

Irmãos, é preciso integrar-se! A representação da sociedade interiorana em tempos de “Milagre Econômico” na telenovela *Irmãos Coragem* (1970-1971)

Mauricio Tintori Piqueira*

Resumo: O presente artigo, que têm como base a minha dissertação de mestrado, cuja pesquisa está em andamento, é uma pequena análise da telenovela *Irmãos Coragem*, exibida pela Rede Globo de Televisão entre os anos de 1970 e 1971, onde os dramas ficcionais vividos em uma comunidade de garimpeiros do interior de Goiás retratam, em linguagem melodramática, os dilemas vividos pela sociedade brasileira na época, marcada pelos desejos de diversos agentes sociais (governo, sociedade) em modernizar o país dentro dos parâmetros traçados pelo capital monopolista internacional e, ao mesmo tempo, pelo autoritarismo da Ditadura Militar. Dessa forma, a trama traz elementos utópicos de justiça social e liberdade que estimularam a identificação de muitos telespectadores que viviam as diversas opressões cotidianas de uma sociedade marcada pelas desigualdades sociais.

Palavras-Chave: Modernização; Ditadura Militar; Migração; Televisão.

Abstract: Summary this article, that my master's dissertation, whose research is in progress is a small analysis of the soap opera *Courage Brothers* displayed by Rede Globo Television between 1970 and 1971, where the fictional dramas lived in a community of goldwashers of the interior of Goiás portray, in melodramatic language, depict, dilemmas experienced by Brazilian society at the time, marked by the wishes of the various social actors (Government, society) in modernizing the country within the international monopolistic capital, and, at the same time, by the authoritarianism of the military dictatorship. This way, the weft brings utopian elements of social justice and freedom, which stimulated the identification of many viewers who lived the various day-to-day used a society marked by social inequality.

Keywords: Modernization; Military Dictatorship; Migration; Television.

A telenovela *Irmãos Coragem*, exibida para todo o Brasil entre julho de 1970 e junho de 1971 pela Rede Globo de Televisão foi a primeira da citada emissora a conquistar a audiência em todo o Brasil, conquistando índices de 90% de audiência dos aparelhos de televisão ligados em um grande centro urbano como o Rio de Janeiro. (A coragem..., 1970, p.

68). Com requintes de superprodução, com direito a construção de uma cidade cenográfica na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a citada telenovela, segundo Estevão Lukacs Júnior (1995, p. 222), sintonizava-se com os ideais narcisísticos-ufanistas da Ditadura Militar instalada no poder a partir do golpe de 31 de março de 1964, ou seja, demonstrava a capacidade da indústria brasileira de produzir um produto com qualidade internacional que não ficava em nada a dever com a produção televisiva das nações desenvolvidas.

Enquanto na produção a Globo procurou demonstrar ser uma empresa de primeiro mundo da qual o governo poderia se orgulhar, a trama de *Irmãos Coragem*, por sua vez, tentava retratar alguns aspectos do cotidiano social do período, com seus personagens principais lutando por uma vida melhor e, dessa maneira, conquistar sua parcela do “Milagre Brasileiro”, ou seja, usufruir do progresso econômico do qual o país vinha usufruindo. E seu título, inspirado nas obras que influenciaram a autora Janete Clair na composição da obra (*Irmãos Karamazov*, de Dostoievski e *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht) (FILHO, 1988, p. 154), também representa a coragem que os protagonistas tinham para enfrentar as injustiças presentes em sua comunidade e na luta para conquistar uma condição de vida digna, similar àquela que, imaginariamente, estaria sendo alcançada pelas classes médias dos grandes centros urbanos, que se tornaram um parâmetro de sucesso para as comunidades mais pobres do país através da propaganda governamental e dos meios de comunicação, principalmente a televisão.

E foi nesse período em que o progresso parecia algo acessível a todos que a Rede Globo de Televisão começou a crescer e se expandir no mercado televisivo brasileiro, alcançando em pouco tempo a liderança de audiência em todo o Brasil e, com isso, se transformando em um eficiente instrumento para a promoção da integração nacional, tão desejada pela autocracia civil-militar e seus apoiadores. Em março de 1971, época em que *Irmãos Coragem* estava sendo exibida, as imagens da Globo chegavam ao Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Bauru (interior do Estado de São Paulo), Brasília, Porto Alegre, Blumenau, Fortaleza, Curitiba, Salvador e Belém do Pará e, em todas essas praças, a emissora (ou suas afiliadas) era líder de audiência. (METADE..., 1971, p. 60-61). A emissora superava as barreiras regionais e conseguia o sucesso tendo como base uma mesma programação exibida para todo o país. Tal sucesso permitiu que a empresa tivesse lucratividade e, dessa forma, pagasse a dívida que tinha com o grupo Time-Life e, conseqüentemente, se tornasse uma empresa 100% brasileira.

www.pucsp.br/revistacordis

Tanto a expansão da emissora pelo país quanto o pagamento da dívida da Globo com o grupo Time-Life eram celebrados por Roberto Marinho como fatores que permitiriam à Globo não apenas aumentar sua lucratividade, e sim como algo que possibilitaria à emissora cumprir o seu papel de auxiliar o governo na concretização de seus planos de promover a integração nacional. Tal intenção pode ser percebida nesse trecho da entrevista concedida pelo proprietário das Organizações Globo à revista Veja:

Fizemos contratos de assistência técnica e de financiamento com a organização Time-Life. Embora feitos estritamente dentro das leis brasileiras então em vigor, como reconheceram a Justiça e os dois primeiros presidentes da Revolução, marechais Castelo Branco e Costa e Silva, que os aprovaram, as duas partes acharam que deviam afastar-se uma da outra e cancelar os acordos. As negociações para isso estão em fase final. Dentro de alguns dias anunciaremos esse acontecimento, sem dúvida de maior importância para o futuro da Rede Globo, a qual estende-se cada vez mais por todo o país, cumpre esplendidamente sua patriótica missão em defesa dos mais puros interesses nacionais. (METADE..., 24/03/1971, p. 60).

Em julho de 1971, quando o contrato entre as empresas de comunicação brasileira e norte-americana chegou ao fim, Roberto Marinho escreveu um artigo celebrando o acontecimento:

E o resultado de toda essa luta? Está aí: é a TV Globo, estação líder em todo o País, que leva diariamente aos seus milhões de ouvintes [sic] imagem e som, realizando valiosa obra de divulgação e informação e cultura, como de entretenimento. É um empreendimento genuinamente nacional. E não apenas agora, mas desde o início, em todos os momentos de sua existência, jamais havendo tido qualquer orientação externa quanto à sua orientação, informação e gestão geral [...]. Quero agradecer muito vivamente às autoridades de meu País pela compreensão que manifestaram quanto à minha posição e a da TV Globo, reverenciando a memória dos Presidentes Castelo Branco e Costa e Silva, e agora o eminente Presidente Garrastazu Médici [...]. O que importa neste momento é constatar o que foi realizado. É saber que o País está dotado de televisão da mesma qualidade que as mais modelares do mundo. É principalmente saber que essa empresa goza do maior apoio e simpatia populares. Seus milhões e milhões de ouvintes [sic] são brasileiros autênticos, que diariamente se ligam à estação predileta, e que a distinguem com uma preferência que nos orgulha a todos, dirigentes, técnicos, artistas, empregados [...] que dedicam seus esforços na realização desse notável empreendimento. É obra de brasileiros para brasileiros. E para a maior integração do nosso Brasil. (MARINHO, 1971, p. 3).

Dessa forma, a Globo auxiliava a Ditadura Militar na tarefa de promover a integração do Brasil. Alguns estudiosos dessa relação, como o sociólogo Renato Ortiz (1994, p. 118), acreditam que essa aliança era por conveniência, pois os dois lados teriam objetivos diferenciados. Os militares, dentro da Ideologia da Segurança Nacional, tinham como meta a unificação política das consciências para impedir o avanço da ideologia comunista no país,

enquanto para a Rede Globo e o empresariado brasileiro, o que interessava era a integração do mercado, condição essencial para o desenvolvimento de uma economia capitalista moderna. Porém, creio que, na realidade, o projeto de integração nacional era um plano nacional de desenvolvimento capitalista encampado pela burguesia nacional associada ao capital externo desenvolvido na Escola Superior de Guerra e que tinha como um dos principais ideólogos o general Golbery do Couto e Silva. Integração e desenvolvimento, para Golbery, eram fatores inseparáveis, como podemos perceber nas próprias palavras do principal ideólogo do regime:

Aumenta dramaticamente o perigoso desnível entre as várias regiões do país, exacerbando os contrastes e criando zonas marginais e áreas-problemas – uma periferia nitidamente subdesenvolvida em derredor de alguns núcleos vigorosos de elevado ritmo de expansão econômica. Mas, no que mais importa, esse desenvolvimento pela industrialização [...] implicará em benefício da unidade e da coesão nacionais, na articulação cada vez mais sólida das diversas porções do amplo domínio, mesmo as mais distantes e excêntricas, a núcleos propulsores radicados no próprio território e, sobretudo, orientado por genuínos propósitos nacionais. (COUTO E SILVA, 1981, p. 71-72).

E a eficiência da emissora carioca em conseguir promover a integração nacional era constatada por outros órgãos da mídia, como a revista *Veja*, que atribuía esta proeza às telenovelas globais: “Um passe de mágica foi então fazer – e foi feito – com que novelas de sucesso no Sul repetissem a proeza no Norte e Nordeste, de costume e fala diferente”. (METADE..., 1971, p. 60-61).

Em outras palavras, a “mágica” realizada pelas telenovelas da Rede Globo foi a integração, no campo do imaginário, daqueles que Florestan Fernandes (1976, p. 116-117) denominou de “condenados do sistema”, a parcela da população brasileira que vivia nas regiões mais pobres do país e estava excluída dos benefícios do “Milagre Brasileiro” e, dessa maneira, totalmente distante dos benefícios que a população urbana vinha alcançando. Com poucas alternativas, os “condenados” tinham como única alternativa para integrar-se na “Festa do Milagre” a migração para os grandes centros urbanos. E muitos deles foram atraídos para os centros urbanos através das imagens modernas transmitidas em rede nacional de televisão.

A televisão foi um dos agentes responsáveis pela integração da sociedade tradicional rural com os centros urbanos modernos, de economia capitalista avançada. Segundo João Manuel Cardoso Mello e Fernando Novais (2006, p. 559-658), a televisão foi essencial para atrair muitos migrantes, que sonhavam em realizar o “milagre da ascensão social”, para os principais epicentros do desenvolvimento do país, as grandes metrópoles (São Paulo, Rio de

Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre). Dessa forma, o referido meio de comunicação foi essencial para a propagação de um imaginário social denominado por Eunice Durham (1973, p. 113-114) como “necessidade de ascensão social”, pois a população rural sentia que melhorar o padrão de vida era uma condição indispensável para a própria sobrevivência da população das regiões mais pobres do país. E essa massa de migrantes, mesmo conseguindo emprego apenas em funções subalternas e mal remuneradas, acreditava ter conseguido um progresso em suas vidas, pois adquiria um padrão de vida superior ao que tinha em sua região de origem, tendo, nas cidades, condições financeiras para ingressar na classe média e na sociedade de consumo.

A capacidade da telenovela ser um instrumento informativo à população, principalmente no quesito de demonstrar padrões ideais de vida, era percebido pelos seus produtores e autores. Porém, a perspectiva desse papel era encarada de maneira diferenciada daquela que a empresa televisiva e seus patrocinadores tinham. Entre os teledramaturgos havia uma forte influência dos movimentos culturais de esquerda da década de 1960, quando muitos artistas acreditavam no poder conscientizador da produção artística. Um dos mais conceituados dramaturgos dos anos 1960 e um dos principais escritores de telenovelas da Globo, Dias Gomes, por exemplo, acreditava que as imagens prósperas das metrópoles ajudavam a conscientizar a população interiorana sobre a condição de miséria a qual estavam condenadas pelo sistema:

Por mais censurada que ela seja, a novela passa informações. Hoje em dia, o caboclo do interior do Amazonas sabe como se vive no Rio, em Ipanema, em São Paulo. Sabe como as pessoas do sul vivem, seu nível de vida, o que possuem e tudo isto conscientiza. Antigamente ele não podia estabelecer um paralelo entre a sua vida, seu desconforto pessoal e o conforto das grandes cidades. Isto não lhe dá uma consciência? (GOMES, 1980, p. 5).

Porém, estudiosos dos impactos da telenovela sobre a sociedade brasileira e, principalmente, sobre os migrantes, tinham um ponto de vista diferente do dramaturgo baiano e da autocracia civil-militar, pois esses levaram em consideração os aspectos comerciais da produção da indústria cultural. Para Maria Rita Kehl (1980), a teledramaturgia teve o papel de, simbolicamente, promover a integração do migrante subempregado e subalterno na “sociedade moderna” brasileira.

Dessa forma, o homem e a mulher interiorana afastavam-se de suas tradições e de sua cultura, perdendo a sua identidade, que era substituída por uma nova: a do brasileiro moderno, crente no progresso do país, tão propagado pelos meios de comunicação e pela propaganda do governo e que encontrava a sua felicidade através da inserção na sociedade de

consumo, símbolo da ascensão sonhada e que, muitas vezes, representava um grande endividamento e a conseqüente dificuldade de sobrevivência econômica e social.

Por fim, Kehl (1980, p. 10) considerou que era através do consumo que o migrante alcançava a condição de cidadão, algo que sempre esteve vedado a ele por causa da impossibilidade de participar ativamente da vida política e cultural de sua sociedade. Em suma, o telespectador não estaria se conscientizando politicamente, sendo, na realidade, educado pedagogicamente para viver em uma sociedade de consumo moderna, como percebeu Sérgio Miceli (2005, p. 182-183).

Irmãos Coragem foi a trama que sintetizou os sonhos dos “desenraizados” que saíam das regiões mais pobres do país para integrar-se no “Milagre Brasileiro”: a saga romântica dos personagens protagonistas era embalada, justamente, pela luta de se conseguir a ascensão social. Tais personagens criaram uma identificação junto ao público telespectador, que foi essencial para o sucesso da trama. Mas, como foi construída a representação que possibilitou essa identificação entre os personagens da ficção e o público? Para entendermos isso, é necessária uma rápida análise da trajetória dos protagonistas da trama, os três irmãos da família Coragem, no caso: Eduardo, o “Duda” Coragem (Cláudio Marzo), Jerônimo Coragem (Flávio Cavalcanti) e João Coragem (Tarcísio Meira). (CLAIR, 1985).

Começamos pela trajetória de Duda Coragem, que deixou a cidade de Coroadó ainda adolescente sonhando em conseguir sucesso como jogador de futebol. Vale lembrar que no imaginário de muitos jovens carentes, tanto do interior quanto dos grandes centros urbanos, o futebol parece ser um dos poucos caminhos que podem ser usados para escapar da miséria em que vivem.

Como abordou Janet Lever (1983, p. 157), os jogadores de futebol de sucesso simbolizam o ideal da mobilidade social, sendo tal símbolo essencial para fortalecer a fé das camadas mais pobres no mito da existência de uma sociedade aberta, liberal, onde o sucesso está de portas abertas para quem trabalha e se dedica à sua atividade profissional. E o futebol, segundo a socióloga norte-americana, não traz apenas riqueza ou uma vida confortável para o jogador e sua família, e sim dá uma áurea de respeitabilidade a ele, algo que dificilmente conseguiria com outras ocupações devido ao enorme preconceito social camuflado existente no Brasil.

Porém, tal sucesso é conseguido por poucos, sendo que aqueles que conseguem passam por enormes sacrifícios, tendo que se dedicar completamente à vida de atleta, ficando dias na concentração, impedidos de se dedicarem à vida pessoal. (LEVER, 1983, p. 157).

Aliás, esse aspecto não é restrito apenas aos atletas, mas também é comum aos trabalhadores inseridos em uma sociedade capitalista moderna, na qual o indivíduo vive para trabalhar, esperando conquistar suas metas pessoais através desse esforço. E muitos estavam dispostos a fazer esse esforço para conseguir o seu quinhão de recompensa no progresso pelo qual o país vinha passando.

E Duda passa por essas dificuldades antes de conseguir a consagração, representada pelo gol marcado na final do Campeonato Carioca de Futebol, onde o jogador torna-se ídolo maior do Flamengo. Para comemorar esse momento de triunfo, o craque retornou a Coroados para compartilhar a sua felicidade com a família que não vê há anos. Aliás, tal ausência é cobrada pela mãe no momento do reencontro, sendo que o jovem esportista responde que sua atitude se devia a preocupação que poderia despertar em seus entes queridos devido às dificuldades vividas no Rio de Janeiro. Aqui, é abordado um aspecto comum ao cotidiano do esporte mais popular do país: famílias humildes que concedem a tutela de seus filhos a clubes de futebol, técnicos e empresários para esses cuidarem da formação deles, obrigando um convívio distante entre eles. (LEVER, 1983, p. 169).

Na pequena cidade, Duda é recebido como um herói, com uma festa que lembra a recepção dos jogadores da seleção brasileira que se sagrou tricampeã mundial de futebol no México, em 1970. É bom lembrar que os primeiros capítulos da telenovela foram exibidos dias depois dessa conquista, sendo que a telenovela justamente explorou tal temática para aproveitar o momento de ufanismo patriótico instigado pela conquista esportiva e aproveitada tanto pelo governo quanto pelos meios de comunicação.

Como apontou Marcos Guterman (2006, p. 116-177), a televisão foi um fator determinante para propagar o sentimento ufanista da torcida à seleção brasileira na Copa do Mundo de Futebol, nos grandes centros urbanos, para as regiões do país.

O governo do general Emílio Garrastazu Médici havia acabado de inaugurar o sistema EMBRATEL que possibilitava a transmissão de programas via satélite e, com isso, fez com que o Mundial de Futebol de 1970 fosse o primeiro evento esportivo a ser transmitido ao vivo para todo o Brasil. Dessa forma, a Ditadura Militar aproveitava-se da paixão popular pelo futebol para mostrar a capacidade do país em transmitir o evento, cujos direitos de transmissão eram da própria EMBRATEL, que formou uma rede nacional para que todas as emissoras transmitissem o evento. Com a conquista do título, o governo baseou-se, justamente, no ufanismo nacionalista para formatar a sua propaganda oficial. (GUTERMAN, 2006, p. 116-117).

Porém, o retorno de Duda Coragem à terra natal não é totalmente festivo. O craque, desenraizado dos tradicionais costumes da cidadezinha e, ao mesmo tempo, totalmente inserido na “vida moderna” da cidade grande (tanto que seu apelido, Duda, é ligado a modernidade, aos hábitos urbanos marcados pela informalidade), vai enfrentar um conflito entre a tradição e a modernidade ao se reencontrar com a namorada de adolescência, Ritinha, interpretada pela atriz Regina Duarte. E aqui se faz presente o elemento típico da narrativa mítica, que segundo Malena Segura Contrera (2000, p. 72-73), está presente na linguagem melodramática: o conflito binário entre duas posições conflituosas e que, na maioria das vezes, é identificada entre o “bem” e o “mal”. No caso do personagem, o conflito é representado pelo modo de vida moderno, onde há mais liberdade sexual e o tradicionalismo do interior na época, onde o relacionamento sexual está ligado ao casamento.

Ao reencontrar Ritinha na festa, ambos rememoram os tempos de namoro e acabam passeando pela cidade durante a noite. Chegam a trocar beijos e promessas de compromisso. Porém, acabam perdendo a noção de tempo e passam a noite toda na rua. Ao levar a jovem para casa, Duda enfrenta a revolta do pai da moça, que ameaça expulsá-la de casa e exige do craque do Flamengo a “reparação do mal” feito à moça. O jovem não se conforma com a situação e considera a reação do pai de Ritinha ultrapassada e exagerada. Ele não encontra apoio nem entre a sua própria família, sendo que os irmãos exigem que ele se case com Ritinha, mesmo acreditando que Duda não tenha feito “mal” a ela. O que importava para os Coragem, naquele momento, era manter a honra da família, ainda mais que eles estavam em conflito com o coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), principal chefe político da cidade.

Na realidade, a oposição entre a tradição e o modernismo no que tange aos costumes sociais estava presente no contexto na época. A liberalização sexual e a sua exploração nos meios de comunicação eram vistas pela autocracia civil-militar como um fator perigoso de desagregação de um dos pilares da cultura brasileira cristã: a família. É bom lembrar que uma das camadas sociais que apoiaram o Golpe Militar de 1964 foi, justamente, a classe média conservadora católica, que se levantou contra a ameaça comunista e a desagregação dos costumes através das chamadas “Marchas da Família com Deus, pela Liberdade”. (DOMENICI, 2004, p. 7). E essa classe média conservadora exigia uma ação eficaz da Censura do governo para impedir a divulgação de conteúdos que ofendessem a “moral cristã” da “Família Brasileira”. Tal conflito esteve representado imaginariamente em *Irmãos Coragem* nos diversos relacionamentos amorosos da trama.

E Duda aceitou a pressão da família e casou-se com Ritinha. Após o casamento, ambos se dirigiram ao Rio de Janeiro. Porém, a jovem não conseguiu habituar-se à vida na metrópole e, muito menos, ao estilo de vida de seu marido. A rotina de treinamentos e concentração, de um lado, e o fato de Duda manter um relacionamento extraconjugal são fatores que tornaram conturbada a relação entre o casal. Aliás, as dificuldades de adaptação à vida na cidade eram comuns entre muitos migrantes, sendo que a própria intérprete da personagem viveu situações parecidas e, por isso, teve uma grande simpatia por ela. Para Regina Duarte, Ritinha foi uma de suas personagens preferidas: “Eu gostava muito dela pelo fato de ela ser uma caipirinha ingênua como eu, vinda do interior para a capital levada pelo amor. No caso dela, Duda [...] no meu caso, a televisão e o teatro”. (FERREIRA; COELHO, 2003, p. 54).

Apesar das dificuldades, Ritinha engravidou de Duda, mas, ao invés de passar o tempo de gestação junto ao marido, preferiu afastar-se da agitação do Rio de Janeiro e retornou para Coroadó. E Duda, para salvar o casamento, retornou para a terra natal. Porém, esse retorno foi amargo, pois foi justamente nesse momento em que se iniciou uma fase difícil de sua vida. Ao se envolver no confronto de sua família com o coronel Pedro Barros, Duda foi ferido na perna após um tiroteio contra os capangas do mandatário da cidade.

Duda, com isso, vê ameaçada a continuidade de sua carreira. A situação complica-se ainda mais com uma cirurgia mal sucedida realizada pelo seu sogro, o médico da cidade, que chegou ao ponto de fingir a extração da bala da perna do jogador de futebol. Ao retornar ao Rio, os médicos do Flamengo detectaram a falha e fizeram uma nova operação. Mas, apesar de repararem o erro médico, os cirurgiões consideraram que a carreira do atleta estava acabada, fato que pareceu se confirmar através das fracas atuações do jogador nas primeiras partidas após a contusão.

A trama de Janete Clair retratou neste ponto o drama que muitos jogadores de futebol passaram, ligados a antiga Lei do Passe. Sem mais interesse em Duda, os dirigentes do Flamengo resolveram pôr o seu passe para o Corinthians, mesmo sem o consentimento do atleta, obrigando-o a se mudar para São Paulo. Na época, o contrato profissional dos jogadores de futebol no Brasil era regido pelo Decreto n. 53.820, de 24 de março de 1964, que estabelecia o direito do atleta receber o equivalente a 15% do valor da transferência de um clube para o outro. Porém, o jogador só receberia esse dinheiro caso concordasse com o negócio acertado entre os clubes. Se não concordasse, ela se realizaria assim mesmo, só que o atleta perdia o direito de receber tal quantia. (OLIVEIRA, 2009, p. 45).

Dessa forma, o jogador de futebol passava a ser, praticamente, uma mercadoria para o clube de futebol. Sua venda, na realidade, não dependia de sua vontade. A referida legislação, na realidade, pressionava o atleta a concordar com a transação realizada pelos clubes, mesmo que ela não fosse nada vantajosa para ele. Ao incluir esse assunto na temática da telenovela, Janete Clair procurou afastar-se um pouco da imagem festiva que o futebol tinha na sociedade brasileira, mostrando um lado real até então desconhecido pela maior parte da população.

Forçado pelas circunstâncias a recomeçar a carreira em outra cidade, Duda transferiu-se para o Corinthians. Antes, volta à Coroadó e reconcilia-se com Ritinha; ambos seguem para São Paulo objetivando recomeçar a vida. Vale frisar que o final da trajetória de Duda Coragem e Ritinha na trama foi antecipado por uma imposição da emissora, que queria que o casal Cláudio Marzo/Regina Duarte protagonizasse uma telenovela das 19 horas, *Minha Doce Namorada*, de Vicente Sesso, com o objetivo de levantar a audiência do horário, até então considerada insatisfatória pelas metas estabelecidas pela direção da Rede Globo.

Apesar de perder em termos de importância na trama, a trajetória de Duda Coragem é importante para a compreensão da representação do migrante classe média na ficção televisiva. O personagem exerce uma profissão na qual a mobilidade social torna-se possível para as camadas pobres da população. Dessa forma, no imaginário, a ascensão social torna-se possível, mas mediante sacrifícios que podem provocar a perda das raízes culturais, o afastamento dos familiares e das tradições locais.

A vida na cidade grande mostra-se ingrata, uma verdadeira selva onde não há gratidão e nem reconhecimento. Tendo em vista isso, pode-se questionar se a perda da identidade seria um preço a ser pago para conquistar a ascensão social? Pela trajetória de Duda, a resposta parece ser negativa. O romantismo da trama mostra que a felicidade, para Duda, só é possível conciliando a simplicidade da vida interiorana com o estilo de vida moderno das grandes cidades, sendo essencial o não esquecimento das raízes, isto é, de suas origens. O final feliz ao lado de Ritinha é um símbolo desta referida perspectiva.

Por sua vez, a moça simples do interior também deve se habituar a modernidade, pois ela se mostrava aos brasileiros, no início da década de 1970, como algo inevitável e até desejável por muitos. Portanto, ela tem que ter coragem para enfrentar as vicissitudes da vida urbana e apoiar o marido em sua profissão para, dessa forma, conquistar as benesses da prosperidade. A autora, através da trajetória de Duda e Ritinha, mostrou que a sociedade brasileira só estará preparada para enfrentar competitivamente o mundo moderno se não

renegar as suas tradições culturais que, por sua vez, não devem ser estáticas, estando abertas às influências positivas da modernidade.

Por fim, nos deteremos aqui mais detalhadamente na análise da trama principal da telenovela: o confronto de João Coragem com o Coronel Pedro Barros (Gilberto Marinho). Apesar de optar pelo confronto armado com o coronel (pois as opções para um entendimento eram inviáveis devido à intransigência de Pedro Barros), o personagem principal está mais próximo da imagem do pequeno empreendedor de classe média do que a de um líder revolucionário. Jovem de origem humilde, de fala simples com erros de português e sotaque interiorano, sonha em conseguir uma vida melhor para si e para sua família. Deseja comercializar com quem quiser, sem interferência de terceiros, visando tanto a sua ascensão social como o progresso da sua comunidade.

No caso, o coronel Pedro Barros representa esta interferência, pois deseja tomar posse do garimpo dos Coragem a todo custo, utilizando métodos autoritários e muitas vezes desonestos para conseguir isso. Dessa forma, a crítica ao autoritarismo na trama inclui desde a denúncia de atos de violência praticados pelos capangas do coronel até a interferência do Estado na economia.

Curiosamente e, de certa forma, contraditoriamente, muitos homens de comando da Ditadura Militar achavam inadmissível a interferência autoritária do Estado nas atividades econômicas, sendo isso prejudicial ao desenvolvimento da livre empresa. O Estado deveria trabalhar, exclusivamente, como um auxiliar dos investimentos da burguesia, ao contrário dos regimes extremistas, tanto de esquerda quanto de direita, cuja atuação do Estado visava controlar totalmente as atividades produtivas, algo inaceitável pelas elites econômicas do regime capitalista.

Em uma entrevista ao *Jornal da Tarde*, o Ministro da Educação, Jarbas Passarinho (1970, p. 22), acreditava que o governo brasileiro desenvolvia uma forma mais humana de capitalismo, denominada de neocapitalismo. Nas palavras do ministro:

Nós aceitamos um sistema neocapitalista, e tomara que ele se transforme num regime solidário cristão, que tanto admiro [...] Hoje o governo exige férias ao fim de um ano de trabalho, há uma legislação protegendo a mulher que trabalha no período de gestação, há uma proteção legal também ao trabalhador menor. Tudo isso é o que caracteriza o chamado neocapitalismo: é o Estado com o direito de intervir no processo econômico. Não queremos acabar com a propriedade privada, mas apenas disciplinar sua atuação.

A Ditadura Militar adotava uma postura moderna, capitalista e, de certa forma, liberal quanto às atividades econômicas. Diante disso, considerava-se defensora da democracia,

apesar de seus métodos repressivos demonstrarem o contrário. E, curiosamente, ao mesmo tempo em que reprimia os movimentos de esquerda, o governo e seus aliados tomavam para si algumas das bandeiras defendidas pela oposição, sendo elas adaptadas aos interesses do grupo que estava no poder.

E a telenovela *Irmãos Coragem* foi exibida justamente na época em que o governo do General Emílio Garastazú Médici colocava em prática um plano de reforma agrária cuja base era o incentivo a pequena propriedade rural, com o objetivo de formar uma classe média rural e promover a integração nacional. Investir no desenvolvimento do interior, promovendo uma reforma agrária que estimulasse a pequena propriedade e o desenvolvimento de uma classe média rural era uma das plataformas dos militares, em parte desenvolvida pelos seus ideólogos. Esse aspecto pode ser percebido nas idéias do General Golbery do Couto e Silva (1981, p. 47):

O que precisamos a todo custo quanto antes deter é o êxodo rural desordenado, vinculando o homem à terra do interior pela pequena propriedade, reduzindo o retardo cultural que opõe o sertão à cidade, e diversificando em bases mais sólidas a nossa economia.

Estudiosos como Paula Regina Siega (2009) e Estevão Lukacs Júnior (1995) consideram que a telenovela global serviu para, no campo do imaginário, promover a política agrária do governo, enfatizando o espírito empreendedor do personagem protagonista, João Coragem, que lutava contra o arcaísmo representado pelo latifundiário Pedro Barros, sendo que tal representação ia de encontro com o discurso do governo, que apoiava a pequena propriedade familiar de classe média em detrimento do grande latifúndio improdutivo.

A representação do empreendedorismo na figura de João Coragem está bem próxima ao *American Way of Life*, identidade cultural tão presente nas produções cinematográficas hollywoodianas. Como vimos anteriormente, a intenção do diretor Daniel Filho era criar um herói mitológico brasileiro nos mesmos moldes dos justiceiros dos filmes de *western*¹.

Esse gênero foi, assim como outros produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana, um dos grandes divulgadores dessa identidade, chamada por Antonio Pedro Tota (2005, p. 19-20) de “americanismo”, que consiste na representação de um conjunto de crenças de uma parcela da sociedade norte-americana, conhecida como W.A.S.P. (White Angle-Saxon Protestant), formada pelos descendentes dos primeiros colonizadores

¹ O *western* é um gênero do cinema norte-americano que retrata miticamente a ocupação do Oeste norte-americano na segunda metade do século XIX, impulsionada pelo Homestead Act (Lei da Propriedade Rural), promulgado pelo presidente Abraham Lincoln, em 1862, que concedia pequenas propriedades de terra para os imigrantes europeus que desejassem colonizar a citada região dos EUA, entre a Louisiana e a Califórnia.

protestantes da América do Norte, que até hoje ocupam uma posição de destaque na elite político-econômica dos Estados Unidos.

Alguns desses elementos são: a crença na liberdade individual e na democracia, no potencial da sociedade de consumo em diluir as diferenças sociais, raciais e religiosas, o espírito empreendedor do indivíduo, a fé inabalável no progresso científico e tecnológico e o tradicionalismo quanto a moral familiar e a fé religiosa.

E, tendo como base o cinema norte-americano, Daniel Filho e Janete Clair introduziram em *Irmãos Coragem* alguns elementos do americanismo na figura de João Coragem que, mesclado a elementos da cultura popular do sertanejo, deram origem a uma versão brasileira do *American Way of Life*. O citado personagem tem traços comuns ao do “brasileiro autêntico”, pois é um sertanejo interiorano. Têm como meta conseguir a ascensão social, mas não a objetiva apenas para usufruir individualmente. Ele quer compartilhá-la com a família e com a comunidade, acreditando que tal prosperidade pode levar a liberdade para Coroadó, se livrando assim dos desmandos do coronel.

João tem um caráter irrepreensível, sendo imune às tentações que a corrupção proporciona e coloca como meta a luta contra as injustiças, as intolerâncias e os preconceitos. Em suma, João Coragem é a representação do brasileiro moderno que não renega as suas origens, que luta pelo progresso de sua comunidade e contra as interferências sucessivas dos poderosos.

A identificação entre os telespectadores de *Irmãos Coragem* com o personagem João Coragem foi enorme em todo o país. Um exemplo dessa identificação está na seguinte descrição realizada por Maria Rita Kehl (1980, p. 7):

1º de janeiro de 1971. Salvador, Bahia, cidade onde entre carnavais e candomblés ainda subsistem elementos do que se poderia chamar de uma “pujante cultura popular”, acontece a Procissão dos Navegantes. Centenas de barcos de todos os tamanhos saem do mar em procissão seguindo a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes e saudando o ano novo. Num dos barcos [...] iam dois turistas muito especiais – Tarcísio Meira e Daniel Filho, respectivamente astro e diretor da novela das oito do momento, *Irmãos Coragem*. Aliás, a primeira novela de grande repercussão nacional da Globo [...]. De repente, vinda de um dos barcos, a música-tema da novela eleva-se acima dos outros ruídos da festa. Aos poucos, os barcos que seguiam a Senhora dos Navegantes vão mudando de rumo até formarem um círculo em torno daquele que transportava nossos heróis. O povo baiano e outros visitantes entoava em coro “irmãos, é preciso ter coragem...” enquanto Tarcísio os saudava na proa, os braços erguidos, os olhos cheios de lágrima diante daquela expressão espontânea de afeto popular.

A força do personagem foi tanta que, em uma festa popular de cunho religioso, o objeto de adoração católico foi deixado em segundo plano em detrimento de um novo mito,

personificado no ator que interpreta o personagem. Um personagem mítico, símbolo do “Novo Brasil”, onde todos procuram o sucesso individual e, ao mesmo tempo, contribuem para o progresso do país. Um símbolo para as classes menos favorecidas e para os interioranos que sonhavam em conseguir o progresso sem precisar sair de sua comunidade.

O personagem inspirou vários sertanejos pelo Brasil, como foi mostrado no programa especial do *Globo Repórter* sobre as telenovelas. No especial, é mostrada a trajetória de outro João, o João da Amazônia, que liderou a construção de um bairro em Manaus inspirado no empreendedorismo de João Coragem, demonstrado na cena do final da telenovela, quando João se reconcilia com sua comunidade e comanda a reconstrução de Coroado após o incêndio provocado pelo derrotado coronel Pedro Barros, que preferia ver a cidade destruída a que conviver com a perda do poder. (GLOBO REPÓRTER, 2003).

Na referida cena, os ideais de integração nacional e união pelo progresso da autocracia civil-militar estão metaforicamente presentes: todos se unem a João Coragem na reconstrução da cidade, esquecendo-se das divergências e das ambições do passado para darem origem a uma nova Coroado, onde a felicidade está ao alcance de todos, desde que trabalhem para esse objetivo.

Desta forma, como apontou Mônica Kornis (2007, p. 97), a Globo, através da construção de uma identidade com o seu telespectador, acabou construindo uma pedagogia para o grande público de como deve ser um brasileiro, adotando um papel semelhante ao que o cinema hollywoodiano representou nos Estados Unidos. Na realidade, uma pedagogia do que é ser um “brasileiro moderno”, com a cara da Globo, uma empresa que organizou-se empresariamente dentro de parâmetros modernos e que, como perceberam Maria Lourdes Motter e Maria Cristina Palma Mungiolli (2007), criou um discurso modernizador em sua produção audiovisual, fazendo publicidade de si mesma e da qualidade e modernidade de seus produtos culturais.

A Globo criou uma identidade junto ao público de modernidade e de progresso, em sintonia com os desejos e sonhos do seu público e, de certa maneira, em consonância ao ideário da autocracia civil-militar. Porém, ela foi mais eficiente na construção de um imaginário progressista do que o próprio governo. A efetividade do discurso da emissora, transmitido através de sua programação e, principalmente, por meio das telenovelas, foi constatada da seguinte maneira pelo publicitário Washington Olivetto (1991), ao analisar os recordes de audiência alcançados pela emissora em todo o país, a partir do início da década de 1970:

www.pucsp.br/revistacordis

Tivemos audiências de 93, 96% dos aparelhos ligados, o que, naquele momento, significava 50, 55 milhões de pessoas vendo o mesmo programa de televisão. Por isso, costumamos dizer que o Brasil, a partir de um determinado momento, deixou de falar português para falar “TV Globês”.

A Rede Globo de Televisão passou a ocupar um espaço que era do próprio Estado na fomentação de uma identidade nacional. Os símbolos patrióticos ou religiosos deram lugar às representações do que seria o país e o “povo brasileiro”. A emissora carioca, que a partir de 1971 já era reconhecida como a principal rede de televisão do país, passou a ter um poder característico das grandes empresas de telecomunicações do mundo em uma época de internacionalização intensiva do capital, que é o de ser a formadora de identidades, como percebeu Néstor García Canclini (2005, p. 13-14), sendo elas formatadas através da ideia de que a cidadania se cumpre, na realidade pós-moderna, através do consumo de bens, acessíveis para qualquer um que tenha dinheiro e sendo esse ato, por si só, um símbolo de inclusão social, realizando de forma mais eficaz os objetivos traçados para a concretização de uma sociedade democrática, algo que a política mostra-se incompetente em realizar.

Dessa forma, a “democracia” prometida pela autocracia civil-militar ganhava formas no campo do imaginário construído em torno de uma moderna sociedade de consumo, onde o brasileiro realizava-se como cidadão ao conseguir ascender socialmente e ter possibilidade de adquirir os bens de consumo modernos que, pelo menos na mensagem televisiva, era acessível a todos. Portanto, em *Irmãos Coragem* percebemos, através da representação televisiva, elementos constituintes de um imaginário da integração nacional.

Referências

- A coragem vence. *Revista Veja*, São Paulo, n. 103, p. 68, 26 ago. 1970.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- CLAIR, Janete. *Irmãos Coragem*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1985.
- CONTRERA, Malena Segura. *O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- COUTO E SILVA, Golbery do. *Conjuntura política nacional, o poder executivo e geopolítica do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- DOMENICI, Thiago. Marcha Funesta. In: *Caros Amigos*, Especial, São Paulo, n. 19, p. 7, mar. 2004.
- DURHAM, Eunice. *A caminho da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FERNANDES, Florestan. Anotações sobre o capitalismo agrário e a mudança social no Brasil. In: SZMRECSANYI, Tomás; QUEDA, Oriowaldo. (Orgs.). *Vida rural e mudança social*. São Paulo: Nacional, 1976.

FERREIRA, Mauro; COELHO, Cleodon. *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

FILHO, Daniel. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GLOBO Repórter especial – 40 anos de telenovelas. *Rede Globo de Televisão*, exibido em 2003.

GOMES, Dias apud DURÃO, Vera Saavedra. Novela, a única invenção da TV brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 28 set. 1980. Folhetim.

GUTERMAN, Marcos. *O futebol explica o Brasil: o caso da Copa de 70*. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

KEHL, Maria Rita. Um povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Neves. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

KORNIS, Mônica. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena et al (Org.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 97-114.

LEVER, Janet. *A loucura do futebol*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

LUKACS JÚNIOR, Estevão. *Pecado e coragem: modernidade, telenovela e ideologia (1969-1977)*. 1995. 265 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

MARINHO, Roberto. TV Globo e o grupo Time-Life. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1971. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/upload/artigo_rm_02.html>. Acesso em: 11 maio 2009.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARZ, Lilia Moritz; NOVAIS, Fernando (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, v. 4, p. 559-658.

METADE Homem, Metade TV – Walter Clark e a Rede Globo, ou vice-versa. *Veja*, São Paulo, p. 60-61, 24 mar. 1971.

MICELI, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

www.pucsp.br/revistacordis

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade – um breve retrospecto. *Revista USP*, São Paulo, 2007. Disponível em: <fcom.altavoz.net>. Acesso em: 15 jun. 2009.

OLIVEIRA, Jean-Marcel Mariano de. *O contrato de trabalho do atleta profissional de futebol*. São Paulo: LTR, 2009.

OLIVETTO, Washington. BRAZIL: Beyond Citizen Kane. *Channel Four*, Inglaterra, 1993.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSARINHO, Jarbas. ARTE: assunto de interesse do governo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 22, 10 set. 1970.

SIEGA, Paula Regina. A seguir, cenas de um regime militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 1970. *Revista de História e Estudos Culturais*, ano IV, v. 4, n. 2. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 4 maio 2009.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

* Mauricio Tintori Piqueira é mestrando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e membro do Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC). Artigo baseado na Comunicação realizada em 4 de dezembro de 2009, no II Encontro Transdisciplinar de História e Comunicação: Séries Urbanas: conflito e memória, promovido pelo Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e mestiçagem e pelo Núcleo de Estudos de História Social da Cidade (NEHSC). E-mail: <tintoriled@yahoo.com.br>.