeito Florindo, Porcina, Sinhozinho Malta e Luís Roque Duarte tentam achar uma solução para o impasse. Evidentemente, todos se colocam contra a decisão do santeiro; exceto o padre que, a princípio, acredita ter sido Deus o responsável por levar Roque de volta à cidade para anular o erro e libertar o povo da falsa adoração, mas, em seguida, concorda com o silêncio. A indecisão se estende por alguns capítulos e Duarte permanece seguro de que a verdade deve prevalecer e que o povo o perdoará.

Embora ele visse que a cidade funcionava em torno da crença em um Roque imaginado, a verdadeira dimensão do problema só lhe é apresentada quando chega a Asa Branca um pagador de promessa carregando uma enorme cruz. Ao tomar conhecimento do ocorrido, Roque vai acompanhar a chegada do devoto à praça onde se encontra a sua estátua. A rádio difusora narra o evento e toda a população o incentiva com as mãos levantadas para o céu, aos gritos de “viva Roque Santeiro!”. Enquanto uns aplaudem, outros fecham os olhos em transe, sentindo o milagre que presenciavam na praça. Roque se diz impressionado com o olhar do homem cheio de fé, enquanto os outros pareciam estar todos fora de si.

Nem o comércio de imagens sacras que o representam com seu rosto imaginado, nem mesmo as visitas de romeiros haviam sido capazes de oferecer a Duarte a dimensão da mentira que estava entranhada no cotidiano de Asa Branca. Tudo aquilo que era material e estava visível aos seus olhos na cidade não tinha sido suficiente para que tomasse conhecimento da importância da credence popular e do poder que a simples ideia de um Roque santo exercia sobre a cidade. Foi ao presenciar a irracionalidade da fé manifesta que



ele se deu conta de que a decisão não se resumia em contar ou não a verdade. É interessante observar que, caso permanecesse em silêncio, a lenda do Roque heroico e santo de Asa Branca continuaria se fortalecendo e garantindo o sustento da cidade; por outro lado, caso contasse a verdade, provavelmente a lenda se confirmaria de uma outra maneira, pois Roque estaria libertando o povo da exploração dos comerciantes, e que encontrava acalanto no conformismo que a fé proporcionava.

Ao contar a verdade, Roque salvaria a cidade de si próprio, de um Roque inventado. Mais uma vez ele seria o salvador de Asa Branca. Outro motivo que faz Roque refletir sobre sua decisão é que ele começa a se apaixonar por sua falsa viúva. Aos poucos os dois vão se envolvendo em conversas mais pessoais, falando sobre suas vidas e nasce um sentimento compartilhado de admiração de um pelo outro. Embora as discussões sejam muitas e sempre intensas, pouco a pouco o trio amoroso formado por Roque, Porcina e Sinhozinho vai ganhando importância na trama e o questionamento sobre quem será o escolhido da “viúva” só encontrará resposta no capítulo final.

Enquanto o padre Hipólito silencia sobre a decisão que deve ser tomada com relação ao engodo de Roque, outro sacerdote católico, o padre Albano, acredita ser urgente a necessidade de libertar o povo da mentira em que vive. Os dois padres são utilizados para introduzir o debate em curso nos anos 80 sobre os padres tradicionalistas e conservadores e aqueles adeptos da teologia da libertação. A corrente que buscava se trabalhar em prol da abolição das injustiças sociais e econômicas foi muito bem explorada na telenovela, já que o contexto religioso permitia discutir as duas correntes teológicas. Se de um lado havia a paróquia do padre Hipólito formada pelos católicos tradicionalistas poderosos e exploradores da lenda; do outro, na periferia, encontrava-se a paróquia de padre Albano, localizada em Vila Miséria, bairro extremamente pobre de Asa Branca. Albano era considerado por seus desafetos como um padre comunista, um “padre vermelho” com ideias marxistas.

Hipólito usa batina e conserva um jeito sisudo e fechado, ao contrário de Albano, que não usa batina, veste-se como um jovem e prefere as festas populares organizadas em Vila Miséria aos eventos solenes encabeçados pelas autoridades da cidade. Ao debaterem sobre os pescadores que residem em barracas às margens do rio, Hipólito toma posição a favor da retirada dos pescadores e conduz o argumento evocando os riscos que eles

enfrentam. Já para Albano, os pescadores devem permanecer nas margens do rio em um ato de resistência, reconstruir suas casas e vencer o progresso que busca expulsá-los. Tais posições antagônicas levam para a televisão o debate que se acentuava cada vez mais na sociedade brasileira a propósito da teologia da libertação, condenada em documento oficial de 1984 pela Sagrada Congregação para a Doutrina da Fé<sup>170</sup>. Para o Vaticano do papa João Paulo II, aqueles que seguiam a teologia da libertação estavam se desviando da verdadeira função da Igreja que devia se restringir a cuidar das coisas espirituais e libertar os cristãos do pecado. Qualquer passo além desse estava conduzindo os fiéis a uma ideologia diferente daquela pregada por Cristo. Libertar o indivíduo no campo terreal era tarefa que não caberia ao sacerdócio.

O pároco tradicionalista de Asa Branca condena até mesmo o nome do bairro pobre da cidade e sugere mudar o nome de Vila Miséria para Vila São José ou Vila João Paulo II. Para ele era preciso evoluir, a começar pelo nome. Esse pároco não questiona se a evolução e o desenvolvimento da vila estão ligados à exploração dos moradores pelos comerciantes e fazendeiros. Para Hipólito, o fato do homem existir à semelhança de Deus significa que é possuidor de força suficiente para superar os obstáculos, já para Albano, a miséria é uma condição humana que o indivíduo é levado a viver em decorrência da exploração.

As cenas dos padres jogando xadrez, em verdadeiro duelo ideológico, têm lugar até o final da novela, colocando em pauta temas como reforma agrária, o papel e o silêncio da Igreja com relação às questões sociais, construção de creches ao lado das fábricas, fundação de uma cooperativa de leite e a importante questão do celibato. Este último rendeu uma trama paralela que se estendeu e ganhou amplo espaço de debate na sociedade brasileira. Padre Albano fica apaixonado por Tânia, filha de Sinhozinho Malta.

---

<sup>170</sup> [...] diante da urgência dos problemas, alguns são levados a acentuar unilateralmente a libertação das escravidões de ordem terrena e temporal, dando a impressão de relegar ao segundo plano a libertação do pecado e, portanto, de não lhe atribuir praticamente a importância primordial que lhe compete. A apresentação dos problemas por eles proposta torna-se por isso confusa e ambígua. Outros, com a intenção de chegarem a um conhecimento mais exato das causas das escravidões que desejam eliminar, servem-se, sem a suficiente precaução crítica, de instrumentos de pensamento que é difícil, e até mesmo impossível, purificar de uma inspiração ideológica incompatível com a fé cristã e com as exigências éticas que dela derivam. SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA A DOCTRINA DA FÉ. Instrução sobre alguns aspectos da “teologia da libertação”. Roma, 6 de agosto de 1984. Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_19840806\\_theology-liberation\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19840806_theology-liberation_po.html)

Eles não chegam a consumir seu amor de forma carnal, mas a história rende discursões sobre a inflexibilidade da Igreja Católica e os diversos casos de padres que, rompendo o celibato, amasiam-se, vivem com mulheres, situação que dura muitos anos antes que sejam julgados pela Igreja.

Apesar de ler piamente escritos de São João da Cruz e de Santa Teresa de Ávila com o intuito de manter-se fiel ao celibato, o padre Albano fica parte da trama hesitante quanto à decisão a ser tomada. No último capítulo, porém, ele opta pelo exercício da fé e descarta a possibilidade de viver com Tânia. Embora este final esteja de acordo com a imposição da Igreja Católica sobre o celibato, o tema serviu para que os telespectadores discutissem a questão e o papel social da Igreja. Enquanto padre Albano apoia os mutirões, roças comunitárias e reuniões para discutir problemas de família na comunidade, padre Hipólito acredita que a igreja serve apenas para ler a *Bíblia* e difundir os ensinamentos de Cristo. É assim que procede na sua paróquia, onde conta com o apoio incondicional do exército de beatas liderado por Pombinha Abelha, esposa do prefeito.

A religião católica dita as regras em Asa Branca, que se encontra em pleno crescimento. O progresso é, por sinal, tema recorrente nas telenovelas ambientadas em cidades fictícias dos anos 80 e 90, sendo os problemas urbanos das grandes capitais utilizados como parâmetro de desenvolvimento. Para os tradicionalistas, uma marca representativa de tal progresso é o distanciamento entre a sociedade e os valores cristãos. Neste ponto, as beatas asabranquenses tomam para elas a missão de combater o pecado que se instala na cidade na personificação de três mulheres: Matilde, a dona da boate Sexus, e suas dançarinas Ninon e Rosali.

Se de um lado o retorno de Roque representa a destruição da fonte econômica de Asa Branca, de outro, a abertura da boate significa uma ameaça aos valores cristãos que eram ditados pelo padre Hipólito nas missas e cobrados pelas beatas nas suas relações sociais. Em Asa Branca, a hierarquia religiosa tem seus limites demarcados e, de tão bem moldados, parecem evidentes e inquestionáveis para a população. O diálogo entre Roque e Sinhozinho explicita esta estrutura:

Tem Deus, que é o patrão, é o dono de tudo. Tem os padres que são os capatazes. Depois tem os peões, que somos a gente fina, gente de bem, gente direita como nós. E depois tem o resto do povo que é a boiada. É assim é que é. E a gente tem que conduzir essa boiada. [...] A ordem do universo é a ordem da fazenda de Sinhozinho Malta. É assim é que é.

Em Asa Branca, o padre Hipólito dá o tom da interpretação correta da *Bíblia* em suas missas. Por meio de seus sermões, ele transmite às beatas quais são os valores adequados para uma sociedade cristã visando a manutenção da ordem. O “exército” de Pombinha Abelha garante a conservação dos valores ao aplicar as normas e julgar os casos de desvio. O poder de arregimentar todos em torno da crença em Roque faz de Pombinha a mantenedora maior da lenda. O retorno do santeiro deve ser mantido em segredo para todos, sobretudo para a beata, responsável pela sala dos ex-votos e por catalogar os supostos milagres para a santificação em Roma.

Ao longo da trama, algumas personagens vão descobrindo o segredo da volta de Duarte e a situação vai ficando cada vez mais insustentável levando os poderosos da cidade a crerem que a morte do santeiro seria a melhor solução. Com esse ambiente tenso, no capítulo 105, meio exato da obra, o autor Aguinaldo Silva, decide construir o clímax na narrativa. Para isso, cria diálogos entre personagens que sintetizam e explicam resumidamente a trama até aquele momento. A partir daí, os pontos de virada surgem: Roque resolve se instalar definitivamente em Asa Branca; Mocinha, noiva de Roque no passado, abandona os ares de puritana e se transforma no perfil de mulher que ela mesma condenava; Navalhada, que carregou a culpa pela morte de Roque no passado, aparece morando no Rio de Janeiro recém saído da prisão e obcecado pela história do mártir de Asa Branca; e Lulu, aquela que teve a primeira visão de Roque, criada como santa, deixa extravasar o seu desejo de ser o que ela considera uma “mulher normal” e abandonar o marido que a idolatra e reprime.

Além disso, o segredo sobre a volta de Roque sai da cúpula dos poderosos da cidade e chega ao conhecimento de personagens como Terêncio e Odete, o capataz e a antiga empregada doméstica na casa de Sinhozinho. A vida de Duarte fica cada dia mais ameaçada, pois sucessivas mortes vão acontecendo para garantir a manutenção do segredo, um tormento que poderia ser evitado caso o próprio santeiro fosse morto, fazendo Asa Branca voltar ao equilíbrio sem risco para a exploração da lenda. Com o objetivo de garantir sua segurança,

Roque prepara um dossiê contando toda sua história, uma referência ao caso do jornalista e escritor brasileiro Alexandre von Baumgarten (1930-1982)<sup>171</sup>, morto em outubro de 1982. Sinhozinho descobre onde está o documento, destrói e segue com seu plano de eliminar Roque. Este, porém, revela que outras cópias estão em segurança. Paralelamente, os casos de assassinato têm os seus inquéritos reabertos e Sinhozinho Malta, o prefeito e Zé das Medalhas se veem obrigados a garantir a vida de Roque para que o dossiê jamais seja revelado.

Enquanto as mortes das vítimas vão sendo investigadas e os dirigentes da cidade vão se sentindo ameaçados, Navalhada chega em Asa Branca disposto a pagar uma promessa para o santo Roque. Seu objetivo é construir uma capela para o santeiro, homem que ele sabe que não matou, mas de cuja morte foi acusado ajudando a construir a lenda. Padre Hipólito diz que Navalhada virou um crente que mistura protestantismo, catolicismo, espiritismo e candomblé (como a maioria dos brasileiros, segundo o padre). É nesse ambiente tenso que o autor apresenta o epílogo e reconstrói a cena imaginada pela população e que deu origem ao mártir. Um duelo entre Roque e Navalhada é marcado em frente à igreja. Escondido, Sinhozinho atira e mata Navalhada, mas Roque pensa que foi o seu tiro que acertou a vítima, e passa a se atormentar pelo fato de ter cometido um assassinato. Sem revelar que foi o responsável pelo tiro letal, Sinhozinho oferece seu avião para que Roque fuja da cidade.

A sequência final da novela relembra a primeira, com o dia amanhecendo, a cidade se preparando para o comércio de artigos sacros, os romeiros chegando e o cego Jeremias cantando a vida e a morte de Roque na escadaria da igreja. Porcina, que havia aprendido com Roque a acreditar na sua independência, longe da sombra de Sinhozinho, hesita entre partir com Roque ou ficar com o fazendeiro. A cena revive a despedida clássica de Ilsa e Rick em *Casablanca*<sup>172</sup>, mas, no caso de Porcina, ela opta pelo machista e petulante coronel Sinhozinho Malta. Roque parte sozinho e o avião sobrevoa Asa Branca, que segue acreditando na lenda que acabara de partir. A novela apresenta um final alternativo que nunca foi ao ar em que Porcina parte com Roque.

---

<sup>171</sup> Trabalhou no Serviço Nacional de Informação (SNI) e foi sócio da revista *O Cruzeiro*, que agia como espaço de propaganda do governo. Preparou um dossiê chamado *Yellow Cake* denunciando um esquema de lavagem de dinheiro que envolvia a revista e o SNI com empresas privadas.

<sup>172</sup> CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1942. 102 min, p&b.

A música tema de Roque, cantada pelo cego Jeremias desde o início da novela, é finalmente apresentada em sua versão completa. O *ABC do Santeiro*<sup>173</sup> revela ao telespectador as letras finais do alfabeto e conta que Roque desceu do céu e logo voltou numa barca luzente.

Deus disse a Roque Santeiro / Diante de todos os santos / Você, filho meu, pode à Terra descer / Assim foi que Roque Santeiro / Num corpo mortal e humano / Desceu pra ganhar ou perder / E no ABC do Santeiro / O que diz o S? O que diz o T? / O T diz traidor de morte / O que diz o U? O que diz o V? / O V é a vingança de morte / O que diz o X? O que diz o Z? / Zarpar nesse barco de luz / Assim foi que Roque Santeiro / Um homem debaixo de um santo / Lutou protegendo o seu canto e venceu / Depois, numa barca luzente / No rastro de um cometa errante / Voltou para perto de Deus.

A volta de Roque a Asa Branca, 17 anos após a sua suposta morte, foi o elemento central da trama. O que aconteceu antes desse regresso foi contado ao telespectador por meio dos diálogos e reminiscências; porém, o que acontece depois de sua partida no avião pode somente ser imaginado. O retorno de Roque *para perto de Deus* pode ser compreendido como a permanência da lenda e a certeza de que Asa Branca continuará econômica e politicamente viável por meio da fé. A beata que oferecia combustível para manter acesa a crença em Roque havia descoberto que o santeiro estava vivo. Pombinha Abelha representava a maior ameaça para a destruição da lenda, exatamente por ser sua maior adoradora. Porém, como ela estava pleiteando a sucessão do seu marido na prefeitura, mesmo tendo sua fé em Roque completamente desfeita, ela passou a integrar o grupo dos empenhados na manutenção da farsa. Antes movida pela fé, agora ela seguiria impulsionada pelo interesse político.

---

<sup>173</sup> Dizem que Roque Santeiro / Um homem debaixo de um santo / Ficou defendendo o seu canto e morreu / Mas sei que é ainda vivente / Na lama do rio corrente / Na terra onde ele nasceu / E no ABC do Santeiro / O que diz o A? O que diz o A? / O A diz adeus a matriz / O que diz o B? O que diz o B / O B é a batalha da morte / O que diz o C? O que diz o C? / Coitado do povo infeliz / O D diz que Roque Santeiro, não pode ver seu povo em pranto / Com a vida defendeu seu canto e morreu / Mas sei que ele é vivente, abençoa o povo crente / Até quem não lhe socorreu. (Sá e Guarabyra.)

## Personagens

---

**Roque Santeiro** (José Wilker): artesão de santos que se tornou sacristão. Virou herói e mártir após ter sido morto ao tentar proteger o ostensório da igreja dos saqueadores. Retorna rico (e vivo) 17 anos depois para pedir perdão por ter fugido com a relíquia e o dinheiro da população. Depara-se com sua imagem de santo sendo idolatrada pelos habitantes da cidade e devotos romeiros.

**Viúva Porcina** (Regina B. Duarte): amante de Sinhozinho Malta, construiu sua imagem respeitosa de viúva ao surgir em Asa Branca apresentando-se como viúva de Roque. Tornou-se fazendeira e ostenta seu poder de forma extravagante, escondendo seu passado de pobreza vivido na seca do Nordeste.

**Sinhozinho Malta** (Lima Duarte): fazendeiro, chefe político local, detesta ser chamado de coronel, embora seja um. Sua união com Porcina faz do casal o mais poderoso da cidade: ele pela riqueza acumulada e ela pelo prestígio de viúva do santo. Divide o coração da viúva quando o próprio Roque retorna vivo e seduz Porcina.

**Padre Hipólito** (Paulo Gracindo): conservador e rígido no cumprimento dos ensinamentos bíblicos, opõe-se à inauguração da boate *Sexus* e ao movimento da teologia da libertação liderado pelo padre Albano em Asa Branca. Põe-se contra a adoração a Roque ao descobrir que se trata de um falso mártir.

**Florindo Abelha** (Ary Fontoura): prefeito de Asa Branca e marido de Dona Pombinha, além de obedecer às ordens do seu padrinho político Sinhozinho Malta, vive sob rígida fiscalização da esposa beata.

**Pombinha Abelha** (Eloísa Mafalda): líder das beatas e braço direito no funcionamento da paróquia. Embora esteja aliada ao padre Hipólito na luta contra a abertura da boate, posiciona-se contra a decisão de não mais idolatrar o santo padroeiro de Asa Branca. Por não saber a verdade sobre o falso mártir, Pombinha permanece a maior devota de Roque e lidera o movimento pela sua canonização.

**Mocinha** (Lucinha Lins): ex-noiva de Roque, fez voto de castidade ao tomar conhecimento da suposta morte do santeiro prometendo não mais se casar. Compõe com a mãe Pombinha o grupo das beatas, mas abandona as devotas ao tomar conhecimento da volta de Roque.

**Zé das Medalhas** (Armando Bógus): maior empresário da cidade, é dono de uma indústria de lembranças religiosas que explora a lenda de Roque. Sonha ampliar sua área de atuação comercial e, para isso, não pode revelar a verdadeira história por trás do falso santo.

**Lulu** (Cassia Kis): casada com Zé das Medalhas, foi a responsável pelo primeiro milagre atribuído a Roque ao ter sido curada após uma suposta visão do santo. Reprimida e trancada em casa pelo marido que a considera uma santa, vê seu desejo sexual crescer à medida em que deixa a religiosidade de lado.

**Matilde** (Yoná Magalhães): proprietária da pousada do Sossego e da boate *Sexus*, é considerada uma ameaça aos valores conservadores de Asa Branca e vive em constante batalha com as beatas e o padre Hipólito.

**Ninon** (Claudia Raia): dançarina da boate *Sexus*, é romântica e apaixonada por um suposto lobisomem.

**Rosaly** (Isis de Oliveira): dançarina da boate, sonha em conhecer um homem para casar.

**Professor Astromar** (Rui Resende): presidente do Centro Cívico de Asa Branca, é envolto numa lenda de que vira lobisomem. É autor do livro que conta a história de Roque em versos alexandrinos.

**Tânia** (Lídia Brondi): filha de Sinhozinho Malta por quem nutre um sentimento de amor e ódio, pois suspeita que ele seja o causador da morte da mãe. Envolve-se com a equipe de cinema que chega à cidade para gravar *A Saga de Roque Santeiro*.

**Dona Marcelina** (Wanda Kosmo): avó de Tânia, tenta descobrir o real motivo da morte da filha, suspeitando do genro Sinhozinho Malta.

**Padre Albano** (Cláudio Cavalcanti): é considerado o padre progressista do bairro de Vila Miséria, representando a teologia da libertação. Não usa batina e participa ativamente dos movimentos sociais, sendo chamado pela ala conservadora de “padre vermelho” ou “padre comunista”.

**Beato Salu** (Nelson Dantas): pai de Roque Santeiro e João Ligeiro, passou a viver em um casebre próximo ao local onde supostamente seu filho morreu e torna-se conselheiro espiritual dos devotos e romeiros. Após uma visão do filho santo, diz-se destinado a criar uma nova ordem e seus seguidores são os *Meninos do Beato*, que passam a perseguir as prostitutas da cidade.

**Roberto Matias** (Fábio Júnior): ator que interpreta o papel de Roque Santeiro no filme que está sendo gravado em Asa Branca. Envolve-se com as mulheres da cidade, solteiras e casadas. Vive uma relação mais duradoura com a filha de Sinhozinho Malta e é amante de Porcina em segredo. Vê sua fama de conquistador ameaçada quando sua esposa Marilda (Elizangela) aparece em Asa Branca.

**Gerson do Valle** (Ewerton de Castro): diretor do filme *A Saga de Roque Santeiro* e responsável pela equipe de cinema formada pela atriz **Linda Bastos** (Patrícia Pillar) casada



com **Tito França** (Luiz Armando Queiroz), a continuísta **Carla** (Cláudia Costa) e o diretor de produção **Luizão**.

**João Ligeiro** (Maurício Mattar): irmão de Roque é empregado na fazenda de Sinhozinho e recusa o amor de **Dondinha** (Cristina Galvão) para buscar uma vida santa semelhante à do irmão.

**Delegado Feijó** (Maurício do Valle): delegado da cidade, vive o sonho de ser ator interpretando o bandido **Navalhada** (Oswaldo Loureiro) no filme *A Saga de Roque Santeiro*.

**Toninho Jiló** (João Carlos Barroso): guia turístico de Asa Branca, aproveita-se da adoração ao falso santo Roque para vender falsas relíquias.

**Cego Jeremias** (Arnaud Rodrigues): cantador que versa a história de Asa Branca na porta da igreja pedindo trocado aos fiéis.

**Mina** (Ilva Niño): empregada doméstica e confidente de Porcina.

## CAPÍTULO 1

### A saga do falso milagreiro e a irracionalidade da fé

É comum existir um clima de ansiedade quando uma nova obra da teledramaturgia vai entrar no ar. A cada ano, uma média de dez telenovelas iniciam sua história nas emissoras de televisão do país. A população, previamente apresentada à trama central e conhecedora do estilo do autor, aguarda o primeiro capítulo da obra que pretende acompanhar nos próximos meses. No dia 24 de junho de 1985, os telespectadores aguardavam não apenas um novo produto televisivo, mas buscavam entender o que havia de imoral na história de *Roque Santeiro* que pudesse justificar a censura da sua primeira versão no dia da sua estreia, uma década antes, em 27 de agosto de 1975.

Embora o motivo tenha sido revelado e discutido nos dez anos posteriores à censura, os telespectadores dos anos 80 queriam descobrir a subversão que, segundo o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), poderia ter estremecido a ordem pública nos anos 70. Adiante-se que nada havia de imoral na *Fabulosa História de Roque Santeiro e de Sua Fogosa Viúva, a que Era Sem Nunca Ter Sido*, ou, simplesmente, *Roque Santeiro* em seu título reduzido. Excluindo-se o fato de confrontar o país com sua própria realidade e satirizar a exploração comercial e política da fé, a obra de Dias Gomes foi vetada em 1975 mais precisamente por causa do autor e não pelo conteúdo julgado pelos censores.

A segunda e definitiva versão da novela tem coautoria de Aguinaldo Silva, que assumiu o roteiro a partir do capítulo 41, posto que Dias Gomes já havia escrito 40 capítulos para a versão censurada. A partir do capítulo 163, a autoria retorna para Dias Gomes, que pediu para finalizar a obra. A trama ambientada na fictícia Asa Branca, no

interior do estado da Bahia, esteve no ar até o dia 22 de fevereiro de 1986, somando 209 capítulos exibidos de segunda a sábado às 20 horas.

Para contextualizar a novela veiculada em 1985 é preciso retomar a trajetória do seu enredo, marcada por vetos em 1965 e 1975. Transmitida num cenário político de redemocratização, a história de *Roque Santeiro* foi inspirada na peça de teatro *O Berço do Herói*, escrita por Dias Gomes em 1963. Assim como a primeira versão da novela, a encenação da peça também foi proibida em 1965, após o ensaio geral, na noite de estreia<sup>174</sup>. Dias Gomes publicou um artigo<sup>175</sup> para explicar que tentou anular o veto, visto que o roteiro enviado à censura tinha recebido aprovação. Dias Gomes tomou conhecimento do que havia provocado a interdição e das sugestões que deveria seguir para liberação da peça:

[...] substituir o pano verde-amarelo que cobria a estátua do herói por outro com outras cores, mudar o tratamento de duas das personagens (de General para Emissário do Ministério da Guerra, e de Major para Deputado), substituir a sigla IPM [Inquérito Policial Militar] pela palavra inquérito, deslocar [sic] a ação da peça, suprimindo os substantivos Brasil, Salvador e Rio de Janeiro, sempre que mencionados.

Juntamente com o diretor, decidiu acatar as alterações, sabendo que em nada prejudicariam no espetáculo. Segundo Dias Gomes<sup>176</sup>, substituir as cores da bandeira de verde-amarela para rosa manteria a mesma força; chamar o general de “Emissário do Ministério da Guerra” pareceu-lhe uma substituição equivalente, já que um emissário do Ministério da Guerra certamente é um oficial de patente superior. O problema era apenas a palavra “general”, tal como foi o uso da palavra “major” anteriormente cortada pela censura, título utilizado pelas personagens quando falavam com Sinhozinho Malta. Dias Gomes lembra que “na Bahia, além da patente de coronel, atribuem-se também outras aos fazendeiros, como Major e Capitão. A censura julgou que a patente de Chico Malta

---

<sup>174</sup> A estreia da peça estava prevista para o dia 22 de julho de 1965, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, com direção de Antônio Abujamra. O espetáculo só foi encenado pela primeira vez em 1976, nos Estados Unidos, no Teatro e Cinema da Pennsylvania State University, com tradução de Leon Lyday e direção de Manuel Duque. (Dias Gomes, *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015, p. 5.)

<sup>175</sup> Dias Gomes, « *O Berço do Herói e as Armas do Carlos* », Revista Civilização Brasileira, ano 1, n. 4, 4 de setembro de 1965, p. 257-268.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

era militar e... cassou-a”. Quanto à também exigida substituição da sigla IPM por inquérito, significa apenas que esta última é mais geral, já que a primeira situa a investigação no âmbito da polícia militar.

Sobre a imposição de não localizar a peça geograficamente no território brasileiro, o autor explica que só a poderia atender caso reescrevesse todo o texto, uma vez que se tratava de “uma peça eivada de regionalismos como paidégua, bocó, babaquara, bobó, cafundó do judas, oxente, etc”. Com o apoio da classe teatral e demais artistas brasileiros, foi possível gerar pressão nas autoridades da censura, que até então apenas apontavam para uma possível liberação, cujo prazo era constantemente estendido de modo a aumentar o prejuízo financeiro da peça.

Os atores do elenco decidiram então falar com o governador do estado da Guanabara, que assumiu a autoria do veto adjetivando a peça de pornográfica e subversiva. Como forma de protesto, a equipe do espetáculo, colegas e apoiadores fizeram uma noite de vigília no teatro, onde encenaram de improviso a peça de Dias Gomes *O Pagador de Promessas*. O autor lembra que, pouco depois, o secretário de segurança, Coronel Borges, publicou o motivo que havia levado à proibição. Vale destacar a acusação de que o grupo teatral estava envolvido na “Operação Terrorismo Cultural”, “através do abuso de liberdade democrática e em estrita obediência à recente diretriz do PCB [Partido Comunista Brasileiro]”. Entre outros motivos, *O Berço do Herói* infringia o Regulamento<sup>177</sup>, pois:

- a) divulga ou induz aos maus costumes (alínea c) ao glorificar o lenocínio e a corrupção de costumes.
- b) ofende o decoro público (alínea a), pelo emprego de palavras de baixo calão (34 vezes).
- c) ofende as religiões (alínea f) ao fazer grosseiras e intempestivas referências à Virgem Santíssima e ao apresentar um vigário em dança grotesca, além de mais de 23 referências antirreligiosas.
- d) induz ao desprestígio das Forças Armadas (alínea h), ao ridicularizar um herói da FEB [Força Expedicionária Brasileira], além de várias outras aleivosias.

---

<sup>177</sup> Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946, Capítulo IV Do Teatro e Diversões Públicas, Art. 41.

*O Berço do Herói* foi condenada a uma proibição que durou 20 anos. O protagonista da peça, o cabo Jorge, teria morrido na Itália, lutando pela FEB contra o nazismo na Segunda Guerra Mundial. Sua cidade natal, no Brasil, fizera dele um herói e passara a viver economicamente da exploração da sua imagem. Dez anos depois, Dias Gomes troca o palco pela tela de televisão, retira o ambiente militar de cena e o substitui pelo ambiente religioso, pretendendo contar a história de Luís Roque Duarte, o santeiro que morreu para defender a casa de Deus. Nenhum dos dois heróis morreria de fato, mas, enquanto o primeiro não passava de um covarde medroso, o segundo era um ladrão que teria roubado a igreja e ambos retornaram para pedir perdão.

A novela é igualmente censurada no dia da estreia por motivos que pareciam os mesmos: “ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como o achincalhe à Igreja, a emotividade exagerada e os registros contínuos de cenas amorosas”<sup>178</sup>. A emissora havia sido notificada que, mesmo sendo liberada, a interrupção poderia ocorrer a qualquer tempo, caso fossem agredidos “os padrões normais da vida no lar e na sociedade ou que possam ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional”<sup>179</sup>. A autorização para veicular a obra foi alterada por ordem da censura para ser exibida às 22 horas, tendo a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) destacado que havia sido tolerante com a novela *Gabriela*<sup>180</sup> (1975) e que não agiria mais de forma condescendente nos casos de atentado à moral. Todavia *Roque Santeiro* não chegou a ir ao ar e sua proibição no dia da estreia é um marco na história da teledramaturgia brasileira, pois isto nunca havia acontecido na televisão do país.

A saga de Roque só foi a público em 1985, com o fim do regime militar em 15 de março e o início da Nova República. Escrita dessa vez marcando a história de maneira positiva. A novela alcançou a maior média de audiência (74 pontos) no conjunto da trama, atingindo o pico de 100 pontos no último capítulo. Entre os telespectadores assíduos dessa

---

<sup>178</sup> James Cimino, « Os arquivos da censura às novelas durante a ditadura militar », [En ligne : <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censura.htm#fotoNav=28>]. Consulté le 31 juillet 2016.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Exibida entre 14 de abril e 28 de outubro de 1975, *Gabriela* enfrentou a censura exibindo diversas cenas com insinuações eróticas na faixa das 22 horas. A novela tornou-se um marco de audiência contando a história de uma vítima da seca do nordeste brasileiro, que encontra trabalho como empregada doméstica em Ilhéus e mantém um relacionamento amoroso com seu patrão. A natureza livre, espontânea e quase ingênua faz Gabriela ser desejada pelos homens da cidade. Foi a primeira novela vendida para Portugal.

audiência que se beneficiava com a televisão pós regime militar, estava o ex-ministro da justiça do governo Geisel, Armando Falcão (1919-2010), que confessou à imprensa<sup>181</sup> ter sido o responsável pelo veto que impedira a exibição de *Roque Santeiro*. Disse acompanhar a trama assiduamente e dar gargalhadas com a família, mas garantiu não se recordar da fundamentação que havia proposto para proibir a novela dez anos antes.

As questões de ordem moral que impossibilitaram a primeira versão da novela continuavam conduzindo o trabalho da Divisão de Censura de Diversões Públicas, extinta apenas em 1988. A liberdade permanecia vigiada, e as personagens da novela faziam questão de frisar que a Nova República prosseguia velha em sua prática de castração. Porcina, vendo a mudança ocorrida em *Zé das Medalhas* num dado momento da trama, diz que o comerciante “mudou, mudou, mudou e parece que não mudou nada. A cara é nova, mas o ranço é da velha, feito essa Nova República que tá aí”<sup>182</sup>. O delegado Feijó muda a forma de se vestir e coloca roupas *new wave* para tirar a imagem fechada que tinha e ficar mais de acordo com a Nova República, nas suas próprias palavras.

Dando continuidade ao estilo crítico e provocativo de Dias Gomes, Aguinaldo Silva denunciava a falsa ideia de liberdade de expressão que a recente fase de redemocratização deixava transparecer. De fato, entre portarias e decretos, avançava-se para o fim da censura. Em 13 de setembro de 1979, o Decreto nº 83.973 regulamentou o Conselho Superior de Censura, a quem competia rever, “em grau de recurso, as decisões finais relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal”<sup>183</sup>. Pelo fato de ter em seu corpo constitutivo representantes das artes e da cultura, passava-se a ideia de abertura e respeito à expressão. Em 1980, com a portaria 0770, o regimento interno do conselho é aprovado e a censura fica aparentemente mais distante. Entretanto, cinco anos depois, na estreia da nova *Roque Santeiro*, Aguinaldo Silva recebeu advertências da censura que comprovavam que, apesar de branda, a luta em defesa da moral continuava sendo uma obsessão dos donos das canetadas.

---

<sup>181</sup> Armando Falcão, «O Globo», *Fui eu que detive Roque Santeiro*, Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1985.

<sup>182</sup> Capítulo 181 – 23:48:00-24:37:00

<sup>183</sup> Decreto nº 83.973, de 13 de Setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. Diário Oficial da União, 14 set. 1979. Seção 1, p. 13330.

O roteiro escrito em 1985 recebeu censuras, como na cena da conversa entre Roque e o beato Salu, seu pai, em que o santeiro explica a importância das prostitutas que vinham sendo perseguidas pelo beato. A censura pede que seja cortada a fala: “Elas [as prostitutas] existem porque alguém precisa delas. Se não fosse isso, não estariam lá... Se Deus permite que elas vivam, que elas trabalhem!...”<sup>184</sup>. A personagem condiciona a existência das prostitutas a uma necessidade exterior a elas. Assim, elas são pecadoras pois outros precisam delas para pecar. A origem do mal não está nelas portanto, mas em quem as procura. Além de ressaltar o consentimento de Deus, Roque considera a prostituição um trabalho. A Nova República possuía o ranço da velha, como sugeriu Porcina, e, em nome da moral, os censores solicitam o corte. No entanto, contrariando a ordem e demonstrando um enfraquecimento do controle da censura, o diálogo permaneceu [\[cena 1\]](#).

Outro exemplo apontado por James Cimino<sup>185</sup>, é a cena de chamada para os próximos capítulos em que a beata Pombinha comenta o comportamento da filha que abandonava aos poucos seu jeito puritano. Neste caso, os censores sugerem “cortar a seguinte parte de sua fala: ‘até desodorante íntimo ela está usando’”. A censura assemelha-se à personagem Serginho, da peça de Nelson Rodrigues (1912-1980)<sup>186</sup>, que recrimina o pai por usar talco nos pés, indicando que ele estaria abandonando o luto pela esposa recém falecida. Ao usar desodorante, a personagem demonstrava um interesse pela higiene pessoal, o que, na visão dos censores, poderia indicar uma abertura para relações sexuais duma personagem solteira e devota. Tais “problemáticas adultas” eram imorais e deveriam ser banidas, como o orgasmo da personagem Lulu com seu próprio marido.

Em sua pesquisa, James Cimino também encontra censura na cena em que Porcina, ao pegar uma maçã, diz: “olha só a cor dessa maçã!”, morde-a e completa “É isso mesmo: melhor do que uma coisa dessas, só a vida!”. Sabe-se da compulsão alimentar da personagem e dos diversos momentos em que ela se farta de comida, provavelmente por ter perdido a mãe vítima de uma briga por um calango assado em Cabrobó, sertão de

---

<sup>184</sup> James Cimino, *op. cit.*

<sup>185</sup> *Ibidem.*

<sup>186</sup> Início do segundo ato da peça *Toda nudez será castigada : obsessão em três atos : tragédia carioca.*

Pernambuco. Mas a censura solicitou o corte pois viu no fruto do pecado e na cor vermelha a lascívia de Porcina.

Se de um lado buscava-se defender a todo custo a moral, as questões políticas pouco a pouco ganhavam espaço para debate. Críticas antes vetadas em uma novela puderam ser discutidos com o telespectador. Em uma cena entre os representantes políticos de Asa Branca, Chico Malta diz ao prefeito que ele é político e que, como tal, não precisaria manter sua palavra.

Sinhozinho: Você me aponte um político que tenha mantido sempre a coerência e a palavra, que não tenha mudado nunca de opinião. Aponte! Aponte! Aponte! Aponte!

Florindo: Mas não tem!

Sinhozinho: Então! Tô certo ou tô errado?

Florindo: Tá certíssimo.<sup>187</sup>

A crítica ao mau político é feita sem meias palavras e o regime militar recém extinto oferecia material para o humor. Diferente do poderoso Odorico, que fazia questão de ser chamado de coronel, em *O Bem-amado*, o poderoso de Asa Branca, Sinhozinho Malta, esbravejava ao ser chamado de coronel, recusando qualquer associação com o coronelismo ou a patente militar. O próprio jargão repetido à exaustão por Sinhozinho, “Tô certo ou tô errado”, balançando seu relógio de ouro e produzindo o som de uma cascavel, foi inspirado em uma censora do DCDP, que dirigiu o departamento entre 1980 e 1984. Em entrevista concedida a James Cimino, Aguinaldo Silva<sup>188</sup> revelou ter extraído o gesto durante um encontro com Solange Teixeira Hernandes. Ele observou que, sempre que questionada sobre “o porquê de um corte, ela começava a responder e balançava as pulseiras, de maneira a distrair nossa atenção”.

O autor pôde, em *Roque Santeiro*, criticar o comportamento de censores e criar cenas nas quais as personagens satirizavam o controle exercido pelo DCDP. Avner Ziv e Jean-Marie Diem<sup>189</sup> referem que a origem do riso se encontra na evolução do combate

---

<sup>187</sup> Capítulo 47 – 16:26:00-17:10:00

<sup>188</sup> Aguinaldo Silva, « Censora inspirou tique de Sinhozinho Malta em “Roque Santeiro” », [Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censora.htm#fotoNav=20>]. Acessado em 31 de julho de 2016.

<sup>189</sup> Jean-Marie Diem et Avner Ziv, *op. cit.*, p. 8-9.



físico, sendo uma sequência natural quando, terminada a batalha, o vencedor, livre da tensão, ri do perdedor. O desejo de ridicularizar aqueles que até então detinham o controle foi tamanho que, ao mínimo sinal de reprovação excessiva, as personagens lembravam em tom de achincalhe que a ditadura havia terminado, havia sido vencida.

Retornando às questões morais, o autor enfrentou uma disputa e precisou ceder, já que, além da censura do departamento, havia também uma reprovação na sociedade. A personagem João Ligeiro, irmão de Roque, fazia parte da vertente de realismo fantástico de Dias Gomes pois, originalmente, estaria grávido, descobrindo no final da trama que ele era, na verdade, uma mulher, assim como Diadorim, de Guimarães Rosa (1908-1967). A censura vetou o perfil da personagem, com que Aguinaldo Silva tentara abordar a questão da homossexualidade, insinuando o mistério no fato de João Ligeiro recusar a aproximação de Dondinha, filha do capanga de Sinhozinho.

A censura não abriu mão dos cortes e a solução foi matar João Ligeiro. Antes, no entanto, a personagem revelou que evitava o contato com as mulheres, pois desejava ser santo como seu irmão Roque. Ele acabou engravidando Dondinha e morreu para proteger o irmão num gesto de bravura. Assim, além de negar a homossexualidade insinuada na construção da personagem, os últimos dias de João Ligeiro na trama enaltecem sua masculinidade. Entretanto, todas as personagens se afastaram dele, que virou motivo de piada na cidade. O autor ainda conseguiu fazer com que o tema fosse debatido, mas raras foram as personagens que apoiaram uma suposta orientação homossexual, ficando este apoio restrito à proprietária e às dançarinas da boate, que já vivenciavam o preconceito no cotidiano.

A novela retrata a exploração econômica da fé através da lenda do artesão de santo supostamente morto para defender a cidade. O mártir santeiro virou padroeiro de Asa Branca e réplicas de santos feitos por ele eram vendidas para os romeiros cada dia mais numerosos. O prefeito, Florindo Abelha, tem em Roque o seu maior suporte para garantir votos nas eleições. Visando a candidatura a deputado federal, ele utiliza a posição de prefeito de uma cidade “santa” para desenhar sua campanha eleitoral. A suposta viúva de Roque, Porcina da Silva, abre as portas de sua mansão para receber os romeiros e, ao se expor de preto diante dos devotos, adquire o respeito na cidade e ganha poder de fala entre os homens. Sinhozinho Malta, fazendeiro e grande exportador de

carne, embora não seja diretamente dependente da imagem de Roque, vê no crescimento da cidade uma maneira de expandir suas terras e aumentar seu poder de influência. Já o empresário Zé das Medalhas vive da exploração direta da lenda e do comércio de lembranças do mártir. Ele tem em Roque o combustível que move sua indústria e permite acumular uma fortuna explorando os seus empregados e o comércio informal na praça da cidade. Quanto ao povo explorado, encontrava em Roque o conforto espiritual e vivia movido pela fé no santo conterrâneo.

Para questionar a racionalidade da fé, já nos primeiros capítulos, Dias Gomes apresenta o retorno de Roque a Asa Branca. A figura do falso santo representa uma ameaça ao equilíbrio da cidade, pois, além do suposto mártir estar vivo, havia fugido com o dinheiro da população e levava consigo o ostensório de ouro da igreja. Vê-se na criação do “santo” Roque um processo semelhante ao apontado por Rudolf Otto em sua obra *O Sagrado*, que estuda a categoria não-racional presente na ideia do divino e sua relação com o caráter racional. Para Otto<sup>190</sup>, o sagrado é um predicado de ordem ética “sinônimo do absolutamente moral e perfeitamente bom”. Assim, o uso do termo “sagrado” seria demasiado racional, necessitando criar-se uma categoria especial de interpretação, à qual Otto denomina *numinoso*, uma categoria *sui generis* que pode apenas ser observada e descrita, mas não explicada.

O santo, o sagrado, estaria entre o lado irracional *numinoso* e o racional predador. O primeiro é a experiência do divino que provoca terror/fascinação (*mysterium tremendum et fascinans*), a vivência de ser criatura e de sentir um Deus vivo (*majestas*), e o estado de euforia (*orgê*). O segundo lado, racional, oferece predicados capazes de tornar o lado irracional compreensível. O Deus, quando *numinoso*, só pode ser sentido, já o Deus quando predador pode ser *o rei supremo, o todo-poderoso, a luz que guia* ou *o onipresente*.

Quando a ideia do sagrado é comparada ao campo da estética, tem-se o belo como categoria *sui generis* e, paralelamente, têm-se os predicativos que permitem compreender o belo. O santo/sagrado surge, portanto, do lado irracional e parte para a racionalidade no momento em que se pretende atribuir-lhe compreensão. O mistério, bem como a

---

<sup>190</sup> Rudolf Otto, *O Sagrado*, Lisboa, Edições 70, 2005, p. 13, 15, 22, 30, 34.

formação do mito, é para Otto<sup>191</sup> o estado de espanto, que pode, posteriormente, tornar-se admiração: “algo de secreto como tudo o que nos é estranho, incompreendido e inexplicável”. No sentido religioso, é o “totalmente outro”, aquilo que escapa do conhecimento prévio e familiar. Dar racionalidade ao *numinoso* e ao mistério acaba por enfraquecer a experiência original que lhes serve de sustentação conceitual.

A trama de Roque Santeiro proporcionava, até o seu retorno à cidade, uma espécie de partilha com o sagrado e ao telespectador foi oferecido o convite para mergulhar na devoção ao santo. É evidente que não se pretendia criar de fato uma adoração à Roque ultrapassando os limites da ficção, mas intencionava-se dimensionar o tamanho da crença religiosa na população fictícia de Asa Branca, usando como suporte a fé do povo brasileiro real. Os moradores da cidade vivenciavam o *numinoso* com a segurança de quem vivencia um sagrado puramente racional. O caso de Roque não foi *sui generis* pela ausência de explicação ou por ser único em sua categoria, mas pela predisposição ao aspecto religioso em uma população menos culta. Listam-se a seguir os fatos que ocorreram, as justificativas religiosas dadas pelo povo e aquelas explicadas por Roque, único conhecedor dos fatos.

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 38.

Fato ocorrido	Explicação religiosa	Explicação de Roque
O bandido Navalhada saiu da cidade	Ele fugiu, pois temeu a ira de Deus que fez soar o sino da igreja e cair uma tempestade sobre a cidade	Navalhada não fugiu. Ele havia pedido 100 mil cruzeiros novos a Roque, que conseguiu a soma, mas mentiu para o povo, dizendo que o bandido havia pedido 300 mil. Roque convenceu Navalhada a aceitar 50 mil e ficou com o restante para ele
O sino da igreja tocou e uma tempestade caiu	Deus quis mostrar ao bandido o seu descontentamento por ter tido sua casa, a Igreja, invadida e seu filho, Roque, assassinado	A tempestade foi apenas um fenômeno natural que de fato ocorreu. Quanto ao sino, acredita-se que acrescentaram esse ornamento à narrativa devido a um intenso envolvimento sentimental, à medida que buscavam respostas
Navalhada roubou o ostensório da igreja	O bandido roubou o objeto utilizado para apresentar em solenidade a hóstia consagrada, o corpo de Cristo	Roque levou o ostensório de ouro para vender, junto com o dinheiro roubado, pois desejava construir uma vida longe de Asa Branca
Um corpo mutilado foi encontrado na margem do rio	No duelo, Navalhada atingiu Roque e depois carregou seu corpo para a margem do rio, deixando-o irreconhecível	Navalhada se desentendeu com um dos integrantes do bando que havia se rebelado contra ele e que, provavelmente, foi morto e deixado próximo ao rio

Percebe-se que aos fatos foram sendo dadas explicações místicas para se chegar à construção da lenda heroica. Após o incidente, a população acrescentou elementos tais como: invasão da igreja, padre em cativeiro na sacristia, desaparecimento do coroinha artesão de santos, tempestade inesperada. A soma de tais ingredientes levou à explicação do mistério por meio do sagrado, o que resultou no surgimento de um santo e culminou em um milagre de cura realizado meses depois. A partir daí, foram sucessivas as supostas bênçãos alcançadas pelos devotos do novo santo.

## CAPÍTULO 2

### **Pombinha Abelha e o exército da moral**

A cidade fictícia de Asa Branca foi criada para representar um microcosmo do Brasil da redemocratização. Um município interiorano com 30 mil habitantes que poderia estar localizado em qualquer parte do país. O estado ao qual pertencia foi mostrado apenas nas cenas que se passavam no gabinete do prefeito, onde era possível ver a bandeira baiana. Quanto ao estandarte símbolo nacional, este podia ser visto hasteado em diversos pontos da cidade ou pintado em telas nos escritórios das personagens. É evidente que o sotaque denunciava o Nordeste e o modo de vida da população localizava Asa Branca no interior do Brasil, mas a fé e a forma como ela era explorada retratavam todo o país.

Na cidade fictícia ferviam as discussões acerca do embate entre os tradicionalistas católicos e a teologia da libertação. Em suas ruas, as pichações “urbanizavam” e demonstravam a participação ativa dos moradores pelo voto direto. Os atores cariocas que filmavam a saga de Roque Santeiro na cidade assumiam posições mais liberais, criando identificação com os telespectadores dos grandes centros urbanos. Tudo gira em torno da lenda do mártir heroico. Enquanto personagens masculinos se ocupavam das questões financeiras e dependiam da fé para a realização de seus interesses econômicos, as personagens femininas tratavam das questões morais e comportamentais.

O crescimento da cidade se mostrava benéfico para os homens, no entanto, para as mulheres, as consequências do processo de urbanização geravam embates pela preservação dos valores tradicionais. As oportunidades de novos negócios surgiam na mesma proporção em que aumentava o número de romeiros e turistas. Por isto, Zé das Medalhas resolveu abrir um supermercado, Tito França uma fábrica de velas, Chico Malta um aeroporto. Toninho Jiló pensava em formalizar e ampliar seu trabalho de guia turístico, ao mesmo tempo em que Matilde, dona da pousada Sossego, decidira abrir uma boate e

oferecer entretenimento. Os empreendimentos que não ameaçavam os valores religiosos encontravam o incentivo de toda a população, homens e mulheres; já a boate *Sexus* precisou travar uma grande luta com a ala conservadora da cidade composta essencialmente de mulheres devotas.

Enquanto a censura exercia o controle na obra verificando se a mesma divulgaria a prática dos maus costumes, uma parcela da população da cidade fictícia exercia o controle interno sobre as personagens. Em uma cidade como Asa Branca, que vivia do comércio da fé, as beatas assumem um papel central na estabilidade da ordem, da moral e dos valores religiosos caros a uma sociedade cristã. Elas compõem a censura que não será derrubada por decreto nem portaria. Ao fazerem da *Bíblia* o seu guia, elas constroem seus discursos com base no texto fundador e, em nome de Deus, censuram, impõem alterações e interdições na vida dos moradores.

O exército da moral, como se auto intitulavam as beatas, era liderado por Pombinha Abelha, esposa do prefeito. Assim como as irmãs Cajazeiras em *O Bem-amado*, as beatas de Asa Branca eram caricaturas da mulher devota, garantindo um tom de humor por meio do exagero com que cumpriam suas missões. As carolas asabranquenses se dividiam entre a tarefa de preservar a imagem do santo padroeiro e a de manter a imoralidade distante das famílias de respeito. A prostituição foi pouco evidenciada em *O Bem-amado* e as Cajazeiras viviam um conflito interno contra o próprio desejo carnal ou julgavam a imoralidade alheia; já em *Roque Santeiro*, foi possível ver a constante interação entre as beatas e as prostitutas.

É com o exército de Pombinha Abelha que se vê, além do julgamento negativo, a disposição para a luta que chega ao embate físico, quando as carolas invadem a boate armadas de vassouras e porretes. Tamanha é a importância do conflito entre elas que, antes de aprofundar a análise das beatas, faz-se necessário apresentar as representantes do pecado. Matilde, a dona da boate, contava com o apoio da vedete Amparito Hernandez e das dançarinas Ninon e Rosaly. Embora as duas últimas fossem prostitutas, buscava-se evidenciar a profissão de dançarina da dupla. Vale ressaltar que, mesmo com o fim do regime militar, havia ainda controle e censura das diversões públicas no que se refere às questões morais, sobretudo na televisão devido seu grande alcance. Deste modo, ao apresentar as prostitutas a Sinhozinho, Matilde utiliza a atividade da dança, de

modo a suavizar a segunda função que elas desempenham na boate e, assim, driblar o moralismo exigido [\[cena 2\]](#).

Sinhozinho: Parabéns, você soube escolher. São de fatos moças muito bonitas, muito mesmo. Elas é... é... dançam?

Matilde: Cantam, dançam danças eróticas.

Sinhozinho: Ah, que coisa maravilhosa! Num é? Mas têm naturalmente outras habilidades.

Matilde: Sim, sim. São moças de muito talento.<sup>192</sup>

O telespectador sabe que não será um estabelecimento somente de dança e as personagens não precisarão ficar estigmatizadas durante toda a trama. Para todos os efeitos, têm-se em mente que Ninom e Rosaly são apenas dançarinas, no entanto, ao longo da narrativa, algumas ações esporádicas são somadas para deixar subentendido que elas também se prostituem. Sempre utilizando a suavização na linguagem, a construção das personagens das dançarinas faz com que o telespectador não transfira para elas o peso do preconceito vivido pelas prostitutas reais. É preciso que o público veja Ninon e Rosaly como dançarinas. Quanto às mulheres da rua da Lama, bordel localizado no bairro pobre da cidade, são claramente representadas como prostitutas e tratadas com total desprezo. Vê-se uma reprodução do que ocorre na sociedade, onde aquelas que têm como clientes os homens de alta renda, recebem tratamentos brandos para que circulem com melhor aceitação.

Matilde era uma mulher que havia construído sua vida sustentada no poder que adquiriu através dos políticos, indo parar em Asa Branca após ter sido abandonada por um deputado em Brasília. Na cidade do interior, ela buscava restabelecer sua situação econômica com a pousada e, posteriormente, com a boate. Precisou da proteção de Malta para adquirir o respeito da população, mas, nunca foi aceita pelas beatas, o que se repete com as dançarinas. Ao descobrir que Roque estava vivo, Matilde sai da sombra do poder de Sinhozinho Malta e utiliza a chantagem como arma para conseguir o alvará de funcionamento da boate, que havia sido negado devido à ação das beatas e do padre Hipólito. Enquanto aguardam o alvará, as dançarinas trabalham como manicures no salão do prefeito, o que só aumenta o desejo de guerra da primeira-dama Pombinha, que não

---

<sup>192</sup> Capítulo 2 – 14:42:18-18:07:12

considera mais o salão um ambiente decente. Para o prefeito, é melhor que elas tenham um trabalho digno do que “cair na vida”.

As dançarinas utilizam a sedução para conseguir pequenos favores e o álcool geralmente serve como facilitador: seduzir, embriagar e pedir. Consideradas sonhadoras pelas experientes Matilde e Amparito, as dançarinas esperam por um homem que lhes “dê situação”. A expressão “dar situação” carrega em si a condição em que vivem as prostitutas e o único caminho aparentemente possível de se sentirem incluídas na sociedade. Situar significa localizar um corpo em relação ao seu entorno, assim, um corpo não situado apenas vaga impossibilitado do imaginar-se um destino. As dançarinas buscam, para além da ascensão financeira, o respeito atribuído às mulheres casadas. Ao esperar um homem que lhes ofereça situação, elas pretendem estar localizadas no mundo dentro dos valores cristãos e não mais à margem, como cúmplices dos desvios morais dos ditos “homens de bem”.

A utilidade dessas personagens é evidente em diversos momentos da trama. Ao conversar com Efigênia, cafetina da rua da Lama, Sinhozinho situa as prostitutas de maneira clara, diferente de outras personagens que, embora suavizando o discurso, reservam para essas mulheres o mesmo espaço da marginalidade [cena 3].

Sinhozinho: Dona Efigênia, eu tenho muito respeito pela senhora. Demais! Demais! Tenho muito respeito pela senhora, pelo seu trabalho. A senhora é uma moça muito responsável, muito trabalhadeira, muito boa. Nunca fez escândalo, nunca deu vexame a ninguém. Eu tenho muito respeito também pelo seu trabalho, que eu reconheço que é muito útil. É um trabalho muito sujo, mas é muito útil, não é?

Efigênia [forçando obediência]: Obrigada, Sinhozinho.<sup>193</sup>

A fala de Sinhozinho situa Efigênia na sociedade e dentro do próprio ato de comunicação ali estabelecido, impondo-lhe um lugar cujos limites não podem ser ultrapassados. Marginalizada na sociedade e também na conversa com Malta, ela deve aceitar em silêncio sua posição subalterna. De cabeça baixa, ela escuta elogios que a qualificam como responsável, trabalhadeira e boa. Ela executa o trabalho com diligência e é boa por saber que os homens que por ali passam não devem ser envolvidos em situações

---

<sup>193</sup> Capítulo 106 – 05:44:16-06:49:03



vexaminosas. A sujeira está em macular o voto de fidelidade inviolável do matrimônio e a utilidade está em receber o homem fraco e pecador. Efigênia e suas colegas sacrificam o seu caminho cristão, único merecedor de respeito, e oferecem ao homem a possibilidade de pecar sem recorrer às mulheres de seu meio social. Com ironia, Sinhozinho diz respeitar a “moça” por sua abnegação.

As mulheres da rua da Lama e as da boate *Sexus* revelam o desejo de compor a sociedade e suas instituições. Sair da rua e da lama onde se encontram é um desejo verbalizado por todas as prostitutas de *Roque Santeiro* que acreditam haver a possibilidade de experimentar o destino de Cinderela. A obra de Perrault<sup>194</sup>, que marcou a definição do arquétipo, serve de modelo para representar os anseios dessas personagens. Mulheres que viviam dentro dos padrões morais estabelecidos passam por um ponto traumático, perda ou abandono, que as coloca em situação de vulnerabilidade e dependência. As cinderelas – dos filmes que popularizaram a sonhadora ou as de Asa Branca – convivem apenas com duas figuras: animais que visitam seus quartos para conversar e oferecer apoio, e mulheres que lhes ditam regras num ambiente de frustrações e inveja. Enquanto a madrasta e as irmãs utilizam o poder e a situação de legítimas donas da casa para domar a gata borralheira, esta, por sua vez, faz uso da beleza e da sedução, disfarçando a vaidade com a inocência.

No conto de Perrault, a sonhadora, impossibilitada de frequentar o baile e conviver com a corte, conta com a fé e o mundo feérico. Ela só precisa de uma oportunidade para, disfarçada de mulher que dança no baile conforme os padrões estabelecidos, encontrar um homem que a subtraia do mundo das tarefas árduas, da sujeira cotidiana sob os olhares fiscalizadores das mulheres que a ordenam de suas zonas de conforto. As prostitutas de Asa Branca também almejam, assim como o arquétipo, integrar o grupo das mulheres respeitadas, desejam ser convidadas para os bailes, não apenas como frequentadoras ocasionais por piedade.

É interessante observar na novela que a violação dos direitos das prostitutas e a desmoralização constante dessas personagens é fruto de um discurso religioso difundido dentro da própria igreja. No entanto, é exatamente essa instituição religiosa que as

---

<sup>194</sup> Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Librio, 2014.

prostitutas desejam integrar e frequentar. Elas buscam participar do cotidiano na cidade, inteirar-se dos acontecimentos. Efigênia, por exemplo, queria ir ao enterro do Dr. Cazusa, mas diz saber que não pode participar pois seria expulsa do cemitério.

As mulheres da boate *Sexus* queriam assistir às missas, mesmo que nos últimos bancos da igreja, sem terem sobre elas o olhar de censura das beatas e do padre. Vê-se nessas personagens o desejo de interação social por meio da prática religiosa. Elas pretendem participar das festas e quermesses que arrecadam donativos para a igreja, mas sabem que “as mal afamadas da cidade vão ter que ficar escondidinhas nas tocas para não ofender as famílias de Asa Branca”<sup>195</sup>.

O mito da Cinderela se concretiza na personagem Rosaly, que sai da boate para viver com um fazendeiro rico que a viu dançar nos capítulos finais. As prostitutas são as que fazem o trabalho sujo porém útil, como afirmou Sinhozinho Malta para Efigênia. Esta, com a maturidade de quem não se ilude com uma possível mudança, condena qualquer manifestação do arquétipo da sonhadora. Ela conversa sobre o seu papel na sociedade com o padre Albano, único religioso que frequenta a rua da Lama para oferecer o conforto espiritual às “perdidas” numa demonstração da abertura proposta pela teologia da libertação. Na cena, ela cria uma identificação entre seu papel de cafetina e o trabalho do padre [cena 4].

Se o senhor soubesse a quantidade de segredo que uma mulher como eu pode guardar. Ah... não tem um homem, padre, que passe por aqui sem deixar pelo menos um segredinho. Eles falam, e a gente na maior paciência vai escutando e guardando, guardando. É, eu acho que se confessam mais aqui do que na igreja.<sup>196</sup>

A fala de Efigênia resume o que de fato ocorre em várias passagens da novela. Personagens masculinos que procuram as prostitutas confessam que vão em busca de relação sexual e desabafo. O padre lembra à personagem que, naquele ambiente da rua da Lama, o homem não tem que cumprir penitência. Pouco assíduos nas missas e raramente adeptos da confissão, personagens masculinos confessam seus pecados às

---

<sup>195</sup> Capítulo 93 – 32:28:27-34:27:18

<sup>196</sup> Capítulo 157 – 13:28:17-15:04:07

prostitutas, visto que elas se mantêm distanciadas das normas religiosas que vigoram na igreja e em suas casas.

Retratar a participação das prostitutas na trama é de extrema importância para compreender as beatas de *Roque Santeiro*. Pombinha Abelha atua constantemente na narrativa e sua participação dá à beata papel de grande destaque nos 209 capítulos. Em todas as situações ela deixa clara sua posição de julgadora atenta à aplicação dos valores religiosos. A rua da Lama não atingia a camada social da qual ela fazia parte e, por isso, Dona Pombinha apenas condenava sem interferir. Diferentemente, a boate *Sexus* estava localizada no centro da cidade, ao lado da igreja, e tinha como público frequentador os ditos homens de bem e pais de família, por isto será o alvo preferencial da atenção da beata. A sua vida está diretamente ligada à das prostitutas da cidade pois todas as suas ações diárias convergem na fiscalização delas. Quando mostrou possuir pretensões políticas, seu objetivo era que a prefeitura tivesse como líder “alguém de muita reputação na cidade, de princípios morais sólidos, muito religiosa e que fosse devota de Roque Santeiro, claro”<sup>197</sup>.

A esposa do prefeito, Coralina Ambrosina Abelha, é a maior responsável pela preservação da memória de Roque Santeiro como um santo. Ela é quem organiza a sala dos ex-votos e recebe os romeiros e pagadores de promessa que chegavam a Asa Branca para agradecer pela graça recebida. Ela cataloga todos os milagres e recolhe a documentação para construir o libelo que promoveria a causa da canonização. Segundo as *Normas para observar na instrução diocesana das causas dos santos*, são necessárias provas dos milagres, bem como “uma biografia de um certo valor histórico sobre o Servo de Deus”<sup>198</sup>. A personagem é pensada para representar um pilar na construção de um Roque santo e milagreiro. De modo semelhante ao que foi observado nas irmãs Cajazeiras, o papel de representante maior das mulheres devotas de Asa Branca dava a Pombinha acesso irrestrito à sacristia e permitia uma relação de familiaridade com o padre, servindo-lhe de “braço direito”.

---

<sup>197</sup> Capítulo 164 – 20:46:29-22:29:00

<sup>198</sup> CONGREGAÇÃO PARA AS CAUSAS DOS SANTOS. Normas para observar na instrução diocesana das causas dos santos. Roma: 07 de fevereiro de 1983. [Disponível em: [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/csaints/documents/rc\\_con\\_csaints\\_doc\\_07021983\\_norme\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/csaints/documents/rc_con_csaints_doc_07021983_norme_po.html)]. Acessado em 07 de junho de 2016.

O olhar atento da beata sobre as questões de conduta moral se fez presente em praticamente todas as suas participações. Vale frisar aqui que ela tem um papel de extrema visibilidade durante toda a obra. Uma das cenas que melhor representa a atitude julgadora da beata e a sua certeza de ser uma mandatária tácita da Igreja Católica ocorre quando chega à cidade uma famosa vedete argentina dos anos 50 para trabalhar na boate *Sexus*. Para Pombinha, Amparito Hernandez é mais uma afronta à família asabranquense [cena 5].

Pombinha: O que a oposição vai dizer quando souber que você está facilitando a importação de mulheres de vira airada para Asa Branca?

Florindo: Eu não estou facilitando coisa nenhuma. Nós vivemos numa democracia! As pessoas têm liberdade pra ir e vir a hora que bem entender.

Pombinha: Quer dizer que o senhor não vai tomar providência nenhuma contra Amparito Hernandez?

Florindo: Sim, mas que providência você quer que eu tome? Coitada da mulher, nem saiu de casa, ainda não pôs o pé na rua!

Pombinha: Ah, mas vai botar o pé e sabe-se lá mais o quê.

Florindo: Agora se ela colocar o pé na rua o problema não é meu, é do delegado.

Pombinha: É MEU! É MEU! Pombinha! Porque eu vou estar atenta. Porque o preço da liberdade é a eterna vigilância. Ela que dê um passo em falso, que ela vai se ver comigo!<sup>199</sup>

A beata valida sua postura reguladora chegando ao ponto de exigir que seu marido expulse a dançarina da cidade. Parte da sua exigência surge do fato de Amparito ser uma vedete dos anos 1950 desejada pelos homens de sua geração, por outro lado, a argentina seria mais uma mulher pecadora para integrar o quadro da boate. Enquanto Pombinha estava à frente da exportação da figura de Roque, providenciando sua canonização para que atraísse ainda mais turistas estrangeiros; seu marido, o prefeito, estava, segundo ela, facilitando a importação de prostitutas. A cidade religiosa vivia ameaçada com a chegada dessas mulheres e Pombinha, ocupando o lugar da censura e do regime ditatorial, apela para a questão política ao alertar sobre o que se passava.

---

<sup>199</sup> Capítulo 62 – 33:24:03-34:11:25

A postura de liderança da beata de Asa Branca forma um padrão que se repetirá nas demais novelas brasileiras, em que personagens de devotas se reúnem em torno de uma única beata que assume o comando. A escolha dessa porta-voz autorizada se dá por meio de uma relação metonímica do ser real com o ser simbólico. Pombinha é a representação das beatas da cidade e tem autoridade para agir e poder de fala em nome das mulheres devotadas. Essa procuração é dada por meio do *mistério do ministério*, explicado por Bourdieu<sup>200</sup> como um caso de magia social “em que uma coisa ou uma pessoa se torna uma coisa diferente daquilo que ela é e que pode identificar-se e ser identificada com um conjunto”.

A cidade de Asa Branca vive em torno dos milagres de Roque, o que tornam as beatas maioria entre as personagens femininas. E, por conseguinte, estas assumem protagonismo na trama. Vê-se na beata Pombinha um caso de relação circular de representação do exército da moral, apresentando-se como *causa sui*. Para Bourdieu<sup>201</sup>, o *mistério do ministério* atinge seu mais alto grau quando “o grupo é feito por aquele que fala em nome dele, aparecendo assim como o princípio do poder que ele exerce sobre aqueles que são o verdadeiro princípio dele”. Na trama, Pombinha é “todas as beatas” e existe somente pela força delas, que, por sua vez, só subsistem pela força da sua representante. Ao manter essa relação metonímica dentro da trama, a beata estabelece, aos olhos do telespectador, uma relação metafórica com a censura e o regime ditatorial que havia chegado ao fim.

Na discussão entre Pombinha e o marido, como ocorre em várias outras passagens, o autor aproveita para salientar o processo de redemocratização que o país vivia, visto que Florindo evoca o direito à liberdade. A beata faz da frase atribuída a Thomas Jefferson (1743-1826), “o preço da liberdade é a eterna vigilância”, o seu lema, tal qual o do partido liberal conservador União Democrática Nacional (UDN) extinto em 1965, como os demais partidos até então existentes. Foram então criados pelos militares, dois novos partidos: a Arena e o MDB. A liberdade da mulher de “vida airada” e o seu convívio na cidade para além das portas da boate estavam condicionados pelo seu olhar vigilante. A frase pode ser compreendida como um apelo à vigilância da população que não deveria fechar os olhos

---

<sup>200</sup> Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard : Éditions du Seuil, 2014, p. 157-158.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 158.

sob risco de perder a liberdade conquistada. Para Pombinha, conservadora como a UDN, a missão de vigiar não estava no povo, mas nela mesma, sentinela que detinha o poder de fiscalizar a moral em nome dos valores cristãos e fixar o limite da liberdade.

Assim, a beata pode ser compreendida como a alegoria representativa do regime ditatorial. Enquanto em *O Bem-amado* Dias Gomes representou a censura através das irmãs Cajazeiras e a violência do regime na figura do coronel Odorico; em *Roque Santeiro*, Pombinha Abelha personifica toda a ditadura. Tanto a fiscalização quanto a punição verbal ou física estão presentes em suas ações. Para Anca Vasiliu<sup>202</sup>, a alegoria não visa somente dizer outra coisa ou de maneira diferente, mas sim, busca fazer ver aquilo que é dito, evidenciando o sentido desejado. Busca-se, da maneira mais natural possível, fazer com que o auditório substitua o apresentado pelo pretendido. O regime ditatorial que havia acabado recentemente, tinha deixado as marcas das suas ações ainda frescas na mente do público, tornando a associação mais imediata. Diferente da época de exibição de *O Bem-amado*, em *Roque Santeiro* já era possível criticar o regime sem precisar de subterfúgios, porém, como evidencia Vasiliu<sup>203</sup>, o dito torna-se mais forte quando dá lugar a uma imagem que visa o mesmo “*semantisme*”.

Ver Pombinha Abelha era ver a ditadura que, estruturalmente desfeita, ainda lembrava o gosto amargo da censura. A cabeça sempre erguida e o olhar atento são marcas da sua postura. E, assim como as outras beatas das telenovelas, ela carrega em punho a representação de uma arma, pois a sombrinha fechada como um cassetete a acompanha em todas as saídas. Mesmo à noite, sem chuva, Pombinha não dispensa a sombrinha, chegando a confessar sua ligação com o objeto sem o qual não saía de casa. O cassetete não é uma arma utilizada para matar, seu uso está ligado à necessidade de manter a ordem e reprimir qualquer caso de insubordinação. Da mesma maneira funciona a sombrinha para as personagens beatas, que pouco utilizam o objeto para proteger-se do sol ou da chuva. Suas atitudes autoritárias sempre estão acompanhadas de gestos ameaçadores que evidenciam o objeto repressor, seja para o alto ou na direção do interlocutor.

---

<sup>202</sup> Anca Vasiliu, « Entre Muses et Logos : ambiguïté de l'allégorie et naissance de l'icône », *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, eds. Gilbert Dahan e Richard Goulet Paris, Vrin, 2005, (pp. 149-193), p. 166.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 167.



Pombinha Abelha com sombrinha à mão



O sobrenome da beata traduz muito do seu comportamento e da sua relação com o esposo. Embora a família Abelha seja do marido Florindo, a beata tomou para si a representação do inseto. Assim como a abelha rainha é soberana em sua colmeia, Pombinha era dominante em sua casa e em determinados espaços de Asa Branca. Seu esposo é chamado de Flô que, além de abreviar Florindo, diminui também sua posição para representação frágil da flor, útil à abelha para sua alimentação.

Dentre as diversas simbologias do inseto, grande parte está associada à religião. Além do símbolo representativo do primeiro e segundo império francês, no lugar da flor-de-lis (abelha como substituta da flor/flô); a abelha era considerada um animal sacerdotal na Grécia já que “as sacerdotisas de Elêusis e Éfeso se chamavam abelhas”<sup>204</sup>. Tem-se ainda a relação da abelha com o próprio Cristo, sendo o mel a sua misericórdia. A abelha também é tida como o modelo da mulher ideal para os gregos e sua virgindade foi cantada por Homero e por Hesíodo<sup>205</sup>. Nas palavras de Santo Ambrósio, a pureza da fêmea pode ser comparada à própria virgindade que, assim como a abelha, é extremamente dedicada ao trabalho, pudica e abstinente<sup>206</sup>.

Dona Abelha, como muitos se referiam a ela, também apresentava as características do indivíduo adjetivado como “abelhudo”, aquele que costuma farejar indiscretamente, intrometendo-se na vida dos outros. Assim são sempre retratadas as carolas das cidades do interior, dedicadas a “abelhudar”, julgar os demais e condenar os imorais. Pombinha é apenas apelido, já que seu prenome é Coralina. Nos capítulos não foi encontrada explicação para o apelido, mas, em diversas passagens, a beata afirma que prefere ser chamada de Pombinha. Além de representar originalmente a paz entre Deus e os homens – e posteriormente a paz entre os homens –, a pomba branca simboliza a terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo. Talvez por sua carga religiosa, Dona Abelha se envaideça ao ser qualificada como Pombinha. O que de fato resume a sua figura é o perfil dedicado e laborioso em prol da moral e dos valores cristãos, assim como a

---

<sup>204</sup> HERDER LEXIKON: *Dicionário de símbolos*, Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo, Cultrix, 2004, p. 9.

<sup>205</sup> Pierre-Henri Tavoillot e François Tavoillot, *L'abeille (et le) philosophe: étonnant voyage dans la ruche des sages*, Paris, 2015.

<sup>206</sup> Ambrose apud Rosemary Guiley (éd.), Rosemary Guiley, *The Quotable Saint*, New York, Facts On File, 2002, p. 289-290..



representação do inseto. Como uma abelha sacerdotisa Eleusiana<sup>207</sup>, Pombinha ajudava diretamente nas cerimônias religiosas, procissões, oferendas, ações de coleta e caridade, quermesse e, principalmente, ocupava-se da canonização de Roque Santeiro.

A proximidade da beata com o padre Hipólito parecia inabalável até que o pároco soube do retorno do santeiro a Asa Branca. O padre, que nunca concordara com o excesso de adoração e nem acreditava nos supostos milagres atribuídos a Roque, viu-se obrigado a afastar de vez a figura do falso santo da sua igreja. Desde que Luís Duarte apareceu e lhe contou que nunca fora mártir e que roubara o ostensório para fugir, o padre pediu que Pombinha desocupasse a sala dos ex-votos e não usasse mais o espaço ao lado da sacristia para realizar a comprovação de milagres. A partir daquele momento, Roque Santeiro não deveria mais ser associado à Igreja [cena 6]. A relação entre a beata e o padre começa a ficar estremecida, mantendo-se firme apenas no que concerne a batalha para fechar definitivamente a boate *Sexus*.

Pombinha começa a formar o seu exército para vencer duas batalhas: a preservação da decência, que contava com o apoio do padre, e a sustentação de Roque Santeiro na igreja. Ela mobiliza todas as beatas da cidade e vai exigir do prefeito uma providência, mas Hipólito está firme em sua decisão de não mais alimentar a manutenção da lenda. Resta a Pombinha mostrar ao padre o prejuízo que é para a estabilidade de Asa Branca a separação deles nesse momento. Dois fatos de pequena relevância ocorrem então na cidade: uma vaca de Sinhozinho é morta misteriosamente dentro da sua fazenda e a estátua de Roque aparece vestida em trajes íntimos femininos. Os dois acontecimentos levam Pombinha a questionar Hipólito sobre a desordem que vinha, segundo ela, tomando a cidade. O padre oferece respostas racionais, mas a beata recusa [cena 7].

Pombinha: Não! Não! Não! Não! Não! Eu sei o que é. É a mão subversiva! Estão querendo desestabilizar Asa Branca, padre. E o momento é ideal, porque nós estamos divididos. Estamos fracos. Se o senhor não tivesse expulsado os ex-votos de Roque Santeiro da igreja, ninguém ia ter coragem de desmoralizar Roque Santeiro.

---

<sup>207</sup> Las sacerdotisas [de Elêusis] intervenían en los diferentes grados de iniciación así como en las distintas ceremonias (procesiones, ofrendas, etc.) de las fiestas eleusianas. Manuel Guerra Gómez, *El sacerdocio femenino: en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 1987, p. 72.

Padre Hipólito: A senhora está indo longe demais nas suas suposições.

Pombinha: Não! Não! Não! Não! Perdão, não estou não senhor. Não estou não senhor. O senhor sabe muito bem como é que eles agem. Um atentado contra a Igreja, outro atentado contra a propriedade e o terceiro atentado vem aí. É contra a moral! É a reabertura da boate.<sup>208</sup>

Pombinha representa o tradicionalismo exagerado, uma extrema direita que luta para preservá-lo. Muito desse fragmento do seu discurso lembra a Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), fundada em 1960 por Plínio Corrêa de Oliveira (1908-1995). A TFP buscava a construção de uma civilização autêntica e cristã por meio da preservação dos princípios ensinados pela Igreja Católica. Assim como a beata, o movimento de extrema direita se comporta como uma cruzada da época contemporânea, numa espécie de nostalgia da Idade Média presente na elite. Em sua análise sobre a representação do brasão da TFP, Raúl Matta<sup>209</sup> destaca a importância do arsenal simbólico e da associação com os animais. A figura de um leão nos documentos oficiais da TFP remete à nobreza e à imagem de Cristo, o “Leão de Judá”. A posição de ataque demonstra a disposição para a luta física, e sua língua de serpente representa o combate ideológico por meio do discurso. A cruz que carrega no peito indica claramente aquilo que está sendo defendido: os ideais da Igreja Católica.



Símbolo da Sociedade Brasileira  
de Defesa da Tradição, Família e Propriedade

---

<sup>208</sup> Capítulo 73 – 10:30:26-12:50:12

<sup>209</sup> Raúl Matta, « Tradition Famille et Propriété: une enquête sur les croisés du XXIème siècle », *L'Ordinaire latino-américain*, n. 210, 2008, p. 121-137, p. 126.

Percebe-se, portanto, que a personagem da beata foi construída para representar uma parcela da sociedade que temia o fim do regime conservador, o que indicaria a subversão dos valores cristãos. Assim como o leão da TFP, a Pombinha Abelha da telenovela lutava pela tradição, que se encontrava na manutenção do cristianismo, freando as ideias trazidas pelo progresso e que poderiam abalar a ordem já estabelecida em uma sociedade cristã. Os subversivos para Pombinha são aqueles que desmoralizam a estátua de Roque Santeiro, corrompendo junto a imagem da fé. A “mão subversiva” também atentou contra a propriedade ao invadir a fazenda de Malta e matar a sua vaca mais premiada, a que lhe rendia mais lucro e era de maior estima. O terceiro atentado, segundo Pombinha, estava a caminho e iria ferir a família asabranquense. A abertura da boate atentaria contra a moral da família, que vinha de Deus e a Ele devia obediência seguindo a lei do evangelho.

Por não saber o grande segredo que era a volta de Roque, ela não compreendia nem o porquê de o padre expulsar o santo da igreja nem o motivo do prefeito conceder o alvará de funcionamento da boate. Matilde, a dona da *Sexus*, já sabia da farsa e chantageou os poderosos para conseguir o alvará. Pombinha apenas vagava em busca de resposta para descobrir como a cidade de um santo caminhava para a subversão dos valores, da tradição, da família e da propriedade. O afastamento exigido pelo padre dera à beata uma sensação de vazio e enfraquecimento que só poderiam ser corrigidos com a presença de uma figura masculina. Ela percebe que possuía qualificação suficiente para liderar as beatas, mas a figura masculina possuía a força do convencimento entre os homens. Muitas derrotas que Pombinha vinha experimentando poderiam ter sido evitadas caso um homem estivesse incumbido da tarefa de negociar. Vê-se na beata a reprodução do pensamento de que a figura da mulher pode encontrar respaldo na moralidade do seu comportamento e a do homem, na credibilidade da sua palavra.

A luta de Pombinha não se limitava aos grandes acontecimentos que ameaçavam a família cristã asabranquense, como a abertura da boate. Um pequeno evento como a instalação de um *outdoor* era suficiente para que a beata agisse como uma espécie de Conar<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária.

da moral. O *merchandising*<sup>211</sup> em *Roque Santeiro* usou a beata Pombinha para divulgar a marca de roupas íntimas *Hope*. A novela contava com diversas ações de venda semelhantes, como a bicicleta *Monark* de Jiló, as tintas *Coral* que pintaram a igreja, a cerveja *Antactica* também em outdoor, a motocicleta *Agrale* na abertura ou o consumo de leite tipo B.

A presença da mídia exterior indicava a urbanização de Asa Branca. Além de cumprir sua função de alavancar a venda do produto, o *merchandising* rendeu diversas cenas na narrativa. O cartaz trazia do lado direito a imagem do quadril de uma mulher vestida com *lingerie* branca e, do lado esquerdo, a frase “A calcinha que mexe com a cabeça dos homens” seguida da assinatura *Calcinhas Hope*. Ao citar o desejo masculino, visava-se atribuir à peça a sua função de adereço sexual. A mulher sequer é citada na propaganda de um produto essencialmente feminino, uma vez que, na visão comercial da *Hope*, a função da peça íntima é seduzir o parceiro. Certamente o conforto não é atrativo suficiente para justificar investimento em divulgação, assim, a associação da peça íntima na publicidade está mais ligada ao homem do que à mulher.

Se a intenção do *outdoor* era seduzir as mulheres que, por sua vez, desejavam seduzir seus parceiros, o *merchandising* não utilizou o caminho óbvio dando protagonismo às dançarinas da boate. O caminho escolhido foi o da oposição: se a beata desaprova, então o público consumidor aprovará. Ao ver o *outdoor* pela primeira vez, a beata fica escandalizada com a imoralidade que invadia as ruas da cidade. Os homens que observavam a peça publicitária eram, na visão de Pombinha Abelha, imorais e pecadores [\[cena 8\]](#) [\[cena 9\]](#) [\[cena 10\]](#).

Pombinha: Mas o que é que é isso? Essa mulher está nua!  
Astromar: Não é bem assim, Dona Pombinha, ela está de calcinha.  
Pombinha: [escandalizada, trêmula e escondendo o rosto] É a mesma coisa. E isso não pode ficar aí, exposto aos olhos das famílias asabranquenses. [...] É imoral! Mas esperem só para ver a providência que eu vou tomar depois que acabar a quermesse.  
[A beata apressa-se para contar ao padre Hipólito]  
Pombinha: Uma vergonha! E numa rua central de Asa Branca!  
**Olha**, se eu não **visse** com os meus **olhos**, eu não acreditava.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Quando inserido na televisão, o *merchandising* designa a menção ou aparição de produtos no contexto da trama. O termo gera controvérsia no Brasil, sendo abordado por alguns autores como *publicity* ou *merchandising eletrônico* por outros.

<sup>212</sup> Capítulo 102 – 21:56:26-25:17:06

A beata evita olhar o *outdoor* para não dar audiência à imoralidade ali representada. O quadril feminino em traje íntimo associado à mensagem “A calcinha que mexe com a cabeça dos homens” insinuava que a mulher tinha nas mãos a possibilidade de seduzir os homens levando-os a perder o controle sobre seus pensamentos. À mulher é atribuído o papel de condutora até o pecado. O homem, enfeitiçado e tomado por uma privação temporária de discernimento, é levado a desviar-se do caminho cristão. No livro Eclesiásticos, a malícia da mulher é considerada a mais nociva: “Toda malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher”<sup>213</sup>. Como uma devota que vê na figura feminina a origem do pecado carnal, Pombinha sabe quanto dano um *outdoor* imoral causaria às famílias asabranquenses.

Para ela, o perigo reside no olhar; o mesmo alerta contido na continuação do capítulo 25 de *Eclesiásticos*: “Não contemples a beleza de uma mulher, não cobices uma mulher pela sua beleza”<sup>214</sup>, “Foi pela mulher que começou o pecado, e é por causa dela que todos morremos”<sup>215</sup>. Mesmo quando saíam às ruas, as dançarinas e prostitutas ficavam geralmente delimitadas em um espaço privado e afastadas do convívio social. Quanto ao *outdoor*, ele estava localizado em uma rua central e incitando o pecado incessantemente.

Pombinha começa a mobilizar uma campanha contra o *outdoor*: “Porque eu já anotei no meu caderninho! Isso não vai ficar assim!”<sup>216</sup>. Se de fato a beata anotava suas missões em um caderno pouco altera na conclusão de que ela se sentia responsável pela moralização da cidade, assim como a censura que regulou as diversões públicas e a publicidade durante o regime militar. Mesmo que o “caderninho” conote sua memória, indicando que não esqueceria do *outdoor* apesar de estar envolvida em causas maiores como a interdição da boate, sua fala ilustra uma postura ditatorial.

O autor personifica em Pombinha a figura da censura que havia proibido a história do falso herói no teatro em 1965 e na televisão em 1975. A *Bíblia* substitui o Decreto nº 20.493 de 1946, que regulava as diversões públicas. Nas mãos de Pombinha, o livro

---

<sup>213</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Eclesiástico, 25:26

<sup>214</sup> *Ibidem.*, 25:28

<sup>215</sup> *Ibidem.*, 25:33

<sup>216</sup> Capítulo 106 – 20:39:00-21:29:09

sagrado fornecia o conjunto de normas necessárias aos seus julgamentos cotidianos; e o conteúdo da missa lhe servia de amparo em sua missão. Enquanto tenta conseguir proibir a exibição do *outdoor*, Pombinha se depara várias vezes com alguns moradores observando a fotografia em grande formato e põe as pessoas a correr, alegando se tratar de uma indecência. Embora o olhar de desejo de personagens masculinos sobre a peça auxilie a divulgação da mensagem do *merchandising*, é a aversão de Pombinha à peça que, contraditoriamente, causa empatia com o público consumidor. Se uma beata desaprova, certamente há no produto um apelo sedutor.

A beata chega à conclusão que a equipe de cinema instalada em Asa Branca tem alterado de maneira negativa o comportamento a população [\[cena 11\]](#).

Pombinha: Sabe o que eu acho? Eu acho a influência desse pessoal de cinema sobre a cidade de Asa Branca muito perniciosa, nefasta. É isso mesmo! É isso mesmo! Porque esse pessoal é muito libertino, de costumes pouco rígidos, exóticos. Então quando encontra, assim, uma comunidade como Asa Branca, que todo mundo é muito recatado, muito puro... Não é, Mocinha?

Mocinha: Eu não sei, mãe.

Pombinha: Como não sabe se você é a mais pura e recatada de todas?<sup>217</sup>

Ao acusar o cinema de persuadir a população a se afastar dos bons valores, a beata demonstra possuir a mesma visão da censura sobre os meios de diversão pública. Ambas viam na arte uma forma de introduzir na sociedade a subversão moral e o aniquilamento da ordem estabelecida. As projeções cinematográficas, as peças teatrais, publicitárias, radiofônicas ou a teledramaturgia, todas estavam sob a mira da censura que temia uma mensagem de perversão da ordem moral. No gabinete do prefeito, ao realizar seu discurso acusatório, a beata ajeita a bandeira do Brasil no mastro, o que conota um cuidado com a pátria. Alertar sobre os males causados pela equipe de cinema é uma forma de amor ao país e à cidade de Roque Santeiro. O progresso que trazia os romeiros trazia também artistas e profissionais do Rio de Janeiro, onde, segundo a beata, a rigidez que antes vigorava no regime ditatorial cedia espaço para a libertinagem, tanto na sua aceção de abertura sexual quando de descrença em relação aos preceitos religiosos.

---

<sup>217</sup> Capítulo 134 – 23:47:02-25:15:22

Em Asa Branca, a líder das carolas prezava o recato e a pureza da população, sobretudo das mulheres de família como a sua filha Mocinha. Influências nefastas haviam afetado inclusive o comportamento do lobisomem que assombrava as noites de quinta para sexta-feira na cidade, um acontecimento fantástico que, ao final da trama, é confirmado pela transformação do professor Astromar. Para Pombinha, até mesmo a criatura folclórica havia sido contaminada pelo desregramento que a cidade vivenciava [\[cena 12\]](#).

Eu acho que esse lobisomem já foi longe demais. Claro, há sempre o perigo de ele ser o professor Astromar, coitado. Mas mesmo assim, eu acho que os homens de Asa Branca deviam se unir numa caçada ao bicho. Porque quando ele atacava só as piranhas, tudo bem; mas agora ele deu para atacar senhoras de Asa Branca. A Mocinha! Já pensou?<sup>218</sup>

Em mais uma de suas opiniões, que costumavam ocultar uma verdadeira imposição, a beata não condena a atitude violenta do lobisomem, mas sim o fato de ele ter desrespeitado uma “mulher de bem” asabranquense. A sua violência chega mesmo a ser louvada desde que a vítima seja uma prostituta da boate. Para ela, além de ser um castigo merecido, a agressão às mulheres pecadoras era uma complementação física da agressão moral que ela exercia diariamente sobre as dançarinas. A criatura, que outrora fora aliada, havia sido contaminada pelo desregramento causado pelo progresso.

Para a beata, que não sabia do segredo sobre a volta de Roque Santeiro, os homens de Asa Branca haviam se tornado vítimas da imoralidade que avançava na cidade de maneira incontrolável. Matilde havia conseguido permissão para a abertura da boate ao ameaçar contar o segredo de Roque; o padre Hipólito se recusava a celebrar uma missa no aniversário de nascimento do santeiro padroeiro da cidade; e as ordens da beata pareciam ter perdido a força entre os homens. Neste ponto da trama, Pombinha passa a citar o filme *Vampiros de Almas*<sup>219</sup>, de 1956, que conta a história de uma cidade que pouco a pouco foi tendo seus moradores substituídos por corpos idênticos mas sem sentimentos. No filme, o comportamento estranho desses moradores clonados levantou a suspeita de um médico e

---

<sup>218</sup> Capítulo 155-10:43:05-11:24:22

<sup>219</sup> *Vampiros de Alma*. Direção: Don Siegel. EUA: Walter Wanger Productions, 1956. 80 min, p&b.

antigo morador do local. Ele descobre que extraterrestres duplicavam os indivíduos em uma espécie de casulo que depois ganhava vida em corpo idêntico ao do morador que desaparecia. A partir daí, não se podia confiar em mais ninguém, pois se tornara difícil reconhecer quem havia sido vítima do processo de clonagem. O filme é envolto pelo clima do macarthismo e sua caçada ao comunismo.

Assim como na pequena cidade californiana do filme, os moradores de Asa Branca que conviviam com Pombinha passaram a agir de forma incomum, mantendo segredos e fingindo normalidade. Era inadmissível para ela que a cidade de um mártir, em que ela exercia o poder em questões morais e controlava a decência, fosse tomada pela libertinagem em tão pouco tempo. Ela passa a repetir que os homens da cidade são melancias (uma referência ao casulo em forma de vagem no filme), não eram mais aqueles que antes estavam de acordo com as normas religiosas. Eles são, portanto, cópias aguadas de homens firmes. Onde estava a decência que não impedia a abertura de uma boate? Onde estava a devoção do padre que não respeitava mais o padroeiro da cidade? O surto psicótico de Pombinha rende cenas de comédia que lembram as conclusões desatinadas e arbitrárias de alguns censores. As melancias vistas por Pombinha em toda parte também indicavam que a beata sentia a influência nefasta da ameaça comunista. Os moradores de Asa Branca haviam se tornado verdes por fora (nacionalistas na aparência), porém vermelhos por dentro (tomados pelos ideais comunistas).

Quando a narrativa encontra seu clímax devido à criação de diversos pontos de tensão, confirma-se o desentendimento entre o padre que deseja afastar a farsa do “santo” Roque e a beata que busca canonizar o mártir. Badulaque, traquitana e porcaria: são algumas das referências negativas do padre Hipólito aos ex-votos oferecidos pelos devotos que alcançaram suas graças. No meio da trama, Pombinha retira então toda e qualquer lembrança de Roque da matriz e, a partir daí, forma um batalhão de beatas em defesa do santo.

Tem-se nesse momento da trama mais uma analogia com o regime militar. Além de adotar uma postura autoritária e um discurso opressor e moralista, Pombinha passa a se referir à sua casa como um quartel general, a partir do qual informava às outras as decisões que havia tomado. A beata encarna o regime que chegara ao fim. A simbologia presente no seu discurso permite ao telespectador interpretar a personagem por meio de uma



significação alegórica, como foi dito anteriormente. Esta interpretação se processa pelos indícios paradigmáticos presentes na beata, que, segundo Todorov<sup>220</sup>, possibilitam confrontar seu enunciado e a memória coletiva da sociedade, “conjunto de conhecimentos comuns que fixam os limites daquilo que é possível num dado momento da história”. O Brasil que ainda tinha expostas as marcas da ditadura conseguia realizar uma associação mais direta entre personagem e regime.

Para disputar poder com o padre Hipólito, Pombinha organiza uma grande festa em homenagem a Roque. A beata já havia intimidado o pároco com o intuito de convencê-lo da importância de manter a associação de Roque com a Igreja. Ameaça se retirar da organização da quermesse, não mais ajudar nas obras paroquiais e afastar os fiéis fazendo o padre ter prejuízo com as ofertas. Passa a medir forças com padre Hipólito, e o sucesso da festa de aniversário de Roque irá confirmar o poder que as beatas possuem na sustentação da Igreja. Ao elaborar a programação do evento, Pombinha pede a aprovação das outras beatas que apenas balançam a cabeça afirmativamente [\[cena 13\]](#) [\[cena 14\]](#).

Ah não! Não! Mas essa festa, a partir de hoje, vai fazer parte do calendário de eventos de Asa Branca. Não vai ser aquele padre rabugento, aquela melancia preta lá que vai atrapalhar, não. Pode deixar! Pode deixar! Isso eu consigo. Eu consigo! Vocês vão ver, eu dobro aquele padre. Vocês vão ver!<sup>221</sup>

Pombinha começa a falar como geralmente faz ao ser questionada: “Não! Não! Não!”. Ela já inicia seu enunciado negando o discurso do interlocutor e confirmando seu posicionamento no ato de comunicação. Esse tom que nega e impõe nova ideia pode ser apontado como constitutivo do discurso de Pombinha em inúmeras cenas, e demonstra sua maneira de conservar a identidade enunciativa de líder das beatas. Para Maingueneau<sup>222</sup>, o posicionamento designa que, “por meio de tal palavra, tal vocabulário, de tal registro de língua, de tais construções [...], um locutor indica como ele se situa num espaço conflituoso”. Embora ela tenha um grande poder de persuasão

---

<sup>220</sup> Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 22, 34.

<sup>221</sup> Capítulo 146 – 29:15:27-30:11:00

<sup>222</sup> Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 392.

entre as beatas, o fato de estar distanciada do padre exige que assuma uma postura ainda mais autoritária.

O empenho de Pombinha à frente dos assuntos relacionados ao herói da cidade e à situação de conflito em que se encontrava Asa Branca criaram um ambiente propício para que a beata pensasse em se candidatar à prefeitura. Embora a iminência de uma crise que rondava a cidade com a volta de Roque fosse de conhecimento de poucos, podia-se perceber que o clima estava tenso entre os representantes políticos, econômicos e religiosos. O fato deles não chegarem a um acordo sobre o destino do santeiro, além das sucessivas mortes daqueles que descobriam o segredo, acabaram criando um clima de insegurança na população.

Enquanto os poderosos queriam enfraquecer a lenda de Roque a todo custo, a adoração aumentava cada vez mais. Qualquer fato novo era associado a mais um milagre e os devotos não paravam de chegar para agradecer pela graça recebida e atribuída ao mártir. Isso fortalecia a figura de Pombinha como líder, e passava-se a crer que ela era a solução política para que Asa Branca recobrasse a moral e os bons costumes [\[cena 15\]](#) [\[cena 16\]](#).

Pombinha: Asa Branca precisa de uma pessoa de pulso firme. De... assim... de uma ideia religiosa firme. De uma moral imaculada. Não é qualquer um, não. O senhor não acha?

Padre Hipólito [impaciente]: Eu não me meto em política, Dona Pombinha.

Pombinha: Eu encontrei minhas amigas agora e elas estavam falando. Elas acham que Asa Branca precisa de uma mulher na prefeitura. Mulher! Uma delas até sugeriu o meu nome, mas eu acho um pouco precipitado. O senhor não acha?<sup>223</sup>

Mesmo divergindo nos assuntos ligados ao santeiro, a beata necessita do apoio do líder religioso pois sua candidatura seguirá o perfil que ela acredita estar associado à sua imagem. Ela se vê como uma mulher de pulso firme, religiosa convicta, de moral íntegra e comprometida com o combate à indecência. “Só uma mulher na prefeitura para botar moral nessa cidade!”, diz a beata para todos os moradores que conversam sobre os prováveis candidatos. Para ela, as questões morais envolvem preocupações

---

<sup>223</sup> Capítulo 164 – 31:08:10-32:43:05

que afetam as mulheres e, seu marido, como chefe do executivo, não teria sido firme no combate à indecência.

A entrada da beata no campo político colocaria Pombinha oficialmente em posição de mando, com autorização de falar e de agir em nome daqueles que lhe confiaram ou não o voto. Para Bourdieu<sup>224</sup>, aquele que é escolhido para representar apropria-se da palavra, da força e também do silêncio do grupo, e propõe suas ideias não pelo seu valor de verdade, mas pela capacidade de mobilização. O cidadão comum é reduzido ao estatuto de consumidor, transformando o cenário político em mercado de oferta e procura<sup>225</sup>. Numa cidade religiosa, o cidadão procura a manutenção de valores igualmente religiosos, e Pombinha coloca-se à disposição desse grupo de cidadãos/consumidores. Assim, no momento em que o padre, figura máxima da Igreja numa paróquia, distanciava-se de Pombinha, ela busca retomar a posição de poder não mais por procuração como líder das beatas, mas por meio da legitimidade do voto popular.

Na sucessão da prefeitura, o líder político Sinhozinho Malta escolheu lançar a candidatura de Zé das Medalhas. Porém, para a beata, um homem como Zé, que havia sido abandonado pela esposa e a aceitara de volta, não merecia o respeito da população pois não era homem [cena 17]. É importante perceber que, para desmoralizar o seu concorrente, Pombinha critica e julga o comportamento de Zé em relação à esposa, Lulu. A insubmissão desta significava a incapacidade de liderança do esposo. Na carta escrita pelo apóstolo Paulo e que figura na *Bíblia* em *Efésios*, os papéis da esposa e do marido são claramente definidos e o lugar de submissão da mulher é indicado como um mandamento.

22. As mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor,
23. pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja, seu corpo, da qual ele é o Salvador.
24. Ora, assim como a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos. [...]
33. Em resumo, o que importa é que cada um de vós ame a sua mulher como a si mesmo, e a mulher respeite o seu marido.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012, p. 185.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>226</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Efésios, 5:22-24, 33

Lulu, que sempre havia silenciado sobre as agressões do marido, mostrando-se submissa a ele, decidira se separar e não mais se sujeitar ao papel de santa que lhe haviam reservado. No julgamento de Pombinha, o casamento esfacelado pela insubmissão da mulher demonstrava estar duplamente em desacordo com as normas cristãs. A beata busca construir seu *ethos* numa imagem de si que está associada aos valores cristãos e, sobretudo, à moralidade. Mulher ideal segundo a Bíblia é como ela é e pretende ser vista pela população. Maingueneau<sup>227</sup> trata do sentido de *ethos* para além dos enunciados orais da antiga retórica, apresentando esses traços de caráter como psicológicos e também corporais. Fala-se, portanto, de incorporação, quando o *ethos* age sobre o enunciador.

Em Pombinha, percebe-se a estampa moral religiosa servindo-lhe de apresentação sem que isso precise ser explicitado constantemente. É interessante observar que, embora seu adversário fosse Zé das Medalhas, a imagem da candidata Pombinha foi construída em oposição à da esposa dele. Pombinha era dotada das virtudes que Lulu não possuía e, em diversas passagens, a beata salienta que vive um casamento de 35 anos com o mesmo marido. Para ela, a harmonia conjugal indicava a habilidade em exercer a função de prefeito e, por isso, ela preenchia as condições para substituir seu marido no poder executivo de Asa Branca.

A beata desejava o poder para entravar a liberdade conquistada pelas mulheres que eram contrárias às normas cristãs. Paradoxalmente, Pombinha era uma mulher que almejava o poder para, amparada pela religião, retirar o poder das mulheres. Com a ajuda das beatas, ela começa a pichar as ruas da cidade com falas atribuídas ao povo, numa estratégia que busca tornar sua candidatura uma resposta inevitável ao clamor popular. “O povo exige, o povo quer, na prefeitura uma mulher” [\[cena 18\]](#).

Embora a mensagem pareça estar repleta de intenção feminista, a questão do protagonismo feminino na política só ganha espaço em *Roque Santeiro* para alimentar a trama de Pombinha Abelha. A presença da beata na prefeitura representa uma administração política fundamentada nos valores religiosos nocivos às conquistas das

---

<sup>227</sup> Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2016. (Dominique Maingueneau, *Análise de textos de comunicação*, São Paulo, Cortez, 2008, p. 97-99.

mulheres. Temendo a influência que Pombinha exercia entre os religiosos, uma vez que Asa Branca havia se desenvolvido às custas da devoção a um mártir, Sinhozinho vai convencê-la a aceitar uma aliança com Zé das medalhas [\[cena 19\]](#).

Sinhozinho: Dona Pombinha Abelha, nós que temos o que perder porque construímos com o suor de nosso rosto. Nós que temos famílias as quais construímos dentro dos mais rígidos princípios da moral cristã. Nós temos que nos precaver contra a oposição que está infiltrada de gente que não tem o mínimo respeito por Deus, pátria, família, não tem respeito pela propriedade e quer ver é a nossa caveira. Então, por que não fazemos uma chapa única?<sup>228</sup>

Ao utilizar termos que criam empatia com a beata, Malta constrói um discurso em concordância com a imagem que Pombinha faz de si mesma. Mais uma vez percebe-se uma aproximação com o lema da Sociedade Brasileira em Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP). O mérito como razão, o trabalho como virtude e a religião católica como balizadora das decisões políticas formam o desejo de Pombinha e, para convencê-la a aceitar o cargo de vice-prefeita, é preciso que o argumento esteja repleto de palavras que se aproximem do *ethos* da beata política: família, rigidez, moral cristã, Deus, pátria e propriedade. Pombinha recusa a proposta pois a figura masculina no poder continuaria sendo permissiva para com a imoralidade, principalmente no que diz respeito ao funcionamento da boate *Sexus*.

A beata exige que o marido a nomeie para o cargo de secretaria social, substituindo um funcionário que ela considera desclassificado e incompetente, em clara referência à sua orientação homossexual. Envolta na conquista por um espaço na política, a personagem, que sempre lutou contra a imoralidade que as dançarinas representavam, vê-se confrontada com a questão do desejo e da atração sexual em seu casamento. Ela havia descoberto que seu marido foi, na adolescência em Minas, o primeiro amor da ex-vedete Amparito Hernandez, e que passara a se encontrar com ela na boate. Pombinha é tomada por um sentimento de competição e busca em conversa com Amparito uma resposta para o comportamento do marido.

---

<sup>228</sup> Capítulo 198 – 34:22:20-37:53:27

Amparito: Se você quer saber, a gente tem se encontrado, minha querida, muito menos do que seria de esperar. Mas se fosse o contrário, você bem que merecia que ele plantasse um par de enfeites na sua testa.

Pombinha: Por que? Porque eu sou uma mulher honesta?

Amparito: Não, porque você, você é carola. Porque você é preconceituosa. Porque você é hipócrita, é venenosa. E você é metida a juíza da vida alheia<sup>229</sup>.

Ao procurar a vedete na boate, Pombinha chega com postura altiva e sente-se no direito de questionar Amparito sobre seu passado. Por estar em um ambiente considerado desprezível, ela se porta como a única pessoa dotada de virtudes e, por isso, merecedora de respeito. A beata se qualifica por meio de termos relacionados aos valores cristãos. A sua inocência, a sua pureza, o seu recato e a sua honestidade fazem dela uma mulher que não merece ser traída pelo marido pois seria o exemplo da esposa perfeita. Tudo o que Pombinha via como virtude e que a classificava como mulher ideal era, para Amparito, a representação do estereótipo de uma beata: carola, preconceituosa, hipócrita, fofqueira e censora.

Sobre o embate da beata com a dançarina, ressalte-se que, para Simone de Beauvoir<sup>230</sup>, o correlativo imediato do casamento é a prostituição. Deixando-se de lado o matrimônio visto como a união de dois seres ligados pelo afeto, a autora discorre sobre a imposição social que recai sobre a mulher, atribuindo-lhe um papel de extrema dependência. Embora as conquistas da equidade sejam referidas em certos momentos, a educação feminina ainda visaria o casamento em detrimento do desenvolvimento pessoal da mulher. Bonecas e painéis na infância limitam o ambiente feminino ao lar, e a conquista de um esposo torna-se uma meta.

Nessa função castradora, a Igreja exige da mulher devota um esforço de representação que ultrapassa a já penosa tarefa de submissão: “é preciso, casada, manter-se pura”. Para tanto, a prostituta tem a utilidade de escoar a insalubridade dos palácios, como lembra Beauvoir sobre a função das cortesãs. A associação com o esgoto confere a estas mulheres o que Mandeville, citado por Simone, chama de sacrifício para conservar

---

<sup>229</sup> Capítulo 153 – 16:17:09-18:33:09

<sup>230</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 2017, p. 202, 733.

parte da sociedade e “evitar uma sujeira de natureza mais repugnante”<sup>231</sup>. Embora rejeitadas pelo cristianismo, as prostitutas vivem em subentendida simbiose com as esposas puritanas como a beata Pombinha Abelha. Elas lutam entre si, mas compreendem o mal necessário da prostituição, desde que as prostitutas, como as mulheres da rua da Lama, permaneçam afastadas do convívio social.

Ao se ver em disputa direta com a imagem da mulher pecadora, Pombinha começa a vislumbrar a possibilidade de atrair o marido sexualmente [cena 20]. Além de reformar o quarto instalando um biombo de espelho, igual ao que ela supõe decorar os prostíbulos, a beata compra camisolas que considera decotadas e provocantes. A partir do momento em que a beata demonstra querer ter relações sexuais, o marido, que sempre fora obediente, elevou o tom de sua voz, impondo-lhe ordens. Talvez por repudiar o comportamento da esposa ou por falta de atração sexual pela beata, Florindo assume uma postura mais firme e, assim, Pombinha passa a experimentar em alguns momentos o papel da mulher submissa.

Apesar de vivenciar a respeitabilidade de uma senhora casada, dedicando-se às tarefas da igreja, a beata sempre manteve uma postura imperativa em sua casa. Pela primeira vez ela vê Florindo na figura do macho. É interessante observar que, embora tal mudança tenha sido temporária, despertou em Pombinha a necessidade de olhar para si mesma. A personagem, que sempre se voltou para os outros, julgando e punindo, via-se agora no espelho. O biombo que ela acomodou no quarto para representar o ambiente do prostíbulo e o pecado do sexo, além da função de encobrir e esconder, confrontava a beata com a sua imagem refletida no espelho.

Florindo: O que é que está olhando aí no espelho? O que é que você está vendo?

Pombinha: Eu? Eu estou olhando para mim mesma. Ambrosina Abelha. Eu estou ou não estou?

Talvez ela conhecesse apenas a imagem construída para apresentar no mundo externo, o ego ideal, a moralidade, a “Dona Pombinha”. Agora, mirando-se no espelho, viu-se bruta, Ambrosina Abelha, sem os filtros das normas cristãs que a controlavam.

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 150.

Pombinha passou a ter algumas visões no espelho e começou a cogitar a possibilidade de retirar o biombo do quarto. Além de experimentar a decepção com a imagem que via refletida, a personagem começou a ter visões com a figura de Roque Santeiro rindo de modo diabólico e com o professor Astromar nu. As cenas da personagem no móvel de decoração foram exibidas em poucos capítulos, mas suficientes para concluir que a função de encobrir e revelar do biombo-espelhado serviu para apresentar Pombinha para ela mesma. Isso não significa que ela tenha corrigido ou modificado seu comportamento, mas, apenas, que passou a conhecê-lo; embora, logo em seguida, tenha preferido esquecer-se.

A personagem passou toda a trama sem ter conhecimento do segredo que envolvia o retorno de Roque. Apenas perto do final da novela, no capítulo 204, descobriu que o santeiro não havia morrido e estava em Asa Branca, o que lhe causou profunda decepção e gerou questionamentos sobre a fé em um mártir que, na realidade, havia roubado a igreja. Após se ver despida dos filtros morais no espelho e perceber que sua devoção por Roque era vã, ela experimenta, atônita, a realidade. Todos que vivem da manutenção da farsa sobre a existência do padroeiro temem o descontrole de Pombinha e as últimas semanas de exibição apresentam uma beata imóvel e vazia de sentido buscando se recompor. Ela hesita durante alguns capítulos rendendo tensão à trama, mas logo se convence que, ao tornar pública a farsa, estaria cometendo um suicídio político, já que seu eleitorado é composto por beatas e devotos de Roque Santeiro.

Em sua última participação na novela, Pombinha está no confessionário e, em tom doce, busca fazer as pazes com o padre para retomar seu lugar de líder com o apoio da Igreja. A beata deseja ser chamada por padre Hipólito de “braço direito”, como ele costumava se referir a ela. O padre diz que ela deve adorar os verdadeiros santos da Igreja Católica, mas que em nada pode contribuir para a decisão a ser tomada: pôr ou não um fim à lenda de Roque Santeiro.

A chance de censurar aquilo que ela julgava imoral dependia de ter nas mãos o poder que a função de prefeita lhe conferiria. Para tanto, ela precisava manter viva a mentira sobre o falso santo milagreiro. Quão verdadeira seria sua fé? Ela tinha a chance de demonstrar que sua postura moralista ultrapassava a simples fiscalização de questões ligadas ao sexo e à conduta liberada das mulheres. O padre já havia banido a adoração



ao falso milagreiro de sua paróquia e a beata poderia optar por acatar finalmente a decisão de expor a verdade. A novela não explicita a escolha de Pombinha. Considerando o seu desejo de encerrar as atividades da boate e de defender os valores cristãos na cidade, imagina-se que ela passou a integrar o grupo dos que precisavam da sustentação da farsa. No último capítulo, com a morte do seu adversário Zé das Medalhas, pode-se supor que Pombinha iria ganhar as eleições e que Asa Branca passaria a ser administrada pela beata.

## CAPÍTULO 3

### Beatas e prostitutas: drama em três atos

O drama que envolve a abertura de uma boate em uma cidade religiosa como Asa Branca é uma das principais tramas paralelas de *Roque Santeiro*. A chegada das dançarinas causa indignação no grupo de beatas e sua líder tomou para si a missão de impedir o funcionamento da casa noturna. Matilde, a administradora do estabelecimento, já era proprietária da pousada *Sossego*, que funcionava em um antigo convento cujo estilo arquitetônico manteve-se preservado. Mesmo sem viver da exploração direta da lenda de Roque, ela se beneficia com o crescente número de romeiros na sua pousada e vislumbra nos turistas a plateia para as apresentações na boate.

O processo de urbanização pelo qual as cidades brasileiras passavam nos anos 80 foi mencionado em diversas falas das personagens. Eram louvados o crescimento econômico e o progresso inspirado em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Em diversas cenas a violência foi retratada como consequência inevitável do progresso experimentado na cidade, chegando, em certos momentos, a ser tratada, satiricamente, como um êxito. Um carro roubado, por exemplo, foi interpretado com sorriso orgulhoso do prefeito como sinal de que Asa Branca estava crescendo. O sequestro era indício de progresso e, entre a indignação, era possível perceber um tímido regozijo: a cidade se desenvolvia.

Em meio às inevitáveis consequências da urbanização, estava o rompimento com o tradicionalismo religioso, o que pode ser percebido com a chegada de um padre adepto da teologia da libertação e com a visibilidade do comércio do sexo no centro da cidade. Embora a prostituição na rua da Lama já existisse há décadas no bairro de Vila Miséria, ela continuava escondida, longe dos olhos das famílias tidas como tradicionais e de respeito. Não se questionava a necessidade de um alvará de funcionamento para um “inferninho” no bairro de moradores de baixa renda. O local onde o trabalho era impuro

compensava pela sua utilidade: oferecer possibilidade de sexo para potenciais estupradores, homens pobres, rudes e violentos. Assim, para os poderosos da cidade, o pecado levado à periferia poupava o centro de Asa Branca.

Com a possibilidade de instalar uma boate cujo nome *Sexus* já sugere sua atividade “indecente”, o tradicionalismo é ameaçado pela visibilidade dada ao pecado. Enquanto o delegado Feijó era o responsável pela ordem, acionado nos casos de violência, assalto, furto e demais interpretações do que seriam as consequências do crescimento da cidade; Pombinha se auto proclamava responsável pela resolução das causas morais do progresso, como a lascívia e a corrupção dos valores cristãos.

## **Ato I: a abertura e encerramento da boate**

Para abrir a boate em Asa Branca, Matilde precisava vencer o conservadorismo e enfrentar as ações contrárias à sua instalação. Enquanto as representações políticas e econômicas aplaudem o empreendimento por se tratar de uma consequência inevitável do crescimento, os representantes religiosos montam estratégias para barrar a validação do pecado manifesto na presença de uma casa noturna ao lado da igreja matriz. Já no primeiro capítulo da novela, a divergência entre a boate e a igreja é apresentada ao público. Ao saber pelas beatas que a casa noturna seria inaugurada no mesmo dia da festa de Roque Santeiro, o padre tenta convencer Sinhozinho a retirar o apoio dado ao empreendimento.

As primeiras tentativas ocorrem no sentido de alertar para a ameaça de imoralidade. O padre e as beatas buscam uma saída diplomática: o diálogo como ferramenta de convencimento. Expõem-se motivos para persuadir o prefeito e, sobretudo, Sinhozinho Malta, que de fato era quem detinha o poder político na cidade. Com o insucesso junto aos poderosos, padre Hipólito, no segundo capítulo da novela, utiliza o sermão da missa para convocar seus fiéis [\[cena 21\]](#).

Epístola de São Paulo aos Gálatas. Capítulo 10, versículo 7<sup>232</sup>. [7] Não vos enganeis: de Deus não se zomba. Pois aquilo que o homem semear, isso também ceifará. [8] Porque, o que semeia para sua própria carne, da carne colherá corrupção. Nessa mesma epístola, São Paulo diz<sup>233</sup>: [19] As obras da carne são conhecidas: prostituição, impurezas, lascívia, [20] idolatria, feitiçaria, inimizades, orgias, ciúmes, discórdias, dissensões, [21] invejas, bebedices, glotonarias e coisas semelhantes, a respeito das quais eu vos declaro, como já outrora vos preveni, que não herdarão o reino de Deus os que tais coisas praticam. Com estas palavras, o apóstolo Paulo quis dizer que o culto da carne no lugar do culto do espírito leva à perdição. E eu quis lembrar estas palavras neste momento porque, como todos sabem, anuncia-se nesta cidade, para depois de amanhã, a abertura de uma casa noturna, lugar onde será feito o culto da carne e do sexo! Isso equivale a dizer o culto do pecado! O culto do demônio! Vamos permitir que isto aconteça? Vamos assistir de braços cruzados à invasão do vício e do pecado em nossos costumes? Eles dizem que isso é o resultado do progresso, que é o resultado do crescimento da cidade, que é o preço que todos nós devemos pagar. Mentira! Conversa fiada! Patifaria! Velhacaria! Se o patrono desta cidade voltasse hoje à terra onde nasceu, ficaria escandalizado com tanta sem-vergonhice, com tanta hipocrisia, com tanta safadeza!<sup>234</sup>

A cena do discurso do padre Hipólito alterna planos e movimentos de modo a enfatizar o conteúdo da fala. Enquanto a intertextualidade compõe o enunciado e o padre cita a epístola do apóstolo Paulo sobre os pecados da carne, a câmera apresenta a cena em planos abertos. Seja o plano geral dos fiéis ou o plano fechado em Pombinha e Mocinha, o enquadramento busca demonstrar que o auditório está atento à fala, assimilando cada informação passada pelo orador. O cenário apresentado dá ênfase ao fato de a igreja estar repleta. A partir do momento em que Hipólito encerra a referência ao discurso constituinte<sup>235</sup> sobre o culto da carne e passa a interpretá-lo, a câmera fecha o enquadramento e cessa seu movimento. Estática, a imagem apresenta padre Hipólito no

---

<sup>232</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Gálatas, 6:7-8

<sup>233</sup> *Ibidem.*, Gálatas, 5:19-21

<sup>234</sup> Capítulo 2 – 31:23:16-35:20:05

<sup>235</sup> Cossutta e Maingueneau apontam o texto constituinte (fundador ou arquiteyto) como aquele que se constitui refletindo sua própria constituição. A *Bíblia*, por exemplo, é um texto autoconstituente que se legitima na revelação divina, não havendo, portanto, um discurso anteriormente estabelecido. Além de ser autolegitimado, ele serve de garantia para outros discursos. (Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constitutants », *Langages*, 29<sup>e</sup> année, n°117, 1995, p. 112-125.)

canto esquerdo inferior da tela e o altar tomando todo o resto do quadro. A imagem de Nossa Senhora do Rosário, o crucifixo, rosas e velas acesas compõem o cenário do sagrado, contrastando com o acontecimento que está sendo condenado pelo orador.

O discurso do padre justifica a citação de São Paulo ao apontar o culto da carne em Asa Branca. A abertura da boate *Sexus* é oficialmente declarada um templo do pecado e de culto do demônio. O padre convoca os fiéis a agirem para evitar que o vício corrompa uma sociedade de costumes religiosos sólidos como Asa Branca. O padre transmite aos fiéis a sua tentativa diplomática de resolver a questão e a resposta obtida na conversa com Sinhozinho: “tudo isso é resultado do progresso”<sup>236</sup>. Ao denominar os responsáveis políticos e econômicos da cidade como “eles”, o padre exclui seus fiéis e a si mesmo do grupo que vê a boate como uma consequência natural do crescimento. Ao se juntar com os fiéis, o padre questiona se “[nós] vamos permitir” e “[nós] vamos assistir” calados à proliferação do pecado da carne apoiada por “eles”.

Vê-se a divisão da população em “nós”, decentes, e “eles”, pecadores. O auditório responde com o movimento da cabeça significando que não permitirão e nem cruzarão os braços diante da invasão do vício. A convocação do padre para a luta havia sido idealizada no primeiro capítulo, na sacristia com a beata Pombinha. Nessa fala, ele utilizava a missa e as palavras do apóstolo para conclamar aqueles que acreditavam que as palavras da *Bíblia* eram normas a serem aplicadas. Embora o padre Hipólito nunca tenha defendido a associação da imagem de Roque com a de um santo ou mártir, ele utiliza o padroeiro da cidade para encerrar o seu discurso e identificar-se com o auditório. Assim, ele valida sua fala com as palavras do santo Paulo e conclui que o santo Roque estaria de acordo com ele.

O discurso do padre foi o suficiente para dar a Pombinha o aval necessário para liderar o grupo de beatas na missão de impedir a abertura da boate. Ela afirma ao padre Hipólito que os sermões não foram em vão e lança na boate uma bomba e um bilhete ameaçando explodir o local. Matilde e as dançarinas parecem ainda ingênuas no que se refere à luta contra a indecência na cidade. Por terem chegado recentemente da capital fluminense, talvez os costumes de uma cidade provinciana lhes parecessem retrógrados,

---

<sup>236</sup> Capítulo 1 – 14:28:15-17:30:18

porém inócuos. Para elas, as beatas são fofoqueiras, falsas moralistas e hipócritas, no entanto, incapazes de representar um mal de fato. Elas ainda não percebiam que um espaço religioso como a igreja tem as portas abertas apenas para aqueles que seguem os ensinamentos ou, arrependidos, pretendem segui-los. Hipócrita ou não, a aparência é fundamental para selecionar quem pode integrar o auditório.

Na véspera da inauguração da boate, Matilde e as dançarinas vão à missa da manhã. Padre Hipólito reprova com a cabeça essa presença e, olhando para elas, encaixa em seu sermão uma mensagem direcionada: “Como disse Jesus<sup>237</sup>: não se pode servir a dois amos. Mas há muita gente que acende uma vela desse tamanho pra Deus, e um velão desse tamanho pro demônio”<sup>238</sup> [\[cena 22\]](#). Ao utilizar a palavra de Jesus para validar seu julgamento, o padre torna seu discurso inquestionável para seus fiéis, pois, para eles, não há contestação possível do texto fundador. A *Bíblia* é soberana e o julgamento que dela advém deve ser acatado. Todos os presentes na missa, dentre os quais podem ser identificadas apenas mulheres, voltam o olhar para as pecadoras, que não aparecem novamente na igreja a partir de então. Os lugares estavam definidos e não cabia recurso.

Durante a inauguração da boate, o professor Astromar, estimulado pelas beatas, corta a energia do estabelecimento. O tumulto se instala no ambiente e o evento é cancelado. Temendo prejuízos mais graves à ordem pública, o prefeito suspende o alvará de funcionamento, o que, na verdade, foi uma exigência da sua esposa Pombinha. Matilde recorre a Sinhozinho e o prefeito se vê obrigado a conceder um novo alvará. Ao saber da novidade, a líder das beatas reúne o seu batalhão e, juntas, dirigem-se à igreja.

Pombinha passa a chamar o grupo de “comissão de arregimentação”. Percebe-se que os termos utilizados e o comportamento do grupo se assemelham àqueles próprios das unidades militares, demonstrando que as beatas tratam a preservação da decência e dos valores religiosos como uma espécie de guerra. A boate finalmente inaugura, mas sem a mesma repercussão. Pombinha faz circular entre as beatas um bilhete com a mensagem: “Reunião às cinco horas na sacristia. Não falte se quiser que Asa Banca

---

<sup>237</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Mateus, 6:24

<sup>238</sup> Capítulo 9 – 30:38:26-31:01:18

continue sendo uma cidade cristã”. Com todas as beatas reunidas, ela lança seu discurso convidando para uma batalha corporal, visto que as ameaças não resolveram o problema [\[cena 23\]](#).

Senhoras, a moral e os bons costumes de Asa Branca estão em nossas mãos. Nós precisamos ter a coragem de ir até o fim! Eu digo o que a gente deve fazer. Acho que todas aqui já sabem porque estamos nesse recinto. [...] Como disse o padre Hipólito no sermão: os fariseus querem destruir o templo! Precisamos usar o chicote de Jesus!<sup>239</sup>

Enquanto padre Hipólito cita em sua fala o discurso constituinte da Igreja, a beata Pombinha cita o sermão do padre. A intertextualidade utilizada para validar sua fala demonstra o processo de hierarquia presente. O pároco se refere à passagem da Bíblia<sup>240</sup> que conta a expulsão dos comerciantes por Jesus na véspera da páscoa dos judeus. Os fariseus que estavam presentes fazendo negócios teriam sido expulsos a chicotadas. A passagem é citada pelo padre em diversos outros momentos da novela para fazer uma associação com o comércio da fé em Asa Branca. Enquanto Hipólito apenas alerta aqueles que fazem negócio – Cuidado com o chicote de Jesus! –, Pombinha utiliza a mesma referência para se colocar como guardiã da moral e dos bons costumes da cidade. Ao associar as dançarinas aos vendilhões do templo, ela e seu grupo de beatas assumem o lugar de Jesus e Pombinha toma para si a incumbência de expulsar as pecadoras da “casa do Pai”.

As beatas decidem que todas devem se encontrar na frente da igreja para que, munidas de porretes e cabos de vassoura, marchem até a boate. Ainda que mantivessem o plano em segredo, a sua mobilização desperta a suspeita do prefeito, que busca com o padre uma solução para acalmar os ânimos das carolas incendiadas com os sermões. Hipólito está na horta e, quando Florindo solicita sua intervenção, ele reclama das formigas que ameaçam sua plantação de alfaces. Fazendo uma analogia com as dançarinas, o padre questiona se as formigas são mesmo filhas de Deus [\[cena 24\]](#).

---

<sup>239</sup> Capítulo 12 – 43:07:09-43:46:21

<sup>240</sup> *Bíblia de Jerusalém*, João, 2:15

Florindo: O senhor vai me desculpar, mas os seus sermões têm sido um tanto violentos, padre. O senhor vê, por exemplo, essas pobres mocinhas da boate, elas não merecem...

Padre: Tem momentos em que eu fico em dúvida. Será que essas pestes são mesmo filhas de Deus?

Florindo: As mulheres, padre?!

Padre: As formigas. Eu botei cianureto a semana passada em todos os panelões e agora elas abriram outras panelas e estão devorando os meus repolhos e as minhas alfaces. Mas será que foi mesmo Deus quem criou um animalzinho tão perverso? [...] Sabe que no século dezoito, lá no Maranhão, os capuchinhos moveram um processo contra elas.

Florindo: Contra as formigas?

Padre: Sim, contra as formigas. Elas estavam acabando com a horta do convento e aí, né? E elas foram condenadas!

Florindo: As mulheres que foram condenadas?

Padre: Não, as formigas!<sup>241</sup>

Padre Hipólito utiliza sua horta para ilustrar a corrupção que, segundo ele, mulheres como as dançarinas são capazes de realizar na sociedade. A perda da virtude provocada por elas seria tão devastadora quanto o ataque das formigas às hortaliças. A personagem cita o episódio que teria ocorrido no Maranhão, em 1706, quando frades menores capuchinhos instauraram um tribunal eclesiástico para julgar as formigas que atacavam suas dispensas através de passagens subterrâneas<sup>242</sup>. A história, publicada pelo padre Manuel Bernardes (1644-1710) no início do século XVIII, serviu para que Hipólito demonstrasse o dano que pode ser causado por algo considerado inofensivo.

O diálogo cria um paralelo associando as dançarinas às pragas. Só se percebe que se trata de uma comparação por meio da metáfora, porque se tem em mente que as prostitutas são nocivas como as formigas. Caso seja permitido, elas seguem devastando o ambiente e desvirtuando com a libertinagem. O cianureto aplicado para eliminar as formigas equivale, no caso da inauguração da boate, aos sermões incendiários e violentos do padre destacados por Florindo no diálogo.

O inseto que foi a julgamento pelos frades capuchinhos lembra também a serpente julgada e condenada por Deus: “serás maldita entre todos os animais e feras dos campos;

---

<sup>241</sup> Capítulo 14 – 11:45:29-13:54:10

<sup>242</sup> José Eulálio Almeida, *O processo das formigas*, São Luís, Lithograf, 2011.



andarás de rastos sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida”<sup>243</sup>. Foi a serpente que corrompeu o ser humano levando Eva a experimentar o pecado e incentivar Adão. A figura da formiga–serpente–Eva–dançarina representa a mulher que não segue os ensinamentos cristãos. À serpente foi ainda imposta a condenação de que ela e a mulher manteriam relação de ódio por toda a eternidade<sup>244</sup>, a mesma relação de embate entre mulheres–beatas e serpentes–dançarinas.

O clima era de ampla condenação à abertura da boate e a todas as mulheres envolvidas no estabelecimento. Por mais violentas que fossem as medidas, a ameaça que a boate representava justificaria qualquer atitude tomada no sentido de evitar que o pecado se alastrasse. As beatas agem conforme o combinado e, munidas de pedras, porretes e vassouras, cumprem o dever de guardiãs da moral. Assim como foi preciso para defender o templo dos fariseus, “o chicote de Jesus” é utilizado por Pombinha Abelha para expulsar as dançarinas de Asa Branca. Aos gritos de “sem-vergonha”, elas invadem a casa noturna [\[cena 25\]](#).

Pombinha: Sem-vergonha! Cadê? Cadê? Quem é que vai falar comigo aqui?

Ninon: Meu Deus do céu! Elas estão armadas!

Matilde: Não tenha medo não. O que é que as senhoras desejam?

Pombinha: Eu vim falar pra vocês, pra senhora e suas meninas, que têm vinte e quatro horas para deixar essa cidade!

Matilde: [risos] Com que autoridade a senhora faz essa exigência?

Mocinha: Em nome da decência e das famílias de Asa Branca!

Rosali: Pera aqui, nós também temos família e somos tão decentes quanto vocês.

Pombinha: [risos] Vocês?! Decentes?!

Mocinha: Decência pra nós é outra coisa.<sup>245</sup>

As beatas seguem à risca as sugestões deixadas nos sermões do padre Hipólito, que apesar de negar sua concordância com atos violentos, viu a manifestação ser esquematizada em sua sacristia. Posta à frente do grupo, Pombinha segura uma vassoura, símbolo do trabalho doméstico e do lugar da mulher dona de casa. Sua arma está associada ao lar, lexema que em sua acepção representa a família e o casamento. O chicote de corda utilizado por Jesus cede espaço para a arma doméstica da beata, que diz

---

<sup>243</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Gênesis, 3:14

<sup>244</sup> *Ibidem.*, Gênesis, 3:15

<sup>245</sup> Capítulo 15 – 01:51:09-06:06:00

agir em nome da decência. A cena da disputa entre serpente e mulher, mordendo o calcanhar ou esmagando a cabeça, é representada dentro da boate em golpes de ambos os lados. A briga repercute na imprensa e Sinhozinho vai conversar com o padre na tentativa convencê-lo a parar com os sermões que estimulam a violência das beatas. O representante econômico evoca mais uma vez os benefícios do progresso e a necessidade de aceitar mudanças, mas, para o representante religioso, só houve sermões violentos, pois ainda há a boate. Caso esta venha a ser fechada, os sermões mudarão o rumo.

A repercussão torna Pombinha ainda mais forte na sua imagem de líder, pois, como lembra em conversa com a filha, o importante foi a surra moral e, nesse aspecto, as dançarinas estariam esmagadas. Sempre alegando as intenções mais cristãs, em seu depoimento ao delegado, diante do escrivão, a beata Pombinha declarou que conduziu a ofensiva contra a boate “em nome da moral, de Deus e dos bons costumes”<sup>246</sup>. A campanha das beatas teve um resultado positivo para elas e a boate foi fechada por ordem do prefeito.

## **Ato II: A reabertura da boate**

No drama que cerca a abertura da boate, o autor apresenta um ponto de virada ao tornar Matilde conhecedora do segredo que envolve a volta de Roque. No capítulo 45, ao descobrir que Duarte era Roque Santeiro, Matilde usa a informação como arma de chantagem para conseguir o apoio dos que protegem a farsa. Sinhozinho Malta é o primeiro a ser procurado pela empresária. Na conversa, ela tenta convencê-lo de que não se trata de chantagem, mas de utilizar as mesmas armas das beatas, jogando com igual hipocrisia [[cena 26](#)].

Matilde tenta provar que é preciso pôr um fim na dominação das beatas sobre a vida dos moradores da cidade, atribuindo a ditadura das beatas ao poder do grito. Assim como outros diálogos já apresentados, percebe-se a associação de Pombinha Abelha com

---

<sup>246</sup> Capítulo 19 – 22:56:05-24:01:06

a censura dos militares. As beatas formam um grupo que se auto afirma detentor das normas, aplicando-as sobre os demais de maneira arbitrária e ditatorial. Abrir a boate representa derrubar o conservadorismo e a influência das carolas na administração da cidade. O alvará, instrumento administrativo de direito, tem sua liberação submetida aos valores religiosos. Mesmo sem haver impedimento para que a boate inaugure, a autorização de funcionamento da casa noturna depende do crivo das beatas.

A chantagem de Matilde funciona e, ao saber que a boate vai reabrir, Pombinha diz que o episódio marcará a “derrota das pessoas de bem, das pessoas de vergonha na cara” na cidade [\[cena 27\]](#).

Padre Hipólito: Asa Branca está mesmo perdida. Cada dia eu me convenço mais disso.

Pombinha: Mas o senhor não pode... O que é que é isso? O senhor é nossa guia espiritual, nosso líder! O senhor é o primeiro a desanimar?

Padre Hipólito: Mas é que eu nunca pensei em viver tanto para assistir tudo isso desmoronando.

Pombinha: Não! Mas nós ainda podemos resistir. Nós podemos ter perdido uma batalha, mas não perdemos a guerra!<sup>247</sup>

Novamente a beata faz referência à luta pela decência como sendo uma batalha militar. Mesmo apontando padre Hipólito como líder, ela sabe que a função de elaborar estratégias e arregimentar os fiéis lhe pertence. Cabe ao padre oferecer aos fiéis o conforto espiritual, a validação por meio das referências ao discurso constituinte. Se ele é o líder espiritual, a beata é a líder operacional desta batalha. Tomado pela força presente na admiração e devoção da beata, o padre chama Matilde até a sacristia e lança sobre ela um discurso condenatório.

Matilde: Há vários tipos de corrupção.

Padre: Mas a sua é pior!

Matilde: Não! Essa cidade é uma farsa! Essa cidade é uma mentira! E quando a verdade ameaça aparecer, ninguém quer lutar por ela, não. Pelo contrário! Eles querem continuar com a mentira. [...] O senhor quer que Asa Branca continue exatamente como está. Pode até dizer que não tem nada a ver com isso, que lava suas mãos. Mas o senhor quer é que os outros resolvam um problema de acordo com o seu interesse: que Asa Branca continue

---

<sup>247</sup> Capítulo 55 – 27:27:07-30:57:02

exatamente como está. E pra isso só tem um caminho, padre: a mentira! No fundo eu tenho pena do senhor. O senhor fica aí, se preocupando com as pequenas corrupções, se preocupando com a minha boate, quando existe uma corrupção muito maior e o senhor não quer nem discutir. [...] Quer saber de uma coisa, padre? Se há uma pessoa íntegra em Asa Branca, sou eu. A desvairada, a dona da boate. Eu não minto, não, padre. [...] Não é a minha boate que está ameaçando esta cidade, não. É a mentira! É a hipocrisia! Lamento. Eu lamento muito.<sup>248</sup>

O diálogo mostra de início como a Igreja vê a figura das mulheres representadas por Matilde. A corrupção da carne existe, para o padre, na presença das dançarinas da boate. Dentre as formas de tal corrupção se manifestar, a devassidão seria a pior delas. A tentativa de alterar os hábitos e costumes de Asa Branca por meio da depravação foi condenada pelo padre. A dona da boate utiliza a alegação do pároco e inverte os argumentos em seu favor. O desejo cego pelo conservadorismo leva o padre a se calar diante da verdade revelada com a volta de Roque. Ao mesmo tempo em que acredita dever afastar as mulheres que conduzem o homem ao culto da carne condenado por Paulo, o padre se apegua à mentira para manter o tradicionalismo.

A cena do diálogo do padre Hipólito com a dona da boate ocorre logo após a saída de Pombinha da sacristia, apresentando o contraste entre a mulher que se autodenomina pura e a mulher denominada libertina. As beatas se autoqualificam e se autodenominam ao mesmo tempo que qualificam e denominam as mulheres de fora do grupo. Amparadas na *Bíblia*, elas encontram em si mesmas o modelo de mulher ideal e seguem acreditando. Matilde, cansada de aceitar a classificação do padre e de suas acólitas, mostra-lhe que a concepção de corrupção na cidade depende do interesse de cada um. A omissão de padre Hipólito é referida por Matilde como aquela que pôde inculpar Pilatos pela morte de Cristo. Enquanto Matilde guarda silêncio sobre o segredo do santeiro em troca do alvará, o padre o cala em troca da permanência de Asa Branca no conservantismo.

---

<sup>248</sup> Capítulo 55 – 30:57:03-35:33:08

### Ato III: a caçada

Com a boate reaberta, Matilde e as dançarinas recuperam o elã e voltam a circular pela cidade sem se sentirem intimidadas pela discriminação das beatas. Pombinha, que precisa apenas de pretexto para continuar sua luta de moralização, planeja realizar uma procissão de desagravo à memória de Roque Santeiro e, na manifestação, pretende dar o seu ultimato às dançarinas. A reunião de todas as mulheres de Asa Branca é convocada na praça, aos gritos, pela líder que as intima a comparecerem em sua residência [\[cena 28\]](#) [\[cena 29\]](#) [\[cena 30\]](#).

Pombinha: E quantas vezes for necessário! Se for preciso sairmos à rua diariamente, sairemos! Se for preciso montarmos um piquete em cada esquina de Asa Branca, montaremos! O que não podemos permitir é que a desordem, a imoralidade, o ateísmo, a subversão campeiem livremente por Asa Branca. Senhoras, vamos à ação! [...] E este vai ser o nosso primeiro passo: a procissão. Com toda a pompa e circunstância que a situação exige. Mesmo que padre Hipólito bata com a porta da igreja na nossa cara. Mesmo que todos os homens de Asa Branca não nos deem apoio.<sup>249</sup>

A procissão, inicialmente marcada para as dezoito horas – hora da Ave Maria, hora do Ângelus – é alterada para se obter uma atmosfera dramática: realizada com tochas à meia-noite e com as luzes da cidade apagadas, a procissão assumiria um ar medieval. O discurso da beata é acompanhado do gestual de líder ao coordenar sua equipe. Dedo indicador apontando para o alto, entonação firme e postura altiva compõem o *pathos* da beata ao anunciar a sua solução para combater a subversão. Percebe-se aí a definição já esclarecida do padre como figura central da validação ideológica e Pombinha como representação da força física e da ação. O itinerário da procissão passa pela porta da boate, onde as beatas rezam um terço para purificar o ambiente [\[cena 31\]](#) [\[cena 32\]](#).

Visualmente, a cena recorda a procissão do fogaréu, que ocorre em algumas cidades brasileiras na Sexta-Feira Santa, inspirada na manifestação espanhola (procissão das confrarias) e portuguesa (procissão do senhor *Ecce Homo*). Os *farricocos*, homens

---

<sup>249</sup> Capítulo 92 – 37:11:16-37:40:27 e capítulo 93 – 02:28:23-03:14:14

encapuzados e com tochas, representam os soldados romanos que procuravam por Jesus no dia da última ceia<sup>250</sup>. A associação da cena não está naquilo que é objeto de busca, mas no tom medieval e religioso da encenação. Os penitentes *farricocos* tocam matracas, convidando todos à penitência, e, iluminando o rosto dos que os veem passar, denunciam e apontam os pecadores. Assim como Judas disse “Eis o homem” (*Ecce Homo*) para entregar Cristo, a procissão tem na sua origem a essência da delação.

Buscam-se à noite os seres de vida noturna, que se escondem na escuridão ou que vagueiam nas trevas. A tocha representa a luz que está nas mãos daqueles que dominam e caçam. A cena permite também uma interpretação visual da perseguição às bruxas, mulheres que enfeitiçavam e carregavam em si a figura do demônio. A mulher era a única representante do mal e, “levadas a responder justamente o que os inquisidores pretendiam, as chamadas ‘bruxas’ criaram o discurso do sobrenatural, da loucura, da histeria e da imaginação desenfreada do fanático”<sup>251</sup>. O Cristo que havia sido procurado na sexta-feira santa teria criado a religião que, mais tarde, em nome Dele, buscaria mulheres para executá-las.

Pombinha e suas acompanhantes iluminavam as ruas de Asa Branca em busca das pecadoras. Como já tinham o seu endereço, dirigiram-se para a porta da casa noturna entoando as passagens de *Queremos Deus*<sup>252</sup>, uma oração que trata do desejo do cristão de impor a religião nas diversas esferas da sociedade (escola, pátria e família). Dado que as beatas antes haviam invadido a boate com vassouras e porretes, as dançarinas ficaram com receio de que as tochas fossem usadas para incendiar o local. O delegado Feijó foi chamado e pediu que Pombinha parasse em nome da lei. Esta mostrou-se indignada com o atrevimento de Feijó, pois elas agiam em nome de Deus. Antes que a discórdia verbal levasse à agressão física, o mau tempo na cidade contribuiu

---

<sup>250</sup> José Carlos Pereira, *O encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*, São Paulo, Annablume, 2005, p. 23.

<sup>251</sup> Vânia Cardoso Coelho, *Ritos encantatórios: os signos que serpenteiam as chamadas bruxas*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 116.

<sup>252</sup> Queremos Deus, homens ingratos / Ao Pai supremo, ao redentor / Zombam da fé os insensatos / Erguem-se em vão contra o Senhor / Dá nossa fé, oh! Virgem, o brado abençoai / Queremos Deus que é nosso Rei / Queremos Deus que é nosso Pai / Queremos Deus a sã doutrina / Que nos legou na sua cruz / Levar á escola e á oficina, a lei de Cristo, o amor e luz / Queremos Deus na Pátria amada / Amarmos todos como irmãos / Ver a Igreja respeitada / São nossos votos de cristão.

para abrandar os ânimos pois a chuva apagou o fogo e dispersou as beatas que largaram suas tochas e retornaram para seus lares [\[cena 33\]](#).

Assim como as beatas de Asa Branca, o beato Salu, pai de Roque, foi construindo seu *ethos* discursivo ao longo da trama tendo como alvo de ataque as mulheres, sobretudo aquelas da rua da Lama. Dividem-se os ambientes por classe social: Pombinha se ocupa das dançarinas da boate e o pobre Salu, das prostitutas de Vila Miséria. Diferente da argumentação de Pombinha, que disfarça a agressão na pronúncia doce do nome de Deus, as falas do beato Salu são marcadas pelo absoluto fanatismo, chegando a lembrar as palavras do *Malleus Maleficarum*<sup>253</sup>, o livro *Martelo das Bruxas* que adquiriu status jurídico e teve seus códigos transformados em guia dos inquisidores do século XV.

As prostitutas eram bruxas que enfeitiçavam os homens já que não se explicava a falta de controle masculino diante dessas mulheres. Segundo Vânia Coelho, médicos e anatomistas têm grande importância na construção da imagem da mulher bruxa, uma vez que defendiam que “a mulher é toda para dentro, portanto misteriosa, o homem é todo para fora, não tem o que esconder, é limpo; [...] a mulher é úmida e quente como o fogo do inferno e tem um pênis hipertrófico”<sup>254</sup>. A pureza que está no corpo da mulher cabe a ela preservá-la para que, com isso, o homem viva também na pureza. Ela seria a responsável pelo pecado alheio e os vícios ligados ao ato sexual seriam mais comumente associados à figura feminina.

Ao responder o porquê de a bruxaria estar antes de tudo associada às mulheres, *O Martelo das Bruxas*, livro que amparava os julgamentos, dizia que três elementos desconhecem a ponderação em situação de bondade ou de vício. São eles: a língua, o eclesiástico e as mulheres, que, “quando passam os limites da condição comum, atingem o topo no mais alto grau de bondade ou de vício”<sup>255</sup>. Quanto à língua, o próprio Cristo fez uso dela para tornar viva a presença do Espírito Santo segundo seu entendimento. No que concerne ao eclesiástico, atente-se no problema causado pelos representantes religiosos que, em nome da ordem, podem provocar ainda mais desordem, justamente por se apresentarem munidos das melhores intenções e possuírem a validação da função

---

<sup>253</sup> Heinrich Institoris e Jakob Sprenger, *Le Marteau des sorcières. Malleus Maleficarum* (1486), trad. Armand Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2014.

<sup>254</sup> Duby et Perrot apud Vânia Cardoso Coelho, *op. cit.*, p. 118.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 158.

que ocupam. O terceiro elemento que pode servir de maneira extrema ao bem e ao mal é a mulher. No que se refere à virtude na mulher, o livro lista os argumentos que justificam sua pureza que, de tão intensa, pode beatificar os homens e salvar os povos, como aconteceu com Judite, Débora e Esther<sup>256</sup>.

I Coríntios [7:13, 14]: Uma mulher que tem um marido pagão, e consente em habitar com ele; que ela não o dispense; pois o marido que não tem a fé é santificado por sua mulher.

Eclesiástico [26:1]: Feliz do esposo cuja mulher é virtuosa, pois, o número de seus dias se duplicará.

Provérbios [31:10]: [Uma mulher virtuosa, quem pode encontrá-la? Superior ao das pérolas é o seu valor. Confia nela o coração de seu marido, e jamais lhe faltará coisa alguma]<sup>257</sup>.

Quanto ao aspecto do vício, justifica-se que a mulher é fraca de mente e de corpo e, portanto, fácil de ser conduzida pelo espírito do mal. O guia do inquisidor vai no discurso fundador da *Bíblia* buscar os argumentos para provar a tese de que a mulher é mais facilmente dada à bruxaria.

Eclesiástico [25:22, 23]: Não há veneno pior que o das serpentes, não há ira pior que a ira de uma mulher. É melhor viver com um leão ou um dragão, que morar com uma mulher malévola.

Cícero em *A Retórica*: As muitas paixões do homem o conduzem cada uma a seu vício, mas uma única paixão conduz as mulheres a todos os vícios; na base de todos os vícios das mulheres existe o ciúme.

Sêneca em *Tragédias*: A mulher, ou ela ama ou ela odeia, não há uma terceira opção. Uma mulher que chora é uma mentira: dois tipos de lágrimas cabem nos olhos de uma mulher ao mesmo tempo, umas para as dores e outras para as ardilezas. Uma mulher que pensa sozinha, pensa o mal.

Terêncio [Hécyre III, 1]: Pela futilidade do pensamento, as mulheres são quase como crianças<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> **Judite** aparece na *Bíblia* em livro homônimo. Por ter sua origem considerada incerta pelas religiões judaico-cristãs, a história integra os apócrifos, livros pseudocanônicos. Judite, viúva de Manassés, representa a mulher que teme a Deus e destacou-se pela coragem ao decapitar Holofernes, marechal assírio de Nabucodonosor, e libertar o povo de Israel [Judite, 13:10-30]. Penitente, ela “trazia um cilício sobre os rins e jejuava todos os dias” [Judite, 8:6]. **Débora** foi juíza em Israel, designada por Deus e capaz de escutar sua voz. Ela aconselhou Barac na liderança do exército que libertou os israelitas de vinte anos de opressão nas mãos de Jabin [Juizes, 4:4-6]. A história de **Esther** está ligada à rainha Vasti, que desobedeceu seu marido servindo de mau exemplo para as mulheres da Pérsia. O rei Assuero tirou-lhe a coroa e mandou convocar donzelas para ocupar o lugar da insubmissa Vasti [Ester, 2:17]. Entre as virgens reunidas, Ester foi a escolhida tornando-se rainha. Ela escondeu do rei que era judia, até que Amã, ministro do reino, condenou o povo judeu ao extermínio. Nesse momento, ela usou sua devoção ao esposo pedindo-lhe que salvasse seu povo [Ester, 7:3-10]. Amã foi morto e o rei autorizou um edito que “outorgava aos judeus, em qualquer cidade em que residissem, o direito de se reunir para defender sua vida” [Ester, 8:11].

<sup>257</sup> Heinrich Institoris e Jakob Sprenger, *op. cit.*, p. 159, 160.



Muitas outras referências são feitas no *Martelo das Bruxas* para provar a fragilidade que o demônio encontra na mulher para corrompê-la e fazer dela instrumento do mal. Além de serem acusadas de “mais impressionáveis”, “língua solta” e “mente débil”, as mulheres levariam com elas a carga negativa da primeira mulher, Eva, defeituosa desde sua formação. Criada de uma costela curva, a marca da primeira mulher ainda se fazia presente em suas sucessoras, como uma imperfeição natural. Eva teve pouca fé, hesitou quanto à veracidade dos conselhos de Deus e pecou. Haveria na mulher, intrinsecamente, uma tendência para ludibriar, seduzir e levar o homem a cometer o mal. O guia inquisidor cita Catão, o censor: "quando ela chora, esforça-se para enganar<sup>259</sup>"; e busca provar utilizando como exemplo a esposa de Sansão, que chora até obter do marido a resposta de um enigma para, depois, contá-lo aos companheiros dele<sup>260</sup>.

Em grande parte do texto, as normas criadas encontravam respaldo em passagens bíblicas, posto que sua criação tem origem na bula papal de Inocêncio VIII (1432-1492), *Summis Desiderantes Affectibus*<sup>261</sup>. No entanto, em outras passagens, o guia se baseia em ordinárias experiências do cotidiano. Para finalizar sua argumentação, vai-se à etimologia da palavra *Femina* que, segundo o guia, “tem sua origem em Fé e Menos, uma vez que ela possui e preserva menos fé, [...] apesar de que, por natureza e graça, para a abençoada virgem Maria a fé nunca falhou, nem mesmo na paixão de Cristo, quando a fidelidade dos homens enfraqueceu<sup>262</sup>”. Portanto, a fé enfraquecida de Eva foi recuperada por Maria.

A mulher má, a bruxa, seria, assim, pior do que o homem mau. Este era apenas conduzido por ela, que o instigava a fazer o mal. A mulher era frágil pois se deixava convencer pelo demônio. O homem, no entanto, não era frágil por se deixar seduzir pela mulher má. Enquanto a mulher era punida por ter sido fraca perante a representação maior do mal, o homem era posto como vítima por ter sido enganado por aquela mulher. Se o

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 159-161.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>260</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Juízes, 14:15-20

<sup>261</sup> Em 1494, o papa Inocêncio VIII autoriza e concede poderes aos inquisidores para exterminar a bruxaria na Alemanha. O documento do pontífice leva, dois anos depois, à criação do livro *Malleus Maleficarum* e a caça às bruxas adquire seu conjunto de normas.

<sup>262</sup> Heinrich Institoris et Jakob Sprenger, *op. cit.*, p. 162.

homem era forte o suficiente para não se deixar enganar pelo diabo e fraco a ponto de se deixar levar pela mulher, supõe-se, portanto, que ela era ainda pior do que o demônio. Assim, seria urgente bani-la do convívio social.

No dia da procissão de Pombinha, outra caça havia ocorrido no cenário de Asa Branca e teve as prostitutas da rua da Lama como alvo. Também movido pelo fanatismo religioso, o pai de Roque Santeiro, o beato Salu, pregava recrutando seguidores, como se fossem apóstolos. Deve-se frisar que, desde o começo da novela, Salu aparecia como um lunático que passara a viver isolado com seus pensamentos religiosos. Quando Roque voltou e procurou Salu numa tentativa de contar ao pai que estava vivo, o beato passou a distinguir Roque/demônio de Roque/filho. O beato, que havia prometido não mais sair de casa após a suposta morte do filho, vai para as ruas propagando suas palavras e começa a levar consigo diversos seguidores. Também em posse de tochas, o beato e seus discípulos reuniram-se à noite dispostos a banir o pecado carnal da cidade [\[cena 34\]](#) [\[cena 35\]](#).

Beato Salu: Demônio! Demônio tem mil caras e uma só danação! É por isso que às vezes ele se disfarça de mulher! Pra se insinuar entre os homens. Pra atentar o juízo deles. Essas mulher, essas mulher da rua da Lama, elas parecem mulheres mas não são, não. Por trás daquelas cara pintada que elas usam tá o focinho do rabudo! É por isso que nós temos que ir lá, apagar as marcas da danação e bater no focinho do tinioso! Até sangrar!

Todos: Até sangrar!

Beato Salu: Até sangrar!

Todos: Até sangrar!

Beato Salu: Vamos até a rua da Lama pra apagar o fogo de belzebu!

Todos: Até Sangrar!<sup>263</sup>

O discurso de Salu atribui às mulheres a mesma fraqueza e debilidade de que *O Martelo das Bruxas* se valeu para qualificar o sexo feminino como mais propenso a ceder ao vício. Para o beato, as prostitutas da rua da Lama aparentam ser mulheres apenas pela imagem representativa do feminino no uso da maquiagem; no entanto, elas seriam a personificação do diabo. A mulher pecadora seria uma máscara utilizada pelo demônio para circular livremente entre os homens, seduzindo-os e enfeitando-os. Como no guia do inquisidor, o homem é vítima da mulher, que deve ser exterminada assim como ocorreu

---

<sup>263</sup> Capítulo 95 – 05:01:16-06:06:26

no século XV. O beato sugere o uso da violência, ordenando que as mulheres apanhem até sangrar, o que representa a morte delas e, conseqüentemente, da tentação do homem. “Demônio”, “rabudo”, “tinioso”, “belzebu” são diversas maneiras de o beato nomear o mal, direcionando todas elas para a figura da mulher: por trás do rosto gracioso feminino, encontra-se o focinho animalesco do mal.

Enquanto Pombinha age amparada na *Bíblia*, moldando os enunciados religiosos em normas morais para Asa Branca, Salu parece retomar as origens da criação do discurso constituinte. A entonação na fala de Salu é o traço que melhor insere seu enunciado no gênero discursivo religioso. No beato, a construção do *ethos* ao longo da novela vai ganhando contornos próximos aos dos passos de Cristo. Ele busca ultrapassar a prática dos ensinamentos contidos na *Bíblia* pois não se contenta com a simples reprodução do discurso já construído, como ocorre com as beatas.

Tamanho é o fanatismo, que Salu incorpora o que ele imagina ter sido a vida de Cristo. Distancia-se da cidade para experimentar o que Maingueneau define como uma paratopia<sup>264</sup>: uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da impossibilidade de se estabilizar. Enquanto o estado paratópico de Cristo se dava pela ausência de instituição que validasse seu discurso, em Salu é possível perceber uma validação em textos bíblicos, embora o beato se distanciasse da própria Igreja e de qualquer outra instituição para viver seu estado paratópico, seja em nível identitário, espacial ou temporal. Segundo Maingueneau<sup>265</sup>, a paratopia é um pertencimento paradoxal e não deve ser confundido com a simples marginalidade. A ida de Cristo para pregar seu sermão na montanha não é um distanciamento imposto, é uma condição implícita para o gênero sermão no seio do discurso religioso. Por se tratar de criação, era preciso estar próximo daquele por quem se fala, aparentar estar perto fisicamente de Deus. No caso do padre, que fala em nome de Cristo, era preciso estar no altar, na casa que representa o dono da voz.

---

<sup>264</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 53.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 86.

O beato, que já vivia recluso, entra em coma e fica um período na Santa Casa de Misericórdia sendo cuidado pelas freiras. Sua saída do coma é considerada mais um milagre de Roque e o beato começa a ser idolatrado por parte da população. A partir daí, seus passos serão de um líder religioso, como o próprio padre Hipólito reconhece, mesmo discordando do extremismo das ações de Salu. Ele convoca “apóstolos”, caminha pelo mato, veste-se com uma bata demonstrando o desapego material, e usa um cometa como símbolo. A estrela com cauda será o meio de transporte do seu filho, que descerá à terra para acabar com a impureza. Foi em nome de Deus e de Roque Santeiro que o beato travou uma luta para exterminar as pecadoras. Conhecidos como Meninos do Beato, os seguidores de Salu eram jovens, homens e mulheres, filhos de fazendeiros e comerciantes que escutavam com atenção o líder e suas ordens [\[cena 36\]](#) [\[cena 37\]](#).

Beato: Safadeza antes do casamento é coisa do demo, do sujo, do capiroto.

Fiel: Homem e mulher devem casar virgem, beato?

Beato: Mulher estragada não pode casar. Pode juntar. E o rabudo é que faz a juntação.

Fiel: E o homem?

Beato: O homem pode, que homem descarece de castidade<sup>266</sup>. [...] Jogo, bebida e mulher safada são as três invenção do demo pra desgraçar o homem. O homem nasceu pra ganhar o pão com o suor de cada dia, pra casar e pra ter filho como manda a vontade de Deus. [...] No dia em que a vassoura de Deus varrer da terra os anticristo, só vai salvar quem tiver os olhos na estrela!<sup>267</sup>

Salu associa a mulher ao diabo e o homem à imagem do trabalho e da família. Há em seu discurso uma interpretação literal do conteúdo misógino contido na Bíblia, sobretudo nos livros *Eclesiástico*, *Deuteronômio* e *Provérbios*. A mulher deve se preservar virgem para o casamento, sob pena de ser punida violentamente. Deve também permanecer submissa ao homem, cuidando das coisas do lar, da harmonia conjugal e da educação dos filhos. Assim como o jogo e a bebida, também a mulher impura “arrebata a vida preciosa do homem<sup>268</sup>”. Estas e outras passagens bíblicas já citadas neste trabalho – em que o papel da mulher é definido em posição de extremos (virtuosa/pecadora) – servem para a construção do discurso de Salu. Os meninos do beato passam a agir na luta pela moralidade, quebrando os vidros da boate e deixando escrito na parede “Deus, pátria e família”, lema semelhante ao defendido

---

<sup>266</sup> Capítulo 184 – 09:45:15-10:27:12

<sup>267</sup> Capítulo 184 – 15:28:19-16:38:11

<sup>268</sup> *Bíblia de Jerusalém*, *Provérbios*, 6:26

pelas beatas e pela extrema direita política. Diferente de Pombinha que liderava o exército de senhoras católicas reproduzindo o que interpretava das missas, o beato Salu era a origem das ideias contidas no seu próprio discurso.

A novela alude assim ao crescimento da doutrina evangélica no Brasil, principalmente a neopentecostal Universal do Reino de Deus<sup>269</sup>. Ao pregar a valorização da aquisição de bens materiais e facilitar a interpretação do discurso religioso na forma de regras fechadas e proibições, os evangélicos foram apresentados em *Asa Branca* na figura dos adolescentes ricos da cidade. A população católica se mostrava perplexa com a facilidade com que os fiéis da “nova doutrina do beato” se deixavam conduzir. A fala de Salu apelava ao combate direto com o demônio, e as mulheres eram acusadas por ele de pecadoras, tornando-se vítimas do fanatismo religioso. Constantemente ele se referia a elas como Jezebel ou mulher de Potifar<sup>270</sup>; pois, na visão do beato, as mulheres eram inescrupulosas e ardilosas. Vê-se aqui uma relação muito próxima da que se encontra em *O Martelo das Bruxas* que qualifica as mulheres como seres de natureza débil e, portanto, propensas a seguirem o caminho do extremo bem ou do mais profundo mal.

---

<sup>269</sup> Enquanto a Igreja Católica experimenta ainda hoje um declínio na quantidade de fiéis; as evangélicas vêm, a partir dos anos 80, uma expansão vertiginosa. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a porcentagem de católicos no Brasil caiu de 83% em 1980 para 64,6% em 2010; já os evangélicos passaram de 5,6% para 22,2% da população brasileira no mesmo período. [Dados do Censo Demográfico de 1980 a 2010]

<sup>270</sup> A princesa fenícia **Jezebel** era esposa do rei Acab de Israel e realizava o culto aos deuses pagãos Baal e Asserá. Por meio da sedução, ela fez com que o rei e outros israelitas adorassem falsos deuses, condenando à morte quem não seguisse sua idolatria. Ela representa a mulher sedutora e inescrupulosa. Sem ter seu nome identificado, a **mulher de Potifar** é outra personagem bíblica que representa a pecadora. Ela seduz José, hóspede do seu marido, insistindo para que ele tenha relações com ela. Ao se ver recusada por José, ela o acusa de assédio sexual.

\* \* \*

Assim como o beato Salu, Pombinha credita às mulheres a responsabilidade pelos extremos na sociedade. O equilíbrio está no homem. Nas mulheres, é possível encontrar ou o bem ou o mal, não havendo uma situação intermediária: ou elas santificam os homens ou os seduzem, levando-os a pecar. É possível observar na beata de Asa Branca uma representação da censura que, em 1965 e em 1975, havia vetado a exibição da obra no teatro e na televisão, respectivamente. Uma censura que ainda buscava controlar no ano de exibição de *Roque Santeiro* o que poderia ou não ser apresentado à sociedade, apesar do processo de redemocratização que teve início em 1985.

Pombinha também via uma mudança em Asa Branca que ia além da urbanização da cidade. O retorno de Roque, mesmo mantido em segredo, provocou alterações, e a abertura da boate *Sexus* ao lado da igreja simboliza o início de um longo processo de retomada da liberdade que se vivenciava no momento de exibição da novela. Apesar da perseguição da beata e do padre, Matilde faz valer o seu direito por meio de um documento jurídico, indicando a retomada de conquistas respaldadas na lei.

A beata representa a moralização cristã autoritária como a censura que já se enfraquecia. Enquanto o padre fala em nome de Deus, Pombinha difunde o enunciado em nome da família, da tradição e dos bons costumes – a mesma proteção que servia de pretexto para a aplicação de proibições pelo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Vendo que a garantia de preservação da família asabranquense cristã por si só não lhe oferecia mais respaldo nem consentia suas ações, a beata resolve ingressar pelo caminho político. Vestida com uma falsa ideia feminista de representatividade da mulher no poder, a beata visava um exercício de autoridade extremamente machista. Embora a novela tenha chegado ao fim sem revelar o resultado das eleições em Asa

Branca, o mais provável é que a beata tenha vencido. Não se sabe também em que medida a moralização da cidade seria realizada e qual o prejuízo que isso representaria para as conquistas das mulheres; no entanto, é possível prognosticar a ausência de qualquer traço de laicidade, pois, para a personagem Pombinha, já era prática aceitável no Brasil misturar política e religião.

A análise da narrativa de *Roque Santeiro* torna possível verificar a função reguladora das personagens femininas devotas repetindo um estereótipo semelhante ao das beatas em *O Bem-amado*: maledicência, falso moralismo, excessiva preocupação com a imagem de si e de sua família, além de demonstrarem manter com o representante religioso uma relação de extrema proximidade. Estas características permitem que as beatas tenham aparente respaldo moral, adquirindo autoridade para exercerem seus julgamentos na sociedade. *O Bem-amado* foi exibida em período de violenta repressão da ditadura militar, o que obrigou o autor a disfarçar a representação do autoritarismo nas beatas de Sucupira, de modo que a relação com a censura não ficasse nítida para os censores, como demonstrado na parte II deste trabalho.

Em *Roque Santeiro*, com a censura enfraquecida pelo fim do regime militar, a beata Pombinha Abelha foi apresentada tendo o autoritarismo como traço comportamental explícito e marcante. Ela possui a certeza de que é dotada da capacidade de distinguir o bem e o mal, o certo e o errado, e o que é melhor para cada morador da cidade. Os valores religiosos apreendidos durante os sermões ajudam a beata na construção do seu imaginário manual de normas de conduta, o qual lhe serve de guia em seus julgamentos e decisões. O padre encontra em Pombinha a líder capaz de arregimentar os fiéis, quase exclusivamente mulheres. O discurso religioso proferido na igreja chega à sua prática na sociedade na forma de regras morais aplicadas pelas beatas.

Este mesmo comportamento julgador foi observado em *O Bem-amado*, tendo em vista que as irmãs Cajazeiras e a beata Zora se serviam da máscara religiosa para arbitrar sobre a vida das demais personagens. Doroteia, Dulcineia e Judiceia recriminavam o comportamento das mulheres mais liberadas sexualmente, embora reprimissem internamente um forte desejo sexual que lhes atormentava por não poder realizá-lo. As irmãs censuravam nas demais personagens a liberdade que elas gostariam de vivenciar, mas eram obrigadas a reprimir em nome da imagem que escolheram representar

socialmente. Este conflito rendeu comicidade às cenas em que as três beatas não conseguiam sustentar a imagem pudica que se empenhavam em manter a duras penas.

Ainda em se tratando de comportamentos ligados ao sexo, tanto Zora quanto Pombinha representam a beata cujas questões ligadas ao desejo sexual são pouco exploradas na novela. Seja pela ausência do desejo ou pela magistral capacidade de disfarçá-lo, Zora e Pombinha não costumavam vivenciar cenas de conflitos interiores quanto ao desejo carnal. Embora a personagem Zora escondesse uma paixão reprimida pelo vigário, isto não foi explorado na trama de modo a desqualificá-la para exercer o julgamento dos desejos alheios. De modo semelhante, mesmo tendo vivido um conflito apenas nas cenas finais da novela ao ver sua imagem refletida em um biombo e ter usado camisolas sensuais para seduzir o marido, a beata Pombinha também foi representada sem que a repressão sexual se tornasse traço integrante de sua personalidade.

O autoritarismo que permite às beatas fiscalizarem e julgarem comportamentos alheios é conquistado através da construção da imagem de uma cristã praticante ideal. Além da necessidade de reprimirem em si mesmas a manifestação do desejo sexual, é preciso também que os outros vejam nelas um exemplo de mulheres realizadas por seguirem as normas morais religiosas. Para elas, não é suficiente seguir os ensinamentos apreendidos nas missas, é indispensável passar a imagem de que a prática desses ensinamentos baliza suas vidas e faz delas mulheres bem-aventuradas e, portanto, exemplares. Mesmo que dissimulada, é esta imagem que dá às beatas das novelas a sensação de estarem autorizadas a realizar sobre os outros a censura, o julgamento e, por vezes, a punição. É tão perceptível o prazer e o engajamento com que se dedicam à vida dos outros, que facilmente é possível se confundir aquilo que as motiva: se dedicação religiosa ou satisfação em exercer autoridade sobre os demais.

A estrutura familiar das beatas também precisa assemelhar-se ao ideal da família cristã. Maridos e filhos devem se sujeitar às suas ordens e se apresentarem como paradigmas de uma educação em moldes conservadores, embora, para a sociedade, elas demonstrem submissão à figura masculina do esposo, em conformidade com a *Bíblia*. Em *O Bem-amado*, as irmãs Cajazeiras não eram casadas e nem possuíam filhos (à exceção de Dulcineia, como apresentado anteriormente), o que não impedia de exercerem o autoritarismo umas sobre as outras, cobrando entre si a manutenção de uma imagem



exemplar na sociedade. Zora, também solteira, buscava impor suas ideias conservadoras no ambiente familiar do irmão, julgando, além dos integrantes da família, aqueles que lá se instalavam temporariamente. O fato de nem sempre obter êxito na liderança da casa fazia com que Zora exigisse do irmão atitude tão impositiva quanto a dela, para que seus sobrinhos não cometessem desvios morais maculando a imagem familiar.

Ainda sobre a atuação das beatas no ambiente doméstico, em *Roque Santeiro* foi possível perceber com mais clareza o papel centralizador delas, já que Dona Pombinha é casada e ditava as regras para a filha e para o marido. Este, além de ser prefeito dependendo politicamente de Sinhozinho, era, em casa, o chefe que deveria obedecer às ordens da esposa. Percebe-se que a beata casada esforça-se para manter aparente na sociedade a ideia de que vive numa relação conjugal de acordo com o modelo patriarcal estabelecido na *Bíblia*, que confere ao marido o papel de chefe da mulher. Pombinha, no entanto, precisa em certas ocasiões públicas dar ordens ao marido para que ele, como prefeito, contenha a imoralidade. Este conflito experimentado pela beata garante cenas cômicas pois é preciso manter-se submissa como uma esposa e, ao mesmo tempo, exercer sua autoridade de beata.

A aparente ideia de viver em um ambiente familiar bem estruturado permite que as beatas possam se apresentar socialmente como líderes bem-sucedidas. A necessidade de Pombinha de simular uma união conjugal sólida já podia ser também observada na beata Mme Lepic, personagem idealizada para a peça de teatro *La Bigote*<sup>271</sup>, em 1909, por Jules Renard (1864-1910). Tanto Pombinha quanto Madame Lepic exigem dos maridos a aparência de um casamento feliz, embora eles demonstrem insatisfação por viverem em um ambiente familiar cuja influência religiosa torna-se excessiva e sufocante. Quando há compromissos na igreja, Pombinha não deixa seu esposo terminar o café, fazendo as questões religiosas dominarem sua rotina. A intimidade do marido também é invadida ao se deparar, constantemente e sem sobreaviso, com beatas reunidas em sua casa. Em certas ocasiões, Pombinha revoga decisões do esposo ao desobedece-lo sobre questões administrativas que envolvem a abertura da boate.

---

<sup>271</sup> Jules Renard, *Théâtre Complet*, Paris, Arthème Fayard, 1911. [Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb358214784>]. Consulté le 28 mai 2019.

Na peça *La Bigote*, Monsieur Lepic, que também é prefeito de uma cidade do interior (Morvan, França) tem suas decisões usurpadas pela esposa beata. Geralmente ele prefere se manter em silêncio, demonstrando descontentamento com a vida no ambiente familiar, mas, ao ser questionado sobre sua resposta para uma demanda de emprego, Mme Lepic responde por ele.

Honorine : Mon Jacquelou aura-t-il sa place de cantonnier ?  
Mme Lepic : Quand M. Lepic se mêle d'obtenir quelque chose...  
Honorine : Vous n'allez pas vous taire ! [...] Excusez-moi, madame. Mais laissez-le donc répondre, pour voir ce qu'il va dire. Il est en âge de parler seul.  
Mme Lepic : Mais oui, mais oui, Honorine.  
Honorine : C'est qu'il ne le dirait pas, si on ne le poussait pas. (À Mme Lepic.) Heureusement que vous êtes là, et que vous répondez pour lui.<sup>272</sup>

A cena demonstra a autoridade que a beata possui em casa e o sufocamento do marido. Ele só emite alguma palavra para validar as afirmativas ditas a seu respeito pela personagem Honorine, uma senhora que o viu nascer e diz conhecê-lo bem. Percebe-se que o marido tem aversão ao comportamento da esposa.

Honorine : Je peux vous dire, moi, les dames qu'il aime et les dames qu'il n'aime pas. [...] Il n'aime pas les bavardes.  
M. Lepic : Non !  
Honorine : Il n'aime pas les curieuses.  
M. Lepic : Non.  
Honorine : Ni les menteuses.  
M. Lepic : Non.  
Honorine : Ni surtout les bigotes.  
M. Lepic : Ah ! non !<sup>273</sup>

Fofoqueira, curiosa, mentirosa e carola: as características são expostas para desqualificar a personagem beata, sempre fazendo o espectador compreender que o jeito rude do marido era uma forma de se isolar do falso moralismo que a esposa havia impregnado na dinâmica da casa. Tudo precisava estar envolto na aparência moral exigida pelo catolicismo. A filha Henriette, que estava prestes a ficar noiva, agia como Mocinha em *Roque Santeiro*, seguindo os passos da mãe. Vê-se na peça a reprodução do que ocorre nas telenovelas, em que as beatas buscam impor para os membros da família

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 100.

o estilo de vida que elas julgam de acordo com seus princípios religiosos. Como já citado neste trabalho, as beatas buscavam, segundo Pierre Des Pilliers “*embéguiner au moral, c’est-à-dire idiotiser contre vous la plupart de vos femmes et de vos filles!*”<sup>274</sup>. A aparência era supervalorizada tanto pelas beatas de Sucupira e Asa Branca quanto pela *bigote* de Morvan. Para elas, a mulher precisa demonstrar ser, sem obrigatoriamente precisar ser de fato. Assim, passam adiante o ensinamento de que é preciso preservar socialmente a imagem da mulher devota e realizada.

Mme. Lepic : Une vraie femme doit toujours céder, pallier, composer.

Henriette : À propos de quoi, maman ?

Mme. Lepic : À propos de tout. Rappelle-toi ce que dit M. le curé sur les petits mensonges nécessaires, qui atténuent.<sup>275</sup>

Na cena 7 do primeiro ato da peça, Mme. Lepic tenta travar um diálogo com seu marido enquanto se esforça para executar o papel de esposa dedicada. Os sinos tocam indicando o início da segunda missa do domingo, e antes de ir à igreja, ela lhe faz perguntas obtendo sempre o silêncio. A beata interrompe a própria fala para comentar sobre os sinos da igreja: “*Avec ces cloches, on ne s’entend pas ! (elle ferme la fenêtre.) [...] Oh ! ces cloches. (elle ferme la porte.)*”<sup>276</sup>. Vê-se uma maneira de justificar para si mesma que a ausência de resposta do marido certamente se dá pelo fato de ele não ter escutado suas perguntas. Novamente se percebe a importância dada à aparência para que se possa sustentar a imagem de um casal unido. Na verdade, o sino é o chamado da Igreja, servindo, portanto, para representar a religião que havia se colocado como ruído na comunicação do casal.

Tanto as beatas da novela quanto Mme Lepic mantêm com o padre uma relação de extrema proximidade. As irmãs Cajazeiras, Zora e Pombinha vivem dedicadas às questões que envolvem a organização da paróquia e, em contrapartida, ganham a confiança do pároco para se apresentarem à sociedade, *grosso modo*, como uma líder por procuração. Assim como o vigário fazia suas refeições na casa de Zora, em *La Bigote*, Mme Lepic enviava comida e bebida para o padre sem que o marido soubesse, demonstrando uma

---

<sup>274</sup> Pierre Des Pilliers, *Du cléricalisme et des moyens de le terrasser (1884)*, S.l., Hachette - BNF, 2016, p. 6.

<sup>275</sup> Jules Renard, *op. cit.*, p. 102.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 107.

intimidade que fazia da igreja seu segundo lar. Essa aproximação fazia o marido considerar sua relação um *ménage à trois*.

M. Lepic : C'est tout de même, grâce à elle, un ménage à trois : le mari, la femme et le curé ! [...] moi je le sais, car, depuis vingt-sept ans, monsieur, j'ai un curé dans mon ménage, et j'ai dû, peu à peu, lui céder la place : le curé !... c'est l'amant contre lequel on ne peut rien. Une femme renonce à un amant : jamais à son curé [...] Ils changent, quittent le pays ou meurent. Mais Mme Lepic reste et ne change pas. Jeune ou vieux, beau ou laid, bête ou non, dès qu'il y a un curé, elle le prend. Elle est à lui ; elle appartient au dernier venu comme un héritage du précédent. Le curé l'a tout entière, corps et âme ! Corps, non, je la calomnie. Mme Lepic est, comme vous dites, une honnête femme, bigre ! Incapable d'une erreur des sens, même avec un curé ! Et pourvu qu'elle le voie à l'église, une fois tous les jours de la semaine, deux fois le dimanche, et à la cure le reste du temps !<sup>277</sup>

O marido lamenta que a esposa tenha se tornado uma beata. À medida que ela foi se transformando em uma carola, ele foi se silenciando e se dedicando à caça, buscando fora do casamento a realização do desejo sexual. “Le bonheur d'un mari dans un ménage ne consiste pas à tromper sa femme le plus possible. Mais ce n'est pas moi qui ai commencé. Sans le curé, j'eusse été un époux modèle”<sup>278</sup>. Após conceder a mão da filha para o noivo, o padre vai até a casa da beata abençoar o noivado. Assim como as beatas das novelas recorrem ao padre em busca de auxílio na resolução de problemas familiares, é interessante observar o modo como o padre vai substituindo a figura paterna na casa de Mme Lepic.

Le Curé : Je vous félicite, monsieur ! Vous épousez une jeune fille ornée de toutes les grâces, parée de toutes les vertus. Comme prêtre et comme ami, j'ai eu avec elle de longues causeries chrétiennes. Elle est ma fille spirituelle !  
Henriette : Mon père !  
Félix : Moi, mon père, c'est papa. Mon pauvre vieux papa !<sup>279</sup>

Enquanto a filha de Mme. Lepic chama o padre de “Mon père” (pai/padre), o filho da beata faz questão de não fazer uso do termo com duplo significado e destaca que, para ele, só há um “père”, M. Lepic. Desde o início da peça o filho é apresentado

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 125.

como um defensor do pai e indica o desejo de seguir seus passos, exceto quanto ao fato de se casar com uma beata. A filha promete ao pai que se dedicará mais ao marido do que à Igreja, pois todos temem, inclusive ela, a transformação que uma mulher devota está suscetível quando começa a se devotar à igreja em demasia. Com a saída de M. Lepic de cena, a beata oferece a poltrona do marido para que o padre possa se sentar, um gesto que conota a tomada de lugar.

A peça é encerrada com a beata reforçando a necessidade de manter a aparência de uma família bem estruturada: “Mes enfants ! Votre mère est heureuse ! Cher Paul, embrassez notre Henriette, M. le curé vous bénira. Embrassez-la, allez ! Vous ne l'embrasserez jamais autant que M. Lepic m'a embrassée”<sup>280</sup>. As beatas como a de Jules Renard surgiram nas telenovelas brasileiras inicialmente como figurantes ou personagens em pequenos papéis. Foi em *Sucupira* (1973) que elas ganharam notoriedade na televisão. O regime militar, no entanto, exigia uma representação mais contida das carolas. A partir de *Dona Pombinha*, em 1985, as beatas assumiram protagonismo definitivo nas telenovelas ambientadas em cidades fictícias do interior brasileiro. No entanto, é em 1989, com *Perpétua*, que se verá o uso da personagem para representar, sem metáforas, a maledicência, a hipocrisia, o falso moralismo e o aspecto mais tirano das beatas que agem em nome de Deus.

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 126.

## PARTE IV

### *TIETA:* O FIM DA CENSURA E A EXPLOSÃO DA LIBERDADE

## Ficha técnica

---

**Período de exibição:** 14 de agosto de 1989 a 31 de março de 1990

**Horário:** 20h

**Nº de capítulos:** 196

**Autor:** Aguinaldo Silva

**Coautoria:** Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn

**Direção:** Reynaldo Boury e Luiz Fernando Carvalho

**Direção geral:** Paulo Ubiratan

**Supervisão:** Daniel Filho

**Produção executiva:** Mariano Gatti

**Coordenação de produção:** Roberto Câmara

**Equipe de produção:** Sônia Goda Santana, Marcus Furtado, Wladimir S. Souza, Jorge Alves Teixeira, Nilton Canavezes e Carlos Nascimento

**Edição:** Alberto Gouvêa e César Chaves

**Operação de edição:** César Carvalho, Fittipaldi, Augusto Fernandes e Henrique Carvalhes

**Cenografia:** Mario Monteiro, May Martins e Alfredo Pereira

**Cenógrafos assistentes:** Sylvia Barroso e Mary Habibi

**Figurinos:** Helena Gastal e Lessa de Lacerda

**Equipe de figurino:** Rosa Pierantoni, Vânia Mourão e Regina de Paula

**Produção de arte:** Cristina Médicis

**Pesquisa de arte:** Marta Kubitschek e Andréa Penafiel

**Pesquisa de texto:** Márcia Prates e Íris Gomes

**Continuidade:** Maria Eugênia e Solange Silva

**Maquiagem:** Vavá Torres (supervisão), Yá Lopes, Lindalva Veronez, Leila Brito, Elenice de Castro, Maria das Dores e Therezinha de Oliveira

**Contrarregra:** Antônio Rocha (supervisão), Roberto Malvino, Sergio Brandão, Antônio Mendes, Marcos Tadeu, Sérgio Ricardo, Rogério Machado Ferreira, Mauro Almeida Moreira, Marco Antônio Vellozo e Willian Amaral

**Iluminação:** Rosemberg Mello, Jacy Botelho e Carlos Botelho

**Câmeras:** Arlindo Nonato da Silva, Ubiratan Dantas da Silva, Edílson Giachetto, Evando Rodrigues Oliveira, Walter Espírito Santo, Valter Bezerra da Silva, Wilson Roberto de Marco, Arlindo Lins Oliveira e Luiz Carlos da Silva Maidana

**Imagens de externa:** Custódio Santos e Edson Carvalho

**Direção de imagens:** Luiz Alberto e Antônio Mizziara

**Apoio de operações:** Wilson Aquino, Carlos A. Pereira, Paulo R. Jesus e Marcelo Legey

**Gerência de operações:** Antônio Vilela

**Direção de operações:** Aluízio Augusto

**Sonoplastia:** Aroldo Barros

**Efeitos sonoros:** Jair Pereira

**Produção musical:** Mariosinho Rocha

**Supervisão musical:** Walter D'Ávila Filho

**Trilha incidental:** Aluízio Didier

**Abertura:** Hans Donner, Bene Rizzo, Nilton Nunes e Alexandre Sadcovitz

**Multimídia:** Ricardo Nauenberg

**Assistente de direção:** Ivan Zette

**Direção de planejamento:** Carlos H. Cerqueira Leite

## Sinopse

---

Inspirada no romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado (1912-2001), a novela foi exibida em 196 capítulos, entre 14 de agosto de 1989 e 31 de março de 1990. A trama é ambientada na fictícia cidade do interior baiano, Santana do Agreste, e se desenvolve em torno do plano de vingança da personagem principal, que deseja desmascarar a hipocrisia dos moradores. Os habitantes da pacata cidade litorânea se adequam aos moldes comportamentais conservadores, ao passo que Tieta sente a necessidade de seguir seus impulsos e “fazer o que a natureza manda”. Pastoreando as cabras do pai nas dunas de Mangue Seco, ainda uma estudante adolescente, ela perde a virgindade com um mascate que estava de passagem, e ganha dele um lenço de seda florido em cores quentes, simbolizando o fato de ter-se tornado mulher.

Ao passear pela cidade, Tieta se comporta de modo sedutor com características animais, balindo como uma cabra acompanhada pela sonoplastia de chocalho. Os homens a chamam de cabrita, demonstrando desejo; já as beatas referem-se à cabrita como xingamento por sua conduta animal e vulgar [[cena 1](#)]. Ao romper com os códigos comportamentais conservadores, a adolescente Tieta é perseguida por sua irmã, a jovem beata Perpétua, que a denuncia ao pai, Zé Esteves. Ela é pega em flagrante na cama com o visitante Lucas.

Arrastada pelos cabelos e agredida a golpes de cajado, Tieta é exposta na frente da igreja para julgamento de todos os moradores. Enquanto Perpétua assiste à cena com regozijo, o padre, as beatas e toda a pequena população de Santana do Agreste permanecem indiferentes à violência. Apenas Tonha, Carmosina e Dona Milu tentam impedir a brutalidade de Zé Esteves. Tieta é colocada à força numa caminhonete que parte sem destino conhecido. O pai exige que a filha desembarque da condução o mais distante possível, de modo que ela nunca mais retorne a Santana do Agreste. Partindo apenas com algum trocado cedido por Dona Milu, ela promete à amiga Carmosina que não iria morrer, pois precisará um dia retornar à cidade para se vingar de todos os envolvidos direta ou indiretamente na sua “execução pública”. Colocando o lenço de seda em volta dos cabelos, Tieta parte de cabeça erguida e determinada a vencer na vida.



Durante nove anos a população não tem notícia do paradeiro de Tieta, até que ela envia uma carta para o pai, dizendo que havia perdoado a família pela violência sofrida. Na carta, informa que mora em São Paulo, casara com um comendador e estava rica. A partir de então, durante onze anos, Tieta manda todo dia cinco de cada mês um cheque para ser dividido em partes iguais por seu pai e suas duas irmãs, Perpétua e Elisa. Mesmo distante, Tieta começa a ter sua imagem transformada, passando de jovem devassa a senhora rica e merecedora de respeito.

Esses episódios da Tieta jovem compõem a primeira parte da novela e são apresentados ao telespectador por meio das lembranças contadas para Ascânio, quando ele questiona sobre as transformações ocorridas na cidade desde sua partida para estudar em Salvador. Exceto a expulsão de Tieta, pouco havia mudado em Santana do Agreste. Perpétua, responsável pela desgraça da irmã, havia se casado com um major, mas ficara viúva após o nascimento do segundo filho. Ela, que já se comportava com excessiva devoção religiosa na primeira parte da novela, assume a liderança das beatas.

Fazia 20 anos que Tieta havia sido expulsa e, desde que começara a ajudar a família, nunca havia faltado com o compromisso. Pela primeira vez não há nos correios a esperada carta contendo o cheque. O endereço exato de Tieta permaneceu um mistério todos esses anos, sendo a caixa postal 4308 a única forma de contato com ela em São Paulo. Todos mentiam para conseguir mais dinheiro de Tieta, que sustentava há 5 anos o filho de Elisa que, no entanto, morrera recém-nascido. Enviava dinheiro para que Perpétua pagasse a mensalidade dos filhos Ricardo, no seminário, e Peto, num colégio particular. Na verdade, enquanto o primeiro havia conseguido uma bolsa, o segundo estudava no grupo escolar municipal.

Tieta havia conseguido tornar sua família dependente financeiramente dela. Assim, seu silêncio por mais de um mês seguido faz com que todos lhe escrevam demonstrando a preocupação com a ausência de resposta, mas sem abordar a falta que o dinheiro estava fazendo. Embora cada um envie uma carta, a cena demonstra uma unidade de continuação no conteúdo das palavras escritas.

[Perpétua] Minha prezada irmã Antonieta, o objetivo desta missiva é [Ricardo] saber do seu estado de saúde e também [Timóteo] lhe dizer que aqui em Santana do Agreste todos estariam muito bem se [Tonha] não fosse a saudade que a gente sente de tu. [Zé Esteves] [seu pai] perdeu tudo e está na rua da margura. [Carmosina] É claro que o seu silêncio repentino, a sua falta de notícias, está preocupando muito a todos nós. Você está bem? [Padre Mariano] Se você estiver como Deus queira, estiver realmente bem, eu gostaria de tomar a liberdade de pedir pra você vir em São Paulo, sem compromisso, é claro, o preço de um novo turíbulo, [Ricardo] e de um uniforme completo do Corinthians. [Elisa] E um vestido de estresse (sic), [Perpétua] e o maior coração de Jesus que você possa encontrar. Aceite o abraço sincero, [Carmosina] um beijo carinhoso da sua amiga fiel, Carmosina.<sup>281</sup>

As cartas permanecem sem resposta e Perpétua conclui que Tieta morreu. Este fato faz com que sua imagem de boa mulher seja ainda mais difundida entre os moradores. A beata, em uma visita à paróquia de Aracaju, lê na *Folha da Manhã*, um jornal de São Paulo, que um comendador chamado Filipe convidava a todos para a missa de sétimo dia de sua esposa Antonieta. Perpétua supõe que Tieta havia morrido e o marido não entrara em contato para não dividir a herança com a família. Neste ponto da novela, o autor deixa as tramas paralelas em suspenso e dedica alguns capítulos para falar ainda mais sobre Tieta. As cenas da expulsão são constantemente repetidas, com o intuito de fixar no público o ambiente hipócrita contrastante com o doloroso luto que parte da população aparentava viver após a notícia da suposta morte. Se antes todos lamentavam o sumiço das cartas, agora estavam festejando a possibilidade de receber uma herança. Perpétua encomenda um velório e o padre e celebra uma missa em intenção de Tieta pois, viva ou morta, não lhe faria mal.

A presença de todos na igreja chorando a morte de Tieta é a cena escolhida pelo autor para apresentar uma nova personagem à trama: a Tieta de 20 anos depois da expulsão. O bêbado da cidade, Bafo de Bode, ao presenciar a cena, do coreto da praça, resume o ambiente hipócrita de Santana do Agreste: “ô falsidade! Chega me dá arrepio. Até parece que tão sentindo alguma coisa, ói. Ói. Raça de víbora! Fecham o comércio... rezam missa... Pois se puseram a outra pra fora daqui debaixo de paulada” [[cena 2](#)]. Perpétua pede para decretar feriado para que todos estejam presentes no velório

---

<sup>281</sup> Capítulo 09 – 43:27:09-47:11:10

simbólico. Ela enaltece a memória da irmã que há vinte anos havia sido enxotada da cidade por causa de sua intriga.

Durante a missa, Tieta aparece e desfaz o mal-entendido sobre sua morte. Exuberante, colorida e completamente destoante dos demais moradores, a personagem que havia sido expulsa é enaltecida por todos. Ela chega de carro, com joias, salto alto, de roupa justa vermelha e, na cabeça, o mesmo lenço que recebera do mascate quando perdeu a virgindade nas dunas e que usava quando foi expulsa pelo pai. Nem termina a missa e todos partem, empolgados com a volta de Tieta. Em vão, o padre implora para que permaneçam, mas a população pede que ele deixe a missa para o dia seguinte. Essa interrupção da missa pode ser considerada como indício de que a chegada de Tieta ameaçava romper com o ambiente conservador religioso. Tieta diz que está em Santana do Agreste pois ficou viúva e resolveu retornar à terra natal para espairecer. Movida pela vingança, ela seduz cada vez mais os moradores, seja pela oferta de riqueza ou pela sensualidade. Como ainda não tinha onde ficar, Perpétua insiste para que Tieta fique na casa dela, cedendo seu quarto para a irmã. O mesmo quarto onde Tieta foi pega em flagrante pelo pai.

Assim como em outras novelas ambientadas em cidades fictícias do interior brasileiro, como Sucupira em *O Bem-amado* e Asa Branca em *Roque Santeiro*, Santana do Agreste de *Tieta* também possui os representantes das instituições sociais de base bem definidos: o poder político do prefeito e coronel Artur da Tapitanga e do secretário Ascânio; a Igreja na representação de padre Mariano auxiliado pelas beatas Perpétua, Amorzinho e Cinira; e as famílias geralmente representadas na figura do patriarca. A prostituição também se faz presente na Casa da Luz Vermelha, onde Zuleika Cinderela trabalha com as prostitutas Manon, Taninha e Glorinha. A sala da entrada da Casa da Luz Vermelha é o único ambiente da novela em que é possível ver uma imagem de divindades ligadas ao Candomblé. O quadro retratando Iemanjá restringe a religião afro-brasileira às classes menos favorecidas e marginalizadas, assim como nas outras novelas citadas.

O catolicismo é a religião praticada por toda população, inclusive pelas prostitutas, e serve de norma balizadora dos comportamentos sociais na cidade. No entanto, a chegada de Tieta perturba a pacata Santana do Agreste, parada no tempo e ainda acostuada a sofrer com a vigilância das beatas. O embate entre Perpétua e

Tieta, que parecia ter sido apaziguado com o distanciamento desta última, retoma ao longo da trama e só cresce à medida que a beata percebe que não será fácil tirar vantagem financeira da irmã. Durante os últimos onze anos, desde que enviara o primeiro cheque, Tieta passou a imagem de benevolente, ajudando a família sem medir esforços. É essa mulher rica e generosa que Perpétua esperava encontrar. Na casa da beata, Tieta se apaixona pelo sobrinho, Ricardo. Recém-saído da adolescência, o jovem seminarista tem sua vida dedicada às orações pois sua mãe havia prometido a Deus entregar-lhe seu primeiro filho caso conseguisse um marido. Assim, sem nem mesmo pensar na vocação religiosa, Ricardo cresceu sabendo que se tornaria padre para cumprir a promessa da mãe. O jeito exuberante da tia intriga o seminarista e perturba seu desejo. Tieta havia sido caridosa ajudando a todos durante esses anos. Além de ter presenteado a igreja de padre Mariano com um turíbulo de prata, ela foi a responsável pela instalação da luz elétrica na cidade. A “luz de Tieta”, como a população passa a denominar a rede de energia, conota o aspecto revelador da personagem, envolvendo-a em uma áurea iluminada e santa. Ricardo começa a buscar semelhanças entre Tieta e as imagens de santas que ele coleciona em figurinhas, de modo que o amor e a adoração que tem pelos santos são transferidos também para a tia. Quando o conflito entre devoção e desejo é resolvido, o seminarista resolve abandonar a promessa da mãe e viver a relação com Tieta.

Apesar de ser uma beata, Perpétua representa os sete pecados capitais, pois, todos os vícios condenados no evangelho compõem a personagem devota. Gula, ira, inveja, preguiça, orgulho, luxúria e avareza guiam a falsa devota em suas ações, sendo a avareza e o orgulho os vícios que mais caracterizam seu comportamento. Foi por avareza que ela permitiu que Ricardo se aproximasse cada vez mais de Tieta, indicando em certos momentos que ele deixasse o estudo bíblico para ajudar a tia. Perpétua desejava que Tieta colocasse Ricardo como herdeiro e, assim, poder desfrutar da riqueza da irmã. Ao flagrar os dois na cama, a beata diz que emprestou o filho na melhor das intenções, mas Tieta havia desviado Ricardo do caminho que o levava a Cristo, fazendo dele um pecador. Perpétua ameaça revelar para a cidade o caso de Tieta com o sobrinho, o que certamente faria com que a irmã fosse escorraçada mais uma vez. Em troca do silêncio, a beata pede dinheiro e exige que Tieta adote Ricardo como filho. A relação entre tia e sobrinho ganharia então a conotação incestuosa de mãe e filho. Tieta se recusa a tal perversão, mas dá a Perpétua uma mala de dinheiro para comprar seu silêncio.

Se a chegada de Tieta estremeceu as questões comportamentais e de costumes, o retorno de Ascânio leva a Santana do Agreste a discussão sobre o progresso e a necessidade de fazer com que a cidade do litoral baiano se torne um centro turístico capaz de gerar renda para a população. A novela começa a discutir a preservação do meio ambiente, um tema iniciado nos anos 70, mas que ganhava força na década de 80, sobretudo no ano anterior à exibição da novela, com a Constituição de 1988, que estabeleceu pela primeira vez o papel do Estado e da sociedade na preservação ambiental. Dois anos após o fim de *Tieta*, o Brasil sediou a Rio-92, primeira conferência da ONU sobre o meio ambiente, onde 170 países debateram o assunto. Evidentemente a novela não tem relação com a realização de políticas nacionais ou internacionais sobre o assunto, mas, a abordagem temática indica que a telenovela inseria na sociedade a importância de debater sobre essas questões.

No meio da novela, o autor adiciona uma polêmica em Santana do Agreste: o misterioso Mirko Stephano envia um projeto à prefeitura pedindo autorização para instalar em Mangue Seco uma usina de álcool. O problema é que, embora gere progresso e renda, o impacto ambiental pode destruir a cidade. A Empresa Brastânio está interessada na substância chamada chumbo tetraetila, usada na gasolina para melhorar o desempenho dos carros, mas cuja utilização era proibida no país. O Brasil é um dos poucos países que proibia o uso da substância, mas quanto à fabricação, não existia regra específica. A Brastânio quer produzir em Mangue Seco e, com a construção de um porto na cidade, escoar a substância para países que não a produzissem. A novela lança um debate sobre as consequências do progresso em um país em desenvolvimento, além disso, fala sobre o uso das riquezas naturais brasileiras para beneficiar países desenvolvidos e que já se encontravam mais conscientes quanto à necessidade de preservar seus territórios dos danos ambientais.

Neste ponto da novela, novas tramas são inseridas. A quem pertencem as terras de Mangue Seco e quem é Mirko Stephano? Tieta descobre que o misterioso empresário é Arturzinho, filho do coronel da Tapitanga, que fora estudar em Salvador, jamais dera notícias e voltara com o propósito de destruir a cidade. Tieta busca a todo custo impedir a construção da usina, pois ela deseja ser proprietária de Mangue Seco. Ela descobre então que as terras pertencem à madrasta Tonha, que viveu na miséria com seu pai até

seu retorno a Santana do Agreste. Arturzinho, no entanto, apura que não existe em São Paulo nenhuma Tieta Cantareli, mas sim, Tieta do Agreste, ou Antoinette de Higienópolis, dona de uma casa de prostituição para clientes ricos. O dossiê sobre a vida de Tieta vai parar nas mãos de Perpétua, que tenta desmascarar a irmã durante a missa de morte de Arturzinho. Os papéis que Perpétua põe em cima do altar são queimados pelas chamas das velas e, na ausência das provas, cabe à população julgar as acusações da beata sobre a vida de Tieta em São Paulo. Para o povo, Tieta é uma santa e Perpétua merece ser internada. Tieta diz que os anos se passaram e todos continuam hipócritas, pois talvez as acusações de Perpétua sejam verdadeiras, mas os moradores preferem acreditar naquilo que lhes traz mais benefício. Em casa, a beata tem alucinações com o major Cupertino, seu marido falecido, e desaparece junto com ele.

O capítulo final demonstra uma cidade tocada pelo progresso. O comércio na rua é ampliado, ambulantes, carros e turistas passeiam por Santana do Agreste. O complexo turístico é inaugurado por Tieta, que, ao cortar a faixa, discursa que só o tempo poderá dizer se o progresso fará bem à cidade. Este é o final apresentado pelo autor para o desfecho do enredo da novela. No entanto, outras cenas finais são apresentadas. Na sequência, o circo abandonado que integrava a cidade cenográfica foi restaurado por Tonha para patrocinar o Grand Circo Mágico “Plin Plin”, fazendo referência ao som emitido pela marca da emissora Rede Globo. Os atores e profissionais da equipe técnica da novela surgem descaracterizados no picadeiro. Os únicos atores que estão incorporados nas personagens são Perpétua, o major e Zé Esteves, que apenas observam a festa sentados na plateia. Um vento sopra forte e as areias das dunas de Mangue Seco avançam violentamente atingindo Santana do Agreste e soterrando a cidade. Toda a região fica coberta por dunas de areia e o lenço de Tieta surge balançando no vento<sup>282</sup>.

Como dito anteriormente, a novela tem como tema central a disputa entre as irmãs Perpétua e Tieta, representando o embate entre conservadorismo religioso e emancipação

---

<sup>282</sup> Segundo Aguinaldo Silva, após ter apresentado o final das personagens, ele destrói o elenco pois havia nos bastidores a possibilidade de transformar a novela em uma série. O diretor, Paulo Ubiratan, pediu que Aguinaldo escrevesse um final onde encerrasse a possibilidade de continuação. Assim, ele criou a festa do circo, onde a equipe estava presente, inclusive ele próprio, e todos terminam soterrados. Aguinaldo Silva, « À Luz de Tieta - 03 », 30 de mai de 2017, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=hUA50B4gWQQ>]. Consulté le 15 juillet 2019.

feminina. Para além dessa questão, outras tramas paralelas visam inserir na sociedade o debate sobre exploração sexual infantil e violência doméstica. O papel submisso das personagens femininas ganha destaque em diversas histórias, o que faz de *Tieta* uma novela progressista no período pós-redemocratização de fim da censura.

A novela foi reapresentada no *Vale a Pena Ver de Novo*, entre 19 de setembro de 1994 e 7 de abril de 1995. No ano seguinte, com direção de Cacá Diegues, foi lançado o filme *Tieta do Agreste*, com a atriz Sônia Braga no papel de Tieta e Marília Pêra (1943-2015) como Perpétua. Pelo Canal Viva, a novela foi integralmente exibida entre 1 de maio e 15 de dezembro de 2017. *Tieta* foi transmitida em Portugal em 1991 pela RTP1 e retorna ao país em janeiro de 2019 pela Globo Internacional. Durante a primeira exibição em Portugal na televisão estatal, causou protestos de políticos e telespectadores, que pediam a censura total da novela ou alteração do horário de exibição para a madrugada. A Associação Portuguesa de Espectadores de Televisão considerava a novela "ofensiva aos valores tradicionais dos portugueses"<sup>283</sup> e "imoral" para o horário das 19h<sup>284</sup>. A novela também foi exibida no Chile, Argentina, Guatemala, Peru, Uruguai e outros países. Em 2012, *Tieta* foi lançada em um compacto de aproximadamente 40 horas em DVD.

---

<sup>283</sup> « “Tieta” continua sendo exibida na TV portuguesa », *Folha de São Paulo*, 26 février 1991.

<sup>284</sup> Para o *Jornal do Brasil* o autor Aguinaldo Silva afirmou que “imoral mesmo é ver os iraquianos sendo exterminados pelos americanos e as televisões do mundo inteiro mostrarem as cenas com a maior alegria”. Regina Rito, « Tieta às 7 da noite é imoral em Portugal », *Jornal do Brasil*, 21 février 1991.

## Personagens

---

**Tieta** (Betty Faria): Flagrada na cama com um homem, a jovem Tieta é expulsa da cidade pelo pai, após ter sido denunciada por sua irmã Perpétua. Humilhada, agredida e recebendo o apoio de apenas três pessoas da cidade, ela parte sem destino, decidida a voltar para se vingar. Tieta sofre longos anos em São Paulo, torna-se mais racional e menos impulsiva. Como a ajuda de um comendador, ela fica rica e, secretamente, administra uma casa de prostituição em Higienópolis, onde é conhecida como Madame Antoinette. Com grande influência no ambiente político, ela retorna a Santana do Agreste após 20 anos para comprar a lealdade dos que a julgaram no passado e expor a hipocrisia da população.

**Perpétua** (Joana Fomm): Mãe de Ricardo e Peto, a beata guarda luto fechado após a morte do marido, Major Cupertino. Denunciou Tieta para o pai na adolescência, pois sempre julgou o comportamento da irmã uma vergonha para a família. Para conseguir um marido, ela prometeu oferecer seu primeiro filho à Igreja. A falsa devota lidera o trio de beatas com Cinira e Amorzinho, fiscalizando o comportamento das mulheres na cidade. Passa a bajular a irmã em troca de dinheiro. Ao saber do caso de Tieta com Ricardo, chega a cogitar a hipótese de aceitar a relação, desde que Tieta coloque o seminarista como herdeiro. Circula a lenda da misteriosa caixa de Perpétua, onde ela guardaria o pênis do marido.

**Ricardo** (Cássio Gabus Mendes): Filho de Perpétua, sobrinho de Tieta, o jovem tímido seminarista é conhecido como Cardo. Vive o conflito entre o desejo carnal e a promessa da mãe para que se torne padre. Ao sentir atração pela tia, pratica a auto penitência para que a dor alivie o pecado. Torna-se amante de Tieta e desiste do seminário para decepção da mãe.

**Zé Esteves** (Sebastião Vasconcellos): Ganancioso e avarento, anda com o cajado que lhe serviu para tanger suas cabras no passado e expulsar sua filha Tieta da cidade. Ao perder tanto as cabras quanto a filha, ele vive de mau humor e desconta na esposa a sua frustração. Com o retorno da filha, para conseguir mais dinheiro, é obrigado a aceitar o comportamento independente e liberado dela. Vive com Tonha na miséria, pois guarda todas as economias no colchão, até descobrir que tudo que juntara havia perdido o valor.

**Tonha** (Yoná Magalhães): Segunda esposa de Zé Esteves, com quem teve Elisa. Quando se casou com o pai de Tieta, as duas tinham praticamente a mesma idade e tornaram-se grandes amigas. Tonha era muito jovem quando se casou, e permaneceu inocente e submissa até a morte de Zé Esteves. Enquanto Perpétua exige que a madrasta adote o luto, Tieta oferece a Tonha uma viagem a São Paulo para que se torne uma nova mulher.



**Cinira** (Rosane Gofman): Beata e solteira, tenta controlar seu desejo sexual, mas, ao ver Osnar ou escutar palavras relacionadas a sexo, ela é tomada por um ataque de tremedeira incontrolável. Está sempre a serviço de Perpétua. Mantém a duras penas a imagem de pudica.

**Amorzinho** (Lilia Cabral): Desde que ficou viúva muito jovem, mantém-se casta até que se case novamente. Não preserva o luto como sua líder Perpétua, que, contra sua vontade, impôs que ficasse noiva de **Seu Chalita** (Renato Consorte), dono do Bar do Crescente.

**Padre Mariano** (Cláudio Corrêa e Castro): Conservador em certos assuntos, o padre se mostra aberto para muitas questões de comportamento, o que choca a beata Perpétua.

**Carmosina** (Arlete Salles): a única pessoa para quem Tieta contou o seu propósito de vingança. Nunca namorou e, para surpresa de sua amiga, continua virgem aos 40 anos. Trabalha nos Correios, onde consegue descobrir os segredos dos moradores abrindo as cartas com o vapor do bico da chaleira. Aprendeu a técnica com a mãe, **Dona Milu** (Míriam Pires), viúva e dona da pensão onde moram os solteiros da cidade. Foi uma das poucas pessoas que defendeu Tieta no momento da expulsão. Apesar da idade avançada, não é nada conservadora, aceita as diferenças e combate a exploração sexual na fazenda do coronel.

**Artur da Tapitanga** (Ary Fontoura): Coronel e prefeito, nomeia Ascânio como secretário da prefeitura e, assim, pode se dedicar integralmente à sua fazenda. Mantém em cativeiro adolescentes que ele compra de famílias pobres e passa tratá-las como filhas, conhecidas como as rolinhas do coronel. Ele utiliza a alfabetização dessas meninas para abusar sexualmente delas. É pai de Arturzinho, que, depois de sair da cidade, nunca mais deu notícias, de modo que o pai tem ataques de soluço sempre que escuta o nome do filho.

**Maria Imaculada** (Luciana Braga): Foi comprada pelo coronel e viu toda negociação, implorando para permanecer com os pais. Torna-se a rebelde do grupo e se recusa a “aprender a ler”. Foge e é acolhida na Casa da Luz Vermelha, mas não é tratada como uma prostituta. De volta ao cativeiro da fazenda, deixa de lado a rebeldia e passa a contar ao coronel histórias envolventes e, como Sherazade, consegue ganhar tempo. Foge com a ajuda de **Filomena** (Cristina Galvão), que havia sido comprada para ser uma “rolinha”, mas o coronel a rejeitou. Tornou-se responsável por tomar conta das outras meninas.

**Timóteo** (Paulo Betti): Marido de Elisa, Timóteo D’Alamberti é proprietário de uma loja de tecidos. Era um conquistador na juventude, sendo conhecido como o consolo das viúvas. Após o casamento, abandonou a vida boêmia e adquiriu um grave problema no estômago. Ainda se reúne no bar com os outros Cavaleiros do Apocalipse: **Osnar** (José Mayer), sedutor dono de terras que, apesar do jeito rude, é muito sensível e fiel aos amigos; **Ascânio** (Reginaldo Faria), mudou-se para o sudeste para estudar e retorna a

Santana do Agreste disposto a levar o progresso; e **Amintas** (Roberto Bonfim), dono de uma loja de material de construção, seduz a carola Amorzinho mas não abre mão da vida boêmia de solteiro.

**Elisa** (Tássia Camargo): Casada com Timóteo, vive escutando radionovelas e sonha um dia viver como as mocinhas das histórias que costuma acompanhar. Deseja que o marido seja como os galãs das novelas da Rede Globo, mas, para desespero de Elisa, ele acha que esposa deve ser tratada com pudor. Ela quer se separar do marido e começa a se apaixonar por visitantes que chegam do sudeste do país com sotaque igual ao dos galãs das novelas.

**Leonora** (Lídia Brondi): A romântica Leonora é apresentada como filha do Comendador Felipe Cantarelli, suposto marido de Tieta. Apaixona-se por Ascânio, pondo em risco o plano de Tieta. Na verdade, Leonora trabalhava na casa de prostituição que Tieta tinha em São Paulo.

**Modesto Pires** (Armando Bógus): Ganancioso, o dono do curtume e proprietário de terras é casado com Dona Aída, mas sustenta uma casa em Mangue Seco para sua amante. A condição era que ela não convivesse socialmente com os outros moradores, por isso, durante suas visitas, ele levaria o que fosse necessário para a sobrevivência de **Carol** (Luiza Tomé) que, na verdade, vivia em regime de privação de liberdade. A “teúda e manteúda” de Modesto sofre na chegada à cidade com a influência de Perpétua. Em Mangue Seco, conhece Laura, Dário e Osnar, que incentivam a nova moradora a se libertar. Mas quem de fato auxilia é a recatada e submissa esposa de Modesto, **Dona Aída** (Bete Mendes), que finge não saber do caso extraconjugal do esposo. Elas ficam sócias em uma confecção de roupas.

**Comandante Dário** (Flávio Galvão): reformado da Marinha, vive em Mangue Seco e se opõe radicalmente ao progresso. Pesquisa no mar um suposto navio nazista naufragado. Casado com **Laura** (Cláudia Alencar), com quem mantém uma relação repleta de fantasias sexuais envolvendo um terceiro participante. No final da trama, revela-se que ela era a “mulher de branco”, personagem folclórica que atacava os homens durante a noite.

**Cupertino** (Danton Mello): Conhecido como Peto, o filho mais novo de Perpétua é um adolescente que, ao contrário do irmão, vive querendo aprender sobre sexo. Apaixona-se por **Leticia Maria** (Renata Castro Barbosa), filha de Modesto e Dona Aída, uma adolescente educada em colégio de freiras em Salvador. Andam com os amigos **Moleque Sabino** (Eduardo Cardoso), **Bentinho** (Guga Coelho) e **Edmundo** (Jonathan Nogueira)

**Jairo** (Elias Gleizer): Responsável pelo transporte de Santana do Agreste em sua velha marinete, vive na pensão de Dona Milu se insinuando para a fogaosa beata Cinira.

**Marcolino Pitombo** (Otávio Augusto): pai de Edmundo e Silvana, é casado com **Juracy** (Ana Lúcia Torre), uma hipocondríaca que sofre de artrose e de todas as doenças imagináveis. Ele tem um escritório de advocacia em Salvador e se interessa nas vendas das terras de Mangue Seco para o misterioso dono da fábrica Brastânio, Mirko Stephano. No final, descobre-se que o Mirko era **Arturzinho** (Marcos Paulo), filho do coronel Artur que retorna à cidade para comprar as terras e poluí-las com chumbo tetraetila.

**Bafo de Bode** (Bemvindo Sequeira): Chegou à cidade com um grupo circense e foi abandonado em Santana do Agreste, mas ainda mora nas ruínas do circo. Desbocado, só fala verdades quando se dirige aos moradores e, por isso, quando Tieta retorna, dá a ele um megafone para que possa denunciar mais alto a hipocrisia da população.

**Gladstone** (Paulo José): Vendedor ambulante que chega a Santana do Agreste levando eletrodomésticos após a instalação da energia elétrica.

**Pirica** (Chaguinha): Dono do barco que faz a travessia de Santana do Agreste a Mangue Seco, ajuda muito Carol quando vê que ela está sozinha na casa que Modesto sustentava.

**Helena** (Françoise Forton): esposa de Ascânio, não suporta viver em Santana do Agreste e retorna ao Rio de Janeiro. Quando percebe que o marido tem possibilidade de se estabelecer politicamente na cidade, ela retorna para reconquistá-lo.

**Zuleika Cinderela** (Maria Helena Dias): Prostituta dona da Casa da Luz Vermelha.

**Leôncio** (Roberto Frota): Policial reformado, torna-se ajudante de Ascânio na prefeitura.

**Pastor Hilário** (Jorge Dória): É um pastor neopentecostal que se aproveita da fé do povo pobre da cidade para pegar dinheiro. Consegue converter **Nevinha** (Ana Rosa Aboim), funcionária do armário de Timóteo; **Araci** (Andrea Paola), empregada doméstica na casa de Perpétua, **Rafa** (Liane Duval), empregada de Ascânio; **Doroti**, funcionária do armazém de Amintas; **Marilu** (Wanda Alves), empregada de Aída; e **Flechinha** (Adelaide Palete), empregada de Dona Milu.

**Assuntinha Ferreira** (Iara Jamra): Apresentadora do programa de fofoca na TV e no rádio, que Elisa acompanha diariamente para sonhar com os galãs das novelas.

**Terto** (Enio Santos): Dono da mercearia da cidade.

**Trapizomba** (Evandro Leandro): Capataz que faz a segurança do Coronel da Tapitanga.

**Jarro de Flor** (Genivaldo dos Santos): Empregado do Bar do Crescente.

**Cosme** (Paulo Nigri): Seminarista, amigo de Ricardo. Excessivamente devoto.

**Personagens da primeira fase da novela.**

**Tieta** (jovem): Claudia Ohana

**Perpétua** (jovem): Adriana Canabrava

**Carmosina** (jovem): Thaís de Campos

**Tonha** (jovem): Ingra Liberato

**Quatro cavaleiros** (jovens): Marcos Winter como Osnar, Edson Fieschi como Ascânio, Leonardo Brício como Amintas e Roberto Rego Pinheiro como Timóteo.

**Arturzinho** (jovem): Christian Esposito

**Mascate** (José de Abreu): Primeiro homem com quem Tieta tem relações sexuais nas dunas de Mangue Seco. Ele oferece a ela um lenço de seda que Tieta guarda até o final da novela.

**Lucas** (Herson Capri): primeiro amor de Tieta, ensina-lhe também a ter prazer no sexo.

# CAPÍTULO 1

## Um contexto de liberdade entre sensualidade e religiosidade

Com o fim do regime militar, em 1985, o Brasil pode dar continuidade ao seu processo de redemocratização. Como referido anteriormente neste trabalho, a novela *Roque Santeiro*, alvo de censura desde 1975 quando teve sua veiculação proibida no dia da estreia, havia sido liberada para exibição imediatamente após o fim da ditadura, mesmo sob a regulação que ainda controlava as diversões públicas. Embora a censura continuasse oficialmente em operação, começaria gradualmente a perder seu poder de atuação, sobretudo a partir de 1987 com o início da elaboração de uma nova Carta Constitucional, promulgada em 5 de outubro de 1988. A Constituição Federal, no Título II que trata “Dos Direitos e Garantias Fundamentais”, traz no Capítulo I “Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos” o artigo que extingue por completo a censura no país devolvendo a liberdade de expressão e opinião. O artigo 5º, no seu inciso IX assegura que seja “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”<sup>285</sup>.

No dia em que a nova Constituição entrou em vigor, a Rede Globo exibia a novela *Vale Tudo*<sup>286</sup>, que já criticava duramente a política nacional, a falta de ética, a corrupção e os conchavos entre empresários e políticos. Em seguida, a primeira novela do horário nobre das 20 horas, exibida inteiramente sem a vigilância da censura, seria *O Salvador da Pátria*<sup>287</sup>. Como o próprio nome sugere, mais uma vez o tema central é o ambiente político do país. O protagonista da novela, o boia-fria Salvador da Silva, Sassá

---

<sup>285</sup> BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*, Brasília, DF, Presidência da República, 2016, p. 13.

<sup>286</sup> De Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, exibida em 204 capítulos, entre 16 de maio de 1988 e 06 de janeiro de 1989.

<sup>287</sup> De Lauro César Muniz, exibida em 186 capítulos, entre 09 de janeiro de 1989 e 12 de agosto de 1989.

Mutema, é levado ao mundo da política e torna-se prefeito. Na sinopse apresentada originalmente, a intenção era que a personagem vencesse as eleições presidenciais. No entanto, segundo a emissora, partidos políticos que disputavam as eleições de 1989 fizeram o autor alterar a função de Sassá Mutema no executivo, passando de presidente a prefeito da fictícia Tangará.

A esquerda identificava Sassá Mutema com o então candidato à Presidência Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), e achava que o autor deveria dar um tratamento mais condigno ao protagonista, que se mostrava muito manipulável. A direita via em Sassá uma propaganda subliminar que favorecia o candidato petista.<sup>288</sup>

O enfraquecimento da censura e sua revogação completa fizeram com que as temáticas das novelas voltassem a discutir o cenário político nacional, podendo falar abertamente sobre corrupção, conchavos políticos e falta de ética. Também as questões comportamentais e de costumes puderam ser abordadas sem a necessidade de metáforas ou disfarces. A novela *Vale Tudo* (1988) ainda chegou a sofrer o controle da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que cortou diálogos do casal Cecília e Laís, exigindo que a homossexualidade não ficasse evidente. James Cimino<sup>289</sup> aponta os cortes feitos pelos censores que, geralmente alegando questões comportamentais, negavam pedidos de revisão por considerarem que as falas atentavam contra os bons costumes. Foram vetadas palavras como *bicha*, *piranha*, *puta* e *porra!*, “os autores então, por pura provocação, apelaram para a cacofonia para driblar a tesoura. Não adiantou. Em um dos laudos, os censores exigem corte das falas de Poliana (Pedro Paulo Rangel) em que ele diz: “Pô... Raquel... Pô... Raciocina...”

Foi somente com a segunda novela exibida no período pós-Constituição que a emissora demonstrou enfaticamente o fim da influência da censura nas telenovelas. *Tieta* representa o grito reprimido durante o regime militar que, tanto na esfera política quanto moral, foi silenciado sob a alegação de ferir os bons costumes e promover a subversão. Quando foi ao ar em 14 de agosto de 1989, já na abertura o telespectador

---

<sup>288</sup> « O SALVADOR DA PÁTRIA - TRAMA PRINCIPAL », [En ligne : <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-salvador-da-patria/trama-principal.htm>]. Consulté le 14 novembre 2018.

<sup>289</sup> James Cimino, « Em “Vale Tudo”, censura vetou falas de lésbicas, mas liberou maconha », [En ligne : <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/15/em-vale-tudo-censura-vetou-dialogos-de-lesbicas-mas-liberou-cena-de-maconha.htm>]. Consulté le 4 février 2018.

acompanhou uma sequencia de imagens que não poderiam ter sido exibidas nos anos anteriores (como ocorreu em alguns países para onde a novela foi exportada posteriormente) [[abertura da novela Tieta](#)].

O corpo da modelo Isadora Ribeiro ora é formado pelas areias das dunas de Mangue Seco, ora se contorce qual serpente do pecado, enroscando-se no tronco dos coqueiros. A abertura explora a nudez feminina às vezes na penumbra e em outros momentos com nitidez suficiente para romper a visão conservadora. Não se pretende aqui abordar a questão que trata da sexualização do corpo feminino e o torna objeto de apreciação banal. Em 1987, a novela *Brega & Chique*, exibida às 19 horas, apresentava na abertura o corpo nu masculino, caminhando de costas em fundo preto durante os dois segundos finais. Busca-se aqui, com a abertura de *Tieta*, evidenciar a transgressão que a novela representou no momento posterior ao fim da censura, indicando, já em abertura, que o pudor antes imposto ao processo criativo não mais guiaria o roteiro dos capítulos. O tema musical<sup>290</sup> converge com a sensualidade das imagens e, contrapondo-se à visão religiosa da figura feminina, apresenta *Tieta* como uma mulher que não havia sido feita da costela de Adão. Ela seria a serpente que conduzia ao pecado e acolhia o pecador em seu corpo. Embora trate-se de uma visão inegavelmente muito conservadora do gênero feminino, no contexto da novela tratava-se sem dúvida de uma clara ruptura com relação aos padrões morais anteriormente impostos.

---

<sup>290</sup> Vem meu amor, vem com calor / No meu corpo se enroscar / Vem minha flor, vem sem pudor / Em seus braços me matar / *Tieta* não foi feita da costela de Adão / É mulher diabo / Minha própria tentação / é a serpente que encantava o paraíso / Ela veio ao mundo pra virar nosso juízo / , / Pelos olhos de *Tieta* me deixei guiar / *Tieta*, *Tieta* / No ventre de *Tieta* encontrei o meu lugar / *Tieta*, *Tieta* / Nos seios de *Tieta* construí meu ninho / Na boca de *Tieta* morri como um passarinho [...] *Tieta* do Agreste / Lua cheia de tesão / É lua, estrela, nuvem / Carregada de paixão / *Tieta* é fogo ardente queimando o coração / Seu amor mata a gente mais que o solo do sertão. Letra de Paulo Debétio e José Bonifácio (Boni), interpretada por Luiz Caldas.



Frames da abertura da novela



Embora juridicamente não existisse mais a figura do censor, boa parcela da sociedade brasileira permanecia conservadora e prezava a manutenção da ordem moral segundo os moldes cristãos. No entanto, as mais de duas décadas de repressão tinham despertado em outra parcela da população um ávido desejo de expor tudo que havia sido silenciado, inclusive no campo moral. O autor tirou proveito dessa ânsia, que já se exprimia na música com o rock nacional, sobretudo entre os jovens, e abordou a liberação sexual feminina desafiando os telespectadores conservadores. Desse modo, foi apresentada uma protagonista que, além de ser dona de uma casa de prostituição de luxo em São Paulo e defender que todos deveriam seguir seu impulso sexual, disputava poder com a irmã beata e era amante do sobrinho seminarista.

Para além da abordagem permitida pela nova Constituição, temas políticos, comportamentais e de costumes ganharam destaque nos discursos das personagens, sobretudo de Tieta, defendendo pensamentos condenáveis durante os anos de repressão. A homossexualidade, por exemplo, foi proibida na personagem de Dirceu Borboleta em *O Bem-amado* (1973) e censurada, embora subentendida, na personagem de João Ligeiro em *Roque Santeiro* (1985). Em *Tieta*, o autor não apenas aborda a temática da sexualidade como debate a questão da identidade de gênero com a personagem Ninete, conhecida como Ana Carla Furtini, interpretada pela atriz transexual Rogéria (1943-2017).

O discurso de Tieta em defesa de Ninete rendeu uma cena de nove minutos, tempo excessivamente longo em vídeo, sobretudo para a televisão, que briga obstinadamente pela manutenção da audiência a cada segundo [[cena 3](#)]. Tieta discute com o sobrinho seminarista e demonstra o embate entre a visão da Igreja e a liberação sexual. Na fala da personagem Tieta é nítida a necessidade de o autor tratar explicitamente assuntos antes restritos à abordagem metafórica: “Fale de uma vez! A censura já acabou!”.

Com que direito tu enche a boca e fala nas leis de Deus? Que lei é essa? Onde é que tá escrito? Me diga! Por acaso Deus lhe deu procuração pra agir em nome dele? [...] O que que tu chama de padrão, de comportamento? Cardo, o que é que tu quer? Quer que todo mundo seja igual, que se comporte do mesmo jeito, que siga as mesmas regras? Não! O ser humano não foi feito por

decreto! [...] É só pra isso que sexo serve? Pra multiplicar? Então a gente vai pra cama só pra reproduzir? É isso? Não é pra ter prazer? Ah, cada um que encontre a sua maneira de ter prazer, de amar, de viver. Só porque não é igual à tua maneira, tu vai achar que tá errada? Se tu não entende, tu julga? Vai julgar, vai condenar?<sup>291</sup>

O embate de Tieta contra o pensamento conservador da população religiosa levou às telas discussões sobre sexualidade, divórcio, pedofilia, violência doméstica, obrigação da mulher em vivenciar o luto do marido, além do casamento aberto à relação sexual com parceiros múltiplos. O discurso citado exemplifica a visão questionadora que Tieta apresentava à sociedade. Ao interpelar outras personagens, como Ricardo no exemplo citado, Tieta questionava o telespectador conservador, levando-o a refletir sobre assuntos tabus e a obediência às normas comportamentais conservadoras. A personagem finaliza seu discurso demonstrando compreender a dificuldade que os tradicionalistas têm em aceitar a quebra de padrões, pois seria preciso tempo para a desconstrução dos preconceitos. “Pense, pense bastante. E não tenha medo de voltar atrás, de se arrepender. Não é vergonha nenhuma. Muito pelo contrário, é sinal de coragem!”, diz Tieta ao seminarista, e, conseqüentemente, é o que diz o autor ao telespectador.

Desde suas primeiras aparições em cena, a protagonista contrasta com todos os moradores da cidade, tanto no comportamento quanto nas cores das roupas, numa maneira de demonstrar visualmente o papel contestador da personagem. A atriz Betty Faria conta em entrevista à emissora GloboNews que foi a escritora Zélia Gattai (1916-2008), esposa de Jorge Amado, a responsável por associar sua imagem à da personagem Tieta. Em 1976, na residência do casal em Londres, Zélia Gattai, que revisava os textos do marido, comentou sobre o livro *Tieta do Agreste*, lançado no ano seguinte, e indicou o desejo que a atriz interpretasse a personagem principal se um dia a obra fosse adaptada para o meio audiovisual. Anos depois, após algumas tentativas fracassadas da emissora de comprar os direitos do romance para produzir uma minissérie, Betty Faria conseguiu negociar diretamente com Jorge Amado os direitos para a produção da novela. A atriz interpretava Marina Campos Sintra na novela *O Salvador da Pátria*, que antecedeu *Tieta*. Como ela estava intimamente envolvida com Tieta, o retorno da personagem a Santana

---

<sup>291</sup> Capítulo 68 – 27:49:09-37:16:07

do Agreste só se deu no final do capítulo 16, quando, na última cena, a extravagante atuação de Betty Faria é apresentada ao telespectador.

Tieta havia sido expulsa violentamente pelo pai no dia 13 de dezembro de 1968. Não por acaso o autor escolheu esta data para representar a expulsão da personagem cujo comportamento atentava contra a moral e os bons costumes. Neste dia, havia sido decretado pelo presidente militar Artur da Costa e Silva (1899-1969) o Ato Institucional Número Cinco, o mais rígido de todos os decretos expedidos durante a ditadura militar. O AI-5 foi responsável pelo fechamento do Congresso Nacional, pela repressão violenta de atos considerados subversivos, pela censura prévia dos meios de diversão pública, além de outras medidas de perseguição política. Para poder representar o recente fim da censura, o autor apresenta uma cena onde a personagem Zé Esteves retira e amassa do calendário Sagrado Coração de Jesus a folha da sexta-feira, 13 de dezembro de 1968 e diz: "Faz de conta que esse dia nunca existiu pra mim". Segundo Aguinaldo Silva<sup>292</sup>, a censura ainda permanecia na mente dos brasileiros e também dos autores. Mesmo após a redemocratização, os escritores haviam se acostumado com as técnicas utilizadas para se esquivar dos censores.

[...] a censura ainda estava nas nossas mentes. Quer dizer, a gente lutou durante anos contra a censura. Eu tive vários textos proibidos ou parcialmente proibidos. Quer dizer, era uma luta constante. Os textos iam pra Brasília pra ser analisados. Então a gente aprendeu muito a driblar a censura. Quando a censura acabou, esse disfarce continuou sendo usado porque virou um hábito nosso. E quando me chamaram pra escrever *Tieta*, eu decidi que ia quebrar totalmente isso. Eu ia fazer uma novela livre de qualquer problema de censura. Uma novela que fosse realmente libertária. [...] E na novela *Tieta* tudo é possível, você pode discutir qualquer tema.

A novela *Barriga de Aluguel*, de Glória Perez, estava na programação para ser exibida no horário das 20h, no entanto, o vice-presidente de operações da emissora passou a novela para as 18h e decidiu começar a produção de *Tieta* para o horário nobre. Em depoimento para a Casa Aguinaldo Silva de Artes, o autor que recebeu o convite para escrever a novela dois meses antes do início da produção. Em um mês ele escreveu os primeiros doze capítulos com os coautores Ricardo Linhares e Ana Maria

---

<sup>292</sup> Aguinaldo Silva, «À Luz de Tieta - 05 - Final», 13 de juin de 2017, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=75SgqtHGKCCc>]. Consulté le 15 juillet 2019.

Moretzsohn, mantendo as cenas em planos fechados pois a cidade cenográfica ainda não estava completamente construída.

Como foi referido na parte III deste trabalho, Aguinaldo Silva foi coautor de *Roque Santeiro* (1985) com Dias Gomes, que havia escrito a primeira versão da novela, censurada em 1975, até o capítulo 40. Aguinaldo Silva assumiu então o roteiro de *Roque Santeiro* até aproximadamente o capítulo 160, quando Dias Gomes pede para finalizar a novela. O depoimento de Aguinaldo Silva publicado em 16 de maio de 2017<sup>293</sup> expressa que *Tieta* foi a oportunidade que o autor teve de demonstrar a liberdade conquistada com o fim da censura. Além disso, ele tinha o intuito de convencer o público que sua participação em *Roque Santeiro* havia sido maior do que se pensava.

[...] a minha participação nessa novela [*Tieta*] foi uma participação muito feliz, porque, desde a minha saída intempestiva do final de *Roque Santeiro*, eu queria mostrar que EU tinha escrito *Roque Santeiro*, que *Roque Santeiro* tinha minhas impressões digitais. E *Tieta* me deu essa oportunidade. *Tieta* é irmã gêmea de *Roque Santeiro*. É evidente que elas saíram da mesma máquina de escrever. Portanto, *Tieta* e *Roque Santeiro* são praticamente frutos do mesmo universo, que é o meu universo ficcional. Que isso fique bem claro.

Em *Tieta*, muitas tramas foram adicionadas para fazer com que o romance de Jorge Amado rendesse 196 capítulos. Embora não se trate de uma adaptação de *Tieta do Agreste*, a novela utilizou o romance como inspiração para a construção da sua narrativa. Notoriamente em adaptações literárias para o formato audiovisual, há dificuldade em permanecer fiel à obra escrita. Segundo Poncioni<sup>294</sup>, durante a transposição para outro suporte,

[...] mudanças tornam-se evidentemente inevitáveis, mesmo que não impliquem forçosamente perda de qualidade. Um filme pode e deve ser uma obra de arte autônoma mesmo se inspirada por uma obra literária. O processo de adaptação pelo cineasta passa evidentemente pela sua interpretação pessoal, pela sua

---

<sup>293</sup> Aguinaldo Silva, « À Luz de *Tieta* - 01 », 16 de mai de 2017, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=1FS4ldWUVng>]. Consulté le 15 juillet 2019.

<sup>294</sup> Claudia Poncioni, « Uma lição de Brasil, uma lição de cinema. Amar verbo intransitivo de Mário de Andrade e Lição de Amor de Eduardo Escorel », in *Anabela Dinis Branco de Oliveira; Fernando Alberto Torre Moreira; Idelette Muzart-Fonseca dos Santos; José Manuel da Costa Esteves.n(Org.) Diálogos Lusófonos : Literatura e Cinema*, Portugal, Barbosa & Xavier Lda, 2008. p. 89-100.

leitura do texto, pela transcodificação, e posterior recodificação num outro meio de comunicação que utiliza códigos e sistemas que lhe são inerentes.

Desta forma, a adaptação trata da tradução de uma obra em código diferente daquele de origem. Passam-se das palavras escritas às encenações em áudio e vídeo. Este desafio da adaptação faz com que roteirista e diretor do meio eletrônico busquem a fidelidade do texto literário do meio impresso. Todavia, quando se trata de uma obra livremente inspirada na literatura, o teledramaturgo não precisa se empenhar em manter a fidelidade do texto impresso. Ao se basear em um romance para escrever o roteiro de uma novela, tem-se maior liberdade para que o novo meio de veiculação da obra possa suprimir, alterar ou adicionar cenas e personagens. Apesar das mudanças realizadas para a construção do roteiro da telenovela, é importante destacar que, de modo simultâneo à exibição da trama, há uma grande procura da obra impressa por parte dos telespectadores. Em 1989, o romance *Tieta do Agreste* ficou na lista dos 10 mais vendidos no Rio de Janeiro e São Paulo<sup>295</sup>. Parte dos telespectadores se tornaram leitores da obra e puderam comparar as duas histórias, identificando as tramas adicionadas e aquelas que foram suprimidas.

Na novela *Tieta*, o enredo central do romance *Tieta do Agreste* de Jorge Amado permanece inalterado, mas diversas tramas paralelas precisaram ser acrescentadas para que o produto conseguisse render aproximadamente 150 horas de vídeo. O livro já era escrito em capítulos cujos títulos sugerem as sinopses dos capítulos da novela, longos e contendo detalhes do que será abordado nas páginas sobre as quais eles se referem. O capítulo que trata da volta de Tieta, por exemplo, chama-se no livro “*Da volta da filha prodiga ao Agreste, onde, no ponto da marinete a aguardam a família em luto pela morte do comendador, os meninos do catecismo, Padre Mariano, Ascânio Trindade, Comandante Dário, Poeta de Matos Barbosa, o árabe Chalita, diversas outras figuras gradas, sem esquecer a Malta do Bilhar, muito menos Dona Carmosina, na mão um buque de flores colhidas no jardim de casa por Dona Milu, o clero, a burguesia e o povo, este representado pelo Moleque Sabino e por Bafo-de-bode*”.

---

<sup>295</sup> Lucilêa Cordovil, « Não há como ser fiel ao livro », *O Dia*, Rio de Janeiro, 5 novembre 1989.

Segundo Jorge Amado em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo* em 01 de agosto de 1989, “uma adaptação de uma obra literária para a televisão, cinema ou teatro é uma violência contra o autor [...] Não me meto, porque acho que o roteirista deve ter liberdade para mudar a obra para o novo meio em que ela vai aparecer”<sup>296</sup>. O autor afirma só ter visto quatro capítulos da novela *Gabriela*, adaptada de seu romance.

No livro<sup>297</sup>, assim como na novela, Tieta é uma adolescente que pastoreia as cabras do pai nas dunas de Mangue Seco, onde se relaciona sexualmente com os homens da cidade e aqueles que estão de passagem por Sant’Ana do Agreste. As personagens principais do romance permanecem as mesmas: Zé Esteves, Tonha, Perpétua, Elisa, Ricardo, Leonora, padre Mariano, Osnar, Ascânio e Carmosina, para citar alguns. Outras personagens têm o nome alterado, como o cunhado de Tieta, Astério Simas, que passa a se chamar Timóteo D’Alamberti. Algumas personagens permaneceram com o nome na trama da novela, mas a função no enredo foi alterada: a dona de uma pensão em *Tieta do Agreste*, Amorzinho, na novela é uma personagem que mora sozinha após a viuvez precoce e torna-se submissa às ordens de Perpétua. A personagem que faz dupla com Amorzinho e juntas funcionam como fiéis escudeiras da beata, chama-se Cinira, uma das personagens novas criadas por Aguinaldo Silva. Personagens são suprimidas, como Dona Indayá Alves, professora de culinária no romance. No entanto, a gastronomia permanece presente em *Tieta* por meio da personagem Dona Milu que, além de ser uma “cozinheira de mão cheia” e passar receitas na novela, também assume a função de dona da pensão.

Vê-se, assim, que autor e coautores fizeram uso da liberdade inerente à transposição do código verbal escrito para o meio audiovisual. De forma diversa das adaptações para cinema, cujo roteiro precisa dar conta de aproximadamente duas horas, a telenovela exige que o teledramaturgo preserve a ideia central mas adicione inúmeras tramas para fazer com que o produto perdure durante quase 8 meses. No livro e na novela, Tieta é expulsa da cidade a pauladas pelo pai após ser denunciada pela irmã Perpétua, a moralista que já na adolescência era carola. O regresso de Tieta se dá 25 anos

---

<sup>296</sup> « Jorge Amado condena adaptações para TV (por Antônio Carlos Seidl) », *Folha de São Paulo*, 1 août 1989.

<sup>297</sup> Jorge Amado, *Tieta do Agreste*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

depois, no livro, e 20 anos depois, na novela. Também a forma como a personagem retorna é diferente nos dois meios. Em *Tieta do Agreste*, poucos dias depois de atrasar o envio do envelope contendo o cheque, a personagem Tieta manda a carta com a ajuda financeira explicando que havia se atrasado pois seu marido havia falecido. Ela informa que retornaria a Sant'Ana do Agreste em poucos dias levando consigo sua enteada, Leonora. Para amenizar a decepção de Tieta quando descobrisse a farsa montada pelos parentes para conseguir dinheiro, Perpétua prepara a cidade para acolher a irmã viúva em clima de luto. Tieta chega colorida e exuberante contrastando com o ambiente religioso preparado pela beata.

Na novela, o regresso de Tieta não é previamente anunciado pela carta da personagem. Ela passa dois meses sem dar notícias e chega de surpresa, encontrando a cidade vazia, pois todos estão presentes na missa de corpo ausente encomendada por Perpétua, que acreditava que a irmã tivesse morrido. O suspense criado pelo autor faz parte do meio televisivo para gerar pontos de tensão que produzem no telespectador a expectativa necessária para reter/retomar a audiência constantemente, como explicado na primeira parte deste trabalho.

Outra diferença entre o romance e a novela, e que serviu para gerar suspense, refere-se ao passado da protagonista. Em *Tieta do Agreste* se sabe que ela passou por diversas cidades após a expulsão, prostituindo-se até chegar em São Paulo, em um prostíbulo de luxo da capital, trabalhando em *Nid d'Amour* para Madame Georgette. Torna-se amante do rico empresário Felipe Camargo do Amaral que compra o local para Tieta quando Madame Georgette vende o estabelecimento e parte para a França. Antes conhecida pelos homens como Tieta do Agreste, passa a se chamar Madame Antoinette, proprietária do Refúgio dos Lordes. Na novela, não se conhece o passado de Tieta na capital paulista. Para as personagens da trama, ela era proprietária de uma loja de roupas de luxo e vivia da renda de imóveis, além da fortuna deixada pelo marido comendador Cantarelli. O telespectador apenas supõe que há um mistério sobre a origem do dinheiro de Tieta. Quando sua procuradora legal, a transexual Ninete, vai até Santana do Agreste, deixa escapar para o telespectador expressões como “mansão de Higienópolis”, “as meninas” e “a casa de Madame Antoinette”. O público só tem certeza do passado de Tieta nos capítulos finais da novela. Pela própria exigência do produto televisivo e por se

tratar de uma novela baseada em um livro, o autor precisou transformar fatos conhecidos do leitor em estratégia de suspense para o público do novo formato.

Outro mistério inserido na novela é a caixa que Perpétua esconde no guarda-roupa. O suspense rendeu diversas cenas cujo ponto de tensão estava na ameaça que a beata vivia de ter o conteúdo da caixa revelado. O autor optou por nunca revelar o mistério e deixar que o público decidisse à medida que insinuações apareciam na trama. Aqueles que descobriram o segredo ficaram horrorizados e com nojo, mas a beata, cada vez que abraçava a caixa demonstrava saudade do ex-marido. Assim, mesmo sem revelar o conteúdo, o público começou a comentar que a beata guardava o pênis empalhado do falecido. No final da novela, quando a caixa é aberta e a população de Santana do Agreste reage ao conteúdo, pode-se imaginar que, de fato, trata-se do órgão genital: “só queria saber como é que ela conseguiu”, “*data venia*, só quero saber quem foi que tirou isso pra ela”, “só pode ter sido um especialista que empalhou”, “o que é que ela fazia com isso?”.

É preservada na novela a trama que envolve a instalação de uma usina na região. A chegada da Brastânio, uma fábrica que tem como descarte de material um produto poluente, é utilizada para discutir o conflito entre o progresso e a preservação ambiental. A personagem de Ascânio, que havia construído sua vida no Rio de Janeiro após os estudos, volta a Santana do Agreste em decorrência da morte do pai. A pacata cidade parecia estar parada no tempo desde a sua saída. Ele resolve ficar na cidade natal e é nomeado secretário da prefeitura. No primeiro capítulo já discutem a necessidade de investir no progresso da cidade. A água de Santana do Agreste é pura e Ascânio pensa em engarrafar para vender, além de canalizá-la para banhos de saúde, incentivando o turismo.

A cidade ainda não possuía rede elétrica, vivendo da iluminação a gás. A estrada ainda era de terra e o único meio de transporte era a marinete de Jairo. Os esforços de Ascânio eram inúteis. É Tieta quem consegue que a eletricidade chegue à cidade, enviando uma carta para um político influente que ela diz ser um dos poderosos que já comeu em sua mesa e dormiu na sua rede. Além de discutir corrupção e apadrinhamento político, a instalação da “luz de Tieta” conota o aspecto exuberante da personagem, que retorna com seu propósito de vingança para colocar luz sobre a hipocrisia daqueles que a julgaram no passado.



A noção de progresso abordada em *Tieta* questiona em que medida o crescimento econômico traria benefícios para os moradores. Até que ponto a luz elétrica, o sistema de esgoto e a água encanada chegariam para os pobres da cidade ou apenas serviriam para beneficiar a exploração do turismo. Para algumas personagens, os pobres continuariam pobres, “defecando no mato, mas ao lado de um hotel cinco estrelas”. No período de exibição da trama, iniciava-se no Brasil a discussão sobre o neoliberalismo e o capitalismo no estilo *laissez-faire*. O mundo vivenciava o fim dos governos de políticas econômicas liberais como Ronald Reagan (1911-2004) nos Estados Unidos de 1981 a 1989, Pinochet (1915-2006) e a liberalização econômica do Chile, com os conhecidos “Chicago boys” de 1973 a 1990, além das políticas que acentuaram a desigualdade no Reino Unido durante a administração do Partido Conservador sob o comando de Margaret Thatcher (1925-2013), como primeira ministra de 1979 a 1990. No Brasil, o ano de 1989 foi marcado pela eleição presidencial de Fernando Collor, que prometeu um governo liberal e cuja candidatura se criou em um ambiente de temor contra uma suposta nova onda de ameaça comunista. O progresso é então utilizado pela novela para discutir em que medida o crescimento econômico traria benefícios para a população. A quem interessava o desenvolvimento de Santana do Agreste? Com a chegada dos primeiros turistas tem-se as marcas iniciais de poluição das praias com os lixos deixados pelos banhistas. Deve-se conservar o meio ambiente para que apenas os moradores desfrutem ou deve-se abrir para o turismo ameaçando a preservação?

Se economicamente o progresso serve para discutir a desigualdade social e questões ambientais, no campo comportamental o progresso ameaçaria o conservadorismo dos costumes. No primeiro capítulo, a personagem de Perpétua concorda com o crescimento da cidade, desde que não leve “minissaia, palavrão e amor livre para Santana do Agreste”. Ela exige que se discuta entre os fiéis que a instalação da fábrica e do complexo turístico gera progresso, mas também devassidão e, neste aspecto, é preciso optar pela preservação dos valores morais conservadores. O crescimento da cidade é lento e só será apresentado de fato no último capítulo, com a inauguração do complexo turístico. Durante toda a trama o que se tem é somente o debate sobre o assunto e não a expansão da cidade em si.

A instalação da rede de eletricidade cria oportunidade para que a novela faça diversos *merchandisings* tais como ar condicionado e ducha elétrica. A chegada da televisão é outro meio encontrado para divulgar marcas e tornar a novela mais rentável aproveitando o alto índice de audiência. O programa de televisão de Assuntinha Ferreira era acompanhado pelas personagens e aproveitava-se para vender marcas de utensílios de cozinha e temperos. A propaganda de toalha de banho apresentando o nu masculino na televisão era condenada pelas beatas, semelhante ao que ocorrera em *Roque Santeiro* com o *merchandising* de roupa íntima feminina. Com a presença da televisão, a novela traz uma metalinguagem, pois o programa de Assuntinha afirma que a censura deveria voltar para proibir a nova novela das oito, que ela considera imoral, inclusive criticando o autor em diversas cenas. A personagem de Cora, empregada de Tieta, faz duras críticas à novela das oito mas não perde um capítulo. Ela é utilizada para representar o telespectador que costuma desvalorizar constantemente a telenovela mas faz parte do público fiel. As personagens das beatas criticam a abertura da novela, que exhibe mulher nua e tem na trama uma personagem casada, amante do primo também casado. Além da abordagem livre de temas comportamentais, o fim da censura permitiu que se criticasse abertamente a população conservadora que condenava a novela à medida em que era exibida.

Outra trama inserida pelo autor e que não consta no romance trata do surgimento de uma nova religião, neopentecostal, ainda desconhecida pela população de Santana do Agreste. O neopentecostalismo ganha força no Brasil a partir dos anos 80 e já havia sido abordado superficialmente em *Roque Santeiro*, como apresentado na parte III deste trabalho. Em *Tieta*, o assunto passa a ser debatido mais abertamente, com duras críticas à exploração dos fiéis mais pobres, que recorrem à religião em busca de amparo contra a vida sofrida, mas são convencidos pelo pastor da necessidade de comprar um terreno no céu. Apresentando-se como procurador divino, o pastor Hilário surge em *Tieta* como fundador da nova Igreja, chamada Assembleia do Cristo Rei. São as empregadas domésticas da novela que começam a acompanhar o programa da Assembleia pelo rádio e passam a enviar cheque pelos correios para o líder da Igreja.

Em várias cenas a novela critica a exploração dos fiéis com promessas apresentadas como vendáveis pela Assembleia do Cristo Rei. Cura de doença, fim de sofrimento, salvação dos pecados e lotes no terreno do jardim do Paraíso podem ser adquiridos

mediante pagamento. Na novela, o chefe e idealizador da Assembleia do Cristo Rei vive nos Estados Unidos e pretende comprar uma emissora de televisão, clara referência ao bispo Edir Macedo da Igreja Universal do Reino de Deus, que comprou a emissora Record. O bispo Macedo já foi denunciado pela Rede Globo quando foi flagrado em vídeo ensinando aos pastores técnicas de como conseguir dinheiro dos fiéis.

A novela também trata da perseguição que as Igrejas neopentecostais começaram a realizar no país contra as religiões de matrizes africanas. Inicialmente restritas aos julgamentos preconceituosos associando o candomblé e a umbanda ao demônio, a violência culminou na destruição de diversos terreiros. Isto ocorre principalmente a partir dos anos 2000, com o crescente número de evangélicos, sobretudo em regiões mais pobres onde geralmente também estão presentes os terreiros de candomblé. Com a adesão de traficantes e líderes de facções criminosas às Igrejas evangélicas, o país vivenciou dezenas de episódios violentos contra as religiões afro-brasileiras nos últimos anos. Em 1989, enquanto o neopentecostalismo ganhava espaço no país, *Tieta* retratou o início dessa perseguição quando a Assembleia do Cristo Rei se mostrava intolerante à presença da mãe de santo Rosa, moradora do Buraco Fundo. A fiel Nevinha tenta convencer Timóteo sobre a necessidade de expulsar mãe Rosa, alegando que esta cometia perversidades.

O povo da minha Igreja vai conseguir escorraçar essa mulher do Buraco Fundo, seu Timóteo. O problema é que a gente não sabe ainda como. [...] Eles são gente do demo, soldado de sataná! Matam criancinha pra fazer sacrifício de sangue! [...] Eu já ouvi o berreiro, os gritos saem das profunda do inferno! A gente vai escorraçar a mãe Rosa do Buraco Fundo, nem que tenha que jogar fogo no terreiro dela.<sup>298</sup>

A Assembleia do Cristo Rei em Santana do Agreste ainda era um pequeno espaço onde os fiéis se reuniam para escutar o programa de rádio apresentado pelo pastor Hilário. Em diversas cenas são representadas as tentativas dos crentes de conseguir novos adeptos. Geralmente a abordagem é feita quando as personagens passam por alguma dificuldade e demonstram fraqueza. Nevinha explica que a Igreja

---

<sup>298</sup> Capítulo 48 – 48:00:01-48:25:19

dela não é nem Batista nem Pentecostal<sup>299</sup>, e foi criada para “vencer as outras Igrejas”, posicionando-se como a única correta. A novela busca não criar rivalidade com parcela dos evangélicos considerada moderada e que crescia em número no país, mas se mostrava combativa com os neopentecostais da Universal do Reino de Deus. O pastor Hilário promete visitar as cidades do interior e pede dinheiro para a passagem, sempre adiando a data prometida para a visita pois falta-lhe verba. Na esperança de ver o líder, os moradores enviam mais dinheiro.

A beata Amorzinho chega a ser vítima da oratória inflamada proferida pelo pastor Hilário no rádio. Praticamente todo o discurso fala sobre o pecado e o quanto o fiel está vulnerável às tentações do diabo, sempre prestes a ceder ao convite do demônio pondo em risco a vida eterna no Paraíso. Amorzinho passa por diversas crises em que fica de calcinha em casa gritando pelos homens da cidade. Esse conflito entre desejo e controle moral fazem a beata hesitar entre a religião católica e a Assembleia do Cristo Rei, visto que esta última era mais enfática na missão de salvar os fieis dos pecados. Ao escutar o convite do pastor Hilário, Amorzinho segue para o encontro realizado na praça na presença do líder.

Diversos capítulos da novela empenham-se em discutir a “nova religião”, sem associá-la aos evangélicos moderados. Entre os católicos, apenas Tieta e o padre Mariano são a favor da livre manifestação da nova religião na praça de Santana do Agreste. Os demais afirmam que devem ser expulsos, demonstrando o esforço que se tentou realizar a partir dos anos 80 para desacreditar a nova estrutura religiosa que se organizava em torno do neopentecostalismo no Brasil. Tieta é chamada para interferir, pois o histerismo tomava conta da cidade. Tieta oferece dinheiro para que o pastor deixe Santana do Agreste. De

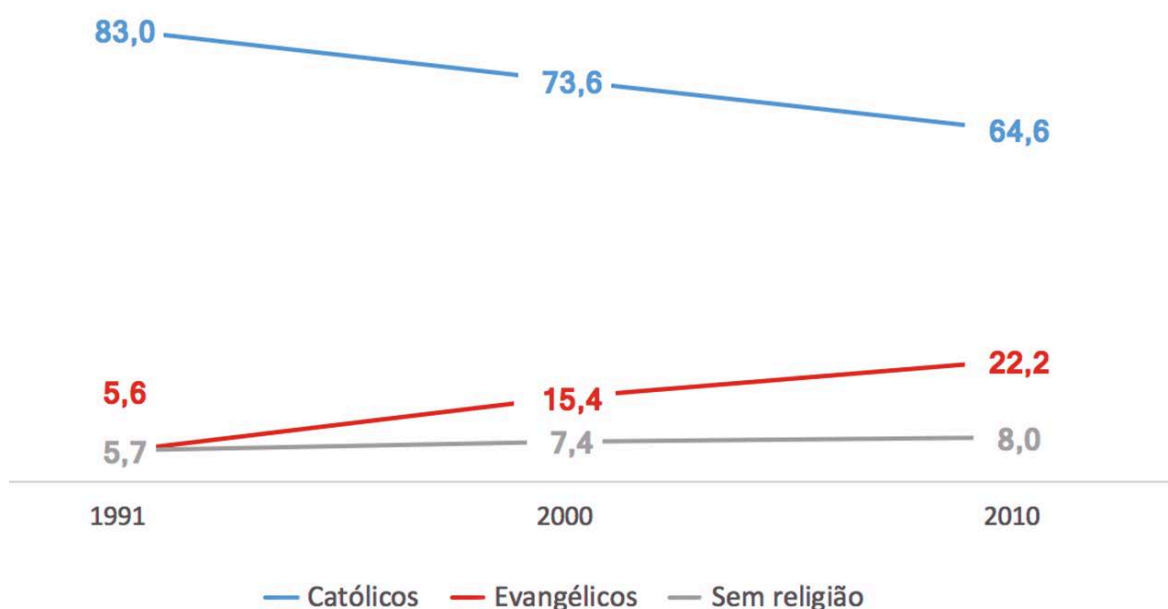
---

<sup>299</sup> A Igreja Pentecostal tem sua origem no interior das Igrejas evangélicas no começo do século XX. A Assembleia de Deus é a maior representante dos pentecostais. Segundo Guillermo Uribe, esta religião permite uma maior aproximação com a representação de Deus, fazendo com que o fiel tenha a sensação de manifestação do milagre sendo realizado diretamente em sua vida. “Une bonne partie du succès du pentecôtisme s’explique à partir de deux composantes singulières: l’une culturelle et l’autre culturelle [...] une forme de pratique rituelle qui introduit le corps, par la danse, les cris, les larmes, les rires et qui, plus affranchie, correspond à une foi vécue plus par l’émotion que par la raison”. (Guillermo Uribe, *Les transformations du christianisme en Amérique latine: des origines à nos jours*, Paris, Karthala, 2009, p. 111-112.) Os neopentecostais têm maior representação na Igreja Universal do Reino de Deus e, assim como os pentecostais, acreditam na cura de doenças, exprimem a fé de modo exagerado e manifestam a glossolalia (suposta habilidade de falar línguas desconhecidas em momento de transe espiritual). Os neopentecostais valorizam a prosperidade por meio da aquisição da riqueza material e colocam o demônio como origem de todo mal.

todos os convertidos, só Nevinha continua seguidora da Assembleia do Cristo Rei, as outras personagens regressam ao catolicismo. A novela demonstra um desejo íntimo do Brasil católico que, a partir dos anos 1980, vê-se em nítida diminuição do número de fieis, contrariamente, os evangélicos crescem geometricamente.

Durante os anos 1970, a porcentagem de católicos no Brasil era de 92% da população. Este número vem caindo vertiginosamente em consequência do surgimento de diversas Igrejas evangélicas pentecostais e neopentecostais no país e à forte adesão da população. Dois anos após a exibição da trama, o censo demográfico de 1991 demonstrava que a população católica era de 83% e de evangélicos 5,6%. No último censo demográfico realizado no país (2010), o número de católicos teve uma queda de 22%, passando para 64,6% da população. Já o número de evangélicos teve um aumento de 300%, passando para 22,2% da população brasileira.

#### Porcentagem da população católica e evangélica no Brasil (1991-2010)



Fonte: IBGE - Censo Demográfico

O número de brasileiros sem religião (sem religião, agnósticos e ateus) teve um ligeiro aumento entre 1991 e 2010, passando de 5,7% a 8% da população. As outras religiões permanecem estáveis ao longo dos anos, representando uma média de 5% dos pesquisados pelo IBGE. São elas: Espírita, Testemunhas de Jeová, Umbanda, Candomblé, Judaísmo, Hinduísmo, Budismo, tradições indígenas e outras religiosidades. Segundo pesquisa realizada pelo Instituto Datafolha, entre 1994 e 2016, o número de evangélicos (pentecostal e não pentecostal) passou de 14% para 29% da população. Quanto à religião católica, o número de fiéis passou de 75% para 50% no mesmo período. A última pesquisa desse instituto, realizada em dezembro de 2016 em 174 municípios do país, indica que, entre os católicos, 81% acredita que “todas as religiões têm o mesmo valor porque todas levam ao mesmo Deus”. Este número cai para 50% entre os evangélicos pesquisados, o que demonstra a visão mais radical destes religiosos, inclusive na ficção, uma vez que as personagens evangélicas da novela apontavam a Assembleia do Cristo Rei como única religião correta.

Além da forte adesão da população carente às religiões evangélicas, outra trama inserida por Aguinaldo Silva na novela e que inspirou debate na população é a exploração sexual de menores. A relação pedófila entre o Coronel Artur Figueiredo, dono das terras da Tapitanga, e as meninas que ele comprava de famílias miseráveis da região foi exibida na novela sem uso de disfarces. Conhecidas como “as rolinhas do coronel”, Desinha, Ritinha, Maria do Céu, Rosinha e Jussanã estavam sempre à disposição de Artur da Tapitanga para aprender a “ler e escrever”. O coronel senta as jovens no colo fazendo uma associação entre a relação sexual e a alfabetização daquelas meninas, que estavam ainda em idade escolar. Filomena, que ele adquiriu muito nova, era demasiadamente magra e não conseguiu adquirir um corpo atraente para o gosto do coronel, por isso ele a rejeitou. Filó torna-se sua ajudante, uma espécie de carcereira. Quando recebe visitas, ele manda as rolinhas para a gaiola, nítida referência ao papel passivo das jovens e à falta de liberdade em que se encontram.

As rolinhas já estão acostumadas com a vida em cativeiro, mas Maria Imaculada chega para enfrentar o coronel. Ela não se deixa seduzir pela possibilidade de ter comida, moradia e não passar pela privação da vida miserável que tinha. Ela prefere a liberdade e, por isso, denuncia a condição de subordinação das rolinhas, cegas aceitando a situação de escravizadas. A novela trata da pedofilia e exploração sexual de crianças e

adolescentes, sobretudo na região do interior do país, em que menores deixam a família para trabalhar como empregadas domésticas ainda na infância, sofrendo abuso sexual do patrão, dos filhos ou frequentadores da casa onde trabalham. Além disso, há na trama uma denúncia mais direta sobre casos de meninas vendidas pelos pais para se tornarem escravas sexuais em fazendas.

A estratégia utilizada por Maria Imaculada para adiar a relação sexual com o coronel é semelhante à de Sherazade. Ela conta histórias para que ele adormeça e vai pensando em formas de fugir da fazenda. As “rolinhas” que adquiriram liberdade após a fuga encontraram na prostituição o único meio de vida para sobrevivência. Após fugir, Imaculada passa uns dias na Casa da Luz Vermelha, mas não chega a se prostituir (no livro *Tieta do Agreste*, Imaculada é uma das prostitutas da Casa da Luz Vermelha). Após várias adversidades, ela aprende a ler e escrever, mas não metaforicamente como sugeria o coronel. Termina a novela com Ricardo, é estimulada a escrever suas histórias e publicá-las. O desgosto do coronel e a perda de poder faz com que ele tenha alucinações, pensando nas rolinhas que já morreram, naquelas que ele expulsou de casa quando não tinham serventia. Ele não se preocupava com o que seria delas e achava que elas sumiriam no ar como as rolinhas aves. Ele sugere casar com Filomena para que ela fique com as propriedades dele. Filó passa a escravizar homens e tranca o coronel no quarto do castigo.

Como exemplificado anteriormente, a livre abordagem do sexo foi marcante na novela *Tieta*. As personagens Laura e Dário, um casal que vivia na praia de Manguê Seco, foram inseridas na trama para discutir as fantasias sexuais e a possibilidade de novas formas de relação. Diversas cenas apresentam o marido, reformado da Marinha, lavando os pratos e se ocupando das tarefas domésticas. Contrariamente aos outros homens da cidade, ele diz à esposa quando vai à festa na Casa da Luz Vermelha, mas não se envolve com as prostitutas. Durante as fantasias do casal, Laura imagina estar sendo seguida por desconhecidos e o marido estimula sua imaginação. Quando outra personagem surge no círculo de amizade do casal, a esposa cria situações para que o marido possa se relacionar com essa outra mulher. De modo diverso das novelas anteriores em que os triângulos amorosos eram representados com traição de um dos integrantes, as três personagens de *Tieta* vivem abertamente um triângulo amoroso e partem juntos para uma praia deserta no Rio Grande do Norte. Durante a trama, há

outro mistério que só é revelado no último capítulo e representa o primeiro uso do realismo fantástico nas obras de Aguinaldo Silva. A “mulher de branco” ataca homens na cidade durante a noite, mas o que a personagem misteriosa faz com eles não é nunca revelado. Após sugerir que se trata de Carmosina, Amorzinho ou Cinira, descobre-se no final que Laura era a mulher de branco e atacava os homens disfarçada para realizar mais uma de suas fantasias.

Vê-se que a liberação sexual feminina era tema crucial em *Tieta* e foi explorada pelo autor de modo intensivo através de diversas personagens. Antes de tratar especificamente das beatas que buscavam frear esse avanço comportamental da mulher, é preciso apresentar outras personagens femininas que conseguiram se libertar do ambiente de opressão. Carol, Elisa e Tonha são personagens que viviam subjugadas sob o rígido controle dos familiares e das beatas. Além de Tieta, primeira vítima do controle exercido por Perpétua, essas personagens tinham suas vidas fiscalizadas tanto pelos companheiros quanto pelas carolas de Santana do Agreste.



## CAPÍTULO 2

### Protagonismo feminino no antagonismo

De forma semelhante ao que se passa nas outras novelas analisadas neste trabalho, em *Tieta* o controle das beatas é exercido de modo autoritário e pretende dar conta da vida de todas as moradoras da cidade. Se os homens são raramente alvo da fiscalização, as mulheres têm suas atitudes constantemente sob o olhar atento das carolas. Tanto na trama central quanto nas secundárias, a novela dá enfoque aos dramas vividos pelas personagens femininas. Estas mulheres assumem o protagonismo em situações que representam o antagonismo feminino. É por meio do embate entre o comportamento feminino religioso e o libertário que a figura da mulher se torna o eixo da narrativa. As vivências desta oposição em *Tieta* ajudaram a debater a necessidade de se lutar pela igualdade entre homens e mulheres no que diz respeito ao aspecto comportamental. Como já referido, a novela foi historicamente marcante pela abordagem dada à liberação sexual feminina. Pouco se discute ao longo da novela sobre a participação da mulher no mercado de trabalho ou na política. Questões sobre emancipação econômica são tratadas apenas como desfecho de algumas personagens que alcançaram a autonomia financeira nos últimos capítulos. O que predominantemente é retratado na trama diz respeito à necessidade de debater questões de costumes.

Com o fim da censura em 1988, duas outras novelas já haviam aproveitado a liberdade de expressão no aspecto político. *Tieta* utiliza a liberdade para debater normas sociais e exibir aquilo que antes era considerado atentado à moral e bons costumes. Durante a ditadura militar, os censores impediam que a novela deixasse muito explícita a relação entre casados e amantes. As esposas que ousaram se aventurar sexualmente fora do casamento eram raras e, quando presentes na trama, tiveram cenas censuradas ou, dependendo do horário, foram exibidas pois as adúlteras terminaram assassinadas pelo esposo num crime de honra. Certamente, imaginava-se que a morte da adúltera serviria

de exemplo para os (as) telespectadores (ras). Foi o caso de Sinhazinha, em *Gabriela* (1975), flagrada com o amante Dr. Osmundo, ambos mortos pelo marido dela, coronel Jesuíno. Em *Tieta*, o adultério é explorado em uma das tramas de grande relevância na novela, quando, no segundo capítulo, chega a Santana do Agreste a amante de Modesto Pires, Carol. Ele havia alugado uma casa em Mangue Seco para sua “teúda e manteúda”, aquela que é tida e mantida financeiramente em um caso extraconjugal. Se no Brasil a censura recém extinta não mais impedia a abordagem explícita da temática, na fictícia Santana do Agreste as beatas trataram de assumir o papel controlador. A indignação de Perpétua está no fato de que Carol começa a circular livremente atentando contra as famílias de respeito da cidade. A imagem da amante andando pelas ruas como as senhoras casadas é uma afronta à moral, segundo as beatas.

Mesmo não sendo uma prostituta, a casa de Carol em Mangue Seco reproduz o quarto de um bordel, com a cama redonda, os lençóis de cetim repletos de babados, a cor rosa nas paredes e a iluminação avermelhada. As várias bonecas que decoram o quarto remetem à inocência da personagem, que ainda brincava como criança quando se tornou amante de Modesto Pires. Este, para chegar à praia onde está Carol, atravessa de barco o rio, sempre sentado em posição ereta e cabeça erguida. A postura altiva da personagem, que sai da casa onde mora com a família para encontrar a amante, repete-se sempre que ele faz esse caminho. Entre o homem de moral e o indecoroso está o rio cujo percurso é utilizado pelo autor para representar a ironia. Tanto a esposa Aída quanto a amante são orientadas para não pensar, pois, segundo Modesto Pires, elas eram fracas da cabeça, não nasceram para ter ideias e chegar a conclusões. Aída era uma senhora recatada, sem o atrativo físico da jovem Carol, mas ambas nutriam por ele uma dependência financeira e, sobretudo, emocional, cuja manifestação aparentava ter sido construída e solidificada ao longo dos anos por meio de afirmações que apequenavam a existência dessas mulheres [cena 4].

Se com a esposa a prisão tinha como grades os enunciados depreciativos, com a amante Modesto chegou a exercer a violência física e o encarceramento, amarrando-a com uma corda, de modo que ela não andasse mais pelas ruas. Carol havia sido alvo de perseguição das beatas e se tornou conhecida na cidade. Para uns, ela seria vítima, mas para as carolas, a “teúda e manteúda” não era digna de conviver no mesmo espaço que elas. Perpétua impede que o dono do mercado forneça comida para Carol, intencionando que a fome estimule a amante a deixar Santana do Agreste. A personagem desmaia na

igreja e é socorrida pelo padre Mariano, que desconfia imediatamente que as beatas haviam tramado para que Carol não tivesse comida.

O padre obriga Perpétua a pedir perdão a Carol, autorizando o dono do mercado a vender-lhe alimento [cena 5]. A cena demonstra o poder de atuação da beata e suas ajudantes e indica o embate entre ela e o padre Mariano. Em *Tieta*, a figura do pároco é apresentada de modo mais apaziguador do que nas novelas anteriores, em que padres e beatas geralmente atuaram em comum acordo para combater personagens femininas consideradas por eles como figuras desviantes. Mesmo *Roque Santeiro* tendo apresentado Pombinha Abelha em desacordo com o padre nas situações que envolviam o falso milagreiro, Pe. Hipólito sempre a via como seu braço direito, sendo-lhe útil na luta contra a instalação de uma boate na cidade. Para Pe. Mariano, a beata só servia para organizar eventos paroquiais e cuidar das tarefas da igreja, mas, como fiel, Perpétua era o oposto do que se esperava de uma cristã. Ao mesmo tempo em que faz uma crítica explícita à falsa devota moralista, o autor apresenta ao telespectador católico uma possibilidade de empatia com a trama por meio da figura do Pe. Mariano. Os líderes religiosos das duas novelas repetem incessantemente o desejo de se aposentar para que possam ficar livres das beatas. Perpétua usa o nome de Deus e as intenções religiosas para justificar seus atos cruéis. O fato de ter oferecido o filho para ser servo de Deus é como se a perdoasse dos seus pecados.

Perpétua: O senhor não queria que eu me rastejasse aos pés daquela... quenga [articulando a boca sem som].

Padre Mariano [irritado]: Meça suas palavras! Esta é a casa de Deus! E aos olhos do Senhor todas as criaturas são iguais, da mais rica e poderosa até a mais humilde e necessitada. Não são os valores acumulados neste mundo que têm valor, mas a pureza de intenções! A pureza do coração! E o seu coração, Perpétua, é transbordante de fel.<sup>300</sup>

Em outra passagem [cena 6], ainda referente à tentativa de Perpétua de expulsar Carol, o padre demonstra mais uma vez que se posiciona contra o falso moralismo das carolas, sendo o primeiro na telenovela a expor a hipocrisia daquelas que lhe são úteis na manutenção da paróquia.

---

<sup>300</sup> Capítulo 06 – 18:27:14-21:33:20

Padre Mariano: E o que que a senhora tem com isso?

Perpétua: Isso é uma imoralidade! Eu não acredito que o senhor concorde com uma situação dessa. [irônica] A não ser que o senhor tenha virado um desses padre moderno, liberal... [gritando] mas aí eu mudo de paróquia!

Padre Mariano: Eu não virei coisa nenhuma! Nem concordo com nada disso que tá acontecendo! Mas também não concordo com essa sua mania de ser dona da moral de Santana do Agreste. E quer saber de uma coisa? Se quiser mudar de paróquia pode mudar! Não faz falta nenhuma!

Perpétua: O senhor sabe muito bem que eu não ia mudar de paróquia. Tava só lhe aperreando. O senhor sabe que foi meu confessor a vida inteira, que sempre corri pro senhor com meus problemas! O senhor sabe! Tô indo...

Padre Mariano: Não vai, não senhora! Não vai antes de prometer, de jurar diante da imagem de Cristo, que não vai fazer nenhuma maldade com Dona Aída.

Perpétua: Maldade?! Mas o que eu ia fazer era uma caridade. Alguém tem que abrir os olhos dessa pobre criatura. Garanto que Deus ia me dar razão!

Padre Mariano: Sabe... Não sei como ainda não lhe excomunguei, porque você entorta tudo! Você interpreta a palavra de Deus como lhe dá na telha. E sempre...

Perpétua: Se eu erro eu me confesso! O perdão Divino é infinito!

Padre Mariano: Infelizmente.<sup>301</sup>

Impedida de tramar contra Carol publicamente como vinha fazendo, a beata age em anonimato. A estratégia para afastar a “teúda e manteúda” do convívio social é usar a esposa de Modesto, desta forma, supõe-se que, ao descobrir a traição, Aída expulsa a amante do marido. O que se vê, no entanto, é que a esposa passa a identificar a amante como vítima, assim como ela. Sempre preservando a imagem de ignorante que o marido lhe impusera, Aída passa a se aproximar de Carol, o que deixa a população estarecida. Apesar das cartas anônimas, a esposa prefere agir como se de nada soubesse e tenta libertar Carol da dependência financeira e emocional. Ao saber que a amante tem um filho com Modesto, ela estimula Carol a trazê-lo para que morem juntos. O marido fica impossibilitado de impedir a esposa, pois não pode revelar o porquê de não desejar a aproximação entre as duas mulheres. Ela diz agir por caridade e resta a ele encontrar meios de aliviar as consequências da benevolência de Aída. Ele ainda tenta impedi-la por meio das corriqueiras afirmações depreciativas que faziam a esposa viver um encarceramento intelectual. Modesto diz a Aída que o problema dela é querer pensar, é

---

<sup>301</sup> Capítulo 08 – 10:57:16-14:53:18

querer agir como os homens e ter ideias. Segundo ele, uma revista científica confirma que o cérebro das mulheres é do tamanho de um amendoim, o que justifica sua preocupação quando a esposa começa a querer pensar e sair das obrigações de dona de casa. A mesma estratégia era usada com a amante quando, ao falar sobre Tieta, ele aproveita para reforçar a ideia de que Carol não deveria pensar. Bastava que ela seguisse as ordens dele, que se auto qualifica como um homem de respeito “um homem como eu: um industrial, um capitalista”.

Modesto Pires: Eu pensei que todo mulherão num tivesse cabeça. Mas dessa vez eu me enganei. Sabe, Carol? Essa danada tem caixola, viu? É inteligente, tem cabeça. Mulher com cérebro! Já imaginou isso, Carol? É o fim do mundo! É por isso que eu gosto de você, minha Carolzinha. Viu? É porque você, dentro dessa sua cabecinha aí só tem é espuma e vento. Continue sempre assim, viu, Carol? Assim você vai me fazer feliz.<sup>302</sup>

Quando percebe que Aída foi visitar Carol, Modesto Pires vai até a igreja e reza para que a esposa continue a mesma: cheia de virtude, boa mãe e de família. Além de abordar a relação extraconjugal abertamente, a novela atribui um tratamento completamente novo ao papel da amante. De responsável pela destruição da família e sedutora oportunista de homens casados, a amante passa a ser retratada de forma mais humanizada se comparada com as novelas anteriores. E se a amante compartilhasse não somente o marido, mas também a posição de vítima imposta por ele? Carol era de uma família extremamente pobre, com muitos irmãos. Seus pais trabalhavam na fábrica de Modesto em Salvador quando ele a conheceu ainda criança. Ela foi sendo seduzida pelo patrão dos pais e via nele um meio de sobrevivência. A relação de poder e a consequente submissão feminina justifica o relacionamento dos dois na trama. Já Aída, que integrava uma família de classe média, foi educada pelo pai de modo conservador, impedida de estudar para se dedicar ao aprendizado de tarefas domésticas como cozinhar, costurar e cuidar dos filhos. Segundo a esposa, ela havia sido criada para cuidar do ambiente familiar, desconhecendo obrigações da mulher para agradar o marido sexualmente.

---

<sup>302</sup> Capítulo 32 – 45:44:30-46:58:20

A relação entre esposa e amante do marido é explorada para que se pense no modo como a sociedade condena a mulher e absolve o homem em casos de traição extraconjugal. Aguinaldo Silva acrescentou esta interação entre as duas para poder tratar do papel masculino e de como molda o pensamento das mulheres envolvidas para que se crie uma relação de submissão e dependência. Aída diz que foi se acostumando a ficar calada. Por não ser dona dos próprios passos, foi deixando que cuidassem dela, primeiro o pai e depois o marido. Ela atribui à amante a função de despertar nela a necessidade de se posicionar de modo independente do esposo. Embora Tieta exerça um papel de estímulo para a libertação de Carol, é Aída quem dá o maior suporte para que ela encontre autonomia financeira, não se submeta às violências de Modesto e passe a conviver socialmente em Santana do Agreste. Aída só revela ter conhecimento da traição quando sua filha, Letícia, descobre que Carol e Modesto eram amantes. Em uma longa cena de oito minutos sem cortes, o discurso de Aída resume o que se pretende abordar na trama quando ela se coloca como responsável por defender a amante do julgamento da filha.

Eu fui criada pra casar. Fui criada pra sem mãe. Com um pai meio bronco que dizia que, pra mulher, o único destino que havia era casar e procriar. Eu acreditei nisso, mas eu tinha os meus sonhos. Sonhos bobos, porque eu sempre fui meio lerdazinha. Eu não era uma menina como você, que pensa, que não tem medo de sentir. Eu sonhava em me vestir de noiva, entrar numa igreja iluminada, cheia de gente, toda enfeitada de flores e dizer “sim” para um homem sério. Como o meu pai, talvez. E depois eu sonhava com uma casa e esperar o marido com a janta gostosa na mesa. Só que meu sonho não tinha um homem que tivesse um rosto, um nome, era só uma imagem. E não fazia diferença de quem fosse [...]. Eu não sabia que eu precisava, além de cozinhar pra ele, cuidar da roupa dele, me submeter a ele na cama. As outras mulheres casadas com quem eu conversava diziam que era assim mesmo, que quando os filhos viessem, os maridos deixavam a gente em paz [...]. Eu fui criada acreditando que ser mulher, ser esposa, não era ser fêmea. Que a sexualidade não era uma coisa que pudesse ser explorada. Porque o prazer era o oposto da decência, do recato. Eu ficava aterrorizada de querer alguma coisa e isso aos olhos de seu pai ser vergonhoso [...]. Modesto cuidava bem de nós duas, eu não era estudada, eu num tinha disposição pra nada. Além disso, filhinha, eu acho que eu não ia conseguir sentir o sofrimento da vergonha, do fracasso da separação. Se eu não tinha sabido ser mulher pra Modesto, eu ia deixar de ser esposa também? [...] Até que chegou Carol. Ela me ajudou a continuar a viver. Ele passou a quase não me procurar e eu continuei a ser aquilo que

eu sempre soube ser [...]. Assim como a minha vida não foi traçada por mim, a dela não foi escolhida por ela. Ou tu acha que ela prefere viver escondida? Ou preferiu durante todo esse tempo ser impedida de ver o próprio filho? Filhinha, eu te garanto que, assim como você, Carol sonha encontrar um homem que a ame, que a faça feliz, que lhe dê valor. Olhe, tudo que eu tô lhe dizendo aqui, eu só descobri depois de conhecer a ela. O que eu sinto por Carol é gratidão.<sup>303</sup>

O diálogo apresenta a filha como representante da nova geração que via o papel da mulher de modo mais liberado e autônomo, considerando incompreensível que a mãe tivesse se submetido a um homem que não amava, apenas para poder executar a função que havia sido treinada para exercer. Em 1792, a filósofa Mary Wollstonecraft já dissertava sobre a educação feminina saturada de sentimentalismo e absolutamente distante da racionalidade – reservada aos homens, seres lógicos. Mesmo com o iluminismo, no início do século XVIII, a ideia de desenvolvimento intelectual não foi proposta com paridade entre os gêneros. As mulheres deveriam receber uma educação formal, no entanto, para alguns iluministas, não havia necessidade de uma abordagem curricular ampla para o ensino das mulheres.

Nesse sentido, Mary Wollstonecraft afirmava que, “se as mulheres são, de modo geral, frágeis de corpo e alma, é menos por natureza que por educação. Nós encorajamos uma indolência e uma inatividade viciosas, que falsamente chamamos de delicadeza”<sup>304</sup>. A ausência da razão e da filosofia na educação feminina é duramente criticada pela escritora, visto que, nos países onde realizou suas observações, as mulheres eram ensinadas mais sobre o adequado uso do corpo – posturas elegantes, modulações vocais agradáveis – do que sobre filosofia e raciocínio lógico. As consequências de uma educação como esta são sempre as mesmas: “infelicidade privada e servidão pública”. Nascida poucos anos antes da publicação de *Émile ou de l'éducation* (1762), de Jean-Jacques Rousseau, Mary Wollstonecraft critica em *Défense des droits de la femme* (1792) o modo como o iluminista apresenta a personagem Sofia no livro quinto *L'âge de sagesse et du mariage (20 à 25 ans)*. Segundo Rousseau,

---

<sup>303</sup> Capítulo 90 – 24:23:17-32:45:17

<sup>304</sup> Mary Wollstonecraft, *Défense des droits de la femme*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

Dans l'union des sexes chacun concourt également à l'objet commun, mais non pas de la même manière. De cette diversité naît la première différence assignable entre les rapports moraux de l'un et de l'autre. L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible : il faut nécessairement que l'un veuille et puisse, il suffit que l'autre résiste peu. Ce principe établi, il s'ensuit que la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme.<sup>305</sup>

Toda a trama envolvendo Carol e Aída e a discussão sobre o papel da mulher enquanto esposa e amante servem para debater temas que tinham sido proibidos nas novelas anteriores. Aída havia sido criada em um ambiente onde o prazer sexual feminino era compreendido como um pecado, pois a esposa que sentia prazer se assemelhava às prostitutas. Mesmo tendo tomado consciência da possibilidade de senti-lo, ela se privou para que não fosse associada à imoralidade. Ou se era esposa dedicada, o que significa abdicar do prazer para manter o recato, ou era amante e realizava o homem sexualmente. Assim, Carol havia oferecido ao marido dela aquilo que ela não poderia lhe dar devido à educação rígida nos moldes religiosos que recebera. Quando Aída expõe a orientação que teve ao longo da vida sobre o papel da mulher e pede que a filha compreenda o contexto em que Carol foi inserida na relação extraconjugal, percebe-se a intenção da novela em sugerir nova abordagem sobre o assunto.

O julgamento que recai sobre a amante envolve aspectos religiosos ligados ao matrimônio, elevado por Cristo à dignidade de sacramento. Além de não ter o recato exigido às mulheres, a amante seria a responsável pelo pecado do esposo. É esta visão que *Tieta* busca inverter ao inserir também o papel do marido como responsável, e igualmente ao apresentar a educação machista como agente motivador. O contexto patriarcal em que a sociedade brasileira está inserida tem origem na educação fundamentada nas normas comportamentais e de conduta da moral religiosas. A novela expõe essa abordagem e retira da amante a culpa como consequência do julgamento social. Quando as beatas sabem que Aída e Carol estão juntas executando um projeto de vida que inclui a libertação da amante, a líder Perpétua exclui a esposa de Modesto do convívio com as mulheres devotas da cidade. O fato de Aída ter se afastado temporariamente de Modesto piora sua situação pois o divórcio não é aceito pelas beatas.

---

<sup>305</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, Paris, Gallimard, 1969, p. 529.



Perpétua: Eu acho que nós temos que tomar uma posição. Dona Aída...  
Cinira: Coitadinha!  
Perpétua: Coitado é filhote de rato que nasce pelado e de rabo comprido. Eu tenho por mim que cada mulher tem o marido que merece. Se ele fez, foi porque ela deixou.  
Amorzinho: Mas Perpétua, às vezes não é assim...  
Perpétua: É assim, sim. Mas isso não adianta discutir agora, o importante é comunicar a ela que ela não faz mais parte da comissão.  
Cinira: Mas por quê?  
Perpétua: Porque é uma mulher separada!  
Amorzinho: Mas ela num tá separada. Eles só tão afastado.  
Cinira: É, talvez nem separe.  
Perpétua: Se não separar, pior ainda. Mostra que ela é mais deslavada, mais sem vergonha do que ele. Não! Já tá resolvido! Ela num vai mais fazer parte da comissão, não. Agora nós temos que avisar que a festa vai ser organizada sem a presença da EX mulher de Modesto Pires.<sup>306</sup>

É preciso intervenção do padre Mariano para que Aída continue organizando a procissão para Nossa Senhora de Santana, o que desagrada a beata. Perpétua ainda ameaça se demitir da comissão de organização, mas quando o padre considera a beata dispensável, ela repensa a decisão, pois o mais importante para ela é manter-se à frente e imprimir autoridade na cidade.

Perpétua: Quer dizer que ela continua na comissão?  
Padre Mariano: Continua.  
Perpétua: Tá bom. Então eu sou obrigada a ter uma posição firme. Porque eu não posso me bandear pro outro lado e fazer vista grossa que nem uns e outro aí, que dizem que são representantes da Igreja, mas na verdade são enviado do rabudo! Então neste caso, consternada, confesso, sou obrigada a entregar meu cargo...  
Padre Mariano: De presidente da comissão organizadora da festa de Santana. Não precisa nem se dar ao trabalho de pedir demissão, já está demitida.  
Perpétua: Mas, como eu sou uma pessoa muito fervorosa e não vou estragar o brilho da festa de Santana por causa de uma bobagem dessa, eu não peço demissão. Mesmo porque certas pessoas que estão afastadas do caminho da decência ainda são almas recuperáveis, segundo Cristo. Quando a gente percebe que o pastor da nossa Igreja, por causa da idade, tá assim meio destrambelhadinho, estragadinho, a obrigação que a gente tem é relevar e apoiar ele assim mesmo. Agora não abuse, viu, padre. Porque até a minha devoção por Santana tem limite!<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> Capítulo 92 – 04:46:08-05:32:13

<sup>307</sup> Capítulo 92 – 12:35:12-14:16:05

A pressão das beatas não surtiu efeito na relação entre Aída e Carol. Elas se mantiveram cada vez mais próximas servindo para o debate sobre “sororidade”. Embora esta palavra só tenha se popularizado no século XXI, “la notion de sororité traduit, au XVème siècle, tout ce qui est relatif à la sœur [...] De fait, dans le langage féministe, la sororité renvoie à tout rapport de similitude et de solidarité unissant les femmes en tant qu’elles partagent pareillement la condition féminine [l’attitude sororale]”<sup>308</sup>. A palavra deriva do latim *soror*, que significa irmãs ou primas, e equivale à ideia de fraternidade. Busca gerar maior engajamento das mulheres às causas feministas, aproveitando o momento de sociedade conectada em rede e que geralmente se integra aos grupos virtuais por meio de empatia e identificação.

Assim, embora o termo seja de origem recente, pode-se dizer que, em *Tieta*, a sororidade foi representada nas figuras da amante e da esposa de um mesmo homem e que compartilhavam as mesmas experiências de dependência econômica e intelectual. Para a parcela conservadora, a superação de Carol com a ajuda de Aída representou uma quebra de paradigma nada convencional no ano em que foi exibida a trama. Seria aceitável que a esposa, descobrindo a traição, fizesse vista grossa em nome do voto de união que fizera na Igreja. Mas não se debatia em telenovela o empoderamento feminino ou a sororidade, de modo que *Tieta* avança nas questões feministas ao fazer a esposa reconhecer na amante do marido a opressão que ela também tinha sido vítima. Como Aída havia aprendido a costurar e Carol sonhava em desenvolver o lado criativo, juntas fundaram a *Confecção das Mulheres no Agreste*, fornecendo roupas para lojas em todo o país. Carol torna-se independente do amante para construir sua vida e Aída permanece casada. Na última cena, uma nova “teúda e manteúda” de Modesto chega para se instalar em Mangue Seco, a modelo Isadora Ribeiro que o telespectador via diariamente na abertura da novela.

A história envolvendo Carol e Aída reforça a ideia de que *Tieta* levou às telas o protagonismo feminino tanto na trama principal quanto nas tramas paralelas. A liberdade de expressão trazida com o fim da censura foi exercida para a crítica comportamental que havia sido sufocada durante as duas décadas anteriores. Assim, das tramas de relevância na novela,

---

<sup>308</sup> Marcelline Nnomo Zanga et Pierre Suzanne Eyenga Onana, *Le genre dans tous ses états: perspectives littéraires africaines*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2017, p. 25.

é possível afirmar que são majoritariamente protagonizadas por personagens femininas e a liberdade era o cerne das questões abordadas. A irmã de Tieta, Elisa, não havia se tornado uma beata como Perpétua, mas a educação conservadora moldava seu comportamento de acordo com as regras religiosas. Se Tieta havia sido expulsa e passara a viver em São Paulo, Elisa desejava partir para a capital paulista, mas era impedida pelo marido e pelo pai.

Percebe-se na personagem a influência dos veículos de comunicação rompendo com os padrões aos quais a cidade estava acostumada. O rádio, e posteriormente a televisão, fazem Elisa conhecer comportamentos considerados inapropriados para as mulheres. As histórias de novela, as paixões, o desejo das personagens femininas e a vida amorosa dos artistas em programas de fofoca são estímulo para que Elisa passe a se comportar de modo destoante ao das outras mulheres casadas. O marido, Timóteo, não quer que ela tenha uma postura sedutora como as mulheres da Casa da Luz Vermelha. Ela é impedida de usar vestido vermelho, é vigiada quanto ao tamanho de suas roupas e é sempre ordenada para que lave o rosto antes de sair de casa. Ela havia se libertado do pai para entrar em outra servidão ao casar com o único pretendente que o pai autorizou.

Em seus devaneios, sonhando com artistas de novela, ela realiza as fantasias sexuais que é impedida na vida real, pois, para o marido, a esposa não deveria sentir prazer nem se comportar de modo devasso, mesmo que esteja com o esposo. Timóteo não tem coragem de fazer com Elisa o que ele julga não ser correto para uma mulher de respeito. Para Tieta, o fato de Elisa levar uma vida insatisfatória faz com que ela encontre refúgio nos sonhos, confundindo-os com a realidade. Para Perpétua, a culpa é da inaptidão do marido, que não sabe que mulher tem que “levar na rédea curta”. A novela utiliza o casal jovem para tratar da separação intencionada pela mulher. É ela quem deseja pôr um fim ao casamento sem motivação ligada à traição do esposo, como geralmente ocorre nas separações em telenovelas. Elisa busca o prazer com o marido, mas ele a vê como uma santa esposa que deve permanecer no “recesso sacrossanto do lar”. Ela se diz apaixonada pelo marido, mas o seu desejo precisa ser posto em primeiro lugar e, por isso, decide partir sozinha para São Paulo. Antes, Timóteo rasga sua roupa e promete trata-la como uma prostituta. Ela confirma que era a realização sexual que lhe faltava e resolve continuar com ele nessas condições.

Se Elisa não precisou ir para São Paulo realizar a sua transformação, no caso de sua mãe, Tonha, foi preciso que Tieta a enviasse até a cidade grande para que voltasse

transformada tanto no visual quanto no comportamento. Enquanto vivia com o pai de Tieta, Tonha era submissa às ordens dele e constantemente era tratada como uma sombra sem vaidade nem desejo. Cabia a ela ser grata ao marido por ter lhe dado um sobrenome, uma filha, comida e uma casa para morar. Assim como Modesto Pires e Aída, a relação de Zé Esteves com Tonha havia sido construída com afirmações que reduziam a condição de Tonha enquanto mulher. Embora fosse da idade de sua filha Tieta, Zé Esteves assegurava que ela não conseguiria outro marido, pois já estava gasta e não aparentava mais ser uma mulher jovem. Tonha passa para a filha a educação que havia recebido, afirmando que a esposa não deve ser ingrata, sobretudo Elisa, que nem sequer apanhava do marido. A vida de Tonha só se transforma com a morte de Zé Esteves.

Duas cenas sequenciais mostram a oposição entre Tieta e Perpétua sobre o destino de Tonha. Enquanto Tieta aposta na renovação, Perpétua afirma que Tonha deve guardar o luto, assim como ela fez. Além de ser um sinal de respeito à memória do ex-marido, fará dela uma mulher mais pura [[cena 7](#)].

[Cena de Tieta para Tonha]

Tieta: Tonha de Deus, tu ainda pode ver tanta coisa... conhecer alguém. Até ser feliz. Se tu quiser, porque nunca é tarde pra isso.

Tonha: É tarde sim, Tieta. É tarde.

Tieta: Não. Ainda é tempo. Faça sua hora. Brigue pela vida. Brigue! Grite! Esperneie! Que foi pra isso que a gente nasceu. A gente veio nesse mundo pra botar a boca no trombone sem parar. Pra se rebelar! Se revoltar até a hora de morrer.

[corte seco - cena de Perpétua para Timóteo]

Perpétua: Pois eu acho que Tonha tem que fazer exatamente o contrário. Se conformar!

Timóteo: E morrer de tristeza? É isso que tu quer?

Perpétua: Ou então se entregar à viuvez. Se voltar pras coisas da Igreja, rezar.

Timóteo: Igual a tu, né? De jeito nenhum!

Perpétua: Eu não quero servir de exemplo de ninguém. Longe de mim! Mas a verdade é que se Tonha precisa copiar alguém, então não vejo melhor exemplo do que eu!<sup>309</sup>

A viuvez de Tonha serve para debater sobre o prazo durante o qual a mulher deve respeitar o luto após a morte do esposo. Enquanto os homens precisam encontrar com

---

<sup>309</sup> Capítulo 54 – 32:43:22-35:04:23

urgência outra mulher que possa cuidar deles e dos afazeres domésticos, a mulher precisa respeitar um tempo durante o qual não pode demonstrar interesse por outros homens. Segundo a *Bíblia*, quando Jacó reconheceu a túnica do seu filho José, dando-o como morto, ele se pôs de luto para chorar sua morte.

[33] Jacó reconheceu-a e exclamou: ‘É a túnica de meu filho! Uma fera o devorou! José foi esfaqueado!’. [34] E, rasgando as vestes, cobriu-se de um saco, e chorou o seu filho por muito tempo. [35] Todos os seus filhos e filhas vieram consolá-lo, mas ele não aceitou nenhuma condolência: ‘É chorando – disse ele – que descerei para junto de meu filho na habitação dos mortos’. Foi assim que o seu pai o chorou<sup>310</sup>.

Não há recomendação clara e definitiva quanto ao período em que se deve permanecer de luto durante a viuvez, mas algumas beatas tendem a preservar a honra do marido falecido, guardando-se viúvas até a morte. Os exemplos presentes pela Bíblia apresentam o homem em luto durante um tempo determinado e as mulheres geralmente permanecem enlutadas durante toda a vida. Segundo o *Dictionnaire historique des cultes religieux*<sup>311</sup>, o luto pode ser de sete a trinta dias (como Aarão e Moisés), chegando a setenta dias (como Jacó na passagem bíblica supracitada). No entanto, “il y avait des veuves qui continuaient leur deuil toute leur vie, comme Judith et Anne la prophétesse”. Na tradição católica, aconselha-se permanecer com a aliança durante o período de luto, não sendo, no entanto, uma obrigação. Algumas viúvas deixam a aliança na mão esquerda durante toda a vida, outras retiram definitivamente. Há ainda aquelas que passam a aliança para a mão direita, indicando a viuvez, mas não o luto. Ao contar para o padre sobre a situação de Tonha, Perpétua diz que a recém viúva está purgando as mágoas como manda a lei de Deus: chorar e ficar enlutado pelos mortos. Perpétua fornece suas roupas pretas usadas para Tonha e pede que ela permaneça de luto, pois é a decisão correta [cena 8].

Perpétua: Me falaram que você tá comendo pouco. Faz bem. O luto tira completamente o apetite, comigo também foi assim. Assim é bom, você aproveita pra emagrecer um pouco. Vai caber melhor dentro da minha roupa, o que pra você é uma grande vantagem, né? Já que nós duas vamos vestir luto pra sempre, você nunca mais vai precisar comprar roupa. Eu vou gastando, vou dando pra você.

---

<sup>310</sup> *Bíblia de Jerusalém*, Gênesis 37:33-35.

<sup>311</sup> Jean-François de La Croix, *Dictionnaire historique des cultes religieux établis dans le monde depuis son origine jusqu'à present - Tome I*, Paris, Vincent, 1770, p. 647-648.

Você tá vestida pro resto da vida! Eu acho muito bonito seu sofrimento... E a penitência pela fome. A fome purifica a dor. Agora que você já tá se habituando à desgraça da viuvez, a gente precisa pensar no que você vai fazer, né? Você tem que ir à igreja todo dia. Rezar. Pode ir comigo, eu lhe ajudo. Quando meu falecido marido partiu, eu pelo menos tinha o consolo dos meus filhos. Você não. Porque a Elisa, aquela destrambelhada, não serve pra nada, né? Você tá sozinha no mundo. Pode se apegar a mim. Eu deixo. Faça como eu, de quem ninguém nessa cidade pode dizer um “ai”. Honre a memória de meu pai. Seja fiel à dor de sua viuvez. Nunca mais tire o luto. Esqueça as vaidade... as fantasia... De agora até o dia de sua morte, você vai ser apenas uma viúva. Você nunca mais vai ser uma mulher.<sup>312</sup>

Após sonhar com Zé Esteves puxando-a para a morte, Tonha retira o luto, queima as roupas e pede a ajuda de Tieta, que a manda para São Paulo e faz Tonha voltar transformada após um longo período. Para Perpétua, Tonha quer recuperar o tempo perdido pois tinha medo das surras que levava de Zé Esteves e agora iria cair na vida: “Se você se bandear pro lado de Tieta, daqui a pouco tá toda colorida, exibindo as carne pros homem, de disfrute na praça. Não quero outra viúva alegre<sup>313</sup> na minha família, não!”. A disputa pelo destino de Tonha é um dos embates entre as protagonistas Tieta e Perpétua. As irmãs são antagônicas tanto visualmente quanto no comportamento. As ideias defendidas por elas nunca se complementam e o destino de Tonha se divide entre a liberdade e o aprisionamento religioso imposto por Perpétua, que não aceita o fato de perder uma ovelha para o seu rebanho de beatas [[cena 9](#)].

Tonha: Pedi ajuda a Tieta sim. Por que? Tu queria o que? Que eu tivesse pedido ajuda a tu, é?

Perpétua: Era o que devia ter feito se quisesse levar uma vida decente e honesta! Tieta sempre foi uma vagabunda, e não é porque ela ficou rica que deixou de ser não. Ela continua recebendo os homem e eu vou provar isso! E se você for nas água dela, é isso que vai ser a sua vida. Aliás, a não ser que seja isso que você quer, né? Depois de velha, virar quenga! [...] E você pensa que você me enganou com essa sua cara de sonsa? Desde que você chegou na casa de pai, eu sentia suas carne gritando por safadeza! Querendo

---

<sup>312</sup> Capítulo 55 – 28:34:15-32:16:20

<sup>313</sup> Referência à opereta de Franz Lehár (libretistas Leo Stein e Viktor León), *A Viúva Alegre*, encenada em 1905 e que conta a história de uma viúva que tem sua herança como alvo da ambição dos banqueiros de Marsovie, um pequeno país imaginário. Ela é seduzida por pretendentes com o intuito de preservar a fortuna nos caixas do país. Além de frequentar bailes e dançar com homens da alta sociedade, a viúva vai ao café *Maxim's* de Paris onde *grisettes* cantam e dançam para o público. (Franz Lehár, Viktor León et Leo Stein, *La veuve joyeuse: opérette en trois actes*, Marseille, Opéra de Marseille, 2008.)

botar um par de chifre no velho. As suas anca nojenta, os seus seios oferecido, suas coxa nojenta... o pai tentava disfarçar essa sua luxúria botando uma roupa decente. Mas eu sentia! Eu sentia lá por baixo dos pano a carne louca pra se perder [...]. Você não vai voltar pra casa de Tieta não. tá roubando tudo que é meu.<sup>314</sup>

O que seria seu plano inicial de se aproximar da irmã rica e conseguir dinheiro, havia se tornado uma verdadeira derrota para a beata. Tieta retornou com o propósito de se vingar e o alvo principal do seu ódio era Perpétua. Ela beneficiou todos os moradores da cidade, exceto a beata e o pai Zé Esteves. Aos demais, ela deu presentes que interferiam na vida pacata dos moradores e fazia o conservadorismo ser questionado pouco a pouco. A transformação de Tonha é uma dessas mudanças provocadas por Tieta e que afeta diretamente a figura feminina na cidade. Aquela que era exemplo de humildade e dedicação à família se tornara uma mulher firme e independente após a morte do marido. Perpétua afirma que está perdendo terreno e aliados após a chegada de Tieta, mas sua maior perda é o filho seminarista. O protagonismo dado pela novela às mulheres tem o ápice na disputa das irmãs pelo jovem. Enquanto Perpétua vê em Ricardo a esperança de ser mãe de um padre, tornando-se beata da paróquia do próprio filho, Tieta vê no sobrinho um jovem cujo desejo era reprimido pela promessa da mãe. Sem planejar, a tia se apaixona pelo sobrinho e percebe que o sentimento é recíproco. A disputa por Ricardo vai além da luta entre mãe e tia. O seminarista representa a religião tão cara a Perpétua desde sua infância muito devota. Para Tieta, a religiosidade forneceu o combustível para a sua expulsão. Foram os julgamentos maldosos e conservadores que a colocaram à margem na sociedade.

A jovem pastora de cabras retorna com o propósito de se vingar não apenas da irmã, mas da cidade que se silenciou enquanto ela apanhava de cajado. Ela havia sido expulsa no dia da promulgação do AI-5 e, quando retorna duas décadas depois, tão livre do julgamento das beatas quanto o país da Censura Federal, ela encontra uma Santana do Agreste parada no tempo. A personagem volta contrastando com os moradores que permaneceram praticamente idênticos, apenas 20 anos mais velhos. As únicas personagens que mudam visualmente são Tieta e Perpétua. Enquanto todos permaneceram com o mesmo estilo de roupa, Tieta voltou representando o progresso por meio do colorido. Já a mudança de Perpétua se tornou ainda mais sombria ao guardar o luto como sinal de respeito.

---

<sup>314</sup> Capítulo 59 – 35:48:06-41:32:13



### Mudança visual de algumas personagens



Tieta



Perpétua



Tonha



Carmosina e Dona Milu



Para Tieta, “Santana do Agreste permanecia uma cidade de gente mesquinha, que briga por causa de uns tostões e não perde a mania de reparar na vida dos outros, de criticar, de falar mal. Eles estão precisando de uma boa lição e sou eu quem vai dar”. A mágoa que a personagem guarda por ter “comido o pão que o diabo amassou” (como repete em diversas falas) está geralmente ligada às personagens carolas. Excetuando a figura paterna, são as mulheres que se posicionam como antagonistas de Tieta. Para atingir o falso moralismo que a sentenciou, a personagem utiliza uma estratégia libertadora para outras mulheres. Tieta estimula que as mulheres se desprendam das obrigações comportamentais morais calcadas nas normas religiosas. É por meio do estímulo e apoio às outras personagens que ela consegue atingir suas antagonistas femininas. Ao reduzir o poder de atuação das beatas sobre a população é possível atenuar a influência do pensamento conservador, reduzir o machismo e liberar as personagens femininas encaminhando-as para a emancipação. Antes da expulsão, ela conversa com Osnar sobre o assédio dos homens mais velhos e o julgamento das mulheres que a consideravam uma ameaça aos bons costumes.

Tieta: Arturzinho tem raiva de mim. Acho que é por causa do pai dele. Do jeito que aquele bode velho me olha... Mas não é só ele, não. O povo todo aqui do agreste. Tu pensa que eu não sei? Se essas mulheres pudesse já tinha me botado pra fora daqui, ó... há muito tempo. Agora, os homem... até meu pai. Tu pensa que eu não sei o que ele faz lá com as cabra quando não tem ninguém por perto? E tu mais os outro moleque também, né, Osnar? Eu já vi! Vocês ainda são moleque, dá pra entender. Agora meu pai...<sup>315</sup>

A passagem demonstra que a personagem, ainda jovem, já despertava o desejo dos homens, que a chamavam de cabrita, pois, além dela pastorear as cabras, era com as cabritas que esses homens tinham relações sexuais. Quanto às mulheres de Santana do Agreste, estas intentavam afastar Tieta do convívio, o que foi possível com a armação criada pela própria irmã. Tieta foi expulsa por ter sido pega em flagrante na cama com um homem solteiro, mas essa liberdade sexual era inconcebível para os moradores da cidade, de modo que concordaram com a violência sofrida pela personagem. Tieta chega a considerar a expulsão uma oportunidade de se libertar da opressão cotidiana que vivia. A paulada, a humilhação e os dias seguintes de fome foram intensos, mas a liberaram do

---

<sup>315</sup> Capítulo 01 – 19:10:22-21:37:21

juízo diário ao qual poderia ainda estar submetida, assim como estavam aquelas que permaneceram em Santana do Agreste.

A raiva é funda, mas se não fosse esse velho ter me tocado daqui dessa cidade debaixo de porretada, eu tava até hoje ainda por aí, feito tu. Feito a Perpétua, feito Elisa, feito todas essas mulheres dessa cidade. Que de mulher mesmo só têm o nome. Que da vida só conhecem a agonia, a tristeza. Tonha, criatura de Deus, a vida não é só isso que vocês conhecem aqui, não. Tome as rédeas! Dê um chega pra lá nesse velho!<sup>316</sup>

Ao direcionar a vingança através da libertação das mulheres, Tieta demonstra que a mágoa que sente só é suavizada pois a violência permitiu que ela se tornasse dona do próprio destino. Ela não arrebatou os moradores de Santana do Agreste somente pelo poder financeiro que aparenta ter adquirido durante vinte anos fora e que agora lhe permitia comprar terras em Mangue Seco, construir casas, comprar joias, patrocinar projetos na cidade e doar presentes caros. O que causou assombro ou surpresa foi a associação do poder à figura feminina. Ameaça para uns e admiração para outros, a autoridade com que Tieta administra sua vida é um comportamento revolucionário em Santana do Agreste. Durante os onze anos em que a comunicação se deu por meio de cartas contendo um cheque, a imagem da personagem estava ligada ao poder financeiro. A figura exuberante que chega durante a missa após vinte anos não somente é rica como também tem influência suficiente para levar eletricidade e asfalto à cidade. A rede elétrica, ou “a luz de Tieta”, demonstra o poder da personagem. Ela tanto pretendia iluminar aquelas mulheres que haviam permanecido na cidade sob o jugo conservador das beatas, quanto tentava ofuscar a imagem forte e poderosa que as mulheres devotas buscavam imprimir até então. Quando fala da luz elétrica, o padre diz que “Tieta é a ovelha mais generosa do nosso rebanho”. Ricardo considera a tia uma santa e todos imaginam que um dia poderia ter uma imagem de Tieta junto à de Santana no altar.

Tieta é adorada e aplaudida na rua e Perpétua tenta se escorar na popularidade da irmã e bajulá-la para conseguir vantagens. Assim como ofereceu Ricardo a Deus como forma de pagar uma promessa para conseguir um marido, a beata oferece o filho a Tieta imaginando o retorno positivo que poderia obter futuramente. Ricardo só entrou para o

---

<sup>316</sup> Capítulo 12 – 04:29:20-07:24:08

seminário para pagar a promessa da mãe, mas sua vocação não passava de um esforço que ele fazia para não desagradar. A crescente empolgação de Perpétua é visível à medida que Tieta vai contando sobre os bens que possui, e o fato de não ter herdeiros faz com que a beata almeje a possibilidade de que Ricardo seja o beneficiário legal. Para Tieta, o futuro de Ricardo deve ser pautado no próprio desejo e se libertar da promessa da mãe. Para Perpétua, o futuro de Ricardo seria resolvido se Tieta fizesse dele um herdeiro de sua fortuna [cena 10].

Tieta: Eu nunca tive filhos e, graças a Deus, nunca vou ter. Mas desde esse tempinho que eu tô aqui, tomei muita afeição pelos seus filhos como se fossem meus. De Peto a Ricardo, cada um a seu modo. Principalmente do padeco. O padeco... o Cardo é meu predileto.

Perpétua: Ele também lhe adora! É Nossa Senhora no céu e Tieta na Terra!

Tieta: O futuro de Ricardo me preocupa....

Perpétua: Mas o que você quiser fazer pelo futuro do meu filho eu concordo. Eu coloco Ricardo na sua mão.

Tieta: Porque eu acho que Ricardo não tem vocação pro sacerdócio. Cardo não nasceu pra ser padre. Ricardo não é feliz. Salta à vista! [...] O menino tentou. Ricardo tentou. Ele tá indo até o seu limite. Mas insistir pra cumprir um capricho teu? Ele tem mais medo de você do que amor a Deus. Se tu não liberar esse garoto, ele vai seguir infeliz pro resto da vida. Eu acho...

Perpétua [gritando irritada]: Você não acha nada! Quem é você, que levou uma vida desvairada, pra entender de assunto santo? A ordenação de Ricardo como padre é a maior aspiração da minha vida. Só no dia que Ricardo rezar a primeira missa eu vou me sentir realizada. Não é mais meu filho, não é mais seu sobrinho, Ricardo pertence a Deus! Não é o que eu quero. Não fui eu que escolhi. É um designo de Deus!<sup>317</sup>

Essa aproximação entre tia e sobrinho fez o seminarista questionar sobre sua verdadeira vocação. Enquanto Perpétua acreditava que era um amor maternal que aflorava na tia, o que se passava de fato era o crescimento de um amor carnal entre os dois. Tieta estimula o sobrinho a fazer o que a natureza manda, um lema que ela sempre repete e que a fez pagar por consequências graves na sociedade moralista de Santana do Agreste. A tia promete apoiar Cardo financeiramente se ele de fato perceber que não tem vocação para o seminário. Ela garantiria seu futuro. Ao escutar a conversa entre tia e sobrinho, a beata passa a viver um conflito pois seu filho sairia das mãos de Deus e passaria para as mãos

---

<sup>317</sup> Capítulo 14 – 08:50:14-11:57:16

de Tieta. O dilema fez Perpétua colocar fé e ganância numa mesma balança, mas, por não passar de uma falsa religiosa, a carola não resiste ao peso que o dinheiro tem em sua vida. Quando o filho decide voltar para o seminário, Perpétua se desespera e insiste para que fique e ajude Tieta na construção da casa [cena 11]. As cenas da novela indicam que a beata não percebia que o filho estava sentindo desejo pela tia. Embora aparentemente ela estivesse interessada na adoção legal de Ricardo por Tieta, fica subentendida a ideia de que Perpétua preferiu não enxergar a possibilidade de sexo entre os dois. Não parece lógico que a beata, que via maldade e devassidão na atitude dos outros, não imaginasse um possível envolvimento amoroso entre Ricardo e Tieta. Até o meio da trama a beata insiste na aproximação enfatizando sempre a frase “meu filho é todo seu”. Quanto mais Tieta fala de fortuna, mais a carola demonstra ganância e pede que o filho jamais decepcione a tia [cena 12].

São diversas cenas que mostram a ânsia de Perpétua por algum documento que confirme o papel de beneficiário que seu filho teria na fortuna da irmã dela. Quando Tieta percebe que a aproximação de Ricardo foi incentivada por Perpétua, ela esclarece para a beata que não deixará nada que a beneficie [cena 13]. A saída de Tieta da casa de Perpétua rende uma discussão de nove minutos que resume todo embate entre as protagonistas da trama. Perpétua deixa claro que toda a vida Tieta tomou tudo que era dela e agora voltava para roubar o poder que a beata havia construído. Ricardo passa a ser uma premiação no embate entre as duas [cena 14].

Tieta: E tu também adora o meu dinheiro. Ia ser muito bom que eu nunca mais tivesse voltado aqui e continuasse mandando meu rico dinheirinho todo santo mês pela caixa postal.

Perpétua: Nós somos irmãs de sangue. Pela lei de Deus devemos nos amar!

Tieta: Deixe de conversa fiada, que agora não tem mais ninguém aqui, só tem nós duas. Tá querendo enganar quem? Bote pra fora, vomite, toda inveja e despeito que tu sempre teve de mim.

Perpétua: Eu?! Eu não tenho inveja de ninguém. De ninguém! Eu sou uma viúva pura, honesta [gritando] temente a Deus! Eu vivo em obediência às leis de Deus. Eu sigo os ensinamentos de Cristo. Eu sou pura! Eu não tenho pecado.

[...]

Tieta: Eu sei que quando invoca Deus, em nome dos teus filhos, tu só tá pensando em ti! Mas de mim, tu só vai ter desprezo. Nojo! Nojo!

Perpétua [se controlando]: Eu sabia que ainda ia ter que amargar o resto da vida a sina de ter nascido sua irmã.

Tieta: Bote pra fora todo despeito, toda inveja que tu tem por mim. Bote! Bote!

Perpétua: Despeito? Mas como é que eu vou ter despeito de uma ordinária? É isso que você é. Você é uma quenga. Uma chula! Você é uma mulher que teve a sorte de encontrar um marido rico, por que se não, meu Deus, eu nem quero saber que destino você teria tido se você não tivesse saído daqui embaixo de lombada do cajado do meu pai. Mas aí, só porque você voltou com a burra cheia de dinheiro, você acha que pode disfarçar o que você é? Mas nem que você tivesse coberta de joia da cabeça aos pés, vestida com a roupa mais cara, você não ia deixar de ser a mesma ordinária que se deitava com tudo quanto é homem nas duna de Mangue Seco!

Tieta: Feliz de mim! Feliz de mim que me deitei com todos eles! Fui de todos que me quiseram e foram muitos. Muitos! E tu, Perpétua? Nenhum homem te queria.<sup>318</sup>

O embate entre as protagonistas da novela coloca em evidência o conflito entre a representação da liberação feminina e o conservadorismo religioso. A briga pela posse do cajado do pai é simbólica por tratar da disputa do poder entre a filha libertina e a extremamente devota. Tieta gostaria de ter nas mãos o pedaço de madeira com o qual havia sido agredida e Perpétua gostaria de ter a ferramenta que o pai usava para impor autoridade. Enquanto a beata busca assumir o lugar do pai para se instituir como chefe aos demais, Tieta quer ter posse do cajado para que o instrumento não puna e aprisione os outros como aconteceu com ela. O que segue entre as irmãs parece ter como prêmio a fidelidade e devoção de Ricardo. Perpétua se posiciona definitivamente como inimiga de Tieta e deseja expulsá-la novamente, mostrando à cidade que a irmã continuava recebendo homens em casa. Até descobrir que o amante de Tieta é o seu filho. Ao ver Ricardo na cama com a irmã, ela simula uma cegueira temporária, o que pode ser compreendido como uma metáfora para o estado de cegueira em que ela se encontrou durante o período em que insistiu na aproximação entre tia e sobrinho. A ganância havia deixado a beata cega. A perda de visão foi uma estratégia para despertar piedade e sentimento de culpa em Ricardo e Tieta, mas, serviu para demonstrar o fato de que Perpétua preferia não enxergar a realidade: sua cobiça havia culminado na cena que ela presenciara na cama de Tieta.

Ela fingiu a cegueira pois precisava de tempo para montar uma estratégia. A saída foi usar a relação do filho com a irmã para extorquir dinheiro. Caso ela revelasse para a população da cidade que, vinte anos depois, Tieta havia retornado para perverter o

---

<sup>318</sup> Capítulo 51 – 33:21:02-42:54:02

seminarista e roubá-lo de Deus, a irmã passaria de santa a *persona non grata*. A situação confirmaria a manutenção do moralismo que Tieta havia retornado para se vingar. Dizendo-se iluminada por Deus, a beata concluiu que Tieta deveria pagar pelo fato de ter seduzido um homem puro e, para isso, seria preciso se casar com ele em comunhão de bens. Ela exige que Tieta pague pelo prejuízo moral e receba dinheiro em troca. Mas, para Perpétua, ainda não é o suficiente, Tieta deveria adotar seu filho, mesmo que isso signifique que ela deixe de ser a mãe legal.

A ira de Perpétua faz com que ela conte para todos sobre o romance entre a tia e o sobrinho, mas ninguém acredita nela. Tieta entrega à irmã uma cópia do testamento onde constam Peto e Cardo como herdeiros, além de um seguro de vida em nome deste último. Os capítulos seguintes apresentam uma Tieta vencida pela ira de Perpétua, submetida às suas vontades. São vários capítulos em que o lado cruel da beata é evidenciado. Perpétua consegue fazer uma procuração tomando para si os poderes de Ricardo, assim, caso Tieta morra, administraria a herança do filho. Nos últimos capítulos, a carola arma uma situação para matar Tieta. Como não obtém sucesso no assassinato, conta à população sobre a vida de Tieta em São Paulo como dona de uma casa de prostituição de luxo. Todas as tentativas são em vão e o embate entre as protagonistas só termina no último capítulo, quando a beata desaparece misteriosamente da cidade. As outras personagens femininas têm um desfecho de libertação por meio da independência financeira e emocional. Esta libertação não é somente em relação aos homens de seu entorno, mas também em relação às mulheres que se colocavam como antagonistas, sobretudo as conservadoras beatas.

## CAPÍTULO 3

### Perpétua: a beata dos sete pecados

Em *Tieta*, com Perpétua e a dupla Cinira e Amorzinho, não só o telespectador passou a associar imediatamente as beatas à hipocrisia, mas também os próprios personagens da trama já não acreditavam mais naquelas que se auto proclamavam defensoras da moral e dos bons costumes. Assim, Perpétua era chamada de bacalhau seco, urubu, tribufu, muxiba, seriema despelada, jabiraca, urutaca, jararaca, arataca, entre outros xingamentos, diferente do tratamento dado às beatas das outras novelas analisadas. A dissimulação das personagens é tão explícita em *Tieta* que até a afeição entre o pároco e a beata é desgastada a ponto de ser quase inexistente. Diferente das outras novelas analisadas, o padre não apoiava as atitudes de Perpétua. As beatas foram perdendo a proteção do líder religioso para validar suas atitudes.

Como visto nas partes anteriores deste trabalho, em *O Bem-amado* o padre e as beatas viviam em plena concordância. Em *Roque Santeiro*, apesar da desavença no meio da trama entre padre Hipólito e Pombinha Abelha, ela ainda era o seu braço direito na paróquia. Com *Tieta*, vê-se uma ruptura entre as atitudes da beata e as ideias defendidas pelo líder religioso. A representação da beata passou da figura metafórica, da máscara, para a comédia mais explícita, cujo aspecto cômico reside entre o gesto circense e a *slapstick comedy* (espécie de comédia pastelão). Não é tarefa simples encontrar uma classificação específica para a comicidade da beata nas novelas levando em conta “la diversité des visages de la comédie”<sup>319</sup>. A variedade de tons da comédia dificulta a identificação de características comuns entre os diversos subgêneros, exceto o fato de que têm a obrigação de divertir e provocar o riso no público. Seja por meio da crítica social ou

---

<sup>319</sup> Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2009, p. 57.

expondo o ridículo de personagens e situações, segundo Vincent Pinel<sup>320</sup>, a comédia é o mais vasto de todos os gêneros que compõem a família do cinema cômico (onde se encontram igualmente o burlesco e a paródia).

Il est impossible de rendre compte de l'immensité des richesses de la comédie dans tous les pays qui l'ont pratiquée car son inspiration est partout, même là où on ne l'attendait pas. [...] Le caractère a priori léger du genre facilite l'évocation de sujets graves et permet d'aborder de biais des sujets tabous [...]

Assim como a taxonomia que classifica plantas e animais em reinos, filos, classes, ordem, família gênero e espécie, Rick Altman<sup>321</sup> etiqueta o cômico como uma ordem pertencente à classe dramática. Do cômico tem-se a família farsesca, romântica, burlesca e os múltiplos gêneros e espécies. A dificuldade de criar uma classificação estática se encontra no fato de que a adjetivação do gênero pode criar um novo ciclo de classificação e que, para Altman<sup>322</sup>, “sous certaines conditions, le nouvel adjectif supplémentaire sera promu primaire et inaugurerá son propre genre, prêt à son tour à être ‘regrenifié’ à travers la constitution d’un nouveau cycle adjectif”. Isto faz com que a classificação da comédia nunca se complete, visto que adjetivos tendem a ser adicionados de modo a colocar este ou aquele produto audiovisual em destaque, como se fosse único. Daí, “surge” um novo subgênero.

*Tieta*, por exemplo, pode ser classificada como uma comédia que às vezes se mostra romântica em algumas tramas paralelas e em outros momentos tende ao farsesco e ao pastelão. As beatas integram o núcleo cômico da novela por meio do circense e do pastelão, às vezes aproximando-se também do burlesco, o que não significa que elas se comportavam com todas as características que permitem identificar essas subclassificações. Não há, por exemplo, a ação iconográfica da “torna na cara”, a mais óbvia na classificação do estilo pastelão. As quedas e as interações violentas entre personagens tornaram-se marcas representativas do gênero, o que, segundo Lester

---

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>321</sup> Rick Altman, « Emballage réutilisable : les produits génériques et le processus de recyclage », *Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, n. 20, « *Sul la notion de genre au cinéma* », 1995, p. 13-30, p. 25.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 27-28.



Friedman<sup>323</sup>, negligencia outra característica igualmente notável da *slapstick comedy*, que é a imaginação cômica.

The clowns function as *bricoleurs* (creative and imaginative tinkerers), adapting and transforming objects from one use to another in surprising and, of course, humorous ways. [...] Of course, the transformation gag is a staple of silent comedy. The cleverness of the comic mind must be visually demonstrated. But it also stems from the clown's need to remake his world, for in a universe where you don't fit in, where things will go invariably wrong, necessity in the mother of invention.

A transformação a que se refere Friedman<sup>324</sup> pode, no entanto, ser compreendida também como o “pastelão verbal” “which is to say the use of puns, mispronunciation, and malapropism” e o pastelão por meio da repetição: “if something is funny once, it gets progressively funnier with each interaction, as long as there is also some variation”. Esta adequação progressiva e a adoção de um estilo e marcas cômicas repetidas ao longo da interpretação podem ser facilmente observadas nas beatas. Nos primeiros capítulos é possível notar a busca por um caminho cômico, testando estilos antes de adotar o exagero como marcação interpretativa. A atriz Joana Fomm conta que a construção da personagem se deu à medida que foi conquistando a simpatia do público.

De início, o Daniel Filho [supervisor] achou horrível, falou que não era nada daquilo. Mas o pessoal da técnica gostou e começou a rir. Depois que a técnica aprova, ninguém mais muda, porque aí está o ponto certo. Outro dia eu tive a resposta disso. Estava caminhando pela Rua Ataulfo de Paiva, na Zona Sul do Rio, e as pessoas começaram a me aplaudir. [...] Se a Perpétua tivesse mais poder, eu teria medo dela. Perpétua, no seu extremo moralismo e autoritarismo, tem muito de Jânio Quadros<sup>325</sup>.

À medida que vai ficando mais explícita a hipocrisia da beata e sua atitude autoritária se torna mais evidente e agressiva, mais a personagem é direcionada para a comicidade e o autor tende a aumentar a distância entre a carola e o padre. Este começa então a se tornar uma representação mais racional no ambiente religioso da novela, embora a ligação entre eles permaneça pela utilidade das beatas na manutenção da paróquia. A

---

<sup>323</sup> Lester Friedman, *An introduction to film genres*, New York, W.W. Norton, 2014, p. 62-64.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 64-65.

<sup>325</sup> « Uma megera conquista o Brasil », *Manchete*, 27 janvier 1990.

beata ganha mais autonomia em suas ações, sem precisar da validação do padre como as Cajazeiras ou Pombinha Abelha precisaram. Embora não esteja explícita a concordância entre padre e beata em *Tieta*, deve-se questionar de onde vem essa liberdade conquistada por Perpétua. Quem estimulou nela a fé exagerada? Quem passa para Perpétua o discurso machista e que a encoraja a agir contra outras personagens femininas?

A novela passou a exibir as beatas com comportamentos cada vez mais imprevisíveis e autoritários embora a comicidade aumente em mesma proporção. No entanto, elas continuam precisando da igreja, e o padre, delas. Assim, supõe-se que a novela afasta a figura do padre para que a população de telespectadores cristã, maioria no Brasil, possa encontrar ainda seriedade e racionalidade na abordagem dada à sua religião. Porém, pode-se supor que a relação entre padre e beata ainda estabeleça certa cumplicidade, mesmo que longe das cenas apresentadas na novela. Isto porque, embora a novela em si seja formada pelos capítulos transmitidos visualmente para o público, há ainda o conteúdo não explícito, mas que ao telespectador é permitido supor, imaginar e ir além da história contada. O autor não precisa necessariamente expor o comportamento de uma personagem em todo seu cotidiano. Imaginando-se um clichê de vilã rica e arrogante, não é necessário que se apresente sua relação no ambiente de trabalho para se supor que ela seja prepotente e excessivamente rígida com seus funcionários. Por extensão, o telespectador imagina o comportamento da personagem em seus diversos ambientes de convívio. Assim, mesmo o autor optando por afastar a figura do líder religioso da impiedosa beata, preservando a bondade das ações do padre, pode-se supor que ambos compartilham em determinados momentos os mesmos objetivos no que se refere à manutenção da paróquia e manutenção da ordem moral.

Em Santana do Agreste, como em todas as cidades fictícias situadas no interior brasileiro, a presença de um prostíbulo é certa na composição das locações que integram a ambientação. É na área de prostituição onde as beatas irão atuar com mais vigor para conter as mulheres longe do convívio social e do centro da cidade. Por isso, a Casa da Luz Vermelha fica afastada do centro, assim como em outras novelas com o mesmo tipo de estabelecimento. Em *Tieta*, as beatas não tinham mais o poder de impedir que as prostitutas andassem pelas ruas da cidade, como tentou Pombinha Abelha em *Roque Santeiro*. A nova Constituição de 1988 garantia essa liberdade, mas Perpétua insistia na demonstração de seu desagrado ao se deparar com prostitutas. Para o mendigo bêbado,

Bafo de Bode, tratava-se do “encontro do time das pudicas com a briosa equipe das despudoradas” [cena 15]. Pudicas e despudoradas são palavras antônimas, assim como beatas e prostitutas, o que torna evidente a classificação dada pela personagem que vive na rua observando o comportamento dos moradores. No entanto, ao chamar as prostitutas de “briosas”, ele confirma que, para se proteger das mulheres autodeclaradas guardiãs da moral, era preciso um enfrentamento corajoso, pois as prostitutas eram as representantes do pecado que deveria ser combatido.

Diferente de Padre Hipólito, que não considerava a presença das dançarinas da boate na igreja uma boa influência, padre Mariano informa que a igreja é a casa de Deus e deve receber bem a todo cristão. As beatas precisavam, portanto, agir sozinhas para controlar o comportamento das prostitutas. Com o retorno de Tieta, o trio de beatas parou de se ocupar com a Casa da Luz Vermelha para cuidar da transformação que Tieta estava causando na cidade. Até mesmo o desfecho do embate com as prostitutas é solucionado por intermédio de Tieta, que considera natural a contribuição financeira de Zuleika Cinderela para a compra de um novo turíbulo para a igreja [cena 16].

Perpétua: Se a senhora veio confessar os seus multipeccado, pode dar meia volta, porque a hora é imprópria.

Zuleika Cinderela: Eu vim aqui entregar pro padre Mariano o meu donativo. Em espécie.

Perpétua: Pegou dinheiro com a mão suja! Esse dinheiro deve tá cheio de micróbio. A Igreja dispensa!

Tieta [chegando na igreja]: Suja coisa nenhuma, Perpétua! Tá louca? [Dirigindo-se a Zuleika] Se é dado de coração não podia ser mais limpo, né? [Dirigindo-se ao padre que chega] Padre! Olhe só, essa senhora tem um donativo pra lhe entregar.

Zuleika [para Tieta]: Melhor que tu, só Santana lá no altar.

Tieta: Santa mesmo é tu, minha amiga, pra aguentar os homem daqui e viver sorrindo ainda, desse jeito!<sup>326</sup>

A partir daí, com a intervenção de Tieta e contando com a postura mais compreensiva do padre, as prostitutas passam a integrar a sociedade sem o preconceito retratado nas novelas anteriores. Ainda seguiam à margem, mas sem a perseguição constante das personagens conservadoras. Amorzinho e Cinira param de se assustar toda vez que encontram as prostitutas andando pela cidade durante o dia e não recorrem mais

---

<sup>326</sup> Capítulo 33 – 44:41:08-46:16:08

à ajuda de Perpétua para fazer com que as “devassas” retornem para suas “tocas”. As cenas de embate com as prostitutas não são numerosas como em *Roque Santeiro*, cujo confronto permeou toda narrativa.

Em *Tieta*, as cenas de conflito entre personagens representantes do pecado e da moral ocorrem até aproximadamente o capítulo 30, ainda início da novela, e aparece novamente nos capítulos finais, quando Perpétua se mostra indignada pelo fato do padre ter aceito celebrar uma missa pela recuperação da saúde de Zuleika Cinderela: “Imagine só! Missa em ação de graça só porque uma quenga quebrou a perna e agora ficou boa. Pode um absurdo desse na MINHA igreja?”. A beata se coloca como dona não só da paróquia, mas também do destino dos fiéis. Ela busca assumir o lugar do padre já que ele não tem concordado em aplicar com rigidez as normas de comportamento. Padre Mariano se mostra aberto ao diálogo e às negociações sobre as mudanças ocorridas na sociedade. Em suas orações, ele demonstra a condescendência que as beatas não possuem.

Sabe, Senhor, eu não sou um desses padres avançados que tão por aí rompendo dogma, levantando bandeira, se metendo em política. Eu não faço um cristianismo militante, de ficar falando de explorados e exploradores, a vitória da justiça sobre a tirania. Não. Não que eu condene eles, não. Mas é que eu acho que eu tô muito velho pra isso, né? Eu sou muito acomodado demais. O que eu quero mesmo é que minhas ovelhas tenham paz. Que sejam felizes, de preferência bem alimentadas... um bom emprego, um pedaço de terra.<sup>327</sup>

Assim como apresentado nas novelas anteriormente analisadas, essas cenas solitárias do padre em diálogo com Cristo buscam reforçar a imagem da personagem como um indivíduo tolerante e mais humano, de modo que os cristãos brasileiros percebam a representação do seu líder de maneira mais aceitável. Se em *Roque Santeiro* o padre Hipólito se posicionava contra a teologia da libertação do padre Albano, em *Tieta*, o padre Mariano reforça que não é um militante político na profissão da sua fé, mas que não condena aqueles párocos que fazem da religião um meio de libertação do oprimido. Isto demonstra a progressiva abertura da novela e também da sociedade na aceitação de um cristianismo que começava a se voltar para as questões de desigualdades sociais e para as transformações comportamentais. Assim foi quando Mariano aceitou a transexual Ninete.

---

<sup>327</sup> Capítulo 34 – 41:28:19-43:51:14

Em *Tieta do Agreste*, o Padre Mariano de Jorge Amado é extremamente conservador, cabendo ao Frei Timóteo as palavras mais progressistas e tolerantes. Em *Tieta*, só foi preservado um padre, e Mariano se tornou mais humano e preocupado em avançar seu pensamento junto com a sociedade.

Quanto mais indulgente o padre, mais rigorosa a beata. Esta fórmula permite uma média aritmética para a representação da tolerância religiosa na aplicação das normas sociais. Também se torna mais cômica a atuação das personagens à medida que vão sendo mais tirânicas as suas atitudes. É preciso frisar aqui que a comicidade das beatas se dá por meio do exagero, tanto gestual quanto textualmente. O exagero no gestual, o que inclui a entonação da fala, rende à personagem uma comicidade mais acentuada por se distanciar da naturalidade do comportamento humano. Na linguagem cinematográfica, a tirada cômica é chamada de *gag*, tanto visual quanto oral, e que serve para modificar a ação bruscamente levando-a ao ridículo cômico. François Mars<sup>328</sup> identifica a presença dessa tirada cômica no roteiro, na ambientação, nos acessórios e na interpretação dos atores. O *gag* de Chaplin (1889-1977), de Max Linder (1883-1925), de Jacques Tati (1907-1982) e de Buster Keaton (1895-1966) podem servir de exemplo para a interpretação de outros atores, que encontram sua própria maneira de reinterpretar a tirada cômica. Segundo François Mars<sup>329</sup>,

le gag admet cependant une certaine identité de prétextes, non d'un homme à un autre, mais d'une nation à une autre [...] Les films comiques anglais se doivent d'être impeccablement sérieux – humour oblige – et donc d'être interprétés – corollaire nécessaire –, par les plus solennels [...]. Les comédiens burlesques américains s'inspirent avant tout du mouvement décontracté ; les comédiens burlesques français, face à la caméra, figolent davantage leurs répliques que leurs jeux de scène.

O contexto e os traços culturais do país são, portanto, definitivos na construção e diferenciação do tom adotado pela comédia. A tirada cômica de Perpétua possui marcas do antigo Teatro de Revista Brasileiro e apresenta traços tanto de Oscarito (1906-1970), Grande Otelo (1915-1993) e Dercy Gonçalves (1907-2008), quanto da beata Pombinha Abelha vivida por Eloísa Mafalda (1924-2018). Perpétua e suas ajudantes criam a partir

---

<sup>328</sup> François Mars, *Le gag*, Paris, Les éditeurs du Cerf, 1964, p. 44.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 45-46.

dessa mistura um novo estilo de tirada cômica para as beatas e que servirá de referência nas personagens de devotas que seguirão.

A beata é apresentada com gestos teatrais e circenses, distinguindo-se, por exemplo, do padre, que mantém uma interpretação natural. A imagem da falsa devota é apresentada de modo caricatural. Ao tirar a naturalidade de sua representação, deforma-se a personagem para apresentá-la de forma exagerada. A caricatura expressa visualmente a vítima desfigurada, mas precisa preservar traços que permitam identifica-la em seu estado original<sup>330</sup>. Assim, quando observamos Perpétua, reconhecemos que, por trás daquele exagero, está a beata real, reconhecível na sociedade. Essa ideia de que “a caricatura preserva a própria forma que viola” é, segundo Michele Hannoosh<sup>331</sup>, uma teoria mais raramente mencionada no século XIX, mas proeminente no século XX.

Visualmente a beata é cômica pela excessiva gestualidade com que fala, age e defende suas ideias. Já no aspecto textual, a comicidade das beatas se faz presente por meio do contraditório. Esta contradição pode se dar de duas formas: [1] entre discurso proferido e prática na vida pessoal da personagem (hipocrisia), e [2] entre discurso proferido e prática social no momento da exibição da trama (conservadorismo). No primeiro caso, quanto mais a beata defender o oposto daquilo que ela pratica, mais cômica sua personagem, como foi observado com as hipócritas irmãs Cajazeiras. No segundo caso, o cômico se manifesta textualmente quando a beata impõe um discurso ultrapassado para o contexto em que está inserido. Esta comicidade foi detalhada na análise de Pombinha Abelha, que proferia discursos ditatoriais enquanto o país comemorava o fim do regime militar. Em *Tieta* foi possível observar o exagero cômico em todos os níveis: gestos de humor circense e discurso com demasiada hipocrisia e conservadorismo.

---

<sup>330</sup> Michele Hannoosh, *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*, USA, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 76-77.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 75.

### Intensidade do exagero na representação das beatas

Personagens	Gestual	Textual	
		Hipocrisia	Conservadorismo
Doroteia	+	+++	++
Dulcineia	-	++	++
Judiceia	++	++	++
Zora	-	-	+++
Dona Pombinha	+++	-	+++
Amorzinho	+++	++	++
Cinira	+++	++	++
Perpétua	+++	+++	+++

Na cena em que Perpétua fica cega percebe-se o exagero da interpretação gestual das personagens beatas, quando Amorzinho e Cinira cantam para Perpétua uma cantiga para Santa Luzia, mártir cristã que teve os olhos retirados pelos romanos, mas que, milagrosamente, ganhou novos olhos recuperando a visão [[cena 17](#)]. A dupla de beatas pula e canta de modo infantil enquanto Perpétua exagera na interpretação de seu sofrimento. O trio repete o mesmo estilo interpretativo ao longo da trama, aliviando a crueldade das ações das beatas. Cinira é solteira, aluga um quarto na casa de dona Milu e vive da pensão deixada pelo pai. Compactua com as ideias de Perpétua e julga como imoral o comportamento de diversas personagens. O problema é que a beata tem ataques de tremedeira sempre que imagina a imoralidade dos outros [[cena 18](#)] [[cena 19](#)]. A reação do corpo de Cinira é uma forma de externar o desejo reprimido pela hipocrisia.

Fazendo dupla com Cinira na execução dos planos de Perpétua, Amorzinho é uma viúva que vive sozinha com a pequena pensão deixada pelo falecido marido e, por isso, vende panos bordados para complementar a renda. Pela cidade circula o boato que ela fica seminua em casa para aliviar o calor que sente. Seu comportamento é excessivamente infantil e precisa das ordens de Perpétua para decidir sobre o que fazer

em sua vida, inclusive em relação ao noivado com Seu Chalita [[cena 20](#)]. Perpétua é quem decide sobre a vida da dupla, orienta os passos e utiliza como bem entende. No final da trama, no entanto, as duas conseguem se libertar da beataria exagerada. Cinira casa com Jairo, afastando-se do domínio de Perpétua, e Amorzinho desobedece a líder e começa a trabalhar como bordadeira para a *Confecção das Mulheres no Agreste*, da ex-amante de Modesto Pires. É Tieta quem convence Amorzinho a sair da influência de Perpétua e da obrigação de se dedicar exclusivamente à Igreja como forma de amargar a viuvez, conforme orientação de Perpétua. Embora o tempo de vivência do luto seja de foro íntimo, as mulheres devotas viúvas são geralmente levadas a fazer da viuvez um modo de vida, dedicando-se à Igreja e se afastando da possibilidade de vivenciar novos relacionamentos amorosos [[cena 21](#)].

Tieta: Não consigo entender o que Perpétua tem na cabeça. Porque essa coisa de mulher ficar acabada, caída depois que o marido morre, é normal. Chorar pelos cantos, querer morrer, dormir e acordar nunca mais... é da vida, Amorzinho. Mas passa, passa. Acredite em mim. E depois as pessoas retomam a sua rotina. [...] Será que vocês não percebem que é isso que Perpétua não quer? Ela ataca quando a pessoa tá caída, acabada, e acena com uma ajuda, com um consolo. Ela quer formar um exército de zumbis. Ela quer vocês comendo na mão dela, com essa dívida de gratidão eterna.<sup>332</sup>

A solução para a viúva, segundo Perpétua, era fechar-se em luto eterno, como ela, ou esperar outro marido decente para que guie seu destino, evitando se tornar uma “viúva alegre”. A libertação da dupla de beatas não significa o abandono da religião, elas seguem praticantes, mas sem o exagero da beataria submetida às ordens de Perpétua. A líder das carolas de Santana do Agreste tem um comportamento semelhante à beata de Asa Branca, Pombinha Abelha, mas, em seu discurso, soma-se a hipocrisia, pois aquilo que julga nos outros e sua prática pessoal são completamente antagônicos. Perpétua pode ser compreendida como a beata dos sete pecados capitais. Gula, avareza, luxúria, ira, inveja, preguiça e orgulho são vícios evidentes na beata e muitas vezes são identificados nas críticas feitas pelo padre.

---

<sup>332</sup> Capítulo 98 – 23:12:21-27:45:01



A ideia de pecado é percebida como a transgressão da Lei, da Bíblia que leva o ser humano ao caminho da moral e que levará a Deus. São vários os pecados, mas sete são líderes, capitais (*caput* em latim) na vasta lista de vícios que afastam os homens da salvação. Baseado nas *Epístolas Paulinas*, o Papa Gregório Magno (540-604) definiu no século VI quais seriam os maiores pecados da humanidade, origem dos outros pecados. No século XIII São Tomás de Aquino (1225-1274) torna a lista oficial entre os católicos ao escrever entre 1265 e 1273 as *Sumas Teológicas*<sup>333</sup>, na *Pars Prima Secundae, Tratado dos Vícios e Pecados, Questão 84, Art. 4* “Se devemos admitir sete vícios capitais, a saber: a vanglória, a inveja, a ira, a avareza, a tristeza, a gula e a luxúria”. São Tomás de Aquino não considera a lista criada pelo Papa Gregório suficientemente abrangente, pois exclui, por exemplo, o pecado daquele que rouba com boa intenção para alimentar alguém, ou aquele que erra por ignorância, não havendo pecado para classificar tais ações. No entanto, São Tomás de Aquino acata a autoridade do Papa e também considera os sete pecados como origem dos demais, sendo a soberba o início de todo pecado, a rainha de todos os vícios. Em *Tieta*, diversas cenas demonstram que a soberba de Perpétua é criticada pelo padre Mariano [[cena 22](#)] [[cena 23](#)].

Perpétua: Padre de Deus, não pode se recusar a ouvir em confissão uma pobre viúva!

Padre Mariano: Queixe-se ao bispo.

Perpétua: Não vou conseguir dormi, padre, se o senhor não me der sua absolvição, padre.

Padre Mariano: Ótimo! Então aproveite e passe a noite refletindo sobre seus pecados.

Perpétua: Não tenho pecado!

Padre Mariano: Esse é o seu primeiro pecado: a soberba! E se você quiser uma ajuda, eu posso fazer uma lista de todos os outros.

Perpétua: Fizeram intriga de mim com o senhor. Só pode ser isso. Logo eu! A mais humilde devota serve de Deus.<sup>334</sup>

Perpétua se considera “a guardiã da moral e dos bons costumes de Santana do Agreste” e qualquer morador que tome decisões contra o que ela julga adequado deverá prestar contas com a beata. Evidente que a população geralmente faz pouco caso da autoridade imposta pela personagem, mas as cenas demonstram a visão que ela faz de si mesma como detentora de poder para agir em nome dos demais. Na trama que envolve a

---

<sup>333</sup> Tomás de Aquino, *Suma Teológica - Tome II*, Campinas, Ecclesiae, 2016, p. 542.

<sup>334</sup> Capítulo 04 – 17:16:05-19:14:12

separação de Elisa, ela exige que a irmã vá morar na casa dela, pois permanecer perto do marido fará a relação virar uma patifaria inadmissível na sua visão. A cena demonstra que ela deseja Elisa sob sua proteção para transformá-la em uma mulher decente [cena 24], o que, na visão do padre, ocasionaria a indesejável presença de mais uma carola para sua igreja, confirmando a separação entre padre e beata na novela.

Perpétua se esforça inutilmente para disfarçar seus pecados, repetindo incessantemente que é uma criatura pura e vive sem pecado. Para Tieta ela diz: “não me provoque que você vai sentir o peso da minha ira. Já lhe escorracei uma vez dessa cidade, posso muito bem fazer outra vez”. Em casa, diante dos santos, ela fala do amor e da bondade que enchem seu coração e guiam seus passos. Perpétua levanta durante a noite para comer descontroladamente, além de sempre comer às escondidas durante o dia, tudo para manter seu discurso de que se alimenta somente do necessário sem cometer o pecado da gula. As demonstrações de avareza são várias, tentando tirar vantagem financeira em todas as situações, como visto anteriormente. A beata inveja Tieta e assume durante as discussões que “aquela que se diz sua irmã” sempre roubava tudo que era dela. Supostamente mantém empalhado o órgão sexual do marido em uma caixa com a qual ela costuma suspirar abraçada escondida à noite. A preguiça parece ser o único pecado que não integra a construção da personagem, sempre disposta em suas armações, embora, no calor do agreste, as personagens afirmem que ninguém escapa da “lombeira depois do almoço”.

Perpétua precisa da confissão para poder ficar tranquila em comunhão com Cristo. O padre se nega a ouvi-la no confessionário sempre que deseja puni-la. Vencendo pela insistência, a beata chega à confissão e não trata das suas ações, já que não comete pecados. O confessionário é utilizado por Perpétua para falar sobre os pecados alheios. No início da trama ela vai até o padre para contar sobre a vida de Tieta.

Padre: Me diga uma coisa, Perpétua, você veio aqui se confessar ou contar os pecados da tua irmã?

Perpétua: O senhor sabe melhor que ninguém que não tenho pecado pra confessar.

Padre: Deixa de soberba!

Perpétua: Meu único pecado é ter nascido irmã de Tieta. Esse pecado, padre Mariano, um dia vou ter que purgar.

Mais adiante, no meio da trama, ela retorna outras vezes para confessar a relação extraconjugal de Modesto Pires [cena 25].

Padre Mariano: Entra ano, sai ano, e você continua com essa mania de vim me confessar o pecado dos outros, Perpétua. [...] Desde os tempos de Tieta. Você sempre confessa os pecados dos outros! Mas esquece os seus. Por exemplo: você nunca me confessou esse seu pecado de usura.<sup>335</sup>

A falsa fé de Perpétua também era exposta quando suas promessas eram feitas para que os outros pagassem. Ela se excluía da penitência, sempre prometendo que outros expiem por ela. Foi assim quando obrigou o filho a se tornar seminarista para pagar a promessa feita por ela para conseguir um marido. Quando o filho some, diante do santo ela promete que, caso ele volte pra casa, ele, não ela, iria rezar um terço inteiro durante um ano e meio para o Menino Jesus de Praga. Assim, além de confessar os pecados dos outros, ela é o tipo de fiel que promete para que o outro pague. O que ela gosta é de ter o poder nas mãos e, para isso, utiliza a religião como forma de se impor acima dos outros, pois se diz incumbida de uma missão divina. Todas as falas da beata são atribuídas a Deus, mas, diferente de Pombinha Abelha ou Zora que embasavam seus discursos com passagens bíblicas, Perpétua utilizava o nome divino sem qualquer base nas escrituras.

Ela se posiciona contra a chegada da televisão na cidade. Para ela, as imagens exibidas trariam a dissolução dos bons costumes que ela lutou durante tantos anos para preservar. A família seria desagregada pela televisão, distorcendo os ensinamentos que os pais haviam transmitido para os filhos [cena 26]. A cena apresenta a visão que a igreja tinha na época sobre a própria novela *Tieta*, que, segundo Luciana Klanovick, sofreu com processos judiciais e com a Igreja Católica, por considerar a relação entre tia e sobrinho um caso de incesto. Segundo Klanivick, o então cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio Sales (1920-2012), manifestou-se dizendo que recebia muitas ligações de telespectadores condenando o excesso de erotismo na trama<sup>336</sup>. Mais uma vez a novela apresenta divergência entre a visão do padre e da beata. Para padre Mariano,

---

<sup>335</sup> Capítulo 03 – 02:30:04-03:26:12

<sup>336</sup> Luciana Klanovicz, *Erotismo sob censura?: censura e televisão na revista Veja*, 2018.

o povo tem o direito de sonhar um pouco. Com nádegas, sim! Com olhos, com mão, com nariz, com ouvidos, com coxa, sei lá! Meu Deus do céu, até parece que descobriram que isso existe só depois que apareceu a televisão! Que eu saiba todo mundo senta, precisa de nádega desde que o mundo é mundo. [...] O pecado existe desde Adão e Eva. E naquele tempo não havia televisão não! O que eu acho, Cosme, é que o pior cego é aquele que não quer deixar os outros verem!<sup>337</sup>

A visão do padre sobre a chegada televisão servia para criticar os telespectadores conservadores que se colocavam contra o excesso de nudez e a abordagem erótica em *Tieta*. Como visto anteriormente, foi a primeira novela a tratar abertamente questões comportamentais após a extinção da censura. O público havia se acostumado com o filtro moralista dos censores e *Tieta* chega rompendo esta aparente calma, o que faz da beata da novela uma personagem ainda mais histórica, pois os desvios comportamentais estavam à mostra na trama, não mais subentendidos para driblar a censura. Segundo reportagem no ano de exibição da novela, a nudez era o alvo das “Perpétuas do Brasil”:

Moralista, a maioria dos brasileiros é desde criancinha. Perpétua e sua falsa cegueira nada mais simbolizam que a caricatura do inconsciente coletivo verde-amarelo. Sem o charme e o sotaque da viúva, mãe do ex-seminarista que transa com a tia Tieta, até nas metrópoles como Rio e São Paulo há lugar para as Perpétuas da vida: haja vista as Senhoras de Santana (não do Agreste, mas do bairro da Zona Norte paulista), que mais de uma vez se arvoraram em protesto contra os maus costumes que, segundo elas, assolam o país<sup>338</sup>.

As “Perpétuas Brasileiras” referidas na matéria eram os telespectadores que iniciaram manifestações massivas contra a novela. Intentavam exercer o papel da censura extinta há pouco mais de um ano, talvez saudosos do órgão que se dizia prezar pela ordem pública e contra a imoralidade. Publicado em 01 de fevereiro de 1990, aproximadamente no meio da novela, o editorial do jornal Folha de São Paulo comentou sobre as declarações do então futuro ministro da justiça, Bernardo Cabral, sobre a intenção de delimitar as “cenas que supostamente possam ferir o decoro público”<sup>339</sup>, em fala para dirigentes da Confederação Evangélica do Brasil. A imprensa não cessou de reportar sobre a possibilidade de haver nova

---

<sup>337</sup> Capítulo 40 – 24:53:06-29:08:24

<sup>338</sup> Marilda Varejão, « A nudez é o alvo das Perpétuas do Brasil », *Revista Manchete*, Bloch Editores, 27 janvier 1990.

<sup>339</sup> « Editorial - Censura velada », *Folha de São Paulo*, 1 février 1990.

censura às cenas de nudez atendendo a pedidos dos evangélicos e católicos do país<sup>340</sup>. Parte dos jornalistas, no entanto, parecia fazer eco ao coro das “Perpétuas do Brasil” e reclamava do excesso de erotismo em *Tieta* por tratar desse assunto com uma “vulgaridade espantosa, com a personagem sendo interrompida, a todo instante, nos seus momentos de prazer a dois, sempre com parceiros diferentes. E de tal forma que ela vai para a sala, em trajes mínimos (mais do que aquilo também não podia ser)”<sup>341</sup>.

Visualmente, as beatas são representadas com recato, penteado nos cabelos presos, vestimentas longas em sóbrias cores escuras ou em tons pastéis. O trio das Cajazeiras foram as primeiras beatas que alcançaram amplo sucesso e o visual foge do descrito anteriormente pois, por ser *O Bem-amado* a primeira novela colorida da televisão brasileira, buscou-se explorar a nova tecnologia e as beatas foram retratadas de forma um pouco mais extravagante. As primeiras cenas apresentam Doroteia, Dulcineia e Judiceia usando grandes chapéus em formatos nada usuais, mas logo o adereço é deixado de lado e as beatas passam a utilizar os cabelos presos. Zora sempre se vestiu de modo mais sóbrio, semelhante ao que pode ser observado em Dona Pombinha. A beata de *Roque Santeiro* mantém os cabelos presos com um penteado bem característico. A personagem utiliza vestes na cor marrom e pastel, algumas vezes com estampas floridas em tons suaves, sem cores quentes nem vibrantes.



As irmãs Cajazeiras nas primeiras cenas (esquerda) e com cabelos presos durante a novela

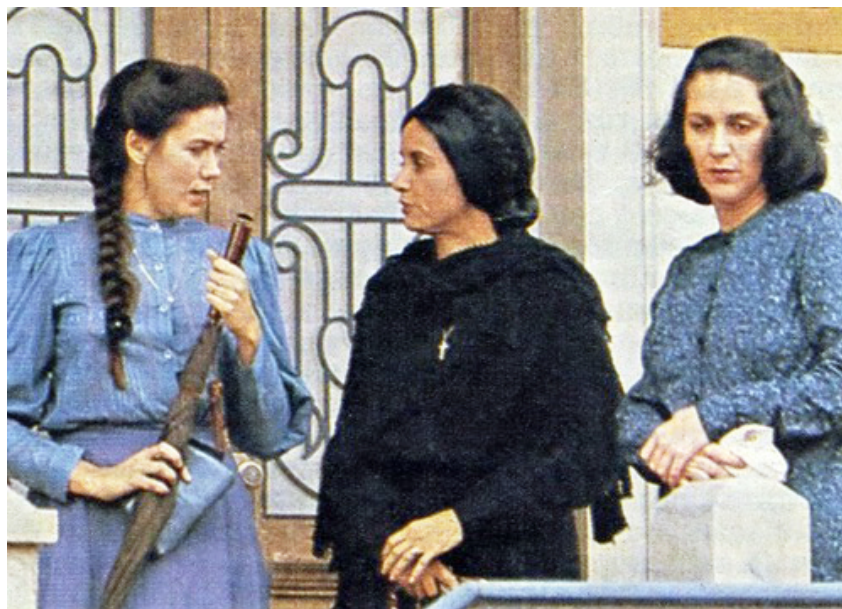
<sup>340</sup> Rita Tavares, « PT se mobiliza para evitar a censura evangélica à televisão », *Jornal do Brasil*, 1 février 1990.

<sup>341</sup> Borelli Filho, « Os homens não querem as mulheres », *Última Hora*, 21 février 1990.





Pombinha Abelha com sombrinha e Perpétua com guarda-chuva



Amorzinho, Perpétua e Cinira

A personagem Perpétua usa um único modelo de vestuário. Saia abaixo do joelho, meia calça, blusa de manga longa e um xale, sendo todos os itens na cor preta. Os cabelos, igualmente pretos, são amarrados formando um coque baixo, na altura da nuca e uma trança orna o penteado. Amorzinho e Cinira se vestem repetindo o mesmo estilo utilizado pelas

irmãs Cajazeiras e Zora, mas preservando sempre cores frias e discretas. O calor do agreste não impede que as beatas utilizem meias-calças e camisas de mangas longas. A decência da vestimenta contrastando com as demais personagens é prioridade na construção do visual. As personagens femininas excessivamente devotas que surgem depois de *Tieta* mantêm um estilo visual semelhante às beatas analisadas neste trabalho.



Gioconda Pontes em *Pedra Sobre Pedra* (1992)  
e a personagem encarnando Nossa Senhora no final da trama



Maria Altiva Pedreira de Mendonça e Albuquerque em *A Indomada* (1997)  
e Dona Imaculada de Avelar em *A Padroeira* (2001)





Genésia Pereira em *Porto dos Milagres* (2001) e Creusa em *América* (2005)



Nina Teixeira e Ana do Véu em *Sinhá Moça* (2006) e Mariana Godói em *Paraíso* (2009)





Doroteia em *Gabriela* (2012) e Encarnação de Sá Ribeiro em *Velho Chico* (2016)



Roseane, Mirtes Aranha (líder das beatas) e Liliane em *O Sétimo Guardião* (2018)

A exceção se dá nas versões urbanas e mais atuais dadas à beata em algumas obras. As personagens se vestem de modo semelhante às demais mulheres da novela, não havendo diferenciação do figurino. Em alguns casos, nota-se o uso de um escapulário, pulseira com pedras dispostas como um terço ou pingentes de medalha e crucifixo. Quanto à maquiagem e penteado, as beatas que integram as novelas ambientadas nas grandes cidades seguem o estilo urbano, muitas delas chegando a ditar moda no país. A beataria é preservada no comportamento hipócrita e no discurso que enaltece o conservadorismo e os valores morais. Geralmente essas personagens se apresentam como vilãs e tendem a ganhar mais espaço do que o previsto na narrativa.



Eva Padilha em *Cobras & Lagartos* (2006), Carminha em *Avenida Brasil* (2012) e Fabiana em *A Dona do Pedaço* (2019)

A notoriedade da beata foi iniciada em *O Bem-amado* por meio da comicidade com os deslizes cometidos pelas hipócritas irmãs, sempre em conflito entre seguir as normas para conter seus desejos. A mulher de excessiva demonstração de fé ganhou maior protagonismo em *Roque Santeiro* quando Pombinha Abelha elevou a beataria à organização religiosa com traços militares. Com *Tieta*, a beata ocupou sozinha o papel de vilã e, por meio do antagonismo, dividiu o protagonismo da trama com a personagem principal que dá nome à novela. A beata dos sete pecados tem seu desfecho resolvido no

livro de Jorge Amado quando insiste para que Tieta adote seus filhos enquanto recolhe o dinheiro que havia exigido da irmã em troca do silêncio. Na novela, esta cena ocorre no capítulo 132. Considerando que *Tieta* tem 196 capítulos, pode-se imaginar o quanto a história da beata foi ampliada na adaptação para a novela. O papel de Perpétua ganhou uma proporção que não era imaginada nem pelo autor Aguinaldo Silva nem pela atriz que interpretava a beata. O jeito caricato e o humor que encobriam suas maldades tornaram a personagem tão adorada quanto a personagem Tieta que simbolizava a bondade. Ela se estabelece como um modelo de beataria nas telenovelas, servindo de fórmula para a construção de personagens posteriores.

## CONCLUSÃO

A televisão, por ser um veículo *mainstream*, visa o lucro e mantém o discurso hegemônico como fio condutor para a elaboração de sua programação. Como tratamos ao longo deste trabalho, não se deve esperar que o produto televisivo imponha de modo intimidador um debate sobre temas que estejam em plena discordância com a mentalidade dominante da elite social e econômica do país. O que nos interessou na televisão enquanto veículo foi o seu impacto na sociedade, servindo de referência comportamental para transmitir e fazer aceitar determinadas regras aos telespectadores. Essa característica da cultura de massa foi recebida com muita preocupação pelos pesquisadores em todo mundo desde o seu surgimento e, no entanto, tal inquietude parece-nos talvez mais do que nunca, dever ser considerada nos nossos dias. A título de exemplo, em 1946, quando a televisão iniciou suas primeiras transmissões na França, o jornalista e estudioso da comunicação, Jean Thévenot <sup>342</sup>, afirmou que “les comportements individuels, familiaux, sociaux, les habitudes, jusqu’aux pensées, en un mot les mœurs de ceux-là même qui ne songent pas ou ne croient pas à la télévision, seront influencés et modifiés par elle”.

Atualmente, com a ampla difusão da conectividade em rede e das mídias sociais, o que se imaginava acontecer com o veículo tradicional não chegou a se concretizar. Assim como o rádio não desapareceu com a chegada da televisão, esta não foi substituída pela mídia conectada à internet. O *YouTube* tem representado uma ameaça à soberania que a televisão ocupava em todas as faixas etárias antes do surgimento da plataforma de compartilhamento de vídeo. No entanto, não se vislumbra um futuro catastrófico para a televisão, da mesma forma que o rádio não desapareceu e, muito pelo contrário, vem retomando a audiência e crescendo junto com os podcasts (difusão de

---

<sup>342</sup> Christian Delporte, « Au miroir des médias », in Rioux et Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd’hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 326.

arquivos de áudio pela internet, *diffusion pour baladeur*). Assim, mesmo tendo perdido espaço na disputa pela atenção do público, que hoje exerce multitarefas enquanto se entretém em multimídias, o que tem se observado é que a televisão passou a interagir com os novos suportes.

Ainda que se aponte a parcialidade do jornalismo televisivo como uma perturbadora ameaça para a integridade da comunicação de massa, a telenovela nos pareceu ser digna de igual notoriedade exatamente por sua natureza recreativa que permite sub-repticiamente veicular um pensamento ou uma ordem moral. É notório que o jornalismo se propõe a informar, mas não é evidente que a telenovela nem sempre se destine apenas a entreter. O divertimento atinge o público quando este se encontra mais aberto para receber a mensagem que lhe é destinada, pois todo prazer extraído do momento de distração é bem-vindo. Estudamos na parte I deste trabalho as características da telenovela e sua estrutura enquanto gênero próprio, distanciada da literatura, do rádio e do cinema, embora conservem características comuns. Verificamos que temáticas dissonantes do pensamento médio da sociedade afastam o público e, conseqüentemente, os anunciantes, responsáveis pelo suporte financeiro na elaboração de uma obra cujo investimento médio é de 40 milhões de reais, 8,8 milhões de euros em valores atuais. Ao mesmo tempo que o aspecto comercial faz com que a telenovela se distancie das artes audiovisuais como o cinema ou das representações teatrais, colocando em dúvida o valor artístico da obra, este traço mercantil nos permitiu concluir que sua relevância não se encontra na estética, mas sim no impacto social provocado por ela. Questionar a importância cultural da telenovela é ignorar a noção de amplitude tanto no que se refere à duração da obra quanto ao seu poder de comunicação. Compará-la com quaisquer manifestações artísticas sempre resultará em conferir-lhe a banalidade mais pueril.

Em nosso estudo, compreendemos que o lugar da telenovela não deve ser estabelecido em paralelo com possíveis produções equivalentes. A começar pela dificuldade para encontrar em outros idiomas uma tradução exata do produto: *the soap opera*, *le feuilleton télévisé* ou *il serial televisivo*. Muitos dicionários preferem utilizar a palavra em português para designar esse gênero de série com características *sui generis*. Sua eficiência não se dá em virtude da fruição estética provocada no telespectador. Este trabalho define a telenovela como um produto que incorpora arte na sua técnica de elaboração visual para, apresentando-se como um entretenimento comercial, poder,

também, comunicar uma mensagem destinada ao público. Estabelecidas as características do produto, mergulhamos no universo narrativo para delinear o perfil da personagem da beata, seu poder de atuação na estrutura social fictícia e seu consequente reflexo na sociedade brasileira.

Observamos que, desde suas primeiras personagens de devotas mais marcantes, a telenovela apresenta ao público a beata nas duas acepções da palavra (exceção feita àquela cuja beatificação antecede o processo de canonização): a devota que se dedica às causas da paróquia buscando viver de acordo com as normas cristãs, e aquela que tira proveito da máscara da religião para fazer crer socialmente possuir uma virtude ímpar. Esta última, também conhecida como carola ou falsa beata, embora se dedique à Igreja, não conduz a sua vida pessoal de modo coerente com o discurso que veicula, sobretudo quando emite julgamento sobre a vida alheia. Foi possível perceber que, mesmo as beatas que de fato se empenham em adequar discurso e prática, acabam sempre por revelar algum deslize moral em determinados momentos sem, no entanto, abandonar a figura de estandarte da decência.

As telenovelas analisadas neste trabalho apresentaram as carolas geralmente como antagonistas das personagens cujo comportamento sugere um distanciamento das normas sociais alinhadas à moral cristã. Em *O Bem-amado*, novela estudada na segunda parte desta pesquisa, Zora cobrava das outras personagens com a mesma rigidez que exigia de si mesma um comportamento digno de uma mulher de respeito. Já as protagonistas irmãs Cajazeiras, agiam como fiscalizadoras das outras personagens sem, necessariamente, obedecerem a essas normas sociais por elas defendidas. Vimos, portanto, a beata afirmar-se na televisão através da representação de uma mulher cuja devoção religiosa é excessiva, mas para quem as normas que impõem aos outros nem sempre são seguidas por elas mesmas.

Por ter sido veiculada em 1973, durante o período mais severos do regime ditatorial (1964-1985), notamos que os temas relacionados à equidade de gênero não foram abordados com profundidade em *O Bem-amado*. A violência doméstica e sexista, por exemplo, foi representada em diversos momentos, levando o telespectador a refletir sobre a brutalidade das ações. Contudo, pudemos constatar que a telenovela não assumiu uma postura mais assertiva na abordagem do tema.



Quanto às questões comportamentais das personagens femininas, as beatas exerciam o papel de fiscalizadoras e julgadoras quando necessário, fazendo rir o telespectador por saber que, no íntimo, aquelas carolas precisavam reprimir seus próprios desejos. O excesso na representação dessas mulheres devotas garantiu o tom de comicidade, pois, com a mesma intensidade com que difundiam um discurso moralizante, elas se esforçavam para conter seus impulsos sexuais. As questões relacionadas à pureza virginal do corpo da mulher fizeram com que a novela dialogasse com o pensamento conservador da época, sobretudo com a determinação do regime militar em manter os bons costumes, atendendo a parcela da população, majoritariamente católica, que o havia ajudado a chegar ao poder.

Através deste estudo, compreendemos que as irmãs Cajazeiras, sempre de mãos dadas com o violento coronel Odorico, foram uma alegoria para criticar o cenário político brasileiro do período: a truculência física do regime militar também se ligava às intenções moralistas da censura em preservar os bons costumes na sociedade. Tanto na ficção quanto na realidade, a crueldade se entrelaçava às ditas boas intenções cristãs para justificar seus atos. No país, as Cajazeiras se tornaram sinônimo de falsas devotas e hipócritas, além de serem as primeiras beatas a ganhar notoriedade na televisão, ajudando a criar o paradigma desse tipo de personagem em novelas posteriores. A análise dessa obra trata também do embate entre as beatas e as personagens femininas representantes de um pensamento mais progressista no que diz respeito aos direitos das mulheres. Verificamos que *O Bem-amado* refletia a discordância entre o pensamento conservador religioso e o estilo de vida e a estética *hippies* em voga entre os jovens no período de exibição da novela. Como o período era de minuciosa fiscalização dos roteiros audiovisuais, não foi observada a presença efetiva de personagens explicitamente “imorais” ou libidinosas, como eram compreendidas as mulheres liberadas e também as prostitutas sob o olhar moralista das beatas.

Nas falas das mulheres conservadoras de Sucupira transparece o que era recorrente: a valorização do pudor e do recato. A preservação da pureza da mulher seria de sua inteira responsabilidade, cabendo a ela conter o ímpeto dos homens. As beatas de *O Bem-amado* não eram mais virgens, as três tinham um caso secreto com Odorico, mas, por serem solteiras, precisavam reprimir seus impulsos sexuais, satisfazendo-se secretamente com o coronel enquanto não logravam conquistar um pretendente oficial.

Esse conflito entre desejo e imposição da norma de conduta moral determinou o perfil cômico da beata às voltas com seu constante receio de ser desmascarada. Assim como o hímen que, delicado e mínimo, simboliza a grandiosidade da pureza exigida na *Bíblia*, igualmente tênue é a linha que divide a ambiguidade das beatas em relação ao desejo sexual. Constatamos que o autor ocultou a representação do pecado da luxúria na própria figura das devotas da fictícia Sucupira. O conflito entre o conservadorismo das regras sociais e o impulso de viver o desejo livremente expõe o caráter de pós-modernidade da obra. A narrativa acerca da tradição e das normas comportamentais tidas como invioláveis é, contraditoriamente, posta em dúvida pelas próprias beatas. Segurando a *Bíblia* com uma mão e com a outra levantando o estandarte da moralização, essas beatas carregam em si, secretamente, a vontade inconsciente de extinguir essas metanarrativas<sup>343</sup> religiosas que reprimiam seus desejos. Há uma aparente antinomia na maneira como julgavam o comportamento de outras mulheres e na forma como desejariam que as normas fossem aplicadas: o desejo de viver exatamente aquilo que sentenciam como execrável nos atos dos outros.

As irmãs Cajazeiras, em sua paradoxal maneira de **desejar intimamente versus proceder socialmente**, liquefazem a metanarrativa que lhes serve de guia na aplicação das normas. Consideramos que, para o telespectador, aquelas representantes da moral, em seus enunciados carregados de conservadorismo, estão, na verdade, questionando a validade desse mesmo discurso: se elas, que são guardiãs da tradição, desejam secretamente a ruptura desta tradição, como manter a supremacia e a coerência do discurso religioso por elas difundido? De modo semelhante à metáfora de Bauman<sup>344</sup> e a modernidade líquida, as beatas moldam-se com fluidez no ambiente formatado para ajustar o pudor com a mesma habilidade com que preenchem a lacuna do desejo com pensamentos libidinosos. Esse aspecto de pós-modernidade contido na representação das

---

<sup>343</sup> Utilizamos na pesquisa a noção de *métarécit* de Jean-François Lyotard, que trata as grades narrativas como uma forma de manter a legitimação das regras sociais pelas instituições dominantes. É por meio da construção da narrativa que se estabelece na sociedade o conceito de positivo/negativo, maior/menor, masculino/feminino, dominante/dominado. Deste modo, vão se estabelecendo paradigmas e normas para que o indivíduo permaneça do lado “correto” nesse dualismo criado por essas metanarrativas. A pós-modernidade representa a crise dessas grandes narrativas. Sabendo que as instituições regulam o vínculo social por meio da legitimação do seu *métarécit*, a condição pós-moderna questiona a validade dessas instituições, pois elas também precisariam ser legitimadas por algo que a antecede. (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979).

<sup>344</sup> Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, Paris, Pluriel, 2013.



beatas se faz evidente nessa impossibilidade de manutenção do discurso, pois não havia mais a garantia de que a metanarrativa religiosa fosse capaz de gerar satisfação nem mesmo para aqueles indivíduos que nela acreditam e ardorosamente defendem.

Com *Roque Santeiro*, a beataria ocupa espaço fulcral na narrativa da telenovela, visto que parte das tramas envolviam Pombinha Abelha e dela dependiam para o desfecho das mesmas. Se comparada às irmãs Cajazeiras e Zora, Pombinha é tão beata quanto Zora, pois ela busca em sua vida pessoal o exercício daquilo que aprende na igreja e cobra na sociedade. Todas usam a aproximação com o pároco como forma de se impor na comunidade e, com autoridade adquirida, poder julgar e punir as mulheres cujos comportamentos consideram imorais. A análise nos possibilitou confirmar que o autoritarismo é traço marcante de todas as beatas, sendo que, de *O Bem-amado* para *Roque Santeiro*, percebemos que o exercício do poder opressor foi acentuado na figura de Pombinha Abelha, na mesma medida em que o aspecto cômico na construção da personagem também se tornou mais marcante. A parte III da pesquisa analisou a representação da beata e abordou a manifestação da fé, como elemento fundamental na trama. *Roque Santeiro* propôs uma ruptura com a interpretação do sagrado questionando a irracionalidade da fé, pois o suposto mártir e padroeiro da cidade na verdade estava vivo e não passava de um malandro que fugira com o dinheiro dos moradores da cidadezinha. A construção de uma lenda religiosa não se sustenta quando o telespectador toma conhecimento da realidade dos fatos, levando-o a se interrogar sobre a fragilidade, não da fé, mas sobre a vulnerabilidade daquilo em que se crê.

Esse questionamento proposto por *Roque Santeiro* aponta para as novas formas de compreensão da interação social e da interação com o sagrado por meio da *reliance*. Marcel Bolle De Bal<sup>345</sup> define como *reliance* o ato de criar ou recriar, estabelecer ou reestabelecer ligações com indivíduos, com a ideia do divino ou com a coletividade. *Reliance* e *religion* compartilham o mesmo radical semântico *religare*, de modo que a *reliance social* seria uma forma profana da religião, mostrando, inclusive, uma outra maneira de compreender a religiosidade pondo em causa a metanarrativa dominante. Enquanto a *déliance* seria paradigma da modernidade – “diviser pour comprendre

---

<sup>345</sup> Marcel Bolle De Bal, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », in *Sociétés*, Paris, De Boeck Supérieur, 2003, (80), p. 99-131.

(Descartes), *diviser pour produire* (Taylor), *diviser pour régner* (Machiavel) [La modernité] est devenue source de déliances multiples : culturelles, urbaines, familiales, religieuses, écologiques, etc”, – a *reliance* seria o paradigma da pós-modernidade, da ideia de comunidade, ligação com a natureza e aceitação das diferenças.

Assim, a telenovela apresenta uma beata extremamente fiel a uma lenda heroica, sendo que o público sabia, desde os primeiros capítulos, que se tratava na verdade de uma farsa, um ladrão arrependido que retorna à cidade para pedir perdão e encontra sua imagem de mártir sendo venerada por todos. Mais uma vez a questão levantada atinge a narrativa dominante: se a beata, dizendo-se portadora da capacidade de estabelecer e julgar aquilo que é moral, crê em um falso santo, como ainda aceitar a fiabilidade desse discurso religioso tradicional pregado por ela? Uma questão que carrega a resposta em si: a luta (muitas vezes física) da beata para moralizar Asa Branca em nome de um falso padroeiro invalida e desmantela toda sua justificativa, posto que é fundamentada em uma grande mentira.

A luta contra as prostitutas, que permeou toda a trama, pode ser compreendida como uma forma encontrada pelas beatas para eliminar a mulher-outra, a não-devota. Os discursos dessas personagens carolas buscavam incompatibilizar a interação entre nós-pudicas e elas-pecadoras (*déliance*). No entanto, presumimos que o telespectador, que enxergava a beata sem a máscara moral da religião, via em ambas apenas um grupo de mulheres (*reliance*) que, devotas ou devassas, compartilhavam a mesma opressão imposta pela sociedade machista onde todas estavam inseridas. As prostitutas eram bodes expiatórios (*boucs émissaires*) das beatas, personificando o pecado para que, por meio dessa oposição, as devotas percebessem a si mesmas como virtuosas: ela é pecadora e eu não sou ela, logo, eu não sou pecadora.

A prática do *bouc émissaire*, segundo Michel Maffesoli<sup>346</sup>, carrega em si a ideia de sacrifício: “*évacuer l’ombre, oublier l’animal qui sommeille en nous [...] le fait de rejeter le mal sur l’animal, consiste à tromper ce qui nous constitue, à ruser avec lui*”. Nos enredos, a prostituta é sacrificada para purificar a beata. Ao sairmos do ambiente

---

<sup>346</sup> Michel Maffesoli, [et al.], *Le bouc émissaire ou la haine de l’autre et l’élimination de sa différence*, Paris, Conforme, 2015.

narrativo, pudemos presumir que, para o telespectador, uma vez suprimida a hipocrisia das beatas, pudesse ser possível vislumbrar um estado de complementação de ambas as personagens. Prostitutas e beatas, conscientes ou não, serviam a um projeto de dominação patriarcal. Para Maffesoli<sup>347</sup>, “si on sait voir ce qui anime, en profondeur la vie sociale, [...] c’est que l’imaginaire postmoderne, de facto, est à la tolérance”. As diversas cenas de perseguição às prostitutas, ao mesmo tempo em que fazem delas seres capturáveis por meio da caçada fanática, humanizam a figura dessas mulheres e fazem a sociedade flexibilizar seu julgamento em direção à tolerância.

Assim, a construção da personagem Pombinha Abelha pode ser compreendida como uma forma de representar uma parcela da população saudosa da ditadura que acabava, naquele momento, de ser extinta. Eufórica em sua disposição para combater a imoralidade, a personagem da beata pode ser entendida como metáfora de uma crítica aos conservadores temerosos de que, com o fim do governo militar, os valores ligados à tradição, à propriedade e à família viessem a perder vigor. O progresso que, na ficção, possibilitou a instalação de uma casa noturna na cidade era o mesmo que levava a redemocratização ao cenário nacional e que, em pouco tempo, eliminaria o controle sobre diversões públicas. O desespero de Pombinha é o mesmo dos telespectadores que começavam a se sentir desamparados ao ouvirem os metafóricos gritos de liberdade que já se faziam audíveis em 1985, mas que só ecoariam alto após 1988, com o fim da censura.

Na análise de *Tieta*, na parte IV desta pesquisa, notamos uma completa ruptura com o antigo modo de conceber o roteiro antevendo a leitura dos censores e suas canetadas. Entendemos que a quase inexistência de metáforas e alegorias nesta novela é indício de um marcador temporal definitivo na teledramaturgia. A liberdade do escritor para pensar o roteiro sem o filtro moralizador estava assegurada pela nova Constituição e nos pareceu nítida a sua ânsia em expressar essa liberdade. A representação da carola atingiu o mais alto índice de comicidade se comparada às demais personagens analisadas no *corpus* deste trabalho. Com *Tieta*, pudemos constatar que a comédia alivia a tirania das beatas e a crítica a essas mulheres devotas é compreendida pelo

---

<sup>347</sup> Michel Maffesoli, *Être postmoderne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018.

telespectador sem a necessidade de discursos moralizantes que apontem erros de modo direto e aguerrido, podendo incorrer em rejeição do público.

A melhor forma de expor a hipocrisia é, portanto, desmascará-la, fazendo a beata viver a ameaça constante de ter revelado o seu segredo: nem sempre sua prática pessoal condiz com o discurso que propaga e impõe. Ou seja, ri-se da beata pois sabe-se que ela carrega com altivez o guião da moral sem, no entanto, merecê-lo. Perpétua representa não só essa hipocrisia que também pôde ser percebida em suas antecessoras. A devota de Santana do Agreste é uma alegoria dos sete pecados capitais. Seus vícios não estão explícitos apenas para o telespectador, pois os próprios moradores da cidade fictícia também percebem a desconformidade entre prática e discurso. *O Bem-amado* iniciou esse processo de comicidade das personagens de devotas, que ganhou intensidade em *Roque Santeiro* e que foi repetido reservando maior protagonismo à beata em *Tieta*. Nesta última telenovela, no entanto, telespectadores e personagens compartilhavam o mesmo sentimento cômico em reação às atitudes de Perpétua. Nas novelas posteriores, essa interação com o público é reproduzida como uma fórmula, e as beatas fazem rir aqueles que estão dos dois lados da tela.

A beataria em *Tieta* foi apresentada com exagerada expressão teatral e circense. Em sua concepção visual, a beata é cômica pelo excesso interpretativo tanto gestual como oral. O modo como o discurso moralizador é defendido apresenta-se carregado de tons descomedidos. Essa atuação exuberante, até hiperbólica em certa medida, distancia a representação da beata da figura do padre, cuja atuação na telenovela se dá com naturalidade. Esse distanciamento entre o líder e sua fiel sectária é um processo iniciado em *Roque Santeiro*, quando Pombinha e o Padre Hipólito, ambos extremamente conservadores, divergem com relação ao modo de manifestar sua fé. Já sobre a relação entre Perpétua e o padre Mariano, é possível constatar que a desarmonia alcança um nível extremo. De fato, o padre em *Tieta* foi apresentado com absoluto acolhimento à liberação das mulheres subjugadas na novela. Esse distanciamento entre padre e beata na narrativa foi compreendido como uma forma de estabelecer algum tipo de afinidade entre a telenovela e o público cristão, ainda majoritário no país. Quanto mais cruel a beata, mais benevolente o padre.

Pudemos constatar que foram se tornando mais frequente as cenas em que os padres apareciam sozinhos na sacristia e faziam suas orações. Estes episódios podem ser interpretados como mais um modo de criar um elo de identificação entre público cristão e telenovela. Não seria natural que o fiel (telespectador) se identificasse imediatamente com o líder religioso (personagem). As beatas seriam, por relação direta, a personagem equivalente à telespectadora católica praticante. No entanto, como as telenovelas começaram a reservar um cariz cômico a essas personagens de devotas para denunciar o falso moralismo, compreendemos que tenha surgido a necessidade de criar uma vinculação entre a telenovela como produto e a maioria católica do país. Enquanto dialogam com Cristo, sozinhos, os párocos são representados como seres tolerantes, humanizados, exalando compaixão e amor ao próximo. A tirania da beata é, portanto, aliviada pela ternura do pároco.

No que concerne à intolerância das beatas e seu nível de comicidade, a relação é diretamente proporcional: mais severa, mais cômica e caricata. É preciso frisar aqui que a comicidade das carolas é posta em cena através do excesso caricato, tanto gestual quanto textual. Pudemos ver que no aspecto visual, o modo como se vestem e expressam suas ideias confere uma comicidade próxima de gesticulações teatrais, que são voluntariamente amplas para poderem ser vistas de longe. Elas agem com vigor, movimentam-se em cena com mais celeridade, ameaçam com suas sombrinhas e guarda-chuvas e apelam para a utilização de um tom de voz elevado. Histéricas e descontroladas, as beatas vão, à medida do avanço do enredo, tornando-se mais cômicas, mais distantes de qualquer representação naturalista, aproximando-se do circense e do burlesco como pudemos constatar na personagem de Perpétua.

Do ponto de vista textual, pudemos verificar que a comicidade dessas personagens foi construída por meio de contradições igualmente exageradas. É o absurdo, o paradoxal que conferem o riso que resulta da comicidade das beatas. Nossa análise permitiu de salientar que o contraste se dá por meio da hipocrisia (incoerência entre a prática pessoal e discurso proferido e exigido pelas beatas das demais personagens) ou pelo conservadorismo (o discurso proferido por elas apresenta disparidade temporal no contexto da época em que se situa seu pensamento anacrônica).

Assim, emerge o humor pois se está diante de uma caricatura construída pelo excesso e, às vezes, pela inversão. Segundo Michele Hannoosh<sup>348</sup> a caricatura carrega em si o dualismo cômico que apresenta tanto a superioridade quanto a inferioridade, pois, “at once *plaie* and *couteau*, *victime* and *bourreau*; caricature likewise presents both the victim ante the means by which it is deformed (exaggeration, simplification, inversion, etc.)”. A beata foi apresentada em *Tieta* por meio de uma comicidade caricatural capaz de distorcê-la exageradamente, mas mantendo o limite do reconhecível para que o público não a interpretasse como um ser fantástico e, portanto, improvável: “caricature both preserves and alters it in one same image”<sup>349</sup>.

O que se vê no período pós *Tieta* são beatas que repetem comportamentos e falas semelhantes aos das irmãs Cajazeiras, de Pombinha Abelha e de Perpétua. Segundo pudemos verificar na lista de personagens das telenovelas exibidas no horário nobre da Rede Globo, dez personagens de relevância na narrativa foram identificadas como beatas, pela emissora. Como já destacado anteriormente, a duração de uma telenovela é de aproximadamente 150 horas de vídeo, o que impossibilitaria a realização de uma análise detalhada de todas as telenovelas cujas tramas possuíssem beatas como personagens atuantes. Percebemos que essas personagens de devotas seguiam um modelo constitutivo semelhante por meio da comicidade.

A denúncia da hipocrisia e do discurso conservador, moralizador e anacrônico nos pareceu se repetir em cada uma delas. Isto não significa que todas possuam as mesmas características, uma vez que os enredos e as ambientações diferentes proporcionam maior diversidade na construção dessas personagens. No entanto, verificamos que todas tendem para o mesmo objetivo: manter o tradicionalismo religioso e preservar a ideia de recato como característica medular na construção da imagem da mulher. A figura feminina está associada ao pudor e à decência, assim como ordena a *Bíblia* e os sermões das missas – nas quais, orgulhosamente, fazem-se notar sentadas na primeira fila. Assim, elas se esforçam para chegar o mais próximo possível do padre e, conseqüentemente, da personificação da devota ideal. Tanta é a diligência para manifestar a fé ou aparentar ser fiel, que essas

---

<sup>348</sup> Michele Hannoosh, *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*, USA, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 75.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 76.

personagens se sentem *Dominas, Gratia Plena* e, de tão imaculadas como a *Mater Dei*, julgam-se na competência de julgar as demais.

Moradoras dos grandes centros urbanos ou vivendo nas fictícias cidades do interior, essas personagens fazem da proteção dos bons costumes o lema de sua luta diária. Cômicas, vilãs impiedosas ou trapalhonas auxiliares de uma beata líder, essas personagens reproduzem o mesmo discurso machista que reserva à mulher um espaço de subalternidade e dependência. Têm por alvo as personagens por elas consideradas desviantes ou desviadas. As beatas das novelas encarnam na figura feminina a força que impede o avanço de questões que intencionam a equidade de gêneros e a dissolução da estrutura patriarcal na sociedade. Elas são mulheres que antagonizam o protagonismo da própria mulher.

## BIBLIOGRAFIA

### Sobre telenovela, comunicação e análise do discurso

AFONSO, Lúcia Helena Rincón, *Imagens de mulher e trabalho na telenovela brasileira (1999-2001): a força da educação informal e a formação de professores/as*, São Paulo, Anita Garibaldi e UCG, 2005.

ALENCAR, Mauro, *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*, Rio de Janeiro, Senac Rio, 2002.

ALMEIDA, Wilson Castello de, *Psicoterapia Aberta: o método do psicodrama, a fenomenologia e a psicanálise*, São Paulo, Ágora, 2006.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de, *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*, São Paulo, Annablume, 2003.

APPEL, Myrna et GOETTEMES, Míriam (Org.), *As formas do épico: da epopeia sânscrita a telenovela*, Porto Alegre, Movimento, 1992.

ARISTÓTELES, HORÁCIO et LONGINUS, *A poética clássica*, São Paulo, Cultrix, 1997.

AUMONT, Jacques, *A imagem*, Campinas, Papirus, 2000.

BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

BELLET, Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 1967.

BERGSON, Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

BERTHOLD, Margot, *História mundial do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

BOULNOIS, Olivier, « La ressemblance invisible : une nouvelle cristallisation du savoir », in *Histoire générale du christianisme*, vol. I : Des origines au xve siècle, Paris, Presses universitaires de France, 2010.



- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard : Éditions du Seuil, 2014.
- BRITO BROCA, José, « O romance-folhetim no Brasil », in *Românticos, pré românticos, ultraromânticos: vida literária e romantismo brasileiro*, São Paulo, Polis, 1979, p. 175-175.
- CABRAL, Paulo, *A história da telenovela: por que o mundo adora os folhetins*, São Paulo, Terceiro Nome, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours d'information médiatique: la construction du miroir social*, Paris, Nathan-INA, 1997.
- CHARON, Joel M., *Ten questions: a sociological perspective*, Belmont, USA, Wadsworth Cengage Learning, 2013.
- COSTA, Fábio, *Novela: a obra aberta e seus problemas*, São Paulo, Giostri, 2016.
- COSTA, Maria Cristina Castilho, *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*, São Paulo, Annablume, 2000.
- DAGNAUD, Monique, *Les artisans de l'imaginaire: comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris, Colin, 2006.
- DIAS, José, *Odorico Paraguaçu, o Bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, G. Lebovici, 1988.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1989.
- DIEM, Jean-Marie et ZIV, Avner, *Le sens de l'humour*, Paris, Dunod, 1987.
- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.
- FERNANDES, Ismael, *Memória da telenovela brasileira*, 4a ed, São Paulo, Editora Brasiliense, 1997.
- FOGOLARI, Elide Maria, *O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: recepção, mediação e imagem*, São Paulo, Paulinas, 2002.
- FOREST, Jean-Daniel, *L'épopée de Gilgamesh et sa postérité: introduction au langage symbolique*, Paris, Paris-Méditerranée, 2002.

- FREITAS, Jeanne Marie M. de, *Comunicação e psicanálise*, São Paulo, Escuta, 1992.
- GILLET, Michel, « Machines de romans-feuilletons », *Romantisme, La machine fin-de-siècle*, 1983, p. 79-90.
- GOMES, Dias, *A invasão e A revolução dos beatos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.
- GOMES, Dias, « O Berço do Herói e as Armas do Carlos », In: *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 4, 4 de setembro de 1965, p. 257-268.
- GOMES, Dias, *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.
- GOMES, Márcia, *Recepção de telenovela e socialização: as telenovelas e a construção da identidade social feminina*, Pontifícia Università Gregoriana, 2002.
- HALL, Calvin S. et NORDBY, Vernon J., *A primer of Jungian psychology*, New York, Meridian, 1999.
- HAMBURGER, Esther, *O Brasil antenado: a sociedade da novela*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011.
- JOST, François, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 2008.
- JOST, François, *Le culte du banal: de Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Editions, 2014.
- JOST, François, *Les nouveaux méchants: quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Paris, Bayard, 2015.
- JOST, François, *Sous le cinéma, la communication*, Paris, Vrin, 2014.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- LEITÃO, Luiz Ricardo, *¿A dónde va la telenovela brasileña? el folletín electrónico en la sociedad del espectáculo*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 2001.
- LEITÃO, Luiz Ricardo, « ¿A dónde va la televisión brasileña? La sociedad del espectáculo en vésperas del siglo XXI », *El Caimán Barbudo*, 2000.
- LIMA, Fernando Barbosa, *Nossas câmeras são seus olhos*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.
- LISPECTOR, Clarice, *Todas as crônicas*, Pedro Karp Vasquez (org.), Rio de Janeiro, Rocco, 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, BORELLI, Silvia Helena Simões et RESENDE, Vera da Rocha, *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*, São Paulo, Summus, 2002.

MACÉ, Eric, *Les imaginaires médiatiques: une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

MACHADO, Arlindo, *A televisão levada a sério*, São Paulo, SENAC SP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique, *Cenas da enunciação*, São Paulo, Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique et COSSUTTA, Frédéric, « *L'analyse des discours constitutants* », In: *Langages*, 29<sup>e</sup> année, n°117, 1995, p. 112-125.

MAINGUENEAU, Dominique et CHARAUDEAU, Patrick, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

MARTEL, Frédéric, *Mainstream: enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2012.

MATTELART, Armand et MATTELART, Michèle, *O carnaval das imagens: a ficção na TV*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

MAZZIOTTI, Nora, *La Industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

MEYER, Marlyse, *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

PALLOTTINI, Renata, *Dramaturgia de televisão*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

PELLEGRINI, Tânia, « A próxima atração: telenovela e ditadura ». In : SIMIS, Anita (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2005.

PERREAU, Élodie, *Le cycle des telenovelas au Brésil: production et participation du public*, Paris, L'Harmattan, 2012.

PLANTIN, Christian, « Autorité montrée, autorité citée », *Colloque L'argument d'autorité. Unité de Recherche sur l'Analyse du Discours*, Université de La Manouba, Tunis, 2006, [En ligne : <http://icar.univ-lyon2.fr/membres/CPlantin/documents/Autorite.doc>].

PONCIONI, Claudia, « Uma lição de Brasil, uma lição de cinema. Amar verbo intransitivo de Mário de Andrade e Lição de Amor de Eduardo Escorel », in *Diálogos Lusófonos : Literatura e Cinema*, Portugal, Barbosa & Xavier Lda, 2008.

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, São Paulo, Wmf Martins Fontes, 2012.

ROY, André, *Dictionnaire général du cinéma: du cinématographe à Internet : art, technique*, industrie, Québec, Fides, 2007.

SADEK, José Roberto, *Telenovela: um olhar do cinema*, São Paulo, Summus, 2008.

SCHAEFER, Sérgio, « Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski », *Bakhtiniana*, São Paulo, ago/dez 2011, p. 194-209.

SCHOENTJES Pierre, « Un supplément de liberté ». In : *L'ironie: le sourire de l'esprit*, éd. Cécile Guérard, Paris, Ed. Autrement, 1998.

SEVCENKO, Nicolau et NOVAIS, Fernando A., *História da vida privada no Brasil: República: da belle époque à era do rádio*, vol. 3, éd. Fernando A. Novais, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

TÁVOLA, Artur da, *A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo*, São Paulo, Globo, 1996.

TÁVOLA, Artur da, *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

THOMAS, Erika, *Les telenovelas entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

TORRES, Eduardo Cintra, *Telenovela, indústria & cultura*, Lda, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2015.

VASILIU, Anca, « Entre Muses et Logos : ambiguïté de l'allégorie et naissance de l'icône », In: *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes*, Paris, Vrin, 2005.

VINK, Nico, *The telenovela and emancipation: a study on television and social change in Brazil*, Amsterdam, Royal Tropical Institute, 1988.

XAVIER, Nilson, *Almanaque da telenovela brasileira*, São Paulo, Panda Books, 2007.

## Sobre questões religiosas

ALMEIDA, José Eulálio, *O processo das formigas*, São Luís, Lithograf, 2011.

ANDRÉ, Jean-François, *Exposition de quelques principes fondamentaux de droit canonique méconnus dans l'Église de France*, Avignon, Gros frères, 1866.

AQUINO, Tomás de, *Suma Teológica - Tome II*, Campinas, Ecclesiae, 2016.

*Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 2014.

CAMPOS JR, Celso, [et al.], *Nada mais que a verdade: a extraordinária história do jornal Notícias Populares*, São Paulo, Summus Editorial, 2011.

CANOVAS, Anny, *La sorcière, la sainte et l'illuminée : les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655)*. Sciences de l'Homme et Société., Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2008.

CARPENTIER, Alejo, *O reino deste mundo*, São Paulo, Martins Fontes, 2010.

COELHO, Vânia Cardoso, *Ritos encantatórios: os signos que serpenteiam as chamadas bruxas*, São Paulo, Annablume, 1998.

DES PILLIERS, Pierre, *Du cléricalisme et des moyens de le terrasser* (1884), S.l., Hachette - BNF, 2016.

DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australie*, 6, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

ECOLE BIBLIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE FRANÇAISE (JÉRUSALEM), *La Bible de Jérusalem*, Paris, Ed. du Cerf, 2007.

GUERRA GÓMEZ, Manuel, *El sacerdocio femenino : en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 1987.

GUILEY, Rosemary (éd.), *The Quotable Saint*, New York, Facts On File, 2002.

INSTITORIS, Heinrich et SPRENGER, Jakob, *Le Marteau des sorcières. Malleus Maleficarum* (1486), trad. Armand Danet, Grenoble, Jérôme Millon, 2014.

*La Bible de Jérusalem*, Paris, Ed. du Cerf, 2007.

LA CROIX, Jean-François de, *Dictionnaire historique des cultes religieux établis dans le monde depuis son origine jusqu'à présent*, Tome I, Paris, Vincent, 1770.

LAUWERS, Michel, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts: morts, rites, et société au Moyen Age: Diocèse de Liège, XIe-XIIIe siècles*, Paris, Beauchesne, 1997.

LEHÁR, Franz, LEÓN, Viktor et STEIN, Leo, *La veuve joyeuse: opérette en trois actes*, Marseille, Opéra de Marseille, 2008.

LOUIS XV, Recueil des Edits et Déclarations du Roi, Lettres patentes et Ordonnances de sa Majesté, Arrêts et Règlements de ses Conseils et du Parlement de Grenoble concernant la province de Dauphiné, t. XVII, n° 15, 1727.

MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, Paris, Flammarion, 2009.

NNOMO ZANGA, Marcelline et EYENGA ONANA, Pierre Suzanne, *Le genre dans tous ses états: perspectives littéraires africaines*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2017.

OTTO, Rudolf, *O Sagrado*, Lisboa, Edições 70, 2005.

PANCIERA, Silvana, *Les béguines*, Fidélité, 2009.

PEREIRA, José Carlos, *O encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*, São Paulo, Annablume, 2005.

PERNOUD, Régine, *La Vierge et les saints au Moyen Âge*, Paris, Bartillat, 1998.

TAVOILLOT, Pierre-Henri et TAVOILLOT, François, *L'abeille (et le) philosophe: étonnant voyage dans la ruche des sages*, Paris, Odile Jacob, 2015.

URIBE, Guillermo, *Les transformations du christianisme en Amérique latine: des origines à nos jours*, Paris, Karthala, 2009.

### **Suporte teórico**

BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide*, Paris, Pluriel, 2013.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 2017.

BOLLE DE BAL, Marcel, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », in *Sociétés*, Paris, De Boeck Supérieur, 2003, (80), p. 99-131.

BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

DELPORTE, Christian, « Au miroir des médias », in Rioux et Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

- FICO, Carlos, *O golpe de 1964: momentos decisivos*, Rio de Janeiro, FGV, 2014.
- FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*, 48, São Paulo, Global, 2003.
- HANNOOSH, Michele, *Baudelaire and caricature: from the comic to an art of modernity*, USA, Pennsylvania State University Press, 1992.
- HERDER LEXIKON: Dicionário de símbolos*, São Paulo, Cultrix, 2004.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA Ecole nationale supérieure des beaux arts, 2007.
- KIERKEGAARD, Søren, *O matrimônio*, São Paulo, Editorial Psy II, 1994.
- LAJOLO, Marisa et ZILBERMAN, Regina, *A formação da leitura no Brasil*, São Paulo, SP, Editora Ática, 1996.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MAFFESOLI, Michel, [et al.], *Le bouc émissaire ou la haine de l'autre et l'élimination de sa différence*, Paris, Conforme, 2015.
- MAFFESOLI, Michel, *Être postmoderne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018.
- MATTA, Raúl, « Tradition, Famille et Propriété », in *L'Ordinaire des Amériques*, n. 210, 2008, p. 121-137.
- PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Librio, 2014.
- PONCIONI, Cláudia, *Pontes et ideias, Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*, Recife, Cepe, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'éducation*, Flammarion, 2009.
- SANTOS Suzy dos, « Os prazos de validade dos coronelismos: transição no coronelismo e no coronelismo eletrônico ». In : *Democracia e regulação dos meios de comunicação de massa*, eds. Enrique J. Saravia, Paulo Emílio Matos Martins et Octavio Penna Pieranti, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2008.
- THÉVENOT, Jean, *Trente ans d'antenne : ma radio et ma télé des années cinquante*, Paris, Harmattan, 2009.

VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance : à l'occasion de la mort de Jean Calas*, Paris, Gallimard, 2016.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *Défense des droits de la femme*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

### **Bibliografia virtual**

AÇÃO EDUCATIVA; INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. Indicador de Alfabetismo Funcional (Inaf): Nova edição do Inaf não aponta avanços nos níveis de alfabetismo no Brasil. São Paulo: Ação Educativa; IPM, 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ez-6jrlrRRUm9JJ3MkwxEUffltjCTEI6/view>. Acessado em 05 de março de 2019.

AGUINALDO SILVA, « À Luz de Tieta - 01 », 2017, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=1FS4ldWUVng>]. Consulté le 10 avril 2019.

AGUINALDO SILVA, « À Luz de Tieta - 03 », 2017, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=hUA50B4gWQQ>]. Consulté le 11 avril 2019.

AGUINALDO SILVA, « À Luz de Tieta - 05 - Final », 2017, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=75SgqtHGKcc>]. Consulté le 10 avril 2019.

« Aumônerie de l'École Normale Supérieure » [En ligne : [https://www.eleves.ens.fr/aumonerie/html/def\\_aumonerie\\_tala.html](https://www.eleves.ens.fr/aumonerie/html/def_aumonerie_tala.html)]. Consulté le 5 septembre 2018.

« Betty Faria lembra amizade com escritora Zélia Gattai - Jornal GloboNews », [En ligne : <http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/v/betty-faria-lembra-amizade-com-escritora-zelia-gattai/6742675/>]. Consulté le 20 novembre 2018.

« Os homens não querem as mulheres », *Última Hora*, 21 février 1990. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 11633. [En ligne: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=11633&PageNo=1>] Consulté le 22 avril 2019.

CIMINO, James, « Em “Vale Tudo”, censura vetou falas de lésbicas, mas liberou maconha », [En ligne : <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/15/em-vale-tudo-censura-vetou-dialo-gos-de-lesbicas-mas-liberou-cena-de-maconha.htm>]. Consulté le 4 février 2018.

CIMINO, James, « Escrita por comunista, “O Bem Amado” teve 37 capítulos retalhados pela censura », [En ligne : <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/18/escrita-por-comunista-o-bem-amado-teve-37-capitulos-retalhados-pela-censura.htm>]. Consulté le 20 septembre 2015.



CONGREGAÇÃO DA DOCTRINA DA FÉ, « Nota doutrinal sobre algumas questões relativas à participação e comportamento dos católicos na vida política », [En ligne : [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_20021124\\_politica\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20021124_politica_po.html)]. Consulté le 20 août 2017.

« Não há como ser fiel ao livro », *O Dia*, Rio de Janeiro, 5 novembre 1989. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 10695. [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=10695&PageNo=1>] Consulté le 22 novembre 2018.

« Editorial - Censura velada », *Folha de São Paulo*, 1 février 1990. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 11456. [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=11456&PageNo=1>] Consulté le 22 avril 2019.

« Jorge Amado condena adaptações para TV (por Antônio Carlos Seidl) », *Folha de São Paulo*, 1 août 1989. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 9843. [En ligne: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=9843&PageNo=1>]. Consulté le 22 avril 2019.

« Mensagem ao Povo de Deus da II Assembleia Especial para a África do Sínodo dos Bispos, 2009 ». [En ligne : [http://www.vatican.va/roman\\_curia//synod/documents/rc\\_synod\\_doc\\_20091023\\_message-synod\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia//synod/documents/rc_synod_doc_20091023_message-synod_po.html)]. Consulté le 30 septembre 2015.

MORAES, Vinicius de et TOQUINHO, « O Bem-amado », Som Livre, 1973, (« Trilha original da novela O Bem-amado »).

« O Bem-amado - curiosidades » [En ligne : <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades.htm>]. Consulté le 19 septembre 2015.

« O SALVADOR DA PÁTRIA - TRAMA PRINCIPAL » [En ligne : <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-salvador-da-patria/trama-principal.htm>]. Consulté le 14 novembre 2018.

PAPA JOÃO PAULO II, « Audiência Geral (7 de julho de 1982) », [En ligne : [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/audiences/1982/documents/hf\\_jpii\\_aud\\_19820707.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/audiences/1982/documents/hf_jpii_aud_19820707.html)]. Consulté le 2 septembre 2015.

PAPA JOÃO PAULO II, « Carta aos bispos da Igreja Católica a respeito da recepção da comunhão eucarística por fiéis divorciados novamente casados », [En ligne : [http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_14091994\\_rec-holy-comm-by-divorced\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_14091994_rec-holy-comm-by-divorced_po.html)]. Consulté le 18 janvier 2016.

PAPA JOÃO PAULO II, « Catecismo da Igreja Católica. Parágrafos 1210-1419 », [En ligne : [http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/p2s2cap1\\_1210-1419\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s2cap1_1210-1419_po.html)]. Consulté le 14 octobre 2015.

PAPA JOÃO PAULO II, « Evangelium Vitae (25 de março de 1995) », [En ligne : [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_25031995\\_evangelium-vitae.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031995_evangelium-vitae.html)]. Consulté le 29 septembre 2015.

PAPA PIO XII, « Sacra Virginitas (25 de Março de 1954) », [En ligne : [http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_25031954\\_sacra-virginitas.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25031954_sacra-virginitas.html)]. Consulté le 2 octobre 2015.

RENARD, Jules, *Théâtre Complet*, Paris, Arthème Fayard, 1911. [Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb358214784>]. Consulté le 28 de mai 2019.

« Tieta às 7 da noite é imoral em Portugal (por Regina Rito) », *Jornal do Brasil*, 21 février 1991. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 14611. [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=14611&PageNo=1>] Consulté le 15 avril 2019.

« PT se mobiliza para evitar a censura evangélica à televisão (por Rita Tavares) », *Jornal do Brasil*, 1 février 1990. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 11458. [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=11458&PageNo=1>] Consulté le 22 avril 2019.

« “Tieta” continua sendo exibida na TV portuguesa », *Folha de São Paulo*, 26 février 1991. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 14651 [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=14651&PageNo=1>] Consulté le 10 novembre 2018.

« Uma megera conquista o Brasil », *Manchete*, 27 janvier 1990. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 11442. [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=11442&PageNo=1>] Consulté le 17 février 2019.

« A nudez é o alvo das Perpétuas do Brasil », *Revista Manchete*, Bloch Editores, 27 janvier 1990. Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 11442. [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=11442&PageNo=2>] Consulté le 31 mars 2019.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

A	C
Abreu, Silvio de..... 55, 57, 61	Cabral, Lilia..... 244
<i>Agosto (minissérie)</i> ..... 66	Camargo, Tássia..... 245
Alencar, José de..... 30, 32, 41, 54, 56	Canabrava, Adriana..... 247
Alves, Vida..... 21	Cardoso, Régis..... 56, 69
Amado, Jorge.... 42, 235, 253, 255, 256, 257, 296, 310	Carlos, Manoel..... 57
Andrade, Carlos Drummond de..... 49, 88	Carneiro, João Emanuel..... 57
Ariel, Ana ..... 75	Carrasco, Walcyr ..... 55, 57
Arraes, Guel..... 90	Cattan, Benjamim..... 70
Asa Branca (cidade fictícia) 17, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 208, 210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 230, 238, 299, 317	Chaplin, Charlie..... 296
Assis, Machado de..... 32, 41	Chateaubriand, Assis..... 35
B	Clair, Janete..... 37, 39, 43, 49, 88
Balzac..... 27	Clark, Walter ..... 40
Barbosa, Benedito Ruy ..... 57	Cocteau, Jean..... 32
Barroso, Ary..... 152	Collor, Fernando..... 260
Baumgarten, Alexandre von..... 160	<i>Comte de Monte-Cristo (Le)</i> ..... 37
<i>Bem-amado (O) - filme</i> ..... 90	<i>Comte de Monte-Cristo (Le)</i> ..... 28
<i>Bem-amado (O) - telenovela</i> 17, 19, 42, 44, 52, 56, 67, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 96, 99, 100, 108, 116, 137, 145, 147, 171, 177, 185, 226, 227, 238, 252, 290, 304, 309, 313, 314, 316, 319	<i>Comtesse de Salisbury (La)</i> ..... 27
<i>Berço do Herói (O)</i> ..... 151, 166, 167, 168	Coroado (cidade fictícia) ..... 15
Bernardes, Pe Manuel..... 211	Corrêa e Castro, Cláudio..... 244
<i>Bíblia</i> 27, 99, 101, 102, 104, 110, 115, 121, 135, 140, 147, 158, 159, 177, 192, 198, 199, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 219, 220, 222, 223, 227, 228, 280, 300, 315, 321, 328	Costa e Silva, Artur da..... 254
<i>Bigote (La)</i> ..... 228, 229, 230	Costa Lima, Demerval ..... 30
Bloch, Pedro ..... 41	D
Bógus, Armando ..... 162, 245	d'Anvers, Hadewijch..... 94
Braga, Gilberto ..... 55, 57, 248	Dantas, Nelson..... 163
Braga, Sônia..... 242	Delacroix, Eugène ..... 90
Brizola, Leonel..... 16	Diniz, Leila ..... 35
Brondi, Lídia..... 163, 245	<i>Diva</i> ..... 56
	Divineia (cidade fictícia)..... 15
	Doroteia Cajazeira (personagem) 71, 74, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 141, 144, 226, 298, 304, 308
	Dostoevsky ..... 32
	Duarte, Anselmo ..... 56
	Duarte, Lima..... 74, 162
	Dulcineia Cajazeira (personagem) 71, 72, 74, 97, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 142, 143, 226, 227, 298, 304
	Dumas, Alexandre..... 27, 28, 37
	Durst, Walter George..... 88
	Duval, Dorinha ..... 74

**E**  
*Epopéia de Gilgamesh (A)* .....21, 22

**F**  
Falabella, Miguel..... 57  
Faria, Betty..... 243, 253, 254  
Ferreira, Procópio..... 70  
Filho, Adonias..... 88  
Filho, Daniel .....37, 69, 81, 150, 234, 292  
Flaubert, Gustave ..... 32  
Fletcher, Lucille ..... 30  
Fomm, Joana..... 243, 292  
Fontoura, Ary..... 162, 244  
Foster, Walter ..... 31  
Fróes, Rogério ..... 76

**G**  
Gabus Mendes, Cassiano ..... 30  
Galland, Antoine ..... 24  
Gattai, Zélia ..... 253  
Geisel, Ernesto..... 89, 169  
*Germinal*..... 28  
Girardin, Émile de..... 27  
Gofman, Rosane ..... 244  
Gomes, Dias 17, 43, 56, 69, 70, 77, 78, 80, 81, 83,  
85, 87, 88, 89, 107, 108, 143, 150, 151, 165, 166,  
167, 168, 169, 172, 173, 185, 255  
Gomes, Ida..... 74  
Gonçalves, Dercy ..... 296  
Goulart, João..... 16  
Gracindo, Paulo..... 74, 78, 162  
Grande Otelo ..... 296  
*Grande Sertão Veredas (minissérie)*..... 66  
*Guarani (O)* ..... 54, 56  
Guarnieri, Gianfrancesco ..... 81  
Guimarães, Bernardo ..... 41  
Gullar, Ferreira..... 43, 88

**H**  
Homero..... 22, 187  
Houaiss, Antonio ..... 88  
Hugo, Victor..... 28

**I**  
*Ilíada (A)* ..... 22  
Irmãs Cajazeiras (personagens) 17, 19, 71, 73, 74,  
76, 79, 84, 91, 97, 100, 103, 105, 108, 109, 110,  
116, 117, 121, 124, 130, 132, 147, 148, 177, 182,  
185, 226, 227, 230, 297, 304, 306, 313, 314, 315,  
316, 321

**J**  
Jefferson, Thomas ..... 184  
Judiceia Cajazeira (personagem) 71, 74, 76, 97,  
101, 107, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 129,  
144, 226, 298, 304

**K**  
Keaton, Buster..... 296  
Kis, Cassia..... 163  
Konder, Leandro..... 88  
Kubitschek, Juscelino ..... 35

**L**  
Lago, Mário ..... 73  
*Les Mystères de Paris* ..... 28  
Lima Sobrinho, Barbosa..... 88  
Linder, Max..... 296  
Linhares, Ricardo..... 55, 57, 234, 254  
Lispector, Clarice..... 59, 60  
Lobo, Edu..... 88  
Lombardi, Carlos ..... 57  
*Lucíola*..... 56

**M**  
Macedo, Joaquim Manuel de ..... 30, 41, 56  
Machado, Maria Clara..... 41  
Mafalda, Eloísa ..... 162, 296  
Magadan, Glória..... 36, 37, 38, 39, 59, 60  
Magalhães, Yoná ..... 163, 243  
*Malleus Maleficarum (Martelo das Bruxas)* 218, 220,  
221, 224  
Mandeville..... 201  
Mangue Seco (BA) 235, 240, 241, 245, 246, 247,  
250, 257, 266, 269, 277, 285, 288  
Marinho, Roberto..... 35  
Médici, Emílio Garrastazu ..... 81, 89  
Meira, Tarcísio ..... 31  
*Mémoires du Diable (Les)* ..... 27  
Mendes, Bete ..... 245  
Mendes, Cássio Gabus ..... 243  
Menezes, Glória..... 31  
Migliaccio, Dirce ..... 74  
Migré, Alberto..... 31  
*Mil e Uma Noites (As)*..... 24, 26, 27  
*Minas de Prata (As)* ..... 56  
*Misérables (Les)* ..... 28  
Molière ..... 84, 85  
Montenegro, Fernanda ..... 55  
Moraes, Vinicius de ..... 69, 78  
Muniz, Lauro César ..... 43, 248  
*Mystères de Paris(Les)*..... 28

**N**  
Niemeyer, Oscar ..... 88

**O**  
*Odisseia (A)* ..... 22  
Odorico Paraguaçu (personagem) 70, 71, 72, 73,  
74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 97,  
100, 113, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 128,  
129, 130, 131, 132, 134, 141, 142, 143, 144, 147,  
148, 171, 185, 314  
Ohana, Claudia ..... 247  
Oliveira Sobrinho, José Bonifácio de ..... 37, 40, 250  
Oliveira, Alfredo de ..... 70  
Oliveira, Plínio Corrêa de ..... 189  
Oscarito ..... 296

**P**  
Padre Hipólito (personagem) 151, 154, 155, 156, 157,  
158, 159, 160, 162, 163, 178, 188, 189, 191, 194,  
195, 196, 197, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211,  
212, 214, 215, 216, 223, 270, 290, 294, 295, 319  
Padre Mariano (personagem) 237, 238, 239, 244,  
256, 257, 263, 270, 271, 276, 294, 295, 296, 300,  
301, 302, 319  
*Pagador de Promessas (O)* ..... 56, 167  
Papa Gregório Magno ..... 300  
Papa Inocêncio VIII ..... 220  
Papa João Paulo II ..... 102, 110, 157  
Papa Pio XII ..... 101  
Pedra Linda (cidade fictícia) ..... 15  
Pêra, Marília ..... 242  
Perez, Glória ..... 57, 254  
Perpétua (personagem) 18, 19, 232, 235, 236, 237,  
238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 257,  
258, 259, 260, 267, 269, 270, 271, 275, 276, 278,  
279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289,  
290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300,  
301, 302, 303, 305, 310, 319, 320, 321  
Perrault, Charles ..... 23, 180  
Phillips, Irna ..... 29  
Pinochet ..... 260  
Pombinha Abelha (personagem) 17, 19, 158, 159,  
161, 162, 170, 176, 177, 178, 182, 183, 184, 185,  
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,  
196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206,  
207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217,  
218, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 232,  
270, 290, 293, 296, 297, 298, 299, 302, 304, 305,  
309, 316, 318, 319, 321  
Pompéia, Raul ..... 41  
Porete, Marguerite ..... 94  
Porto dos Milagres (cidade fictícia) ..... 15  
*Primo Basílio (O) - minissérie* ..... 66

**R**  
Rangel, Flávio ..... 70  
Reagan, Ronald ..... 260  
Regina, Elis ..... 152  
Renard, Jules ..... 228, 232  
Resplendor (cidade fictícia) ..... 15  
Rio de Janeiro 14, 15, 32, 33, 34, 42, 159, 166, 193,  
205, 256, 259, 302, 303  
Rodrigues, Nelson ..... 170  
Rogéria ..... 252  
Roque Santeiro (personagem) 151, 152, 153, 154,  
155, 159, 161, 162, 163, 168, 174, 176, 182, 188,  
190, 193, 194, 203, 206, 213, 216, 221, 223  
*Roque Santeiro (telenovela)* 17, 19, 44, 52, 67, 151,  
152, 165, 166, 168, 169, 171, 177, 180, 182, 185,  
191, 199, 205, 225, 226, 228, 229, 238, 248, 252,  
255, 261, 270, 290, 293, 295, 304, 309, 316, 319  
Rosa, Guimarães ..... 172

**S**  
Salles, Arlete ..... 244  
Salvador ..... 71, 73, 74, 131, 166, 236, 240, 246, 272  
Sánchez, Homero ..... 54, 62  
Santana do Agreste (cidade fictícia) 235, 236, 237,  
238, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 254, 258, 259,  
260, 261, 262, 263, 267, 269, 271, 273, 282, 284,  
285, 286, 293, 299, 300, 319  
Santucci, Dulce ..... 31  
São Paulo 14, 16, 32, 33, 34, 38, 205, 236, 237, 241,  
243, 252, 256, 258, 278, 281, 289, 303  
*Senhora* ..... 41, 56  
Shakespeare ..... 23, 32  
Sherazade ..... 24, 25, 49, 65, 244, 266  
Silva, Aguinaldo 57, 150, 151, 159, 165, 169, 171,  
172, 234, 241, 242, 248, 254, 255, 257, 265, 267,  
273, 310  
Silva, Homero ..... 30  
Soulié, Frédéric ..... 28  
Sucupira (cidade fictícia) 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78,  
79, 84, 89, 91, 96, 97, 100, 102, 105, 108, 110,  
111, 113, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 126, 127,  
131, 132, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 226,  
230, 232, 238, 314, 315  
Sue, Eugène ..... 28

**T**  
*Tartufo* ..... 84, 85  
Tati, Jacques ..... 296  
Taylor, Samuel ..... 41  
Tchekhov, Anton ..... 32

Telenovelas citadas

2-5499 Ocupado.....	31, 33
América .....	307
Amor à Vida .....	55
Anastácia, a Mulher sem Destino .....	37
Antonio Maria.....	38
Araponga .....	43
Astro (O) .....	42, 49
Avenida Brasil.....	45, 52, 53, 64, 309
Babilônia .....	55
Baila Comigo .....	52
Barriga de Aluguel.....	254
Beto Rockfeller .....	37, 38, 59
Brega & Chique .....	250
Caminho das Índias .....	53
Clone (O) .....	53
Cobras & Lagartos .....	309
Da Cor do Pecado .....	53
Despedida de Casado .....	88
Direito de Nascer (O) .....	33
Dona Beija .....	52
Dona do Pedaco (A).....	309
Ébrio (O) .....	36
Escrava Isaura.....	41, 53
Eu Compró Esta Mulher .....	37
Eu Prometo .....	43
Fina Estampa .....	45
Força do Querer (A) .....	46
Gabriela.....	42, 168, 257, 269
Gabriela (2012).....	308
Gabriela, Cravo e Canela .....	32
Ilusões Perdidas .....	35
Indomada (A).....	306
Irmãos Coragem .....	39, 59
Meu Bem, Meu Mal.....	45
Ninguém Crê em Mim .....	37
Outro Lado do Paraíso (O).....	46
Padroeira (A) .....	306
Paixão de Outono .....	36
Paraíso.....	307
Pedra Sobre Pedra .....	44, 45, 306
Porto dos Milagres .....	307
Próxima Vítima (A).....	61
Rainha Louca (A).....	36
Redenção .....	31
Salvador da Pátria (O).....	248, 253
Saramandaia .....	42, 79, 80
Selva de Pedra .....	42, 44, 62

Sétimo Guardião (O) .....	308
Sheik de Agadir (O).....	37
Sinhá Moça .....	52, 307
Sombra de Rebecca (A) .....	36
Sua Vida me Pertence .....	21, 31
Torre de Babel .....	55
Vale Tudo.....	44, 49, 248, 249
Velho Chico .....	308
Véu de Noiva.....	39
Vida da Gente (A) .....	53
Vida por um Fio (A) .....	30
Thatcher, Margaret .....	260
Tieta (personagem)18, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 267, 272, 273, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 299, 301, 302, 303, 310	
Tieta (telenovela)18, 19, 44, 67, 238, 240, 242, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 275, 277, 290, 291, 293, 295, 296, 297, 300, 302, 303, 304, 306, 309, 310, 318, 319, 321	
Tieta do Agreste (filme) .....	242
Tieta do Agreste (romance)235, 253, 256, 257, 258, 266	
Timberg, Nathalia .....	55
Tomé, Luiza .....	245
Toquinho .....	69, 78
Traité de l'amour courtois.....	93
Trois Mousquetaires(Les).....	28

**V**

Vampiros de Almas (filme).....	194
Vargas, Getúlio .....	152
Vauthier, Louis-Léger.....	136, 330
Ventura, Zuenir .....	88
Veríssimo, Érico.....	32, 41
Vianna Filho, Oduvaldo .....	81
Vieille Fille (La) .....	27
Vigário de Sucupira (personagem)71, 72, 75, 97, 101, 114, 122, 123, 126, 130, 132, 134, 141, 142, 227, 230	

**W**

Wilker, José.....	162
Williams, Tennessee .....	32

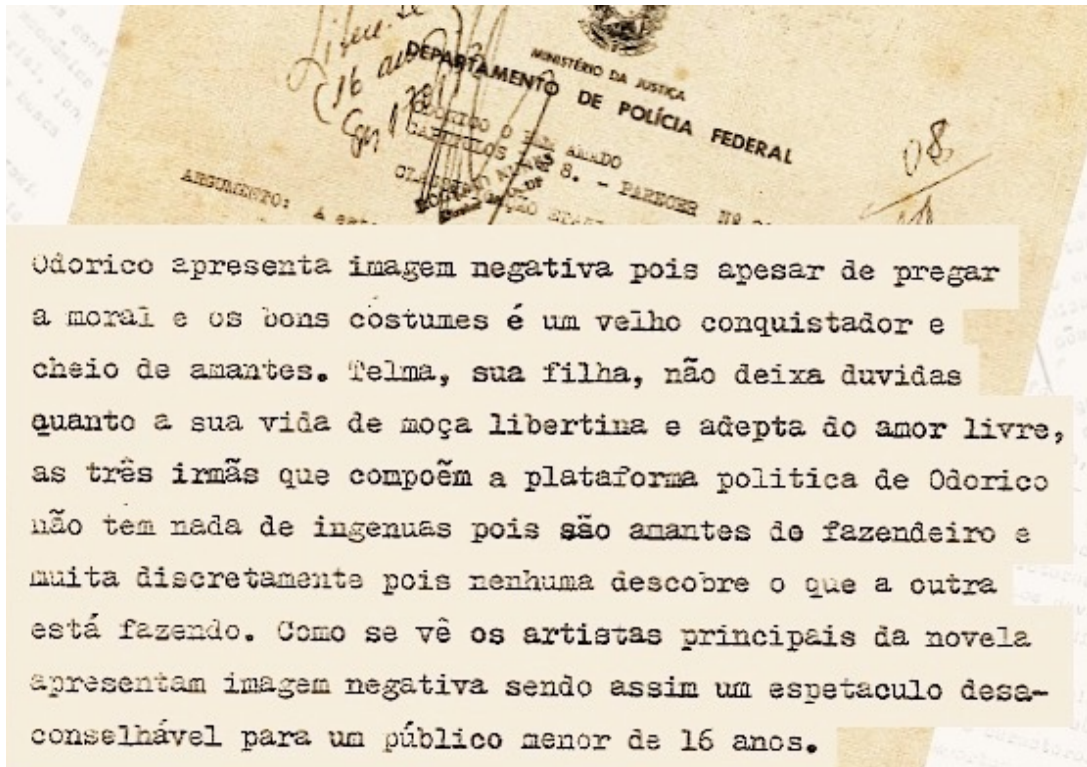
**Z**

Ziraldo.....	88
Zola, Émile.....	28
Zora Paraguaçu (personagem)74, 75, 91, 97, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 147, 226, 227, 228, 230, 298, 302, 304, 306, 313, 316	

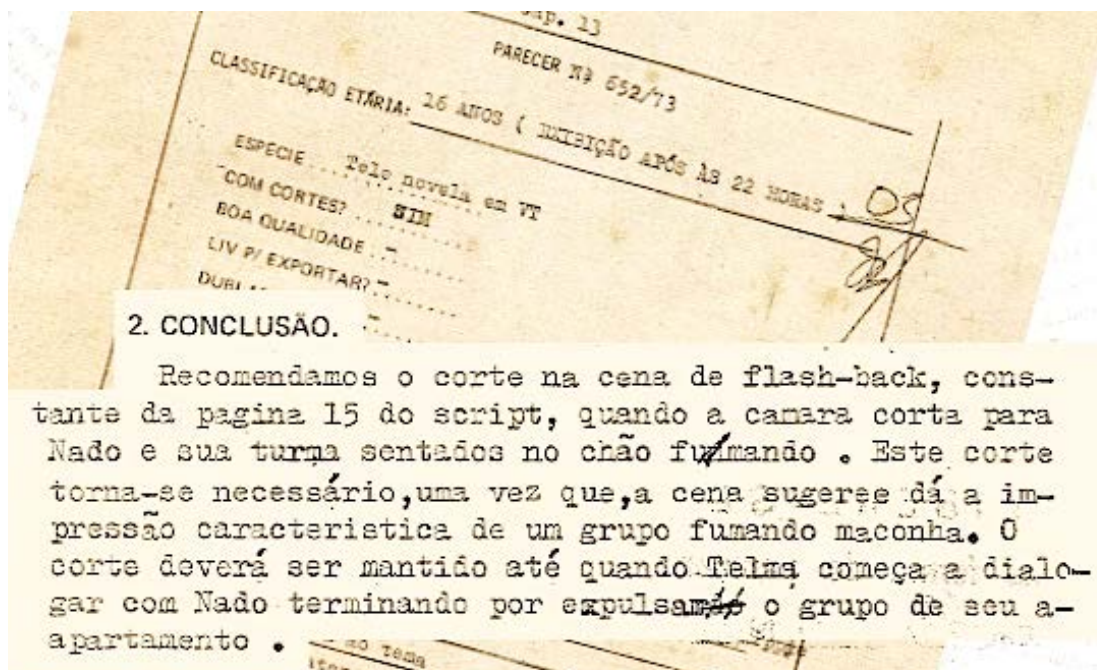
## ANEXOS

Anexo 1: <i>O Bem-amado</i> e os documentos da censura.....	339
Anexo 2: <i>Roque Santeiro</i> e os documentos da censura .....	341
Anexo 3: Planta baixa da cidade cenografica Sucupira .....	344
Anexo 4: Encenação de <i>O Bem-amado</i> no teatro (1969 e 1970) .....	345
Anexo 5: <i>Tieta</i> é filha de <i>Gabriela</i> e <i>Roque Santeiro</i> .....	346
Anexo 6: Imoralidade de <i>Tieta</i> esconde briga por canais de televisão .....	347
Anexo 7: <i>Tieta</i> abre espaço para a Rede Globo no México.....	348
Anexo 8: Repercussão da censura de <i>Roque Santeiro</i> em 1975 .....	350
Anexo 9: Depoimento de Dias Gomes: a telenovela e a última trincheira .....	352
Anexo 10: Repercussão sobre o manifesto em favor de <i>O Bem-amado</i> .....	358
Anexo 11: Portaria do Ministério da Justiça sobre a censura das telenovelas (1975).....	360
Anexo 12: Transcrição das cenas de <i>O Bem-amado</i> citadas na parte II .....	363
Anexo 13: Transcrição das cenas de <i>Roque Santeiro</i> citadas na parte III .....	381
Anexo 14: Transcrição das cenas de <i>Tieta</i> citadas na parte IV .....	389

## Anexo 1: *O Bem-amado* e os documentos da censura

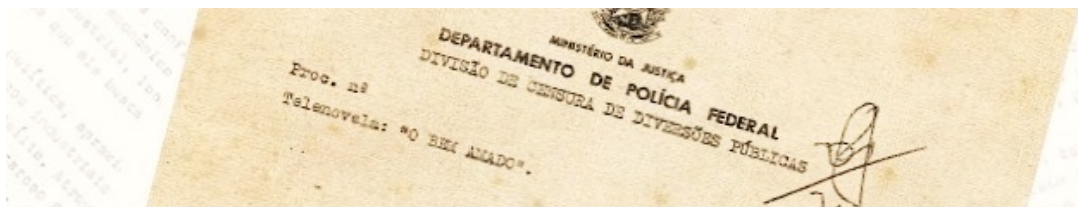


Parecer dos censores sobre a classificação etária de *O Bem-amado*.



Corte em cena que insinua o consumo de maconha pelas personagens hippies da novela.

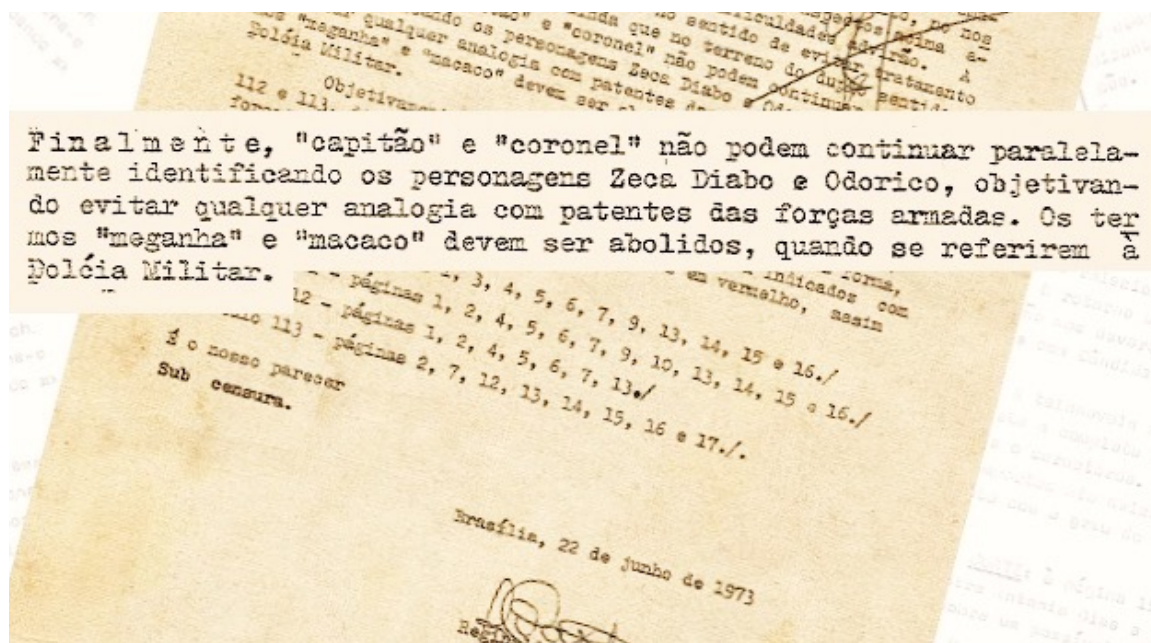




Sua estória transcorre numa hipotética cidade baiana de nome Sucupira. A vida política de seu prefeito, o "coronel" Odorico, e sua plataforma administrativa constituem os ingredientes principais da linha temática desenvolvida. O problema político, portanto, forma o eixo fundamental do argumento.

Extrapolando a nuance puramente regional, o autor transborda aqueles limites, enfocando aqui e ali a problemática num sentido generalizado, fato que pode ser subentendido como particular a determinada situação ou contexto. As recomendações expressas do Exm<sup>o</sup> Sr. Diretor Geral do DPP são no sentido de não se permitir qualquer alusão desrespeitosa à autoridade constituída, preservando-se, por outro lado, os valores família, sociedade e bons costumes.

Censores exigem que não sejam feitas alusões desrespeitosas às autoridades e exigem que sejam preservados os valores da família e bons costumes.

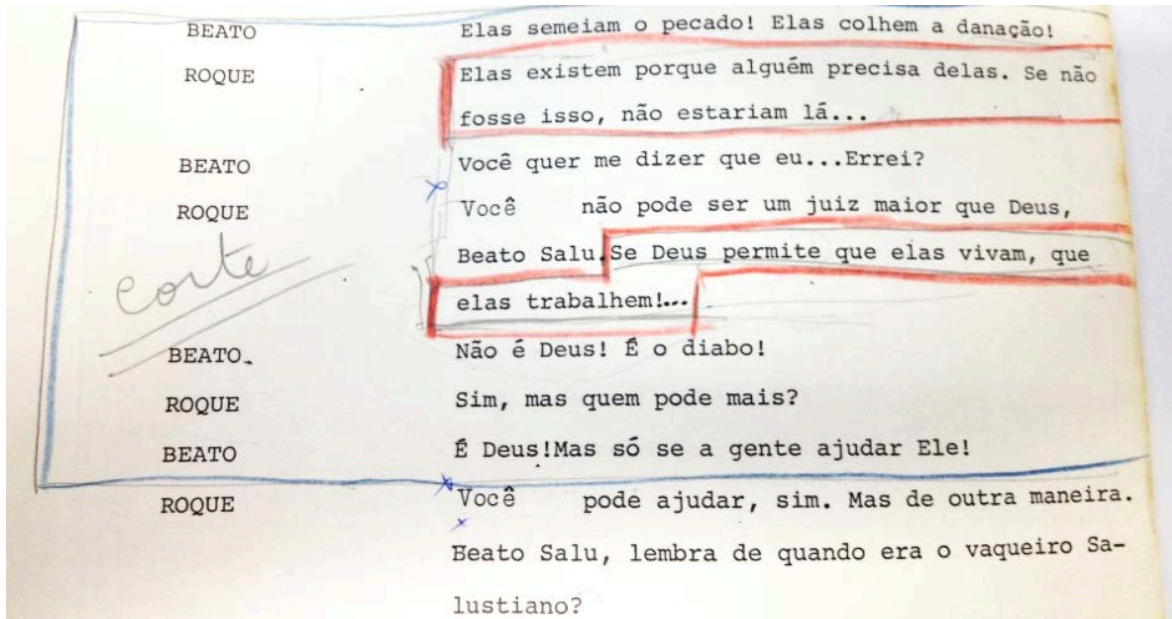


É vetado o uso dos termos capitão e coronel para evitar a associação com as patentes militares.

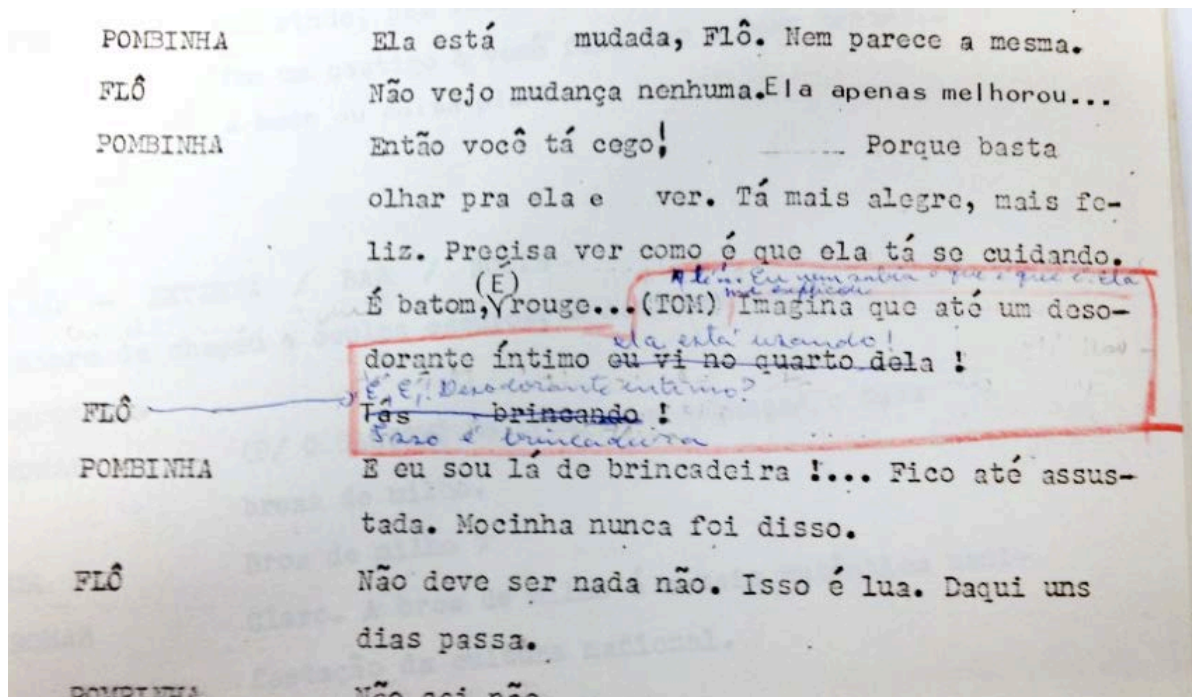
Todas as imagens deste anexo 1 foram coletadas da pesquisa realizada por James Cimino para a matéria publicada em 18/01/2013: *Escrita por comunista, "O Bem Amado" teve 37 capítulos retalhados pela censura.*

Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/18/escrita-por-comunista-o-bem-amado-teve-37-capitulos-retalhados-pela-censura.htm>

## Anexo 2: Roque Santeiro e os documentos da censura



Roteiro de Roque Santeiro com marcação de corte no diálogo entre Roque Santeiro e o Beato Salu, quando conversam sobre prostituição.



Censura exige que seja cortada a fala de Pombinha Abelha sobre a mudança de comportamento de sua filha Mocinha. A beata diria para o marido: “até desodorante íntimo ela está usando!”



Outro elemento que permanece na trama refere-se aos trejeitos efeminados do costureiro e de seu assistente, somados às falas que insinuam a homossexualidade de João Ligeiro (cap. 40, pág. 16).

Indicamos corte da cena 20, Cap. 40, páginas 33 e 34, por / mostrar o envolvimento de Jurandir com um motorista de caminhão.

Censores identificam insinuação de que a personagem João Ligeiro seria homossexual.

DONDINHA Quem foi que te falou que isso é pecado?

LIGEIRO Meu pai, meu irmão! Um redemoíno que tá girando na minha cabeça!...

DONDINHA Eu sei que tu gosta de mim. Eu sei! *Conte*

LIGEIRO Mas não é você! É o pecado! É qualquer mulher, Dondinha! Até a amizade é perigosa, a gente pode pecar!

DONDINHA (PERPLEXA) Mas... Que é que tu quer, afinal?...

LIGEIRO Eu queria ser como o meu irmão...  
Ligeiro está sentado num banquinho, pensativo.

DONDINHA (SEM ENTENDER) Então... Tu não me quer?

LIGEIRO Nem você... Nem nenhuma outra. *Conte* Eu não posso tocar em mulher...

CORTA para Giló, que está de olhos arregalados, sem acreditar no que ouve. *N.G.*

É solicitado corte em diálogo com insinuação à homossexualidade de João Ligeiro.

A VIÚVA ESTÁ REFESELADA AO SOL, COM TODO O EQUIPAMENTO NECESSÁRIO AO REDOR. INSTANTES. MINA ENTRA, TRAZENDO UMA BANDEJA COM FRUTAS - AS MAIS SUCULENTAS POSSÍVEIS (AS COISAS DA VIÚVA SÃO SEMPRE EXAGERADAS).

PORCINA (OLHANDO) Deixa aí mesmo, Mina. (PEGA UMA MAÇA) Olha só a cor dessa maçã! (DÁ UMA MORDIDA) *N.G.*

MINA VAI EMBORA.

PORCINA (OLHANDO A MAÇA) É isso mesmo: melhor do que uma coisa dessas, só a vida!

É censurada a cena em que Porcina admira e morde uma maçã.

Constatamos, outrossim, alteração de diálogo com acréscimo de teor malicioso, conforme transcrição abaixo:

Porcina: "É aproveito para comer alguma coisa. Eu vi uma coxinhas de peru. Me deixou de água na boca".

Malta: "Cuidado com o que vai comer Porcina. Peru americano costuma dar congestão. Cuidado! peru americano...vai nessa!"

Outro diálogo censurado por conter teor malicioso com referência à comida.

Capítulo 81, páginas 3 e 4 - Suprimir o diálogo entre Pombinha e padre Hipólito, gravado da seguinte forma:

Pombinha: "Padre, o senhor está atacando firme na picanha, não?"

Padre: "Não resisti à tentação da carne. Por falar em carne, onde está o seu Flô?"

Consideramos que, além da associação maliciosa das idéias - recurso já utilizado na cena do capítulo 80, para a qual sugerimos corte - a abordagem é sobretudo inadequada por envolver a figura do sacerdote.

Mais corte realizado em diálogo associando alimento à malícia.

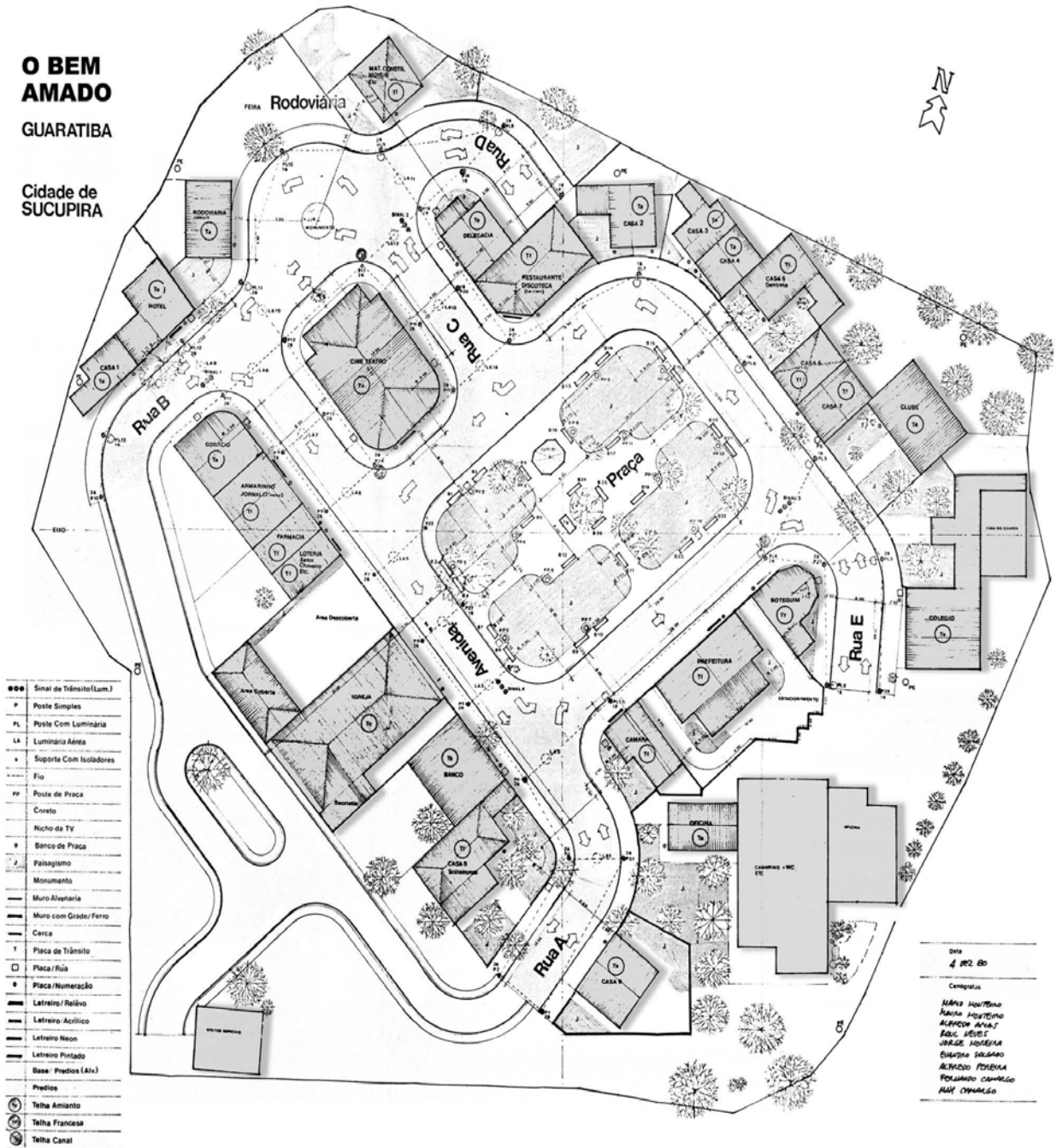
na cena em que Ninon faz "contato" com seu "bichinho peludo", suprimir a assinalada à página 18, que sugere um relacionamento mais íntimo entre a moça e o lobisomem.

no capítulo 77, suprimir cena 14, páginas 12 e 13, em que Roberto e Marilda estão sobre a cama, seminus, /

Realismo mágico recebe censura na cena em que a dançarina Ninon teria um relacionamento sexual com o lobisomem.

Todas as imagens deste anexo 2 foram coletadas da pesquisa realizada por James Cimino para a matéria publicada em 17/01/2013: *Censura inspirou tique de Sinhozinho Malta em "Roque Santeiro"*. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censora.htm>

### Anexo 3: Planta baixa da cidade cenográfica Sucupira



Fonte: José Dias, *Odorico Paraguaçu, o Bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2009, 173 p., (« Coleção aplauso »), p. 87.



Anexo 4: Encenação de *O bem-amado* no teatro (1969 e 1970)



Primeira encenação de *O Bem-amado* no Brasil, em 30 de abril de 1969 pelo teatro de Amadores de Pernambuco, no Teatro Santa Isabel.



Encenação da peça com Procópio Ferreira no papel de Odorico (Teatro Nacional, 11/03/1970)

Fonte: José Dias, *Odorico Paraguaçu, o Bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2009, 173 p., (« Coleção aplauso »), p. 48 e 56.

## Anexo 5: *Tieta é filha de Gabriela e Roque Santeiro*

Por Ângela Marsiaj (Folha de S. Paulo, 16/08/1989)

'Tieta' é filha bastarda de 'Gabriela' e 'Roque Santeiro'. Mal "Tieta do Agreste" estreou - na última segunda-feira -, a piada já estava em circulação. De fato. A apresentação do personagem-título quando jovem na figura de Cláudia Ohana evoca o momento em que Sônia Braga foi introduzida em "Gabriela" (texto de Walter George Durst, 1975, também adaptada de Jorge Amado). A figura das duas é muito parecida: vestido, pele, cabelos. A Rede Globo já deve ter conseguido fixar no imaginário brasileiro a idéia de "mulher bonita do Nordeste" com matriz em Sônia Braga.

A diferença é que o andar, em Sônia Braga, parece natural; em Ohana fica posado. Nas cenas com o mar, parecia que a direção gritava, por trás das câmeras: "rebola mais!". Suas falas, entretanto, foram convincentes - quando a atriz não era obrigada a falar "béééé". E o apelido de Tieta, "Cabritinha", tem tudo para se incorporar à gíria, como os bordões dos programas de humor.

Aproveitar a imagem de Ohana foi o modo como a Globo tentou conseguir o primeiro pontapé de audiência alta para "Tieta" (para escapar do marasmo de "O Salvador da Pátria"). Betty Faria assumirá o personagem adulto.

Para prosseguir, a novela acabará tendo que fixar outra imagem, fugindo de "Gabriela", ganhando outra cor. E aí deve entrar seu lado "Roque Santeiro" (1985-86). Se conseguir herdar o texto ágil do mesmo Aguinaldo Silva que escreveu o desenrolar (o início e o fim foram de Dias Gomes), a novela tem tudo para emplacar. Resta ver como o humor será utilizado, já que no primeiro capítulo não apareceu.

Até agora, tudo bem. Quem sai aos seus não degenera.

O primeiro capítulo foi tão caprichado que em nenhum momento perdeu o ritmo. Foi sintético ao apresentar a queda em desgraça de Tieta e os personagens. A voz de Caetano Veloso, pontuando a edição, foi um dos fatores de ritmo. As abundantes gravações de externas (Paulo Ubiratan é o diretor), aproveitando a linha das dunas como cortina de cena em que os personagens aparecem e desaparecem, também.

É o caso da relação sexual de Tieta com um contrabandista, que ela seduz para conseguir um lenço florido. Para a televisão, a cena foi sofisticada. Nada de explícitos, só a mão de Cláudia Ohana arranhando a areia ao ser puxada pelo amante.

A palavra "bastarda", da piada sobre a novela, deve ficar por conta da sacanagem. A novela, pelo menos no primeiro capítulo, conseguiu ser sensual. A abertura é outra coisa. A imagem de uma mulher nua (os seios explícitos) é espiralada num efeito tecnicamente bem sucedido e bem sacado. Mas, moralismos à parte, o ponto de saturação do nu na televisão deve estar bem próximo (se é que já não passou e TV e comerciais perderam o bonde).

NOVELA ESTRÉIA COM 70 PONTOS - O primeiro capítulo de "Tieta do Agreste" conseguiu, na Grande São Paulo, uma média de audiência de 70 pontos no Ibope. O resultado é ainda parcial. A fonte é o telêmetro, instalado em 138 domicílios. Somente sexta-feira a divisão Audi-Mídia do Ibope terá seu relatório definitivo. O Rio ainda não tem telêmetros funcionando.

A estréia de "Kananga do Japão", da Manchete, em 19/07, teve 4 pontos em São Paulo e 11 no Rio, pelo relatório definitivo.

Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 9970 [Disponível em: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=9970&PageNo=1>]

## Anexo 6: Imoralidade de *Tieta* esconde briga por canais de televisão

Por Norma Couri (Jornal do Brasil, 23/02/1991)

LISBOA - No mês passado Betty Faria provocou uma onda de protestos. Por ter aparecido em Lisboa vestindo um austero *tailleur* Marrom e falando a sério sobre a guerra no Golfo. "Cadê *Tieta*?", reclamaram os fãs. Há dois dias, *Tieta* engorda reações idênticas, só que desta vez por ter seduzido o próprio sobrinho. "Cadê o respeito?", reagem aflitos 8.000 adeptos da Associação Portuguesa de Espectadores de TV assustados Com o cardápio desta semana que ofereceu, além do rebolado de *Tieta*, o amor homossexual de Almodóvar em *A lei do desejo* e a obra-prima do erotismo contemporâneo de Nagisa Oshima, *O império dos sentidos*. Foi esta a forma que a televisão estatal portuguesa escolheu para mostrar força diante dos concorrentes - dois canais privados que serão escolhidos dentro de um mês. Mas a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) só acelerou o passo depois que um dos cortes candidatos a um canal anunciou em seu próprio jornal há alguns dias quem seria o seu ócio: a Rede Globo.

Desde que a RTP comoveu sua plateia com *Gabriela* há 12 anos, a telinha lusa nunca deixou de exibir o mínimo de duas novelas brasileiras simultaneamente. *Tieta* tem o primeiro lugar de audiência com quase 90%, *Kananga do Japão*, o terceiro, e tanto *Tititi* como *Top Model* ocupam lugar nobre no Ibope local. Tal como acontecia no Brasil, *Roque Santeiro* ficou na história da televisão portuguesa por ter varado a barreira dos 90% - e até hoje, dois anos depois de terminada, mães aflitas ainda culpam a novela pelo medo que seus filhos sentem do lobisomem.

Estas reações só revelam o enorme sucesso que as produções brasileiras têm em Portugal, traduzido em cifras pelos US\$ 3 milhões anuais que a Globo fatura na venda de suas telenovelas para a antiga corte.

Seu futuro sócio português, Sociedade Independente de Comunicação, presidida pelo ex-primeiro-ministro Pinto Balsemão, tem um milhão de tiragem semanal dividida entre o jornal *Expresso*, a revista *Exame* (associada à Editora Abril brasileira),

e até um *TV Guia* para badalar as estrelas globais. "Mas a Globo continuará a vender suas novelas para quem entender, e nós a comprar o nosso lote de outras emissoras, como a *Manchete*", diz o diretor geral da Sic, Carlos Heitor, que considera a sociedade "fechada".

O investimento no novo canal será de US\$ 50 milhões, mas de acordo com a legislação portuguesa a participação estrangeira não poderá ultrapassar os 15%. Acontece que se a Sic ganhar o seu canal, em 1993 passa a ser uma empresa europeia com a integração portuguesa à Comunidade Econômica Europeia. Então a participação da Globo sobe para 25%. E como a associação será com o braço europeu da Globo, a *Telemontecarlo*, as produções passariam a ser ítalo-luso-brasileiras.

Tornar-se proprietário de um canal em Portugal traz mais vantagens do que parece a um brasileiro que, sem investir nada, já fatura muito. E uma forma de driblar a cota permitida para produções estrangeiras na televisão europeia sem fronteiras que em 1993 terá 300.000 horas de carência, mas impõe suas regras. Pelo menos 50% da produção deste canal privado serão obrigatoriamente europeus, e dos 40% reservados para a língua portuguesa, 30% são produção nacional. Mas neste tabuleiro estreito, as pedras trocam de lugar quando a produção nacional portuguesa passa a ser também europeia, as brasileiras entram no mercado com o selo italiano da *Telemontecarlo*, e a concorrência de outros países de língua portuguesa - como Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Macau ou Timor - é mínima.

Difícil será obter o canal. Como diz o responsável pela Comunicação Social no Parlamento, o deputado Arons de Carvalho, a própria reação da Igreja ao despudor televisivo, englobando *Tieta*, tem alvo certo. "Trata-se de uma manobra para favorecer um dos candidatos fortes ao canal privado que é, justamente, a Igreja Católica".



O bispo de Braga, D. Eurico Monteiro, ficou tão irritado com toda a imoralidade exibida esta semana na televisão ("Senti vômitos", escreveu a RTP) que exigiu a demissão do responsável pela televisão. Como um dos fundadores da Associação Portuguesa de Espectadores, professor Lopes da Silva, é seguidor do catolicismo acirrado da Opus Dei, há quem veja uma campanha no ar. Afinal, mesmo tendo feito da necessidade de um canal na televisão tema da homilia na Semana Santa portuguesa do ano passado, a Igreja não se recusou a tentar uma sociedade com a própria Rede Globo. O negociador foi o mesmo diretor da Rádio Renascença, Magalhães Crespo, apelidado de Televangelista, que garantia: "O nosso canal não

terá sangue nem sexo, telenovelas como Vale tudo jamais serão veiculadas por nós".

Assim como a Igreja bate o martelo em prego certo, o governo centro-direita de Cavaco Silva aderiu às reações desta semana contra "a pornografia, a imoralidade, a indecência". Se pelo seu lado a TV estatal pretendia mostrar-se independente para concorrer com as feras - dois novos canais privados - Cavaco cortou-lhe as asas ao mandar averiguar a responsabilidade e as causas de tanta reclamação. O primeiro-ministro também tem suas razões. "Ele não pode perder o eleitorado de direita nas eleições legislativas deste ano", diz Arons de Carvalho.

Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 14621 [Disponível em: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=14621&PageNo=1>]

## **Anexo 7: *Tieta* abre espaço para a Rede Globo no México**

Por Emanuel Neri (Folha de S. Paulo, 29/12/1991)

A apimentada "Tieta" 'foi a resposta dada pela Rede Globo para a doce professorinha da novela mexicana "Carrossel", produzida pela Televisa. Mas por ser considerada picante demais para os padrões morais do México, "Tieta" só vai ao ar às 23h. A novela começou a passar em setembro e deverá abrir caminho na televisão mexicana para outras produções brasileiras.

Além do horário, "Tieta" sofreu outras restrições em suas cenas mais ousadas. Uma delas é a da abertura da novela -uma espécie de bruma encobre a nudez da atriz Isadora Ribeiro se contorcendo em uma árvore.

Independente disso, "Tieta" faz sucesso, principalmente, na classe média. As faixas mais baixas da população já estão dormindo na hora em que a novela vai ao ar.

"Tieta" é a segunda maior audiência no horário. Ela concorre com "La Movida", um dos programas mais conhecidos da televisão mexicana, apresentado 'pela atriz Verônica Castro (da novela "Rosa Selvagem").

Ibope, que também faz pesquisa de audiência no México, "Tieta" atinge em média 3% de audiência -"La Movida" atinge 10%.

"Tieta é diferente. Ela poderá romper com os clichês de amor e relações pessoais das novelas mexicanas", diz Enrique Lopez Contla, vice-diretor de Comunicação do Canal 13, a Imevision, que transmite a novela. Segundo Confia, a emissora recebe muitos telefonemas e cartas pedindo para que a novela seja transmitida em um horário mais cedo.

Mas "Tieta" vai ao ar às 23h exatamente para evitar cortes do órgão oficial que cuida da programação da televisão. A censura no México tem o respaldo da lei. Segundo o diretor do canal 13, foram mantidas todas as cenas de nudez da novela, inclusive as masculinas. Para ele, a Imevision não é responsável pelo efeito que encobre a nudez de Isadora Ribeiro na abertura da novela.

"Já recebemos a novela assim", diz Contla. Depois de "Tieta", que deverá ir ao ar até março, a televisão mexicana poderá transmitir "Roque Santeiro", que obteve grande êxito em Cuba e agora está passando em Miami (EUA).

Antes de "Tieta", outras novelas brasileiras - "Bem-amado", "Baila Comigo" e "Plumas e Paetês" - já tinham passado no México. Mas todas passaram na Televisa, que agora concorre com a Globo no Brasil.

Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa - Documento número: 17573 [<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=17573&PageNo=1>]

## **Anexo 8: Repercussão da censura de *Roque Santeiro* em 1975**

### **Programa de televisão exige rigor de exame Jornal do Brasil, 28/08/1975, p. 14**

Brasília - O diretor da Divisão de Censura, Rogério Nunes, explicou ontem que os programas de televisão têm que ser submetidos a rigoroso exame antes de ser liberados, de vez que não há possibilidade de controlar a audiência "pois a TV entra na casa de todo mundo sem pedir licença."

Com relação à novela *Roque Santeiro*, que faria sua estréia ontem na Rede Globo, acentuou que a censura utilizou os critérios de rotina e nada de especial houve. Os cortes determinados devem ser feitos e a novela não poderá ser exibida antes das 22 horas.

O diretor da Censura reiterou o que em muitas oportunidades já havia acentuado no sentido de

que a televisão merece um cuidado especial de vez que ninguém controla a audiência. Citando uma outra novela daquela emissora, disse que as cenas de um Bataclan são percebidas e entendidas pelos adultos mas seria prejudicial às crianças caso não tivessem sido feitos os cortes.

No caso de *Roque Santeiro*, explicou que os cortes se referem a cenas que mostravam uma casa de mulheres e que, por isso, não poderiam ser vistas por menores.

- Nada houve de excepcional. Examinamos a novela e determinamos os cortes, fixando o horário para exibição, tudo dentro dos mesmos critérios utilizados até hoje para a TV.

### **Censura diz que proibiu a novela em defesa da moral, ordem pública e da Igreja Jornal do Brasil, 29/08/1975, p. 8**

Brasília - A presença, dentre outros pontos negativos, de matéria contendo "ofensa à moral, à ordem e aos bons costumes bem como achincalhe à Igreja", foi o motivo principal da proibição, pela Divisão de Censura, da novela *Roque Santeiro*, cuja estréia a Rede Globo de Televisão havia marcado para o último dia 26.

Os motivos foram apontados ontem em nota divulgada pela Direção-Geral do Departamento de Polícia Federal, com a finalidade de esclarecer a opinião pública sobre o assunto, amplamente abordado por aquela emissora que, a 16 de maio último, foi advertida sobre a impossibilidade de ser examinada a peça através de uma sinopse.

#### A NOTA

"Com referência à nota ontem divulgada pela Rede Globo de Televisão, a propósito da novela *Roque Santeiro*, de autoria de Dias Gomes, a Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal esclarece o seguinte, em resumo:

1 - Em data de 16 de maio, a Divisão de Censura comunicou à Rede Globo, que, como a sinopse da

novela não oferecia condições para um exame em profundidade, era necessária a apresentação dos textos em grupos de 24 a 38 capítulos, antes de realizada a gravação dos mesmos, para que, com o exame antecipado, pudesse a Censura manifestar-se seguramente, no que dissesse respeito à classificação etária, a ser depois confirmada com a verificação das gravações.

2 - Em data de 4 de julho, a Censura comunicou à Rede Globo que os textos dos capítulos de números um a 20 haviam sido aprovados para apresentação após as 20h, condicionados, no entanto, à verificação das gravações, para obtenção do certificado liberatório; permanecia a exigência da remessa antecipada dos capítulos subsequentes, posto que, ocorrendo maiores implicações de ordem moral ou social, poderiam ser vetados os outros capítulos ou mudado o horário da novela.

3 - Em data de 20 de agosto, a Censura comunicou à Rede Globo que o exame das gravações permitiu uma melhor avaliação da novela, levando-a a reconhecer que havia aspectos intoleráveis para a

faixa das 20h, donde decidir-se classificá-la para maiores de 16 anos, liberando-a para após as 22h, sujeita ainda a novela a vários cortes com o fim de suprimir cenas e situações inconvenientes. Acrescenta-se que o parecer dos censores que examinaram a novela assinala, dentre outros pontos negativos, que a mesma contém: "ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como achincalhe à Igreja."

Acentue-se, finalmente, que, nos contatos pessoais havidos entre a Censura e elementos credenciados da direção da Rede Globo de Televisão, em Brasília, desde o início do exame do problema, inúmeras advertências e apelos foram formulados, com o propósito de evitar a exibição da novela Roque Santeiro, sobretudo no horário das 20h".

#### CANTÍDIO EXPLICA

O Delegado Cantídio Sampaio, como líder da Arena, esclareceu ontem a posição da Censura relativamente à novela Roque Santeiro. Afirmou que a proibição se restringiu a horário, estabelecendo-se que poderia ir ao ar às 22h, em vista das inconveniências do seu enredo.

Adiantou que os responsáveis pela transmissão da novela não podem alegar terem sido surpreendidos pois foram avisados das restrições da Censura, por escrito, em maio, em julho e ultimamente a 20 de agosto, além de terem recebido apelos de ordem pessoal relativamente ao conflito entre a propaganda que se fazia e as objeções oficiais.

#### CARTA

Um grupo de 23 artistas de teatro, cinema e TV tentou ontem entregar uma carta ao Presidente Ernesto Geisel, na qual exprime a apreensão da classe diante dos obstáculos que vêm enfrentando para exercer a profissão. Eles não passaram nas ante-salas, onde foram recebidos pelo Sr Alberto Costa, subchefe especial do Gabinete Civil.

Após alguns minutos de ligeira confusão, o ator Paulo Gracindo leu em voz alta, a carta dirigida ao Presidente que, entre outras coisas, afirma que "o país vive uma triste contradição: enquanto a sociedade se moderniza, a cultura, por efeito de um código de censura anacrônico e implacável, se avilta, se desfigura, e se desnacionaliza".

Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa - Documentos 61242 e 61243

[Em ligne: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=61242&PageNo=1>  
<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=61243&PageNo=1>]

## **Anexo 9: Depoimento de Dias Gomes: a telenovela é a última trincheira**

**Jornal EX- (01/09/1975)**

O povo é meu parceiro. Um parceiro invisível, milhões de olhos, de ouvidos, braços, que colaboram comigo durante a feitura de uma novela. Vocês pesquisam, fazem perguntas a ele; eu tenho ele do meu lado, participando. Então, eu tenho a possibilidade de ter uma percepção um pouco diferente do que o povo é, do que o povo sente, do que o povo deseja, através de um laboratório que é a telenovela, que todo dia eu abro e vejo no ar.

Uma das coisas fascinantes da telenovela é poder fazer uma experiência diária. Você tem um laboratório aberto todas as noites, no qual você faz a experiência, e logo você tem a reação e pode aproveitar esse resultado, ainda no decorrer da própria novela. A reação é um troço novo, que se manifesta de uma maneira inteiramente nova.

Você cria determinadas personagens que passam a viver. O povo as trata como seres vivos. Eu ignoro o Ibope. Eu acho que um dado completo é a reação popular. O que não quer dizer que você tenha obrigação de agradar ao popular. Por exemplo, no início da minha segunda novela eu achei que o público de tv se chocava muito com minha formação brechtiana: não tinha distanciamento suficiente para criticar. Então se eu me propunha a fazer crítica da realidade brasileira eu não tinha platéia sensível, era uma platéia muito envolvida pela magia.

Então quando fiz Assim na Terra Como no Céu, eu invocava o tipo devida de Ipanema. E eu necessitava de uma platéia crítica: eu ia colocar criticamente um estilo de vida. Então imaginei o seguinte: uma heroína, vinda da Zona Norte, chegava em Ipanema e, quando estava prestes a se destruir encontra um padre, por ele se apaixona e volta a ser uma criatura dessas capazes de apaixonar qualquer espectador. Ela quer se libertar da barra pesada de Ipanema, casar - e aí a matam. A platéia passou a criticar a novela, "como é que o senhor mata uma moça pura, poderia até ser minha irmã, e conserva esse banqueiro porco, que vai casar com uma mocinha?" O pessoal passou a agredir a novela sem saber que, na verdade, estava assimilando aquilo que eu queria passar. Era urna prova de que eu estava enxergando as coisas. Eu tento levar o público a uma saudável tomada de consciência.

Eu acho o povo brasileiro um povo altamente desesperançado. Que procura algo em que se agarrar, nem que seja um mito, e encontrar saída para os seus problemas. Ele reage à colocação de seus problemas de uma maneira muito calorosa, muito emocional, mas reage também de uma maneira um tanto pessimista. Tenho procurado abordar na tv uma temática brasileira, colocando os problemas do nosso povo, da nossa realidade, o tanto quanto a censura

e a profundidade da televisão me permitem. E tem sido esse o meu trabalho há 6 anos. Não me arrependo absolutamente, acho que tem sido uma experiência altamente gratificante para mim.

A proposta de Roque Santeiro era justamente esta: encontrar uma maneira de contar autenticamente brasileira. Eu achava que geralmente a disposição das cenas na telenovela era plasmada na influência do cinema americano. Os atores também, na solução de suas cenas quase sempre adotavam padrões. Os diretores do mesmo modo partiam de grandes filmes. Então eu propunha uma lavagem cerebral em mim e no texto, ra começo de conversa, e depois na direção; e que os atores também procurassem um comportamento autenticamente brasileiro.

Por exemplo, quando houvesse uma briga, que não fosse uma briga como no cinema americano. Brasileiro geralmente não briga de soco. Geralmente, quando se vai fazer uma cena de luta, a maneira que o sul-americano consagrou é a americana: o boxe.

Brasileiro briga com pontapé, rolando no chão, metendo o dedo no olho; é uma briga livre, a nossa. O nosso idioma também tem o seu som, é muito onomatopaico, principalmente no Nordeste. E não se transmite porque os atores estão muito preocupados com determinados padrões de postura, de inflexão de voz.

Tudo isso consistia em encontrar uma linguagem que não fosse calcada no cinema, que fosse alguma coisa que partisse da nossa maneira de pensar; a gente mesmo não sabia onde ia dar, mas que fosse um ponto de partida. Daí eu ter buscado os cantores populares, os mitos populares para ser o background de Roque Santeiro. É uma história popular cantada de maneira como a cantaria um cantador nordestino. É difícil de explicar; é uma coisa que a gente tem de transmitir para elaborar. E aí você sentir a reação popular de calor ou de frieza.

Usando a realidade brasileira, não posso menosprezar qualquer elemento. Agora você me pergunta: "Por que tem sempre padre na tua realidade?" Porque sempre tem padre na sua vida, em qualquer parte que você vá tem sempre. O padre é a figura da História do Brasil, desde a Primeira Missa, que foi rezada por eles. O padre numa cidade do interior é uma figura importante. São elementos de determinada realidade que eu procuro analisar.

Não procuro soluções; não compete ao teatro apresentar soluções. A função do teatro é conscientizar, mais nada. Do teatro não sai revolução, nem da televisão. O máximo que podemos pretender é levar ao povo a consciência de seus problemas. Mas quais são esses problemas, nós não vamos botar na tv. É um dado histórico.

Eu fui pra televisão por motivos praticamente econômicos. Estava impossível continuar fazendo teatro.º teatro sofreu a partir de 64 um estrangulamento cultural, econômico e político. Eu teria que optar; fazer um teatrinho dito político, abandonar a minha linha de pesquisa; ou então procurar outro meio de vida. O teatro é considerado não sei por que como uma fonte de subversão, capaz de abalar os pilares do regime. É ridículo! Ridículo que nosso teatro de elite

seja considerado subversivo. Embora a minha geração de dramaturgos tenha apontado na década de 50 uma bandeira de teatro popular e político, na verdade o nosso teatro nunca chegou a ser político, quanto mais popular. Um teatro popular no palco; e na platéia a elite!

Dessa contradição palco-plateia nasceu a minha frustração e o fim total de qualquer propósito. Para que nossas propostas pudessem caminhar, seria preciso que o governo se interessasse e tivesse a cultura como uma de suas metas. Mas nós jamais tivemos um governo desse tipo.

Às vezes, os políticos nos tratam bem. Somos os homens que manipulam a opinião pública. Mas atitudes concretas absolutamente nenhuma. Se não há em relação a artes mais elitistas como teatro, literatura, cinema, não deveria haver evidentemente com uma forma de arte popular. Nunca a cultura foi meta do governo. O único homem que falou de cultura neste país era louco: Jânio Quadros.

Então, era inviável a minha profissão de dramaturgo. Daí eu ter ido para a televisão. Estava no meu campo de trabalho, encarei assim. E já que tinha de fazer televisão, decidi suar a camisa, como faço no futebol de praia. Foi essa a minha atitude inicial. Eu sou obrigado a escrever 20 laudas por dia. O trabalho é 95% braçal. Quando termino uma novela pareço um trapo, pois passei 7, 8 meses escrevendo 20 laudas por dia, impedido de ir a teatro, cinema, ver amigos - é realmente desumano. Mas não tem jeito, não depende da direção da Globo, porque telenovela é um gênero que inventamos e que só pode ser feito dessa maneira.

Nessa profissão suicida que é escrever telenovela (a censura é pior que os incidentes da produção; o autor torna-se um alvo de tensões, tanto é que Jorge Andrade escreveu uma novela só; e Lauro César Muniz, que escreveu Escalada, do meio pro fim teve que escrever com um médico na cabeceira), eu descobri a televisão com todos os preconceitos que levam para ela, numa atitude, reacionária que os intelectuais tinham e alguns ainda têm. Tenho um amigo artista plástico, que diz:

- Nunca tive um aparelho de tv, nem nunca terei, jamais deixarei entrar na minha casa.

Um ótimo sujeito, grande amigo, mas com uma posição altamente elitista. Eu sinto nos intelectuais anti-tv uma atitude ultrapassada; intelectuais com atitudes - classificados de burros. Era moda dizer que se era contra a televisão, no Brasil. Os verdadeiros intelectuais já entenderam; só persistem os subintelectuais. Ignorar a tv hoje é não poder interpretar o sistema. Há toda uma geração que está aí se desenvolvendo, essencialmente formada pela televisão. A minha atitude diante da televisão é de seriedade. A mesma com que eu fazia teatro. E descobri, de repente, que tinha nas mãos um poderoso meio de expressão e que todos os preconceitos contra ela eram idiotas.

Mas diante da tv eu tenho que me exercitar, porque descobri, que ela é a forma de expressão do nosso tempo. A televisão nivela tudo. E terrível e violenta, enquanto está sendo visto, e extremamente precária depois que passa. Como é o nosso tempo. Nós vemos ídolos serem feitos da noite para o dia. Aquilo que nos tempos antigos era um processo de um século, hoje é feito em 2 ou 3 anos. Hoje há um tremendo esforço, para se conseguir muito pouco -se você considerar o fator tempo, a duração da mensagem (não o fator impacto, que é o maior que qualquer arte jamais pode pretender).

E a gente sempre tem medo de pronunciar a palavra arte. Essa é uma atitude de espanto diante de uma coisa nova. Ainda há uma atitude de espanto diante da televisão! Como houve espanto em relação ao cinema. Até os anos 20, ninguém chamava o cinema de arte! Nem Lumière pôde prever que o cinema seria chamado de arte. E todos esses preconceitos que existiram contra o cinema, existem hoje com a televisão.

Ela é tudo do nosso tempo. Ao mesmo tempo uma coisa poderosa, que atinge milhões em determinado momento - uma associação assim de poder e fraqueza ao mesmo tempo. Você pode assistir um combate em algum país, ver pessoas morrendo naquele mesmo momento diante de você. Você tem este poder divino de ser onipresente através da sua pequena janela, a tv. E ao mesmo tempo você é terrivelmente impotente porque não pode fazer nada por aquele país. Esta sensação de potência e impotência é própria de nosso tempo. O mundo pode ser destruído num apertar de botão.

Quer dizer, nós adquirimos o poder dos deuses e a fraqueza imensa da criatura humana. Não poder fazer nada, diante do sistema.

A telenovela, eu acho que foi a única coisa que a televisão brasileira inventou -o resto é cópia do rádio e da televisão importada. Esta característica da telenovela, de arte que está acontecendo e que até mesmo ignora o que vai acontecer, todos os fatores, a censura, a morte de um ator, uma atriz que engravida - esta característica criou uma fórmula nova de expressão; de todas, a mais aberta: é talvez a única arte realmente aberta que existe. Na medida em que você executa recebendo a colaboração de uma platéia imensa, recebendo colaborações dos próprios artistas, realizando uma arte que não aconteceu, mas está acontecendo - porque ela acontece dia a dia, e nesse dia a dia a reação do público influi nos acontecimentos, na vida cotidiana, na solução. Porque ela entra dentro da sua casa, se intromete na sua vida, quase que violenta a sua própria vontade, te obriga a ver. É gratuita, mas também não pede licença.

A telenovela vem da Argentina, Cuba, México, que são os países que inventaram a novela radiofônica. O que existe no Brasil é uma coisa completamente diferente. A telenovela transformou-se, desligou-se quase de suas origens - não todas as telenovelas. As da Globo têm estas características. A influência do cinema americano e europeu, do romance moderno, e



histórias mais complexas com um aprofundamento maior de personagens, enredos e subenredos. Então é esse produto que já foge às características lineares. É uma outra coisa, que está muito mais aparentada ao cinema e ao romance moderno que às suas origens.

Por que acontece isso? Acho que fundamentalmente pela falência do teatro como arte de massas, embora tenhamos levantado aquela bandeira do teatro popular; e o cinema transformou-se num cinema hermético, numa total incomunicação.

Acho muito cedo fazer um balanço da influência da tv sobre outros tipos de arte. Também é uma característica do nosso tempo: exigir as coisas num espaço de tempo muito pequeno. Pois já se pergunta sobre o fim das telenovelas! O que é uma coisa altamente ridícula. O teatro, que tem mais de 2 mil anos; e perguntar sobre o fim do teatro eu já acho uma coisa idiota. Então, uma coisa que começou ontem, onde ainda estamos engatinhando, procurando a linguagem, e há os idiotas que escrevem para jornal: "Há sintomas de que a novela vai terminar." Esses caras que ficam querendo analisar uma novela por padrões literários, é uma atitude inteiramente furada. Em 1º lugar eles precisam encontrar novos padrões estéticos.

A novela resolve o problema de toda a faixa de horário diário. Quando você faz um programa, você resolve o problema de um dia da semana. A novela resolve uma faixa inteira, você ganha uma sustentação do público; em termos de estratégia está certo. E a novela brasileira está sendo exportada. Irmãos Coragem foi lançada no México não como novela: foi lançada como uma série americana, diária, às 9 h da noite, numa emissora que estavam 5º lugar de audiência. E o que aconteceu? A emissora passou para o 1º lugar naquele horário. Foi uma revolução.

Causa muita estranheza aos americanos, que seus enlatados não consigam entrar no horário nobre da programação brasileira. Li unia vez um artigo que analisava o que havia no mundo todo, e o articulista constatava que no mundo todo a programação era parecida, toda importada da América. Estranhamente, no Brasil, havia às 8 h um seriado brasileiro; às 9, um programa de humorismo brasileiro, às 10, Bandeira 2 (de Dias Gomes - NR). Em todos os outros países, a não ser onde as televisões são estatais, os horários nobres exibem a programação americana.

A telenovela foi a única trincheira que nós conseguimos, a única barricada que conseguimos levantar, contra a invasão dos enfadados americanos. Então, quando os pseudo-intelectuais atacam a telenovela, torcem pelo fim da telenovela, estão sendo profundamente antibrasileiros, antipopulares, antiintelectuais. É realmente a única trincheira. Não houvesse a telenovela, e os horários das 6 às 10 estariam importando para nós uma cultura que não é a

nossa, deformando a cultura brasileira. E nós estaríamos também mandando royalties para fora. Estamos criando campo de trabalho, de experimentação brasileira.

A Globo começou a industrialização da tv brasileira, que exige dos empregados, evidentemente, o máximo - como toda indústria. Ela é uma empresa altamente capitalista. As pessoas que manuseiam os aparelhos, os tapes da Rede Globo, são técnicos feitos há pouco tempo. São jovens, feitos aqui no Brasil, que erram, que têm know-how precário e evidentemente quando já erros, devem expedir seus memorandos.

Se eu tenho de escrever 20 laudas por dia, o ator também tem de decorar as 20 laudas. E o diretor tem que gravar estas 20 laudas. Então, a desumanidade no meu trabalho existe em relação ao diretor, em relação aos técnicos. Agora, isso é porque a gente inventou um troço como a telenovela, a gente inventou uma coisa que tem o seu lado fascinante, o fascinante de ser novo; mas tem o negativo de exigir um tipo de trabalho que realmente não está de acordo com o trabalho intelectual a que estamos habituados. Mas não tem saída. A saída destrói o meio.

A crise da censura? Não pode ser analisada isoladamente. Este fato atinge teatro, cinema, muitas peças foram proibidas. A crise, realmente, não é da telenovela. A crise é da cultura brasileira.

(Depoimento a João Antônio, Hamilton Almeida Filho e Paulo Patarra)

Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa – Documento número: 1339 [Disponível em: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1339&PageNo=1>]

## Apelo comove Boni: 'O bem amado' continua

Um abaixo-assinado reunindo as mais ilustres figuras da cultura nacional conseguiu sensibilizar a alta direção da *Rede Globo*, no sentido de manter no ar "O bem amado". Encaminhado ao *Vice-Presidente da Rede Globo, Boni de Oliveira*, o apelo teve ressonância, alcançando seus objetivos; "O bem amado" vai ser mantido no ar em 84. O programa vai prosseguir dentro do mesmo esquema anterior: mensal, às sextas-feiras. Porém, a direção vai mudar: passará a ser de *Oswaldo Loureiro*. Esta reação em cadeia pró-permanência do programa foi deflagrada pelo elenco e a equipe de produção do programa, que se mobiliza-

ram recolhendo adesões à sua idéia. Reunindo os nomes de *Carlos Drummond de Andrade* (o primeiro da lista), *Barbosa Lima Sobrinho, Antônio Houaiss, Adonias Filho, Alde- mír Martins, Ferreira Gullar, Oscar Niemeyer, Edu Lobo, Leandro Konder, Manabu Ma- be, Ziraldo, Zuenir e Mary Ven- tura, Krajcberg*. O abaixo-assinado diz que "O bem ama- do" é para a televisão brasilei- ra e que "Macunaíma" é para a literatura. E acrescenta: "esta obra só dignifica a televisão brasileira". Foi uma bonita campanha que conquistou seus propósitos. Os parabéns desta coluna!

## O muito amado bem-amado

Os mil atropelos e assuntos de fim de ano impediram-me de comentar a boa notícia que foi o prosseguimento de "O bem-amado" na linha de programação da Rede Globo. Segundo li, a suspensão da série deveu-se a um impulso solidário do Boni, o de poupar Dias Gomes, supercarregado com a morte de Janete Clair e a substituição dela na redação do "Eu prometo". Afinal, Dias necessitava de uma pausa.

Foi tal, porém, a reação afetiva e sincera de público, atores e até manifesto de intelectuais que a Rede Globo, também desejosa de ter a série, anunciou sua manutenção num ritmo quinzenal, creio.

Aliás, a política de voltar com as séries, seriados ou longa-metragens nacionais só pode ser elogiada com a mesma franqueza com que tanto critiquei a supressão. A emissora, sabendo voltar atrás da decisão, garantiu o seu mais importante espaço cultural, e da televisão brasileira, motivo de prêmios internacionais, que saíra do ar por decisão mercadológica: a volta da novela das dez. Como o cronista previu, porém, a Rede Globo convenceu-se de que sua estratégia mercadológica em nada se abalaria com a volta e a manutenção das séries.

Este, porém, não era nem o caso nem o caso de "O bem-amado", que não saíra do ar. Ali tratava-se de uma consideração da emissora para com o autor Dias Gomes, enlutado, cansado, combalido.

Em todo esse episódio de "O bem-amado" há um fato absolutamente novo e que não pode passar sem comentário. Houve um manifesto de intelectuais e artistas — Carlos Drummond de Andrade à frente —, pedindo a manutenção do programa.

É a primeira vez na história de nossa televisão que a chamada elite intelectual admite de público que televisão é cultura, é importante e possui padrão literário. Claro que o nome de Dias Gomes, por ser consagrado como drama-

turgo de teatro, autoriza essa adesão da intelectualidade aos antes tão combatidos produtos da televisão. Ademais os intelectuais signatários inscrevem-se entre os não-intolerantes (tão comuns no meio). Eles apreciam a televisão como portadora da potencialidade de formas artísticas sempre que tratada ao nível dramático, literário ou jornalístico. Tivessem eles, porém, diversas condições de observação da televisão e encontrariam idêntica artisticidade em outros (não todos, é evidente) programas, particularmente na área da dramaturgia, setor em que a tevê está mais evoluída juntamente com o jornalístico.

Para o cronista, que vai registrando o dia-a-dia da televisão e para quem o compulsar no futuro para conhecer algo desta fase do desenvolvimento da televisão brasileira, aqui ficará registrado o fato de que por primeira vez no Brasil a intelectualidade revelou de público apreciar o produto eletrônico.

O "poder cultural" é dominado por "gutenberguianos", ou seja, grandes inteligências formadas pelo livro e pela palavra escrita, resistindo, por isso mesmo, às manifestações da galáxia de Marconi, ou seja, o que (ad) venha sob forma ou pretensão artística, via rádio ou televisão.

Quando o manifesto dos intelectuais em favor da permanência de "O bem-amado" dizia que "este programa está para a televisão brasileira como 'Macunaima' está para a literatura", não apenas fazia justiça a "O bem-amado," indiretamente, proclamava que a televisão pode ser deferida como instrumento de arte, cultura e entretenimento, sem grandes conflitos e separações entre essas três e importantes finalidades.

Que bom! Há anos digo o mesmo, numa extrema solidão. Agora tenho em quem me apoiar. É ótimo começar o ano assim, tão bem acompanhado.

## **Anexo 11: Portaria do Ministério da Justiça sobre a censura das telenovelas (1975)**

### **Disciplina a bordo**

**Por Flávio Aguiar (Jornal Movimento, 03/11/1975)**

Parece que o recente episódio Roque Santeiro deixou algumas lições para muita gente. Graças à publicidade prévia que a novela tivera antes de sua suspensão, o fato criou um debate em torno de um dos redutos mais sagrados do lar brasileiro - a televisão - que certamente não pode ser considerado "cômodo". O desgaste que Roque Santeiro deixou no ar não será desfeito com muita facilidade, por mais novelas que entrem no horário. Para outros conflitantes, como a Globo, ficou a tarefa também nada cômoda de repor os milhares (dentre os tantos que fatura) de cruzeiros investidos na produção - embora o reempacotamento de Selva de Pedra sem pagar um tostão aos artistas já tenha dado uma pequena ajuda neste sentido.

Para evitar capítulos desagradáveis como esse, o Ministério da Justiça prepara-se para baixar portaria no setor exigindo que: 1) o texto das novelas lhe seja submetido na íntegra, e não parceladamente como vem sendo até agora para a liberação; 2) a gravação dos capítulos em videotape também vá na íntegra, quer dizer, do primeiro ao último, antes da liberação; 3) só haja propaganda da telenovela depois de tudo - texto e gravações - liberado. Na guerra pelo horário nobre da família brasileira, a produção de uma telenovela é coisa complicada. Em geral o autor prepara um roteiro básico, escreve algumas dezenas de capítulos que são gravados (e liberados) e depois, de acordo com as estatísticas, vai encompridando esta passagem, cortando aquela, aumentando a participação de tal personagem, podando as asas daquele outro, abrindo ou diminuindo o leque de temas tratados conforme os acontecimentos que se sucedem no dia a dia da população. Se o sistema serve para espichar os glamorosos e lacrimajantes melodramas em torno dos quais têm-se centrado as preocupações da telenovela brasileira, por outro concede-lhe a possibilidade de uma invejável maleabilidade e reflexo da vida social do país (é verdade que nem sempre usada a fundo por seus autores) A reação foi imediata: Jorge Andrade, autor de Os ossos do Barão, já declarou que considera impossível

escrever - por exemplo -120 capítulos de uma só vez. O produtor Moacir Derinquém também expôs seu ponto de vista (ver a revista Amiga , nº 286): com os riscos de custo envolvidos, as telenovelas diminuirão seu tamanho para 40 capítulos. Pode-se acrescentar também às preocupações pelo tamanho, a preocupação pela qualidade; a medida do Ministério da Justiça bate o prego no exato momento em que autores e temas mais críticos vinham conseguindo reservar para si uma parcela significativa da produção no setor. Trata-se de uma questão "comercial": aumentando-se o risco financeiro num lado do setor, diminui em outro; as produtoras ficarão menos propensas a aceitar e suportar o que considerarem como "ousadas" da parte de seus empregados.

A lista de temas proibidos pelo Ministério da Justiça, que acompanha a minuta da portaria, de resto, deixa uma série de dúvidas no ar. Embora seu item mais retumbante seja o a), é difícil supor que ele venha ter alguma ressonância significativa junto às já tradicionalmente pacatas (desse ponto de vista) novelas de televisão. Nos outros itens é que estará o nó das questões - e das prováveis discussões que se levantarão em torno do assunto, particularmente nos itens e) e i). Definir o que seja um padrão moral ou "consagrado" no país nunca foi tarefa muito fácil. Muito menos a de caracterizar o que "agrava" uma tensão social. Aqui a margem de manobra será grande - e não, evidentemente, da parte das produtoras. Quanto aos outros itens, conseguirão evitar que os personagens jamais passem do segundo uísque ou da primeira pinga - conforme o caso - e que qualquer enredo mais picante do que, por exemplo, o de A Moreninha, do escritor romântico Joaquim Manuel de Macedo, já seja considerado em empreendimento "arriscado" do ponto de vista empresarial.

As proibições - Da minuta da portaria do Ministério da Justiça sobre a nova regulamentação do processo de censura das telenovelas: "Não serão liberadas as telenovelas quando a mensagem ou temática configurar:

- a) Propaganda de subversão da ordem, apresentando cenas de terrorismo ou guerrilha, ou ainda, de revolta com características técnicas de guerra revolucionária, com descrição de ações político-subversivas ou de resistência a medidas de preservação da ordem;
- b) preconceitos de religião, de raça ou de classe;
- c) exteriorização contrária à moral e aos bons costumes;

- d) desrespeito à lei, à autoridade pública, à disciplina escolar e à harmonia conjugal e familiar;
- e) exploração ou agravamento de antagonismo ou tensões sociais;
- f) manifestações de uso de entorpecentes ou drogas afins, bem como o uso imoderado de bebidas alcoólicas;
- g) cenas capazes de provocar reações de pânico ou horror, caracterizadas ou não por forte suspense;
- h) exploração do sexo ou vício, violência ou exacerbação de erotismo;
- i) motivação que possa perturbar, confundir ou abalar padrões morais ou consagrados no país".

Fonte: Banco de Dados TV-Pesquisa – Documento número: 1356 [Disponível em: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1356&PageNo=1>]

## Anexo 12: Transcrição das cenas de *O Bem-amado* citadas na Parte II

### Cena 5

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - Doroteia se penteia para encontrar Zeca Diabo.

JUDICEIA

Dó, por que você tá se arrumando tanto pra dormir?

DOROTEIA

Ah, por nada. Porque eu gosto de me arrumar, ora essa!

DULCINEIA

Dó, você vai sair?

DOROTEIA

Não... é... eu... eu vou comer alguma coisa porque eu estou com dor de estômago.

INT. CASA DE MESTRE AMBRÓSIO - Zeca se arruma para o encontro.

AMBRÓSIO

Zeca, vai sair essa hora?

ZECA

Vou. Eu vou dar um giro por aí.

ZECA (cont.)

Descobri que Sucupira tá ficando uma cidade grande, mano véio. Tem até mulher sem vergonha andando por aí.

AMBRÓSIO

Onde é que cê viu isso?

ZECA

Onti, na rua, no sol. Eu vi três! É... e hoje, na igreja, tornei a ver uma delas. Papando hóstia! Sem nenhum respeito a Deus Nosso Senhor Jesus Cristo.

AMBRÓSIO

Cê num tá enganado não, mano?

ZECA

Enganado? Mano véio, eu sou um homem vivido e morrido. Eu já vi de tudo nesse mundo. Essas mulher eu conheço é até no cheiro.

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - Zeca Diabo chega à casa de Doroteia. A beata se levanta sem que as irmãs percebam.

DOROTEIA

Quem está aí?

ZECA

Zé Tranquilino

DOROTEIA

É o senhor? Eu não esperava.



ZECA

Eu vim tomar o cafezinho. Cê num me convidou?

DOROTEIA

Ah é... é verdade, eu... eu tinha me esquecido. (apontando o sofá) O senhor tenha a bondade... Sente-se... como é seu nome?

ZECA

José Tranquilino.

DOROTEIA

Eu me chamo Doroteia, mas em casa me chamam de Dó.

ZECA

Onde é que estão as meninas?

DOROTEIA

As meninas estão dormindo.

ZECA

Já? Uma hora dessa?

DOROTEIA

Ah é, nós dormimos cedo! Eu também já estava deitada.

ZECA

Ah... escuta... será que não dá pra chamar as meninas?

DOROTEIA (decepcionada)

Chamá-las?! Eu pensei que o senhor tivesse vindo aqui pra me ver.

ZECA

É... é... foi. Também.

DOROTEIA

Engraçado... Eu me lembro do senhor mas não consigo descobrir de onde é.

ZECA

Muito engraçado.

DOROTEIA

O senhor não é daqui não, né?

ZECA

É... não. Não, assim, não, é... Sim, sou, mas eu saí daqui ainda fedelho.

DOROTEIA

E voltou agora? Eu posso saber o porquê?

ZECA

Cansaço.

DOROTEIA

Cansou de... de viajar pelo mundo. É isso?

ZECA

É... cansaço. Me dá uma gastura, uma canseira de... dessa vida... dessa consumição. Então agora o que eu quero sossego. Uma bela de uma casa na beira da praia, uma mulherzinha e doze filhos.

DOROTEIA

Uma dúzia?!

ZECA

Não faço por menos.

DOROTEIA (de sobressalto)

Eu, eu, eu nem lhe ofereci alguma coisa. Eu, eu vou preparar o cafezinho que eu lhe prometi. Ou será que o senhor prefere um licorzinho de jenipapo?

ZECA

Se não tiver uma cachacinha, eu aceito.

DOROTEIA

Cachaça não tem não. Nós não tomamos bebidas fortes. Só licor. Mas o vigário adora nosso licorzinho!

ZECA

Ué! E o vigário costuma vim aqui?!

DOROTEIA

Ah, sim! Frequentemente. Ele é muito nosso amigo.

ZECA

Oxenti! Vigia só como é que anda esses padre de hoje em dia.

DOROTEIA

Eu... eu vou buscar o licor. Mas não deve tomar muito, hein? Sobe à cabeça!

ZECA (rindo e pegando na beata)

É! Deixa subir!

DOROTEIA (grita assustada)

Comporte-se, Tranquilino! Nós não temos intimidade pra isso! Me respeite!

Doroteia vai buscar o licor e Zeca circula pela casa. Ele vai até o quarto das irmãs Cajazeiras. Levanta o lençol de Judiceia e toca nela para acordá-la, que grita assustada.

ZECA

Calma, moça! Eu sou de paz! A senhora não grite! Não grite que eu sou um homem de paz! Não grite!

DOROTEIA (assustada)

O que foi?

ZECA

É uma condenada de uma menina que tem aí. Ela mal me viu e começou a gritar, gente!

DOROTEIA

Meu Deus do céu, vá embora!

ZECA

Essa mulher nunca viu um homem na vida dela?

DOROTEIA

Não viu não! Nem eu também!

ZECA

O que? Como é que é isso?

DOROTEIA (empurrando Zeca pela porta)

Homem, pelo amor de Deus volte amanhã, mesma hora, por favor

No quarto, Judiceia grita e Dulcineia a protege.

DOROTEIA (entra no quarto)

Mas o que foi? O que que cê gritou?

JUDICEIA

Você não viu? Ele foi pra lá.

DOROTEIA

Ele quem?

JUDICEIA

Aquele homem.

DOROTEIA

Eu não vi homem nenhum

JUDICEIA

Não é possível! Você não viu?

DULCINEIA

Eu acordei com seus gritos. Tive a impressão de ver um vulto sair.

DOROTEIA

Bom, Juju, eu acho que você anda pensando no primo Ernesto e tendo alucinações. Sabe? É. Venha ver pra se certificar como não tem ninguém.

## Cena 6

---

INT. GABINETE DE ODORICO - Doroteia chega assustada à prefeitura

DOROTEIA (O.S.)

Odorico!

ODORICO

O que é isso, dona Dó. A senhora viu lobisomem?

DOROTEIA (ofegante)

O cabo e os soldados me seguiram!

ODORICO

Mas o que é que tem?

DOROTEIA

Ora! Eu é que pergunto! O que é que significa isto?

ODORICO

Como é que eu vou saber? A senhora não é nenhuma malfeitora. Somente se deve isso, talvez, às suas aventuras alfabetizantes com Zeca Diabo!

DOROTEIA

Senhor prefeito, me respeite!

ODORICO

A senhora é que deve se dar o respeito. Porque esse método de alfabetizar adultos na calada da noite, enquanto suas irmãs dormem...

DOROTEIA

Quem foi que lhe disse?

ODORICO

Eu sei de tudo, Dona Dó. Eu sei de tudo. Sei até de coisas que não ficam nada bem pra uma donzela militante como a senhora.

DOROTEIA

Foi Zeca Diabo quem lhe disse? Não! Não pode ser, ele não diria. Mesmo porque é uma calúnia!

ODORICO

Dona Dó, eu sou o homem mais bem informado de Sucupira... depois do vigário.

DOROTEIA

O vigário?! Foi ele?

ODORICO

O que é isso, Dona Dó. A senhora não pode fazer um levantamento de caluniamiento contra a Sua Reverendíssima.

DOROTEIA

Então o senhor tá inventando.

ODORICO

Quem inventa é a senhora, Dona Dó. Porque esse método de alfabetização de adultos que a senhora inventou, a senhora devia tirar patente.

DOROTEIA

Senhor prefeito, eu me recuso a continuar a falar desse assunto nos termos em que o senhor está colocando.

## Cena 7

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - Zeca Diabo entra no quanto onde as três beatas estão dormindo. Judiceia acorda assustada e grita. Zeca sai do quarto correndo.

DULCINEIA

Juju!

DOROTEIA

O que foi?

JUDICEIA

É ele!

DULCINEIA

Não tem ninguém aqui!

DOROTEIA

Você sonhou. Foi pesadelo!

JUDICEIA

É não! Eu vi! Ele tava ali olhando pra mim.

DOROTEIA

Ah, minha irmã, você tá precisando de um tratamento, né? Ou então deixar de pensar tanto assim em homens. Afinal, nós podemos passar muito bem sem eles.

JUDICEIA

Será que eu tava sonhando? Mas foi tão real.

DULCINEIA

Eu acho bom você dormir e deixar a gente dormir também.

JUDICEIA

Se eu tivesse coragem eu ia na sala pra ver se Zeca Diabo tá lá.

DOROTEIA (assustada)

Zeca Diabo?

JUDICEIA

É ele!

INT. SALA - Doroteia vai até a sala, onde encontra Zeca Diabo escondido atrás da pilastra da porta de entrada.

DOROTEIA

Zeca! É você, é?

ZECA DIABO

Sim, sou eu mesmo, Dona Dó. Olha, a senhora me desculpe, mas parece que eu assustei aquela mocinha lá. Mas eu num, num, num tinha minha intenção.

DOROTEIA

Mas como é que o senhor entrou?

ZECA DIABO

É... pelos fundos. Tinha uma janela que tava meio aberta... quer dizer... e eu dei uma forçadinha.

DOROTEIA

Por que você não bateu na porta?

ZECA DIABO

Sim... tinha um homem parado com um jegue aí e a que tempo não havia meio dele sair e eu não queria que me visse ele entrar.

DOROTEIA (feliz e admirada)

Aí você entrou pela janela. Que romântico!

ZECA DIABO

Sim... eu vim pra dar minha aulinha, senhora dona professora, mas eu acho que já tá ficando muito tarde, num é? A senhora já tava deitadinha, na sua caminha.

DOROTEIA (segurando Zeca)

Ah não! Não, não, não vá! Não vá. Nenhuma professora pode dormir enquanto ainda houver um brasileiro presa das trevas do analfabetismo!

## Cena 8

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - As três beatas decidem na sorte quem irá viajar com o prefeito.

JUDICEIA (empolgada)  
Três! Abre, Dulce! Um! Ganhei!!!

DOROTEIA (revoltada)  
Isso não tá certo!

JUDICEIA  
Ué! Por que que não tá certo? Além do mais você tá dando aula na escola. E a Dulce nesse estado vai enjoar na viagem.

DOROTEIA  
Mas você ir sozinha pra Salvador com o coronel, o que que não vão dizer?

JUDICEIA  
E se você num era a mesma coisa?

DOROTEIA  
Ah, mas ninguém ia ousar dizer nada de mim, né? A minha reputação está acima de qualquer coisa.

JUDICEIA  
E a minha não está, ora essa! O coronel não deve demorar!

## Cena 11

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - Judiceia e o primo Ernesto entram na sala de mãos dadas. Estão no ambiente: Doroteia, a esposa de Ernesto, grávida, e seus quatro filhos.

DOROTEIA  
É... primo Ernesto, esta senhora está esperando por você.

ESPOSA  
Ernesto! Você ficou bom? Venham, crianças, venham beijar papai!

CRIANÇAS  
Papai!

ESPOSA  
Ernesto... ah, que bom!

Corta a cena para Judiceia deitada no sofá em choque.

DOROTEIA (entregando uma água)  
Tome isso, Juju. Tome isso, vamos.

JUDICEIA (atônita)  
Como é que tá aquele sem vergonha, miserável, barba azul?

DOROTEIA  
Ah, ele saiu com a mulher e os filhos pra conhecer a cidade.

JUDICEIA  
Conhecer a cidade? Ele só devia conhecer a cadeia! Miserável! Me iludiu

DOROTEIA

É bem feito! Pra você não confiar mais nos homens. São todos uns cínicos, sem caráter, mentirosos.

JUDICEIA

É, mas a tia Clotilde disse que ele era solteiro.

DOROTEIA

É... e vai ver que é. Mas com mulher e quatro filhos! Eu acho que nem tia Clotilde sabe disso. Se soubesse morria de vergonha.

JUDICEIA (levantando-se do sofá)

Mas isso não vai ficar assim.

DOROTEIA

O que que você vai fazer?

JUDICEIA (sempre atônita)

Eu vou exigir uma satisfação.

DOROTEIA

Mas que satisfação que você vai exigir? Você acha que ele vai largar a mulher e os filhos pra ficar com você, é?

JUDICEIA

Não sei.. isso é problema dele.

Judiceia se joga no sofá gritando e chorando.

JUDICEIA (cont.)

Mas sem noivo eu não fico! Sem noivo eu não fico! Sem noivo eu não fico!

DOROTEIA

O que é isso, Juju? Pelo amor de Deus, Juju! Juju, calma!

## Cena 13

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - No sala, Libório está aplicando uma injeção em Judiceia. A beata suspeitava que Libório seria o autor das cartas anônimas.

JUDICEIA (gritando)

Ah! O senhor vai me dar essa injeção toda?

LIBÓRIO

A senhora não pediu?

JUDICEIA

Eu pedi esse tamanho?

LIBÓRIO (limpando o braço para aplicar)

Essa injeção não tem menor não. Também pra gripe é tiro e queda, né? É vitamina C.

JUDICEIA (gritando)

Ai!!!

LIBÓRIO

Dói um pouquinho mas passa logo.

JUDICEIA  
Ai, seu Libório!

LIBÓRIO (massageando o braço de Judiceia)  
Pronto!

JUDICEIA (rindo)  
Agora tô sentindo cócega!

LIBÓRIO  
A senhora é muito sensível.

JUDICEIA  
Sou, sim! Eu sou como o colibri que voa de flor em flor distribuindo ósculos e anunciando a aurora.

LIBÓRIO (sem entender)  
A senhora?

JUDICEIA  
Eu sou com a sensitiva, que se fecham ao menor toque de orvalho.

LIBÓRIO  
Por que a senhora tá dizendo isso?

JUDICEIA  
Alguém me disse que o senhor escreve cartas muito bem. Cartas de amor.

LIBÓRIO (surpreso)  
Eu?! Qual o que, Dona Juju? É verdade que eu escrevi algumas, quando eu estava apaixonado pela Odete, mas isso... antes da gente se casar.

JUDICEIA  
E hoje?

LIBÓRIO  
Ah... hoje eu estou completamente desiludido.

JUDICEIA  
Desiludido com ela, que nunca mereceu o marido que teve! Mas o senhor sabe que, pelas estatísticas, existem três mulheres para cada homem aqui em Sucupira.

LIBÓRIO  
É, mas eu acho que pra mim...

JUDICEIA  
O senhor ainda tem direito a duas!

LIBÓRIO  
Se com uma eu já sofri tanto...

JUDICEIA (avançando)  
Uma segunda ia compensar todo esse sofrimento.

LIBÓRIO  
A senhora acha?



Doroteia entra na sala apressada.

DOROTEIA

Boa tarde, seu Libório! O que que tá acontecendo?

JUDICEIA

Num tá acontecendo nada não. É que ele veio aqui pra me dar injeção.

DOROTEIA

Injeção de que?

LIBÓRIO

De vitamina C.

DOROTEIA

Quem foi que receitou?

JUDICEIA

Ninguém receitou!!! Eu tô tomando por minha livre recreação. Eu vou tomar uma série. Pode vim dar outra amanhã!

LIBÓRIO

Amanhã? Num é muito? É melhor três vezes por semana.

JUDICEIA

Tá bem. Depois de amanhã. Quanto é?

LIBÓRIO

Não... depois... depois... depois a senhora paga tudo. (preparando-se para sair) Boa tarde.

JUDICEIA (sorridente)

Até depois de amanhã, antes do crepúsculo.

LIBÓRIO (sem entender)

Tá certo.

Libório sai e Doroteia recrimina Judiceia pelo comportamento inadequado.

DOROTEIA

Oh, Juju, o que que há com você, hein? O seu Libório vai pensar que você tá ficando maluca! Isso se não pensar coisa pior.

JUDICEIA

Sabe de uma coisa, Dó? Tomara que ele pense coisas piores! (gritando) Tomara que ele tenha os maus pensamentos! Todos! Todos! Todos! Todos! Todos!

DOROTEIA

Juju! O que é isso? Tenha modos!

JUDICEIA (tendo um ataque)

Eu tô cansada de ter modos! Eu tô cansada de me dar ao respeito! Eu tô cansada de ser respeitada! (chorando) Eu não aguento mais! Eu não aguento mais!

DULCINEIA (entra em cena)

O que é que ela tem?

DOROTEIA

E eu sei? Essa menina parece que está com o diabo no corpo.

## Cena 15

---

INT. GABINETE DA PREFEITURA - Após ler a nota do jornal mencionando a saída de Judiceia com Dirceu, Odorico conversa com o assessor sobre o estrago moral.

ODORICO

Tá vendo, seu Dirceu. Tá vendo o que o senhor vem me arranjar? Ontem a coisa passava só de boca em boca. Agora já tá até em letra de forma! [...] E o pior que ele menciona: secretário do prefeito! Isso indiretamente me envolve.

DIRCEU

Mas isso é uma infâmia, seu prefeito, eu juro. A dona Dulcineia voltou pra casa tão virtuosa quanto saiu. O senhor não acredita em mim?

ODORICO

Eu... acreditar? O diabo dessa nota é que você tem que fazer o povo dessa cidade nisso que o senhor tá me dizendo.

DIRCEU

Mas como é que o Neco Pedreira foi saber disso???

ODORICO

Sei lá. Gente muito maldosa que, que quer complicar a vida dos outros. Sei lá.

DIRCEU

Mas é uma injustiça!

ODORICO

Injustiça ou não, o senhor não tem saída!

DIRCEU

Como assim?

ODORICO

A reputação de uma moça honesta, recatada, virtuosa, e porque não dizer donzela, que foi enlameada. E o senhor só tem um caminho pra desenlamear a reputação dessa moça. É casar com ela! Eu nem vou discutir isso com o senhor! Depois que o escândalo tomou essas proporções, é o que todo mundo espera de um cavalheiro. E tem mais: é a única atitude compatível com a dignidade do cargo que o senhor ocupa, seu secretário!

## Cena 16

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - Dulcineia é pressionada pelas irmãs para confessar o que aconteceu na noite em que esteve com Dirceu.

JUDICEIA

É melhor você dizer a verdade!

DULCINEIA

Mas eu já disse! Nós não fizemos nada de mau. Ele passou a noite inteira falando de cobras.

JUDICEIA (gritando)

Ai! De cobras...

DULCINEIA

Vocês não imaginam como ele entende de cobras. Das venenosas, das não-venenosas, das que têm família, das que não têm família...

DOROTEIA

É, mas eu acho que ao invés de você se preocupar com a família das cobras, você deveria se preocupar era com a sua própria.

DULCINEIA

Mas nós não fizemos nada de mau. Eu juro por Deus!

DULCINEIA

Eu fui até a venda do seu Pepito, ele me perguntou com um acara muito safada: como vai a sua irmanita? Tem caçado *muchas* borboletas?

DOROTEIA

Tá vendo? O assunto já está na boca do povo. Agora nós vamos servir de chacota pra esse zé povinho! E tudo por sua causa!

JUDICEIA

Vocês passaram mesmo a noite toda falando de cobras?

DULCINEIA

Passamos. Juro! Passamos!

JUDICEIA

Que coragem!

## Cena 18

---

INT. CASA DE ODORICO - Telma sai de casa e Zora aproveita para aconselhar Odorico sobre a educação da filha dele.

ODORICO

Telma, aonde e que você vai?

TELMA

Por aí.

ODORICO

Telma! Escuta aqui! Telma!

Telma bate a porta e Zora aparece em cena.

ZORA

Eu acho bom você ir atrás da sua filha. Ela pode fazer alguma tolice.

ODORICO

Num tô aqui pra correr atrás dela. Ela é de maior.

ZORA

Ela rompeu com doutor Juarez?

ODORICO

Rompeu. Por isso que ela tá assim. Devemos botar as mãos pro céu, que ela acabou com aquele mau caratista.

ZORA

Fico muito assustada quando vejo alguém assim, sem ter o apoio de uma religião. Quando a gente acredita em alguma coisa, sempre tem onde se agarrar.

ODORICO  
Ë... agarra no vigário.

ZORA  
É.

ODORICO  
O perigo é não achar que o vigário é vigário.

ZORA  
Por que é que você diz isso?

ODORICO  
Nada... é que pra... há pessoas em que o vigário em vez de acalmar, perturba.

ZORA  
Eu não sei o que é que você está dizendo! Pra mim, o vigário é sempre o vigário! O representante de Deus.

ODORICO  
É, mana, mas... por mais perto que a gente esteja de Deus, nós trazemos consigo sempre os nossos demônios.

ZORA (indignada)  
Você, sim! Você que vive cheio de demônios!

## Cena 20

---

INT. CASA DE ODORICO - Zora e Odorico conversam sobre a saída de Telma durante a noite.

ODORICO  
Que horas ela saiu?

ZORA  
Seu vigário ainda estava aqui.

ODORICO  
Tô perguntando há quanto tempo foi. Meia hora, uma hora, três meses?

ZORA  
Eu acho que... quase duas horas. E já falta um quarto pra meia noite.

ODORICO  
Você não devia ter deixado essa menina sair.

ZORA  
E o que que eu posso fazer? Ela não me obedece! Seus filhos não obedecem a ninguém. Nem a você.

ODORICO  
A mim? Qual foi o desobedecimento que ela fez desde que chegou?

ZORA  
Odorico, ela sempre desobedeceu você. A vida toda!

ODORICO  
Apenasmente hoje em dia não se pode educar os filhos de rédea curta como outroramente se fazia. Mas isso não quer dizer também que deixe desembestado feito cavalo no pasto.

ZORA

Ah... lá em Salvador, cada um pra um lado...

ODORICO

Não... eles também já estão crescidos, desmamados. Não vai precisar de babá. E eu sou um homem ocupado. Eu tenho que tomar conta da minha fazenda, tomar conta da minha fábrica de azeite de dendê, da minha campanha eleitoral.

ZORA

Então não se queixe!

Telma entra em casa com os cabelos molhados.

ODORICO

Telma! Onde é que cê tava?

TELMA

Na praia. Quase fui atacada por um cafajeste que fez a gracinha de esconder minha roupa.

ODORICO

Você tirou a roupa na praia?!

ZORA

Oxente!

TELMA

O que é que tem? A praia tava deserta! Me deu vontade de dar um mergulho. Além do mais foi lá do outro lado do rochedo.

ZORA

Mas você não teve doente?

TELMA

Tive, tia Zora, mas já Tô boa.

ODORICO

Mesmo assim! Isso é hora de mergulhar? E sem roupa!

TELMA

E como é que eu ia saber que tinha um sem vergonha me olhando?

ODORICO

Dois sem vergonha! Você e ele. Você mais do que ele. Que você devia ter pensado nas consequências na sua maluqueira do seu desmiolamento.

TELMA

Ih velho, não enche não, tá? O que eu fiz não tinha nada demais. O careta apareceu de repente. Dei azar. Pronto!

ODORICO

Um careta que amanhã vai espalhar pela cidade que viu a filha de Odorico Paraguaçu tomando banho na praia desapetrechada de roupa! E eu vou ficar desmoralizado! Eu, um homem de respeito, respeitoso e respeitado, que com a graça de Senhor do Bonfim vou ser eleito prefeito dessa cidade, tenho uma filha que gosta de tirar a roupa na praia em hora de lobisomem.

TELMA

Olha aqui, velho... não vem tirando uma de coronel do exército da salvação pra cima de mim não. Essa cidade já é um saco! Se eu tiver que ficar aqui como se fosse um convento, amanhã mesmo eu me mando pra Salvador.

Telma sai da sala.

ODORICO

O que é que eu faço com essa menina? O que é que eu faço?

ZORA

Você tem que obrigar ela a ter modos! Isso não tem cabimento! Ela é sua filha!

ODORICO

Não sei a quem ela puxou. À mãe é que não foi, que Deus a tenha.

ZORA (fazendo o sinal da cruz)

Amém! Aquela era uma santa.

ODORICO

Ë... a mim também não foi. Todo mundo sabe como eu sou em questão de seriedade e moral.

Inserção de cena das três irmãs Cajazeiras, amantes de Odorico, ajoelhadas rezando antes de dormir.

ODORICO (cont.)

Sei não... sei não a quem essa menina puxou!

Zora caminha até o oratório da sala e começa a rezar.

## **Cena 21**

---

INT. CASA DE ODORICO - Odorico termina o jantar e se prepara para ir até o gabinete da prefeitura acompanhar o resultado das eleições. Zora reza de joelhos diante do oratório.

ODORICO

Vou pra lá acompanhar as apurações.

ZORA

Eu vou continuar rezando.

ODORICO

É... vê se você reza direito, mana. Porque sua reza não tá dando certo não.

ZORA

E como é que se reza direito?

ODORICO

Eu sei lá, você que lida com santo é que deve saber.

ZORA

Estou rezando pra Nossa Senhora das Graças.

ODORICO

Vai ver que ela tá palavrada com Lulu Gouveia. Pra garantir o trato é melhor você rezar pra duas ou três.

## Cena 23

---

INT. CASA DE ODORICO - Zora abre a porta para Cecéu, filho de Odorico, que chega machucado em casa após uma briga. Ele está acompanhando de Adalgisa.

ODORICO  
O que é que foi isso? Foi desastre?

ADALGISA  
Foi um desastre, mas não de automóvel. Foi um desastre de gente batendo em gente. Cecéu e Jairo brigaram na praia.

ODORICO  
Hum... já tava com medo que isso acontecesse.

ZORA (falando para Adalgisa)  
É no que dá, mulher casada que não se porta como devia!

ADALGISA  
Eu não sou mulher casada, dona Zora. Estou separada de meu marido e vou me desquitar dele.

ZORA  
É a mesma coisa!

Telma e Zora ajudam Cecéu a caminhar até o quarto. Adalgisa se encosta na parede pensando. Odorico se aproxima.

ADALGISA  
Dona Zora tem razão. Eu sou a culpada.

ODORICO  
Não ligue pra o que ela disse.

ADALGISA  
Mas é verdade. Eu não devia ter ficado aqui depois que me separei de Jairo. Devia ter voltado pro Rio. Nada disso tinha acontecido.

## Cena 26

---

INT. CASA DA MÃE DE ZECA DIABO - Mestre Ambrósio chega na casa da mãe e Zeca Diabo aproveita para conversar com o irmão sobre Jaciara. Mestre Ambrósio disfarça o fato de saber que Jaciara é uma prostituta.

ZECA DIABO  
Mano velho, escuta uma coisa. Hoje eu tive... essa noite... eu tive uma grande de uma alegria, mano véio. Você num pode imaginar quem foi que teve aqui. Muito bonita! Muito cheia de não me toques, muito bonita, muito respeitada. Você não pode imaginar quem foi que teve aqui, mano velho.

AMBRÓSIO  
Quem?

ZECA DIABO  
Ah, gente! Adivinha!

AMBRÓSIO  
Não vai me dizer que é quem eu estou pensando...

ZECA DIABO

A nossa irmã caçulinha Jaciara!

AMBRÓSIO

E como é que ela soube que você está aqui?

ZECA DIABO

Não, ela não soube não... só ela... ela foi por um se acaso que ela veio aqui. Ela veio trazer uns cobrinho pra véia, veio ver a véia, então nós se encontremo. Mas mano velho... ai, que coisa, meu Deus do céu! Que boniteza de mulher! Que pedaço de mulher que ela tá, mano velho. Olha, e o que me deixou mais feliz, mais contente de minha vinda ainda, foi saber que ela se casou com um belíssimo de um fazendeiro! É uma dama respeitada, muito respeitada e respeitadeira. É mesmo uma mulher de altas criadagens, de muitas cheias de águas de cheiro, cheias de rapapés e beija mãos.

AMBRÓSIO

Eu tô pensando que foi por causa dela que você caiu no cangaço. E levou a vida toda fugindo da polícia.

ZECA DIABO

Sim, mano véio, e é justo por isso que eu tinha medo da hora que eu se encontrasse...

Jaciara aparece de surpresa na casa da mãe. Zeca Diabo fica Feliz, mas Ambrósio se irrita com a presença da irmã.

JACIARA

Eu voltei só pra trazer um dinheirinho pra velha.

AMBRÓSIO (irritado)

Ela não tá precisando do seu dinheiro! Mano Zeca agora tá morando com ela. Não está faltando nada pra ela!

MÃE

Quem tá aí?

JACIARA

Sou eu, mãe. É a filha, mãe.

AMBRÓSIO

Eu vou simbora!

ZECA DIABO

Mas perai, mano velho. O que é que é isso? Onde é que cê vai saindo desse jeito?

## Cena 27

---

INT. GABINETE DA PREFEITURA - Odorico e o vigário conversam sobre o caso de espionagem que condenou Dirceu.

ODORICO

Pelo menos podemo ficar tranquilo. Ele queimou a fita.

VIGÁRIO

Eu não sei se nós podemos ficar inteiramente tranquilos. Pelo que dizem, está desesperado. Chegou a beber! Ele que não bebe!



ODORICO

Ah... o mais importante é que a bomba que ia sacudir Sucupira pelos ares foi destruída.

VIGÁRIO

É... Sucupira e o prefeito!

ODORICO

É. Não fosse esse obstante, até que era bom, que é para sacudir um pouco essa cidade.

VIGÁRIO

O senhor está louco, é? A divulgação dessa fita ia atirar marido contra mulheres, amigos contra amigos, o povo contra a igreja! Ia provocar uma verdadeira comoção social! Ainda bem que o seu Dirceu teve o bom senso de destruir a fita, talvez isso redime seus pecados. Pecado que ele cometeu levado por alguém! Boa tarde, seu prefeito!

### **Cena 30**

---

INT. CASA DAS IRMÃS CAJAZEIRAS - Doroteia e Judiceia entram em casa após o velório de Odorico.

DOROTEIA

Você viu a dona Gisa? Ficou ao lado de Sua Excelência como se fosse a própria viúva de Odorico.

JUDICEIA

Desaforo!

A campainha toca.

DOROTEIA

Olha, eu não quero ver ninguém. A única pessoa que eu queria ver, eu acho que não vou ver nunca mais.

## Anexo 13: Transcrição das cenas de *Roque Santeiro* citadas na Parte III

### Cena 1

---

EXT. MATAGAL - Roque vai conversar com o beato Salu. A cena de dá em contraluz, de modo que o sol impede que o beato identifique o rosto do filho, mas o reconhece pela voz.

ROQUE

Eu atravessei toda essa distância do céu pra vim aqui falar com você, pai.

BEATO SALU

É tão longe assim, meu filho?

ROQUE

É. E é muito mais longe ainda pra voltar. Mas eu precisava falar com você, pai. Sobre as mulheres da Rua da Lama.

BEATO SALU

Você já soube do que a gente fez? A gente foi lá castigar o tinoso! Quebrar a força dele!

ROQUE

Pois fizeram mal, pai. Fizeram muito mal.

BEATO SALU

Mal?

ROQUE

Eu só vim dizer, pai, pro senhor deixar aquelas mulheres em paz.

BEATO SALU

Deixar em paz?! Mas... mas aquelas mulheres são o disfarce de belzebu!

ROQUE

Elas são apenas mulheres, pai.

BEATO SALU

Elas semeiam o pecado! Elas colhem a danação!

ROQUE

Elas existem porque alguém precisa delas. Se não fosse isso, não estariam lá.

BEATO SALU

Você tá querendo me dizer que eu errei?

ROQUE

Beato Salu, lembra quando você era apenas o vaqueiro Salustiano?

BEATO SALU (gritando)

Eu não quero mais saber dessas coisas terrenas!

ROQUE

Não? Pois eu acho que naquela época você servia melhor a Deus. Pense nisso, vaqueiro Salustiano. Pense em mim. Agora eu tenho que ir. Outro dia a gente conversa.

## Cena 2

---

INT. POUSADA SOSSEGO - Sinhozinho Malta é recebido por Matilde e conversam sobre negócios.

MATILDE

Tem vendido muito gado?

SINHOZINHO (olhando para as dançarinas)

Não, num sabe... até que a época num tá lá grande coisa. Mas eu não posso me queixar. Felizmente eu trabalho com um artigo que todo mundo quer. É um artigo de larga aceitação: carne!

MATILDE (rindo)

E ainda dizem que a carne é fraca!

SINHOZINHO

Sim... pois é o meu forte! (risos) Mas, é... eu ouvi dizer que você trouxe umas meninas novas, aí pra boate.

Matilde chama Ninon e Rosaly e as apresenta a Sinhozinho como amigo e protetor. Sinhozinho olha para as dançarinas, avaliando seus corpos.

SINHOZINHO

Que Ma-ra-vi-lha! Que maravilha! Parabéns! Você soube escolher. São de fato moças muito bonitas. Muito mesmo. Elas é... é... dançam?

MATILDE

Cantam, dançam... danças eróticas.

SINHOZINHO

Ah... que coisa maravilhosa, num é? Mas têm naturalmente outras habilidades...

MATILDE

Sim, são moças de muito talento.

SINHOZINHO

Talento e formosura!

Matilde fala sobre o sermão do Padre Hipólito que se posiciona contra a abertura da boate. Perguntam a Sinhozinho o que pode haver de mal na abertura da casa noturna.

SINHOZINHO

Nada! Nada, nada, nada, nada, nada... Nada! Se é um lugar onde trabalha, se apresentam artistas, moças, jovens, prendadas, bonitas, de família como vocês... só isso já significa que é um lugar do maior respeito! Tô certo ou tô errado?

## Cena 6

---

INT. SACRISTIA - O padre Hipólito revela a Pombinha que não quer mais a associação de Roque Santeiro com a Igreja.

POMBINHA

Padre, só consegui duas pessoas de nível universitário pra comprovação.

HIPÓLITO

Que comprovação, dona Pombinha?

POMBINHA

Ah, eu já falei com o senhor. Domingo nós vamos ter comprovação de cinco milagres do Roque Santeiro.

HIPÓLITO

Aqui não!

POMBINHA

Ah, no terreno do lado aqui da sacristia...

HIPÓLITO

No terreno da igreja, não.

POMBINHA

Mas sempre foi lá, o senhor sempre cedeu o terreno.

HIPÓLITO

Mas eu não vou ceder mais. Nunca reconheci esses supostos milagres. Se fui tolerante com as pessoas que acreditam neles não vou ser mais. Porque Roque é uma coisa, Igreja é outra! E se a senhora precisar de fazer essas reuniões a senhora arranje uma sala. Arranje também uma sala pra botar os ex-votos. E um local qualquer pra realizar essa tal de comprovação dos milagres. E fique sabendo que de hoje em diante a Igreja não tem mais nada com isso! [Pombinha está atônita na cadeira] É isso mesmo, dona Pombinha. A Igreja não tem mais nada a ver com Roque Santeiro! Acabou!

Pombinha sai da igreja desesperada, gritando para as outras beatas que o padre havia solicitado a expulsão de Roque Santeiro da igreja. Elas se dirigem à prefeitura para exigir que o prefeito tome uma providência, mas o poder executivo diz não interferir no poder religioso.

POMBINHA (ameaçando com a sombrinha)

Olhe aqui! Florindo Abelha, você diz que não tem nada com isso, eu acho que você tem! Porque essa cidade, Asa Branca, é a cidade de Roque Santeiro. E você é prefeito dessa cidade que é de Roque Santeiro. Portanto eu acho que você tem o dever, a obrigação de ir lá pelo menos saber o porquê de tudo isso!

## Cena 9

---

EXT. RUA DO OUTDOOR - Pombinha reclama da população que observa o outdoor que divulga roupa íntima feminina.

POMBINHA (gritando)

Não têm vergonha não, seus marmanjão? De manhã cedo, todo mundo parado aí olhando essa obscenidade! [Falando para as beatas] É uma vergonha! É uma vergonha! Uma imoralidade dessa na terra de Roque Santeiro!

## Cena 10

---

EXT. RUA DO OUTDOOR - Pombinha expulsa os homens que observam o outdoor.

POMBINHA (batendo com a sombrinha)

Vocês não têm vergonha na cara não? Vocês não têm coisa melhor a fazer do que ficar olhando essa imoralidade? Vai trabalhar! Vai estudar, rapaz! Vai que eu vou contar pra sua mãe, eu conheço a sua mãe. Vai! Vai! Vai você também. Uma imoralidade dessa exposta aqui na terra de Roque Santeiro... e depois não adianta nada esse negócio... quem aqui em Asa Branca ia ter coragem de usar uma imoralidade dessas?

ZÉ DAS MEDALHAS (aproxima e interrompe)

Eu acho que muita gente, dona Pombinha. Olhe, eu estive conversando com seu Agapito, seu Agapito é o meu contador, sabe? E por acaso é contador também lá do seu Nacife da lojinha de armarinhos... E seu Agapito me contou que o estoque de calcinha lá do seu Nacife acabou tão depressa, mas tão depressa que até tiveram que pedir uma remessa nova.

POMBINHA (assustada)

O que?!

ZÉ DAS MEDALHAS

Eu acho que pelo jeito essas suas beatas aí são beatas de fachada, num é dona Pombinha? Porque por debaixo do pano, deve tá tudo de calcinha nova.

## Cena 14

---

EXT. PRAÇA DA MATRIZ - Na porta de igreja, Padre Hipólito conversa com o cego Jeremias que celebrará a missa como faz todos os dias, pois a festa de Roque Santeiro não é um dia especial para ele.

POMBINHA (chegando na cena)

Ah, mas pra Asa Branca sim! E Deus que está do nosso lado nos brindou com um lindo dia!

HIPÓLITO

Dona Pombinha, Deus não lhe passou procuração. Pare de falar em nome dele!

POMBINHA

E o senhor deixe de ser ranheta! [É anunciada a queima de fogos e Pombinha caminha para o coreto] Ai meu Deus! A alvorada festiva! Os foguetes!

HIPÓLITO (para Jeremias)

Meu Deus... vá ser fogueteira assim na... no... [fazendo o sinal da cruz] Deus me perdoe.

POMBINHA (assistindo à festa na praça)

Viva o nosso mártir Roque Santeiro!!! [aplausos após a queima de fogos] Professor Astromar, como o povo asabranquense é feliz! Porque feliz é o povo que tem um mártir para reverenciar! Para festejar!

## Cena 15

---

INT. CASA DE POMBINHA - Na sala com a filha e o marido, Dona Pombinha lê o jornal que aborda o atentado contra um cidadão não identificado, que teria sido morto por sabe demais a respeito de um mistério não revelado pelo jornal (trata-se do retorno de Roque Santeiro).

POMBINHA

Numa coisa eles têm muita razão. Alguém tem que dar um jeito nessa cidade.

FLORINDO

Que alguém é esse? Imagina! Tem que dar nada. Isso aí é invencionice, é... estão provocando as pessoas de bem, é tudo demagogia!

POMBINHA

Demagogia é eles escreverem isso no jornal, numa coisa eles estão certos: esta cidade precisa mesmo de alguém que acabe com esse descalabro!

FLORINDO

Quem seria esse alguém?

POMBINHA

Não sei. Mas alguém assim... de muita reputação na cidade, de princípios morais sólidos, muito religiosa. E que fosse devota de Roque Santeiro, claro. Por exemplo: eu! Eu! Eu tenho todas essas qualidades!

## Cena 17

---

INT. GABINETE DA PREFEITURA - Pombinha conversa com o marido sobre a candidatura de Zé das Medalhas e sugere que precisam se opor à indicação de Sinhozinho.

POMBINHA

O nome de seu Zé das Medalhas está pichado em todos os muros da cidade. Só esqueceram de dizer que ele costuma desfilar de cuecas pela praça.

FLORINDO

Tá tudo pichado, é? Também ele é o candidato de Sinhozinho Malta, o que é que a gente pode fazer?

POMBINHA

A gente pode ser conta! Seu Zé das Medalhas não tem gabarito pra ser prefeito de Asa Branca. Um homem destrambelhado, sem princípios.

## Cena 20

---

INT. IGREJA - No confessionário, Pombinha diz ao padre que comprou roupas íntimas.

HIPÓLITO

Camisolas?

POMBINHA

É padre, daquelas camisolas com rendinha. Assim, bem decotadas... daquelas que é pra atrair os homens, pra provocar. Eu vi o reclame na televisão.

HIPÓLITO

E a senhora comprou essas camisolas?

POMBINHA

E umas calcinhas também. Transparentes.

HIPÓLITO

Dona Pombinha, a senhora me espanta!

POMBINHA

Por que, padre? Por que eu cometi um pecado tão grave assim? Mas eu só queria que Flô se interessasse por mim outra vez.

HIPÓLITO

O que me espanta é o tempo que a senhora está me tomando. Não percebe isso? A senhora vem aqui pra falar de camisolas, de calcinhas. Vai embora, vai, vai, vai!

POMBINHA (apressada)

O senhor me absolve?

HIPÓLITO

Tá absolvida. Vai, vai, vai!

POMBINHA

E a penitência? E a penitência?

HIPÓLITO

Dez padre nosso e dez ave Maria. Vai, vai, vai!... A senhora... quem diria, hein?

## Cena 26

---

INT. CASA DE POMBINA - Após uma sequência de cenas discutindo a reabertura da boate e a liberação de um alvará definitivo para o estabelecimento, Pombinha conversa com o marido

FLORINDO

Esse assunto da boate foi definitivamente encerrado sabe quando? A partir do momento que você e sua filha fizeram aquela confusão toda.

POMBINHA

Que confusão? Nós não fizemos confusão nenhuma. Quem fez confusão foram elas e foi você! Nós apenas lutamos pelos nossos direitos. Lutamos pela tradição, pelos bons costumes, pela moral, pela tradição da família asabranquense!

INT. CASA DE SINHOZINHO - Matilde conversa com Sinhozinho tentando convencê-lo que ela não está chantageando, apenas deseja o alvará pois é um direito.

MATILDE

O que eu tô querendo é justiça! Quando eu resolvi abrir essa boate em Asa Branca é que eu vi que tinha campo pra isso. E você também, você também concordou. Você achou que sim.

SINHOZINHO

Bem, mas as beatas...

MATILDE

São umas fanáticas, loucas, piradas, malucas de pedra! Ora, não é justo que uma minoria só porque grita, berra, esperneia, vá ditar o que a maioria deva ou não fazer. Não é justo que o povo de Asa Branca viva à mercê das loucuras da dona Pombinha. Malta, tenha paciência... Eu não Tô fazendo chantagem.

SINHOZINHO

É... então, que nome que você dá a isso?

MATILDE

Bom, eu tô usando as mesmas armas que as beatas usaram pra conseguir o que elas queriam. Eu tô jogando com a hipocrisia deles. Sinhozinho, não me interessa o que aconteceu, o que acontece, o que vai deixar de acontecer com Roque Santeiro ou com Luiz Duarte, como vocês queiram chamar. O que eu quero é reabrir a minha boate! Agora, se o povo de Asa Branca não quiser, ele fecha. Sabe como? Simplesmente não indo até lá. Agora, se der certo, e eu sei que vai dar, aí eu quero que a dona Pombinha vá se danar no quinto dos inferno!



## Cena 28

---

EXT. PRAÇA DA MATRIZ - A estátua de Roque Santeiro está vestida de baiana e Pombinha chama a população para protestar.

POMBINHA (gritando)

Mas isso é de uma indignidade inominável! É um atentado contra a fé, contra a crença do povo de Asa Branca. Nós acabamos de ter aprova evidente dos milagres de Roque Santeiro: a ressurreição de beato Salu! E alguém tem a coragem de fazer isso! Não! Não! Chegamos ao limite do tolerável. O povo de bem, as pessoas de de bem de Asa Branca têm que se reunir para fazer uma manifestação de desagravo à memória do nosso mártir. O nosso glorioso e milagroso Roque Santeiro. Uma manifestação que vai ficar na história de Asa Branca. E eu já sei o que vai ser!

EXT. PRAÇA DA MATRIZ - O padre recusa apoiar a procissão planejada por Pombinha e a expulsa da sacristia. Ela vai até a praça conversar com as outras beatas.

BEATA

E o padre? Ele concordou com a procissão?

POMBINHA

Não! Me botou pra fora da igreja. Ainda bateu com a porta da sacristia na minha cara. É o milagre! É por causa do milagre! A ressurreição do beato Salu. O padre tá despeitado, porque isso aconteceu justamente quando ele renegou o nosso mártir Roque Santeiro. É porque nós estamos divididos. E o diabo percebeu que nós estamos divididos e quer contra-atacar. Mas nós vamos fazer o bicho feio engolir o próprio rabo!

## Cena 35

---

INT. PROSTÍBULO DA RUA DA LAMA - O beato Salu e seus seguidores entram para destruir o ambiente administrado por Efigênia.

BEATO SALU (com tocha na mão)

De joelho, Jezebel! Eu vou arrancar o tinioso do teu corpo. Eu vou arrancar essa máscara do teu rosto.

EFIGÊNIA

Valei-me minha Santa Bárbara!

## Anexo 14: Transcrição das cenas de *Tieta* citadas na Parte IV

### Cena 3

---

INT. CASA DE TIETA - NA sala, Ricardo e Tieta discutem sobre a transexual Ninete.

TIETA

Com que direito tu enche a boca e fala nas leis de Deus? Que lei é essa? Onde é que tá escrito? Me diga! Por acaso Deus lhe deu procuração pra agir em nome dele?

RICARDO

Tieta, tu não pode achar que um homem que se veste de mulher é uma coisa normal.

TIETA

Oxente, e é a roupa que importa? É a aparência? Aos olhos de Deus é a aparência que importa ou é o caráter?

RICARDO

Num foi isso que eu quis dizer. Não é só a roupa, é tudo!

TIETA

Mas tudo o quê, cabrito? Me diga. Fale de uma vez, a censura já acabou!

RICARDO

Tieta, um homem é um homem, uma mulher é uma mulher. Deus criou o sexo com um papel definido, uma função.

TIETA

Oxente, e quem não se enquadra nesse papel definido, nessa função, tu acha que a gente deve fazer o que? Afogar no mar?

RICARDO

Não! A gente deve dar todo tipo de ajuda pra essa pessoa se corrigir.

TIETA

Mas o que que é isso? Se corrigir [risos][...] O que que tu chama de padrão, de comportamento? Cardo, o que é que tu quer? Quer que todo mundo seja igual, que se comporte do mesmo jeito, que siga as mesmas regras? Não! O ser humano não foi feito por decreto! Ah, que é isso? E nós somos máquinas, por acaso? A gente sai da fábrica tudo bonitinho, enfileiradinho, assim, um atrás do outro, tudo exatamente igual. É isso? [...] Acha que todo mundo deve se comportar do mesmo jeito. Não admite que uma pessoa não viva dentro do jeito que tu considera normal. A gente não pode julgar as pessoas desse jeito. Quem é tu pra julgar? Quem sou eu pra julgar os outros?

RICARDO

Tieta, a gente vive numa sociedade!

TIETA

Numa sociedade que quer que todo mundo se comporte do mesmo jeito, que não aceita que uma pessoa siga seu impulso e faça o que a natureza manda. Cardo, quando tu largou o seminário tu não tava seguindo o impulso? Se tu tivesse continuado naquela vida, tava até hoje infeliz. Então, cada um tem seu próprio impulso. Tem é que respeitar a liberdade dos outros, se não, quem é que vai respeitar a tua? Eu sou tua tia, tu é meu sobrinho. A gente se ama escondido porque os outros não aceitam nosso tipo de amor. Se essa cidade inteira soubesse, ia nos condenar do mesmo jeito que condenou Ninete. Por que tu quer que condene Ninete, acha certo condenar Ninete? Abra seu coração e aceite as pessoas como elas são. Aí elas vão te aceitar como tu é. E não venha com esse papo que tu é normal, não. Porque normal ninguém é. No fundo, no fundo, todo mundo tem um segredozinho escondido, um pecado, uma mania, uma tara... sei lá. Quem não tem vontade de mandar tudo se explodir e seguir o seu impulso? Mas não faz! Não faz porque tem medo do que o povo vai dizer. Aí vive reprimido, vive infeliz, como tu vivia antes de aceitar o nosso amor.

RICARDO

Tieta! Você é uma mulher, eu sou um homem. Tá no evangelho: crescei-vos e multiplicai-vos.

TIETA

Oxente! É só pra isso que sexo serve? Pra multiplicar? Então a gente vai pra cama só pra reproduzir? É isso? Não é pra ter prazer? Ah, cada um que encontre a sua maneira de ter prazer, de amar, de viver. Só porque não é igual à tua maneira, tu vai achar que tá errada? Se tu não entende, tu julga? Vai julgar, vai condenar? Ah, Cardo, abra seu coração, sua cabeça. [...] Pense, pense bastante. E não tenha medo de voltar atrás, de se arrepender. Não é vergonha nenhuma, muito pelo contrário: é sinal de coragem.

## Cena 4

---

INT. CASA DE CAROL - Modesto vai visitar Carol, que chora por se sentir muito sozinha.

CAROL

Modesto, você tem razão. Isso tudo aqui é muito bonito, mas eu tô me sentindo muito sozinha. Eu não conheço ninguém. Se pelo menos eu pudesse trazer...

MODESTO

NÃO! De jeito nenhum!

CAROL

Só por uns dias, Modesto.

MODESTO

Assunto proibido. Já falei pra você! Deixa pra lá... daqui a uns... tempinho aí, eu arrumo aí uma negrinha pra conversar com você.

## Cena 5

---

INT. MERCEARIA - O padre entra na mercearia com Perpétua e a dupla Cinira e Amorzinho. Carol está aguardando por eles.

PADRE MARIANO (para Carol)  
Levante a cabeça, filha. Esta senhora tem uma coisa a dizer que lhe interessa. Escute bem o que ela vai dizer. (dirigindo-se a Perpétua)  
Como é, Perpétua, estamos esperando!

PERPÉTUA (de olhos fechados)  
Ofereço essa penitência ao meu filho Ricardo, que foi escolhido pela glória de Deus pra ser seu servidor aqui na terra.

PADRE MARIANO (irritado)  
Perpétua!

PERPÉTUA (dirigindo-se ao vendedor)  
Autorizo o senhor a vender seus produtos pra essa moça.

INT. SACRISTIA - Perpétua insiste para ser ouvida em confissão.

PERPÉTUA  
E agora, vai me ouvir em confissão?

PADRE MARIANO  
Não!

PERPÉTUA  
Mas eu fiz o que o senhor mandou!

PADRE MARIANO  
Fez... mas fez com uma altivez, uma soberba!

PERPÉTUA  
O senhor não queria que eu me rastejasse aos pés daquela... quenga [articulando a boca sem som].

PADRE MARIANO (irritado)  
Meça suas palavras! Esta é a casa de Deus! E aos olhos do Senhor todas as criaturas são iguais, da mais rica e poderosa até a mais humilde e necessitada. Não são os valores acumulados neste mundo que têm valor, mas a pureza de intenções! A pureza do coração! E o seu coração, Perpétua, é transbordante de fel.

PERPÉTUA  
Estou arrependida. Há não sei quantos dias que o senhor não me ouve em confissão. Tô impedida de comungar, de receber Jesus em meu coração! Como é que o senhor quer que eu me purifique sem a palavra de Deus pra me aconselhar?

PADRE MARIANO  
Em homenagem ao seu filho Ricardo, que chega hoje, eu lhe ouço em confissão.

## Cena 9

---

INT. CASA DE TONHA - Tonha vai buscar as roupas para levar para a casa de Tieta, onde irá morar. Ao entrar em casa, vê Perpétua na sala à sua espera. A beata quer impedir que Tonha vá morar com Tieta.

PERPÉTUA

Tô gostando de ver, dona Tonha. Agora que tá protegida por Tieta, tá botando as asinhas de fora. No tempo do meu pai, não ousava dizer um A.

TONHA

E é? E pro teu gosto eu ficava era assim o resto da minha vida, né não?

PERPÉTUA

Pra ficar desse jeito era preferível teu morrido junto com o velho. Pelo menos me poupava a vergonha que eu vou passar por sua causa.

TONHA

Acontece que eu não morri não. Tô viva e quero aproveitar o tempo que me resta pra esquecer a miséria de vida que teu pai me deu.

PERPÉTUA

Ah... quer recuperar o tempo perdido, num é? Você nunca me enganou não! Você sempre foi igual a Tieta! Queria seguir os passos dela na descaração! O problema é que você era frouxa demais, se borrava de medo do cajado do velho. Se não era igual a Tieta, dia e noite de vadiagem nas duna de Mangue Seco, saindo com os homem. Aliás, se bandeando pro lado dela agora é isso que você vai fazer: cair na vida!

TONHA

Me respeita!

PERPÉTUA

Se você quisesse ser respeitada não tirava o luto!

TONHA

Eu não vou deixar que tu me enterre junto com Zé Esteves não!

## Cena 11

---

INT. CASA DE PERPÉTUA - Na sala, Perpétua conversa com Cinira e Amorzinho sobre a dedicação de Ricardo a Tieta.

PERPÉTUA

Deus me emprestou Ricardo por uns tempo. É pro bem dele. Depois eu devolvo com juro. O tempo é curto! Agora eu preciso da ajuda de Deus pra tocar no coração de Tieta. Tieta gosta muito dos sobrinhos, mas é preciso que goste mais! Como se fosse filho.

AMORZINHO

Tieta gosta dos dois, mas eu acho que gosta mais de Ricardo.

PERPÉTUA

E com a ajuda de Deus eu vou conseguir fazer com que ela faça de Ricardo seu herdeiro. Na legalidade!

CINIRA

Herdeiro? Isso pode?

PERÉTUA

Adote de uma forma legal, que leve ele pra São Paulo, não sei... Mas que garanta o futuro de Ricardo. [...] Se Tieta fizer de Ricardo seu herdeiro, eu prometo deixar em testamento pra igreja uma das três casa que o major me deixou.

CINIRA

Qual?

PERPÉTUA

Aquela perto da pracinha da capela.

AMORZINHO

A menorzinha de todas?

PERPÉTUA

Ah, mas Ascânio tá pensando em remodelar aquela praça, botar uns banco de ferro, o aluguel vai aumentar!

CINIRA

Em troca da fortuna de Tieta?

PERPÉTUA

É.. é pouco. Acho que Deus tá mais interessado, ao invés de propriedade e dinheiro, em provas de devoção. Eu fico com a casa. Mas prometo, que se Tieta fizer de Ricardo o seu herdeiro, vou com ele pra Salvador, de lá seguimos a pé pra basílica na colina sagrada e mando rezar uma missa cantada. Depois deixo no museu dos milagres uma foto de Ricardo com uma dedicatória pra Nosso Senhor do Bomfim. (Fazendo o sinal da cruz) Deus tá do meu lado!

## Cena 12

---

INT. CASA DE PERPÉTUA - Após conversar com Tieta no quarto e descobrir que a irmã tem vários bens, Perpétua dirige-se à sala e encontra Ricardo.

PERPÉTUA

Cardo, sua tia...

RICARDO

O que foi?

PERPÉTUA

É uma santa criatura! (arrastando Ricardo pelo braço até o oratório) Você vai me prometer agora, diante da Imaculada Conceição, que nunca, em tempo algum, que você fará qualquer coisa que desagrade a Tieta.

RICARDO

Não carece prometer, mãe.

PERPÉTUA

Quando você nasceu, eu entreguei seu destino a Deus. Pois aqui, agora, eu entrego seu futuro a Tieta! (faz o sinal da cruz e sai)

## Cena 13

---

INT. CASA DE PERPÉTUA - Perpétua vai até o quarto onde Tieta está hospedada para compreender o motivo da irmã ter distribuído presentes para a população e não ter dado nada para seus filhos.

PERPÉTUA

Tieta, você chegou aqui com uma mala de dinheiro na mão! E desde então só tenho visto você gastar com Deus e todo mundo. Você deu dinheiro pra Timóteo, comprou papelzinho pra Tonha, comprou terreno, comprou casa... E agora danou-se a distribuir presente! E você dá sem olhar pra quem. Até praquele bobão daquela porcaria daquele bêbado Bafo de Bode. Lucimar! Aquela mulher à toa que tem seis filhos, cada um de um pai diferente. Então porque que eu não poderia pedir pros seus sobrinhos? Pra mim eu não pediria não. Num quero nada. Porque eu acho que dinheiro não faz as pessoas. E eu não trocava minha vida calma, minhas orações, meu trabalho na igreja, por toda sua fortuna! Eu não trocava não! Mas pra Ricardo e Peto... Você é tão mão aberta, tão generosa, trata com tanto carinho essa Leonora... e eu sei que ela lhe dá dessabor! Porque cansei de ouvir vocês duas brigando no quarto. Então porque não seus sobrinhos? Sangue do seu sangue, que lhe querem bem! Que morreriam antes de lhe dar qualquer dessabor. Tieta, eu recebi você na minha casa. Eu lhe dei meu quarto. E nunca reclamei você ter mudado os hábito da casa não. Mas é justo que eu espere algum agradecimento. Pra mim não! Pra mim não! Pros menino! E é justo também que eu espere alguma coisa sólida. Que garanta o futuro deles. É justo que não seja um presentinho qualquer, um terreninho aqui nesse fim do mundo, não! Um negócio de vulto, que lhe dê uma boa renda, que permita que eles vivam bem desde já!

TIETA

Pra tu poder controlar tudo e poder passar a mão no dinheiro? Amealhar junto com os aluguéis, com a pensão gorda do major. A quem tu pensa que engana com esse palavrório? [...] Se oriente, Perpétua. Eu aposto que o meu dinheiro é muito mais legítimo do que a tua virtude. Às vezes eu fico imaginando até onde Perpétua vai conseguir chegar pra me tomar dinheiro. Até desconfio que tu, de cabeça pensada, mandou Cardo me chaleirar. Usou teu filho sim!

PERPÉTUA

Eu não faria isso de jeito nenhum. Não é verdade! Tô só cobrando a promessa que você mesma fez. E pedindo que você reconheça o trabalho, o incômodo que foi receber você aqui na minha casa, com tanto desapego, com tanta generosidade. Afinal de contas, você tem uma dívida comigo!

TIETA

Não seja por isso. Eu me mando hoje mesmo pra pensão de dona Milu. Vou esperar minha casa ficar pronta lá! Hoje mesmo, assim a minha dívida não cresce mais contigo.

PERPÉTUA (desesperada)

Não! Não foi isso que eu queria falar não! Tietinha? Tietinh... Tietinha... vamos esquecer tudo isso.

TIETA

Acho bom mesmo. Acho bom que se coloque uma pedra sobre esse assunto. Porque se o assunto foi dívida, eu tenho uma muito mais antiga. Vou lhe cobrar todas as noites que eu dormi ao relento, vou lhe cobrar todas as doenças que eu tive, a fome que eu passei, a violência... Todas as indignidades que eu passei depois que tu e pai me puseram pra correr daqui! Vou ter que lhe cobrar todos os anos de sofrimento que eu passei antes de ser a mulher que eu sou hoje. Agora saia daqui. Saia daqui. O quarto é seu mas eu já paguei muito caro por ele.

## Cena 18

---

INT. AGÊNCIA DOS CORREIOS - Cinira está com o corpo tremendo, sentada em uma cadeira enquanto Dona Milu e Carmosina tentam acalmá-la.

CINIRA (trêmula)

Ai meu Deus! Ai meu Deus!

CARMOSINA

Aqui não, Cinira! Mas que ideia, vim pro meu correio ter ataque!

CINIRA (tentando controlar a tremedeira)

Eu tava lá... eu vi... então eu vim avisar... que aquele despudorado, desavergonhado, ele tava lá, ele pegou, agarrou assim, ó... Puxou e grudou!

DONA MILU

Mas desembucha logo de uma vez. Quem é o desavergonhado?

CINIRA (suspirando)

É Osnar!

CARMOSINA

Osnar?! Escute, ele agarrou você?

CINIRA (trêmula)

Quem me dera... Ô, quem me dera que alguém fosse lá tomar uma providência, que ele tá lá de agarramento na pensão com aquela pilota!

## Cena 20

---

INT. CASA DE PERPÉTUA - Amorzinho conversa com Perpétua sobre o noivado.

PERPÉTUA

Só quem podia desmanchar esse noivado era eu!

AMORZINHO

Mas era eu que tava noiva.

PERPÉTUA

Mas foi eu que concedi sua mão. Tava preocupada com você, com seu futuro. Porque percebi que você não nasceu pra ser uma viúva honesta não. E se eu não lhe arranjasse um homem, qualquer um, você iria virar uma viúva desfrutável.

AMORZINHO

Mas Perpétua, eu não gosto dele!



PERPÉTUA

Ué, e precisa gostar? Meu Deus, mas tem mulher que não arranja homem nenhum. Você já enterrou um e assim mesmo, destrambelhadinha do jeito que você tá, estragadinha, na sua idade conseguiu fisgar um segundo e ainda reclama? Tá certo que não é lá grande coisa, um estrangeiro dono de boteco. Mas melhor com ele do que sem ele. E você não vai querer porque não gosta dele?!

AMORZINHO

Mas eu sinto até alergia, Perpétua! Eu acho que seu Chalita merece uma mulher que goste dele!

PERPÉTUA

E quem é que vai gostar daquele traste? Não, não, nada disso... Você vai é procurar seu Chalita, vai dizer que mudou de ideia, quer se casar e vai se casar rápido, antes de mudar de ideia de novo.

AMORZINHO

E se eu não fizer isso?

PERPÉTUA

Você vai fazer porque eu tô mandando. Se você ousar me desobedecer, então... então eu vou virar sua inimiga, e você sabe o que eu sou capaz de fazer com meus inimigo!

## Cena 23

---

INT. SACRISTIA - O padre está com algumas fieis organizando a decoração da festa de Santana. Perpétua começa a falar sobre a ida de Tonha para São Paulo.

PERPÉTUA

Tonha vai voltar completamente destrambelhada.

PADRE MARIANO

Mas como é que você pode dizer uma coisa dessa se você não tem a menor ideia de como ela está?

PERPÉTUA

Eu sei!

CARMOSINA

Com certeza ela viu na bola de cristal que ela tem, que toda bruxa tem uma.

PERPÉTUA

A conversa ainda não chegou na cozinha nem no jardim de infância.

PADRE MARIANO

Sempre essa soberba! Essa prepotência! Quando é que você vai perder a mania de julgar os outros, Perpétua?

PERPÉTUA

Tonha tinha que ficar aqui amargando o luto pela morte de meu pai se quisesse ser uma viúva decente.

## Cena 24

---

INT. SACRISTIA - Elisa deixa a casa de Perpétua e volta a morar em cima da loja do marido, mas ambos permanecem separados. Após conversar com Cinira e Amorzinho sobre a situação de Elisa, a beata vai até a igreja contar ao padre.

PERPÉTUA

Mas é uma descaração, padre! Depois de separado morar um em cima do outro?

PADRE MARIANO

E a senhora queria o que, dona Perpétua, que ela fosse morar na sua casa?

PERPÉTUA

Exatamente isso!

PADRE MARIANO

Vixe! E eu que falei brincando...

PERPÉTUA

Não! Eu quero Elisa sob minha proteção.

PADRE MARIANO

Sob suas garras!

PERPÉTUA

Quero transformá-la numa mulher decente!

PADRE MARIANO

Ah não, outra ratazana de sacristia eu não tenho saco pra aguentar não!

PERPÉTUA

Vade retro satanás, mas isso é linguajar prum padre?! Eu devia era me mudar pra uma outra paróquia. Só não vou porque a paróquia mais perto daqui é em Esplanada, e Esplanada é muito longe pra ir lá todo dia.

PADRE MARIANO

Não tem problema, mude-se pra Esplanada de mala e cuia.

PERPÉTUA

Eu sou a guardiã da moral e dos bons costumes de Santana do Agreste. Se eu for pra lá, isso aqui vai virar uma Sodoma e Gomorra.

PADRE MARIANO

Sodoma ou Gomorra, são duas cidades diferentes!

PERPÉTUA

Pior pra elas! Se o senhor não for falar com Elisa, eu mesma vou!

## Cena 26

---

EXT. PRAÇA DA CIDADE - Perpétua fala para a população que assiste à televisão instalada no caminhão chamado Arca dos Sonhos.

PERPÉTUA

Não deixem ninguém tapear vocês. Esses sonhos aí, não são sonhos não. É pesadelo! Pesadelo de sem-vergonhice. Eu lutei a minha vida inteira pelos bons costumes dessa cidade. Daqui a pouco seus filho vão tá rebolando aí pela praça, imitando televisão. Vão tá cantando música sacrilica! E esses aparelho aí, maldito, são obra do demo. Vão desagregar as família, seus filho vão ficar ouvindo o que eles dizem. Vão ficar fazendo ouvidos mocos à verdade que nós ensinamos. Por isso que eu venho aqui, pra convocar vocês pra uma marcha. Uma marcha pra mostrar publicamente o nosso repúdio!

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>PARTE I - A TELENOVELA: HISTÓRIA, CONSOLIDAÇÃO E FUNÇÃO PEDAGÓGICA</b> .....	<b>20</b>
CAPÍTULO 1 - Do folhetim à radionovela .....	24
CAPÍTULO 2 - Consolidação de um produto nacional de tipo exportação .....	34
CAPÍTULO 3 - Respeitável público: a telenovela, função especular e reflexo da/na sociedade brasileira.....	58
<b>PARTE II - O BEM-AMADO: BEATARIA COLORIDA EM ANOS DE CHUMBO</b> .....	<b>68</b>
CAPÍTULO 1 - Comédia <i>versus</i> toque de silêncio .....	77
CAPÍTULO 2 - A fina flor do donzelismo juramentado: máscara moralista e desejo sexual .....	91
CAPÍTULO 3 - Mulheres sob o jugo da religião e a violência: Zora e suas semelhantes .....	130
<b>PARTE III - ROQUE SANTEIRO: CRÍTICA À FALSA FÉ EM AMBIENTE DE REDEMOCRATIZAÇÃO</b> .....	<b>149</b>
CAPÍTULO 1 - A saga do falso milagreiro e a irracionalidade da fé .....	165
CAPÍTULO 2 - Pombinha Abelha e o exército da moral .....	176
CAPÍTULO 3 - Beatas e prostitutas: drama em três atos .....	205
<b>PARTE IV - TIETA: O FIM DA CENSURA E A EXPLOSÃO DA LIBERDADE</b> .....	<b>233</b>
CAPÍTULO 1 - Um contexto de liberdade entre sensualidade e religiosidade .....	248
CAPÍTULO 2 - Protagonismo feminino no antagonismo .....	268
CAPÍTULO 3 - Perpétua: a beata dos sete pecados .....	290
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>311</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>323</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	<b>334</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>338</b>

## **TÉLÉNOVELAS BRÉSILIENNES** **entre tradition et postmodernité :** **une étude du rôle des béates**

Cette recherche est née de l'observation de la telenovela brésilienne en tant que produit *mainstream* aux caractéristiques tellement *sui generis*. L'immersion dans un récit, quotidienne et sur une période d'environ huit mois, plonge le public dans cet environnement fictif et permet d'atteindre un objectif qui va bien au-delà du divertissement. La telenovela se manifeste par la nécessité d'être un reflet constant de la société, dans laquelle elle aussi finit par se refléter. Si sa valeur artistique est remise en question, son pouvoir d'influence est incontestable. Conscients de ce pouvoir de persuasion, nous nous intéressons au rôle des personnages de béates dans la propagation du métarécit religieux au sein des sociétés fictives où elles sont insérées. Le parcours méthodologique commence par l'analyse du cadre narratif afin de comprendre comment les relations sociales des personnages sont structurées. Ensuite, la recherche vérifie dans quelle mesure ce simulacre de la société reflète les règles sociales en vigueur dans le pays, notamment en matière de comportements fondés sur des normes religieuses. La présence des bigotes dans les villes fictives et leurs actions en tant que juges de la moralité nous ont fait réfléchir sur l'utilisation de la comédie chez ces personnages pour dénoncer l'hypocrisie et le conservatisme à l'origine de discours moralisateurs et anachroniques. Les béates des feuilletons incarnent dans la figure féminine le vecteur de reproduction d'un métarécit patriarcal, qui a pour but de faire obstacle à toute pensée qui dialogue avec la libération de la femme ou qui la dissocie du modèle servile et dévot proposé par le discours religieux.

**Mots clés : Brésil, société, telenovela, feuilleton télévisé, censure, bigote, tradition, hypocrisie sociale**

**BRAZILIAN TELENOVELAS**  
**between tradition and postmodernity:**  
**a study of the pious women's role**

This research resulted from the observation of the Brazilian telenovelas as a mainstream cultural product with such *sui generis* characteristics. The daily immersion in a fictional narrative, for over approximately eight months, places the public audience in the telenovelas' environment and reaches a goal that goes far beyond just entertainment. The telenovelas showcase several aspects of society and they also play a role as a media to influence its behavior. If its artistic value of the telenovelas is subject to questioning, its power to influence its audience is certainly undeniable. Aware of this persuasive force, we took an interest in the role of the pious women characters in the propagation of religious metanarratives through the fictional societies in which they are portrayed. The methodological process begins with the analysis of the narrative setting with the purpose of understanding how the social relations of the characters are structured. Afterwards, the research verifies to what extent that simulacrum of Brazilian society reflects the social rules established in the country. The presence of the religious bigots in the plots and their actions as moral watchdogs made us be attentive to the use of the comicality of these characters as a way to denounce the hypocrisy and conservatism inherent to a moralizing and anachronistic discourse. The "bible-thumpers" of the telenovelas personify, in the figure of the woman herself, the propagating agent of a patriarchal metanarrative, which intends to obstruct any notion of any behavior or idea suggestive of women's liberation or that distances a woman from the puritan and devout profile proposed by the religious discourse.

***Keywords: Brazil, society, soap opera, censorship, pious woman, tradition, social hypocrisy***

## **TELENOVELAS BRASILEIRAS entre tradição e pós-modernidade: um estudo do papel das beatas**

Esta pesquisa surgiu da observação da telenovela brasileira como produto cultural *mainstream* com características tão *sui generis*. O mergulho em uma narrativa ficcional, diariamente e ao longo de aproximadamente oito meses, submerge profundamente o público naquele ambiente e atinge um objetivo que vai muito além do entretenimento. A telenovela existe através da necessidade de ser um constante reflexo da sociedade, na qual acaba, também, por refletir. Se o valor artístico é passível de questionamentos, o seu poder de influência é, sem dúvida, incontestável. Cientes desta força persuasiva, interessamo-nos pelo papel das personagens beatas na propagação da metanarrativa religiosa nas sociedades ficcionais onde estão inseridas. O percurso metodológico se inicia na análise do ambiente narrativo de forma a compreender como se estruturam as relações sociais das personagens. Em seguida, a pesquisa verifica em que medida aquele simulacro da sociedade brasileira reflete as regras sociais estabelecidas no país, sobretudo em questões comportamentais embasadas em normas religiosas e impostas às mulheres. A presença das beatas nas tramas ambientadas em cidades fictícias e suas atuações como fiscalizadoras da moral nos fez atentar para o uso da comicidade destas personagens como forma de denunciar a hipocrisia e o conservadorismo de um discurso moralizador e anacrônico. As beatas das telenovelas personificam na própria figura feminina o veículo reprodutor de uma metanarrativa patriarcal, que visa obstruir quaisquer comportamentos ou pensamentos que dialoguem com a ideia de liberação da mulher ou que a distancie do perfil puritano, servil e devoto proposto pelo discurso religioso.

***Palavras-chave: Brasil, sociedade, telenovela, novela, censura, beata, tradição, hipocrisia social***