

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Dias Gomes, um intelectual televisionado: modernidade, tradição e individualismo na teledramaturgia brasileira

Antonio Erivan Cordeiro da Silva

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17730>

Submetido em: 2026-08-29

Postado em: 2026-08-31 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

DIAS GOMES, UM INTELECTUAL TELEVISIONADO: MODERNIDADE, TRADIÇÃO E INDIVIDUALISMO NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA.

ANTONIO ERIVAN CORDEIRO DA SILVA

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6671-3432>

erivan2014cordeirodasilva@gmail.com

Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Ceará (CE), Brasil.

RESUMO: O presente trabalho busca analisar a Dramaturgia de Dias Gomes (1922-1999) e como se configura nela marcas narrativas que ilustram a relação entre tradição e modernidade, especialmente na sua obra “O Berço do Herói” (1963) e na consecutiva adaptação para telenovela da Rede Globo “Roque Santeiro” (1985), em colaboração com Aguinaldo Silva. A proposta investigativa decorre de uma pesquisa documental-descritiva, atualmente em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC, compreendendo que na ficção do autor e intelectual político, transposta para a televisão, existem reflexões sobre a realidade social do país contextualizada na representação do processo de individualização à brasileira, percebido através do conflito "tradição" e "modernidade" tanto nos enredos, nas tramas e discursos narrados pelos personagens do universo do autor e em sua trajetória intelectual que, no caso de "O Berço do Herói", ressalta-se criticamente uma interpretação sobre a cultura brasileira e a identidade nacional. As leituras teóricas das representações partem da Sociologia das individualidades, especialmente os trabalhos de Richard Sennett (2012); Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim (2017) na interpretação das características constitutivas do indivíduo contemporâneo.

Palavras-chave: Dramaturgia, Telenovela, Sociologia, Cultura Brasileira, Individualismo.

DIAS GOMES, A TELEVISED INTELLECTUAL: MODERNITY, TRADITION AND INDIVIDUALISM IN BRAZILIAN TELEVISION DRAMA.

ABSTRACT: This study aims to analyze the dramatic works of Dias Gomes (1922–1999) and the narrative markers within them that illustrate the relationship between tradition and modernity, specifically in his play “O Berço do Herói” (1963) and its subsequent adaptation into the Rede Globo telenovela “Roque Santeiro” (1985), created in collaboration with Aguinaldo Silva. This investigation stems from descriptive documentary research currently underway within the Graduate Program in Sociology at UFC. It posits that the fiction of this author and political intellectual, when adapted for television, reflects the country's social reality through the lens of a uniquely Brazilian process of individualization. This process is observed in the conflict between "tradition" and "modernity" found in the plots and character discourses of the author's universe, as well as in his own intellectual trajectory; in the case of “O Berço do Herói”, this highlights a critical interpretation of Brazilian culture and national identity. The theoretical analysis of these representations draws upon the sociology of individuality, specifically the work of Richard Sennett (2012) and Ulrich Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim (2017), to interpret the constitutive characteristics of the contemporary individual.

Keywords: Dramaturgy, Telenovela, Sociology, Brazilian Culture, Individualism.

INTRODUÇÃO

Um “subversivo” no horário nobre da televisão brasileira, um “comunista” ou apenas o “intelectual”: diversas são as alcunhas que Alfredo Dias Gomes (1922-1999), no auge de sua produção, recebia da crítica especializada e dos órgãos censores. Considerado um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, tendo contribuído para a formação de uma dramaturgia engajada, construiu, através de suas perspectivas revolucionárias, personagens cativantes e ousados que ajudaram a estabelecer nos palcos as bases do Teatro Nacional-Popular (Costa, 2017); (Magaldi, 2004). Naquele contexto, entre censuras e galhofas, Dias Gomes também ajudava a consolidar um outro gênero narrativo, fruto da ambiciosa radionovela, que em pouco tempo o coroou na memória de tantos, a disruptiva telenovela brasileira.

Longe de compreender ela como um melodrama folhetinesco e raso, Dias Gomes edificou para a telenovela brasileira um “espigão” de invenções e recursos (Alencar, 2006). Naquela altura, quando começa a escrever para a televisão, em meados dos anos 60, renega os formatos estrangeiros, melodramáticos, cheios de exageros e decide construir seus microcosmos ficcionais a partir da realidade e dos conflitos brasileiros daquele momento. A sua primeira telenovela “A Ponte dos Suspiros” (1969), adaptação do romance homônimo de Michel Zevaco, assinada com o pseudônimo de *Stela Calderón*, ainda detinha características típicas dos primeiros folhetins televisivos: personagens com características bem delimitadas, dualismo moral, amores proibidos e muita “capa e espada”, comum naquelas novelas popularmente tidas como “fantásticas” (Gomes, 2022).

Em seus anos posteriores, Dias revoluciona a forma como se produzem histórias na televisão (Néia, 2023); (Leal, 1986), em seu segundo trabalho, “Verão Vermelho” (1969), o autor vai repensar o cenário comumente associado às narrativas da ficção televisiva, com uma história localizada no nordeste, mais especificamente na Bahia e recheada de elementos religiosos de matriz africana. Verão Vermelho (1969) foi mestre em apontar temas polêmicos, um deles foi o desquite, abordado pelo casal Adriana (Dina Sfat) e Carlos (Jardel Filho) indo ao ar no horário nobre da emissora.

A novela foi um sucesso, mais tarde em outros folhetins, Dias Gomes buscou compreender como o processo de urbanização se intensificava, configurando novas relações sociais e ampliando a percepção humana frente aos sentimentos, em “Selva de Pedra” (1972) a novelista e escritora brasileira, casada com Dias Gomes na época, Janete Clair recupera o tema no conflito central de sua história ao entrelaçar Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco), Simone (Regina Duarte) e Fernanda

(Dina Sfat) nas contradições da selva paulistana, Dias Gomes iria explorar o conflito modernizante da cidade em outras tramas.

Nesse trilhar de grandes sucessos para a televisão, destacam-se ainda “Assim na Terra como no Céu” (1971), um telenovela que buscava refletir quais as manias, modas e recursos que a juventude carioca encontrava para subverter determinadas estruturas e códigos sociais, principalmente os dogmas religiosos (Memória Globo, 2021). A máxima de “subversivo” para o novelista já se ouvia naquele momento, desde os anos de juventude, o dramaturgo flertava com ideias e teorias marxistas, aos poucos os temas e os enredos de suas telenovelas abriam debates que beiravam os manuscritos de Marx e Engels lidos pelo autor em sua formação política no Partido Comunista Brasileiro. Em 1972, a novela “Bandeira 2” apresenta aos telespectadores brasileiros o bicheiro Tucão (Paulo Gracindo), um personagem que caiu nas graças do público e que representava o jogo do bicho no contexto da sociedade carioca, a novela apresentava uma linguagem moderna e urbana, (Néia, 2023); (Gomes, 2022) extremamente diferente das produções que comumente eram exibidas naquele horário e versava sobre o quanto a cidade pesava sob os ombros dos mais desfavorecidos.

Em 1973, outro sucesso de público e aclamação nacional, decide levar a televisão uma adaptação de uma das suas peças teatrais, começava a crescer naquele momento em no novelista a ideia de que na telenovela brasileira podia se contar histórias, mas não apenas de forma plana e superficial, era preciso aprofundar nela elementos ainda mais críticos, temáticas sociais mais elaboradas e personagens mais profundos, estava ali apresentada a possibilidade de se comunicar a um grandioso contingente de telespectadores, um número consideravelmente superior ao de quem já o assistia no teatro.

A adaptação escolhida foi da peça de mesmo nome: “O Bem Amado” (1973), a primeira telenovela diária em cores da Rede Globo. Na trama, Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) decide inaugurar um cemitério em Sucupira, uma cidade fictícia criada por Dias Gomes, ocorre que na cidade ninguém mais morria, enfurecido e querendo provar aos eleitores seu comprometimento político encomenda a Zeca Diabo (Lima Duarte), um cangaceiro e matador de aluguel, alguma morte para inaugurar o cemitério, para o azar de Odorico, Zeca Diabo estava convencido a não mais matar ninguém, arrependido de seu legado, negava-se a matar novamente. A novela foi um sucesso, consagrando o autor como um dos responsáveis pela consolidação da telenovela brasileira (Gomes, 2022); (Memória Globo, 2021).

Em 1974, com a telenovela o “Espigão”, outro pioneirismo, leva ao ar o temas ambientais, ao trazer a tona a perspectiva dele em relação aos famosos “espigões”: prédios construídos nas orlas do Rio de Janeiro, com grandes estruturas que ameaçavam a biodiversidade e a arquitetura de bairros históricos da cidade, a novela retratava um outro aspecto do processo de urbanização, os danos ao meio ambiente, mas só isso o fato das relações sociais estarem também bastante fragilizadas frente ao desenvolvimento e a verticalização das cidades brasileiras (Alencar, 2006).

Desde de que começou a escrever para a televisão, em meados dos anos 60, o contexto histórico nacional e mundial impulsionava o dramaturgo a escrever sobre múltiplos temas: religião, política, meio ambiente, homossexualidade e juventudes (Gomes, 2022). O mundo globalizado naquele momento vivia um período de “extremos” e glórias econômicas, como afirma o historiador Eric Hobsbawm (1995). No horizonte, duas superpotências se anunciavam como forças hegemônicas, ambas, orgulhavam-se de terem livrado e varrido o nazifascismo do mapa mundial. Os Estados Unidos, uma dessas potências, logo tratou de estabelecer novas relações com o Brasil, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o outro lado da disputa, também. Ampliando as tensões mundiais, que desembocaram anos depois na proclamação do regime cívico-militar de 1964, o trabalho de Dias Gomes nem sempre obteve tanta facilitação quanto a sua livre circulação, como veremos a seguir, seus textos sofreram grandes dificuldades de adesão nos teatros, foram censurados e ele relegado a máxima de “subversivo”.

Com o passar das décadas, o Brasil, que vivenciava uma modernização tecnológica em muitas linguagens e mídias, vivia ainda atormentado pela ameaça comunista e enfrentou nos anos seguintes, tempos sombrios de ditadura e repressão cultural. Diante disso, Dias Gomes, sempre fiel aos ideais comunistas, busca alterar seus textos para se livrar da censura, criando assim, os já citados, microcosmos ficcionais para pensar alegoricamente a sociedade brasileira (Asa-Branca; Sucupira; Bole-Bole; Saramandaia), rompendo com o amor idealizado das telenovelas do seu período, como vimos, ele funda um movimento realístico-nacional-popular na teledramaturgia, trazendo para a televisão a sátira política e a crítica ao tradicionalismo, sua próxima novela seria um exemplo disso.

Foi nesse Brasil que Dias Gomes escreveu O berço do herói. A nova obra vinha na sequência da que tratava dos mandos e desmandos do prefeito corrupto Odorico Paraguaçu (O bem-amado, 1962), da exploração política do fanatismo religioso (A revolução dos beatos, 1961), do problema da falta de moradia (A invasão, 1960) e da denúncia à intolerância (O pagador de promessas, 1959). Era o momento de dar holofotes ao mito dos falsos heróis. (Mattos, 2019, p. 58)

Em meados de 1963, escreveu a peça “O Berço do Herói”. Na obra, ele narra a saga de Jorge (Gomes, 2015), um praça do exército brasileiro que decide abandonar a corporação durante os

conflitos da segunda guerra mundial. Jorge é dado como morto, tornando-se um mártir em sua cidade natal, levando a elite local a lucrar com sua história supostamente vitoriosa e de bravura, transformando-o numa figura santificada. Do dia para a noite, Jorge reaparece vivo, são e salvo, revelando que na verdade abandonou o combate por medo e covardia. Certamente, a chegada de Jorge acabou gerando conflitos e adversidades entre os poderosos da cidade que escondiam a verdade de toda a população. A peça, por trazer como protagonista um militar desertor, teve sua montagem interrompida pela censura militar já em 1965, Dias decide vender os direitos para a criação de um filme, mas sem sucesso, a obra também é censurada e impedida de ser gravada.

Munido de uma grande insatisfação com o governo ditatorial, propôs em 1975 uma adaptação da peça para a televisão. O novelista, como já apresentado, detinha muitos sucessos de crítica, além disso, a inserção do videotape nas gravações dos capítulos dava mais criatividade aos autores e atores em cena para conceber suas histórias (Ortiz, 2006); (Campedelli, 1987). Tudo indicava que a adaptação de “O Berço do Herói” seria um sucesso, Dias Gomes então decide reescrever a narrativa, substituindo os personagens principais da peça por outros personagens equivalentes dramaturgicamente e sem alterar o centro do seu argumento. Sendo assim, encaminha sua sinopse ao governo ditatorial que aprova a história e permite sua vinculação na televisão.

I. A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA: ROQUE SANTEIRO (1975).

O ano era 1975 e o sentimento de crise econômica já apontava no horizonte. Com a sinopse aprovada, Dias Gomes começa a trabalhar em sua nova novela, primeiro dá o título de “A incrível história de Roque Santeiro e sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido”, a telenovela tinha o objetivo de adaptar o texto da peça “O Berço do Herói” (1963) e modificou consideravelmente os personagens principais, uma estratégia, como vimos, para fugir da censura. Jorge, o praça da Força Expedicionária Brasileira, virou ‘Roque’ (Francisco Cuoco) um santeiro popular que fabricava imagens de santos e ao invés de ir para a guerra, como na peça, salva, supostamente, a igreja local de um bando de cangaceiros, tornando-se um ícone digno de peregrinações, movimentando o comércio, a cultura e a vida religiosa da pequena Asa-Branca, que até o sacrifício de Roque, era uma pequena cidade do interior do nordeste, “um cafundó do Judas” como diz Sinhozinho Malta (Lima Duarte), um dos personagens da trama. A troca de nomes de alguns personagens foi adotada também neste escrito, mediante o prefácio da edição de 1991, onde Dias Gomes sugere essa nova forma de trato com os personagens graças ao sucesso da telenovela exibida em 1985.

Mais de dez anos se passaram e, em 1985, já com o país em processo de democratização, a novela foi finalmente liberada. Tal foi o êxito nacional e internacional que, ao retirarmos agora o texto da peça, fomos obrigados a alterá-lo em vários pontos. As personagens, de tal forma haviam sido popularizadas pela televisão, que não teria sentido mantê-las com os nomes originais. Fui tentado também a retrabalhar a peça. Enriquecendo-a com algumas cenas sugeridas pela novela. (Gomes, 1991, p. 2)

Após Roque salvar o vilarejo, ele toma ares de cidade grande, ganhando um cinema, largas estradas que o conectam comercialmente com os vilarejos vizinhos e com a capital, a boate “Sexus”, importante marcador de transformação social e urbana da trama, além de muitos outros atributos que a vida moderna propiciava. Para saldar a grande vitória do simples santeiro e a devoção ao bravo e corajoso rapaz, constrói-se em praça pública uma estátua que reconta o momento da vitória de Roque sob os cangaceiros, mostrando o herói abraçado com uma cruz e em súplica aos céus, ao redor a praça municipal e os prédios administrativos se amontoavam.

O berço do herói, de Dias Gomes, é uma comédia política, onde o mito do heroísmo vai pelos ares depois de examinado pelo autor à luz dos interesses da classe dominante em nosso país. O Cabo Jorge morreu como herói, na FEB. Sua cidadezinha do interior apropria-se do seu nome. O chefe local usa-lo para obter verbas federais; o prefeito, para aumentar as rendas do município; o padre, para suas quermesses e atividades congêneres - o povo diz, a boca pequena que o Senhor do Bonfim inspirou Jorge em sua arrancada contra os alemães; a prostituição está em plena expansão capitalista com o fluxo de turistas; o Exército deu a um de seus batalhões o nome do herói. Mas o Herói está vivo; ferido em combate, tornou-se desertor, só resolvendo voltar a sua terra quando é concedida anistia (esta palavra, no Brasil, hoje em dia, tem um sabor levemente arcaico). Daí os interesses que exploravam o mito uniram-se para mantê-lo, isto é, para destruir o verdadeiro Cabo Jorge (Francis, 1965, p. 01)

Da imagem do santo tudo se aproveitou, foi feito medalhinha, santinho, imagem para os peregrinos adquirirem, além de uma excursão turística, com direito a visitar todos os lugares que o santo passou, Roque havia se transformado numa espécie de santo popular, um santo do povo, mesmo contra as vontades do clero de Asa-Branca, que via com certa negatividade essa associação ao herói. Havia ainda naquele lugarejo os senhores Sinhozinho Malta (Lima Duarte) e Porcina (Beth Faria), ambos detinham um caso amoroso às escondidas, afinal Sinhozinho havia se tornado viúvo recentemente, já Porcina era uma prostituta que veio morar em Asa-Branca a convite dele; para salvaguardar a imagem de boa senhora, como ninguém da comunidade conheceu o verdadeiro Roque, ela se dizia viúva do santo, um discurso que caiu bem aos ouvidos da população da cidade que logo tratou de lhe fazer todas as suas necessidades.

Entretanto, assim como na peça, um dia Roque Santeiro retorna ao vilarejo, sua consciência pesa devido ao fato de ter, na verdade, roubado o dinheiro da igreja e repartido com o bando que tentou assaltá-la. O herói, tendo sua história recontada pelos poderosos da cidade, decide

compreender melhor quais os complexos novos que ele terá de desatar para retomar o seu lugar naquele coletivo, sendo colocado contra a parede por todos que bebem e lucram com sua morte.

Como percebemos, o que permanecia na trama, assim como na peça, era o argumento crítico do falso herói. As narrativas dos personagens haviam sido atualizadas para que fizessem sentido com as questões urgentes da década de 1970 no Brasil, uma delas, por exemplo, era o ato de descortinar os “falsos mitos”, rompendo com as tradições, subvertendo o “velho” em contraposição ao “novo”, não somente um aceno a modernização experimentada na era de ouro do capital, que havia respingado suas influências por aqui, mas também aos direitos cerceados pelo regime militar.

Naquela altura, o Brasil vivenciava as consequências do chamado “milagre econômico” com altas taxas de crescimento do Produto Interno Bruto Brasileiro já em 1973. Do milagre econômico restava ainda muita desigualdade, o ato de descortinar o passado era uma crítica visível ao regime ditatorial e a experiência colonial, um exercício reflexivo no horário das 20h, que empreendia múltiplas representações sociais sobre a cultura do país e sobre o processo de individualização à brasileira.

Logo que definido o elenco, as gravações se iniciaram. Semanas antes do lançamento oficial da novela, o dramaturgo revela num telefonema a outro intelectual e amigo, Nelson Werneck Sodré, que os militares e a alta cúpula da emissora não haviam percebido, mas “Roque Santeiro” era na verdade uma adaptação de “O Berço do Herói” (Mattos, 2019). Em épocas de ditadura não se podia confiar em telefonemas, o de Dias Gomes estava grampeado, na linha a censura ouvia atentamente o que ele anunciava. Naquele dia 27 de agosto de 1975, estreia do primeiro capítulo da telenovela, Cid Moreira (1927-2024), apresentador do Jornal Nacional, leu um comunicado escrito pelo próprio Roberto Marinho (1904-2003) informando aos telespectadores que naquele dia não haveria novela (Mattos, 2019). Dias Gomes foi chamado a depor graças ao seu telefonema, mas a publicização do ato de censura estava feito, ao proibir a novela no dia do lançamento oficial.

No Brasil da ditadura censuravam poetas, escritores, dramaturgos, cantores da música popular brasileira e muitas outras manifestações da arte e da cultura, embora alguns refletissem que as censuras ficavam restritas ao limitado coletivo desses artistas, quando Roque Santeiro (1975) foi censurada, um novo capítulo foi travado entre uma parte considerável da população brasileira, tida “bestializada”, que consumia as telenovelas e a censura federal, que havia intervindo justamente no programa preferido da população.

O país assistia de perto a censura da novela e se criava assim uma triangulação de relações nesse entremeio: notadamente, a emissora que lucrava independentemente de exibir a novela

censurada, pois no horário de exibição da primeira versão de Roque Santeiro, compactos de outras tramas de sucesso foram exibidos e uma nova novela de Janete Clair (Pecado Capital, 1975) havia sido encomendada; a ditadura que até o ocorrido era partidária do gênero telenovela, pois via nela uma forma de controlar o que seria assistido, comentado ou distribuído, muitas outras telenovelas também sofreram com a censura (Alencar, 2006), em “A Escrava Isaura” (1976) escrita por Gilberto Braga, não se poderia usar nos textos da novela a palavra “escravo”, substituído por “peça” pelo autor, já em “Vale Tudo” (1988), no contexto da redemocratização, Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva rememoram que as tramas de Laís (Cristina Prochaska) e Cecília (Lala Deheinzelin), casal lésbico da trama, sofreram muitas censuras e cortes, sem a possibilidade de aprofundar a relação afetiva das personagens; na ponta desta triangulação estava Dias Gomes, assumidamente comunista, via na novela uma oportunidade de levar a sociedade brasileira mensagens críticas, ele só levaria ao público a história de Roque Santeiro em 1985, dez anos depois, quando o regime definitivamente já havia caído.

II. O NOVO E O VELHO: RETRATOS DO INDIVÍDUO EM ROQUE SANTEIRO (1985).

Como a primeira versão encontra-se indisponível no serviço de streaming da TV Globo, não conseguimos realizar uma comparação mais efetiva da primeira versão com o texto da peça. O que resta efetivamente dela é a abertura, além de cenas cortadas pela internet e fotografias disponibilizadas no acervo do Memória Globo (2021). Finalmente, após o fim da censura, foi liberada a adaptação de “O Berço do Herói” (1963), Dias já estava bastante desgastado com tantas repressões ao texto e decide escrever apenas os 60 primeiros capítulos da nova trama, que teria a colaboração de Aguinaldo Silva na redação do restante da obra.

A novela contou com uma nova roupagem crítica e elenco, foi um grito contra a censura, rompendo com tudo que havia sido gravado antes e abrindo caminho para o que seria feito em anos posteriores na teledramaturgia. Roque Santeiro (1985) foi um sucesso, a maior audiência das telenovelas até hoje (Alencar, 2006), um marco na consolidação do produto cultural mais singular da nossa indústria cultural. A novela trazia ao público, como já descrito, os mesmos personagens, que carregavam ainda mais representações da sociedade brasileira, oriundas do processo de modernização, uma crítica aos elementos de individualização social à brasileira, neste ensaio, compreendendo a quantidade de personagens e suas múltiplas características, analisaremos o trio de

protagonistas da novela de 1985 e da peça: Roque Santeiro ou Jorge (José Wilker); Viúva Porcina (Regina Duarte) e Sinhozinho Malta (Lima Duarte).

Começaremos por Jorge ou Roque Santeiro, interpretado por José Wilker, o protagonista e herói da história. Em ambas as produções, na peça e na telenovela, ele é responsável por romper o seu laço social com o território de Asa-Branca, seja quando renega o país de origem na guerra e foge para a Itália ou quando negocia com o bando de cangaceiros o dinheiro da igreja de sua comunidade. O ato de romper com determinados laços sociais interpretados antes como sólidos, incorporando assim elementos modernizantes ao seu papel como indivíduo, fundindo nesse processo uma condição de negociação constante, pode ser descrito, na teoria sociológica atual, como uma das características do indivíduo contemporâneo.

No mundo moderno não existem mais laços duradouros que estabeleçam uma efetiva troca entre os sujeitos e as instituições, ocorrendo uma desintegração entre o que antes era lido socialmente como uma relação sólida, para Dias Gomes, romper com o velho era assumir o risco do novo, materializando esse sentimento na ação protagonizada por Jorge e Roque Santeiro, ele exemplifica aquilo que Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim (2017) afirmam sobre a condição do indivíduo moderno, acorrentado numa negociação constante com, por exemplo, o mercado e a família. Na perspectiva dos autores, os indivíduos não são mais seres que necessariamente estão ligados a um modelo estrutural e tradicional de relação, seja ela afetiva, como o casamento, institucional ou mercadológica.

O contexto demarcado pela conduta individual de Roque, afunila essa relação quando ele reavalia sua própria “biografia de escolha”, o que gera novas formas de dependência, afinal o personagem sofre com esse desprendimento e retorna ao seu vilarejo anos depois para se manter minimamente coletivizado, ainda que negue o laço, o velho berço do herói é ainda aquele último elemento que o identifica como indivíduo, demarcando sua posição frente às transformações do mundo capitalista que ele experienciou em outras terras.

Roque ainda escancara, no ato de negociar o dinheiro da igreja com os cangaceiros, aquilo que Richard Sennett (2012) entendia como uma “corrosão de caráter”, não como uma perspectiva moralizante, mas definidora de uma desintegração das estruturas dimensionantes da carreira e do sucesso profissional, também percebida como uma outra característica do indivíduo moderno. Para o autor é exigido que os indivíduos cumpram a capacidade de se flexibilizar frente às mudanças na esfera social, Roque manipula essas considerações ao negociar diretamente com os cangaceiros, dominando um dos atos mais necessários ao indivíduo moderno: o ato de flexibilizar suas ações,

calculando e projetando a melhor saída para si, desenvolvendo uma rápida aptidão aos novos formatos da representação do indivíduo contemporâneo, aquele que precisa saber aproveitar cada oportunidade de vencer ou encarar melhor as oportunidades, mesmo que elas possam corroer seu caráter.

Sinhozinho Malta é outro personagem que aproveita essa máxima da flexibilidade do caráter, na história ele representa a fusão do velho coronel com o marajá, uma modernização das relações de mando político que se desenhava na sociedade brasileira dos anos 1970. Rompendo com a tradicional forma de mando do coronelismo, ele extrapola sua autoridade na medida em que representa as novas formas de organização da conduta individual das classes dominantes, oriundas da modernização do capitalismo. Malta recorre ao impacto gerado pela flexibilidade econômica, através de sua força política e orçamentária em Asa-Branca, o valor ético que se atribui aos desejos e sentimentos internalizados já não se sobrepõe às suas agências enquanto indivíduo, manipulando cada personagem da história a cumprir com o que ele determina como sua vontade, um valor identificado por Sennett (2012) como um elemento da experiência de corrosão do caráter.

Sinhozinho, ao perceber que não teria como controlar a narrativa criada em torno do mito de Roque Santeiro, busca adotar um senso de “responsabilidade absoluta” para as ações fora de seu controle. Essa responsabilidade é um sentimento que surge após o indivíduo assumir as vontades da flexibilidade, Sennett (2012) observa que essa ação é uma tentativa de resistir à deriva, encurralado-o em uma busca incessante por contornar situações que fogem de sua capacidade de controle.

Um ponto interessante é que a figura de Sinhozinho Malta, reforçada na máxima “tou certo, ou tou errado”, é um exemplo claro que Dias Gomes faz das mudanças na perspectiva do individualismo e dos processos de individualização ocorridas no século XX, posicionando essas perspectivas no conflito entre as representações do moderno e do tradicional. Como já descrito, Malta é um coronel, mas não como aquela figura caricatural associada por vezes na literatura, no teatro ou no cinema, o personagem representa uma outra tipologia de coronel, versando sobre suas finanças, afastando-o dos coronéis da república oligárquica e aproximando também da figura do empresariado do agronegócio, andando em jatinhos modernos, desenvolvendo projetos de urbanização e detendo poder absoluto sobre a política do vilarejo, exceto pela figura de Viúva Porcina.

Provavelmente, a representação do moderno mais gritante em Roque Santeiro, versando também sobre uma compreensão do individualismo como um elemento de análise, para além dessas já observadas, dá-se na personagem de Porcina, a suposta viúva de Roque, que utiliza-se desse lugar

social para efetivar sua presença na cidade de Asa-Branca. Porcina é na verdade, como já citado, amante de Sinhozinho, que decidiu lhe nomear como viúva de Roque já que seu passado enquanto profissional do sexo era uma associação negativa ao seu nome. Vemos em Porcina um exemplo nítido das representações sobre a conduta dos indivíduos, a necessidade de se fazer aceita pelo todo social da comunidade, uma característica pensada por Dias como mais uma representação do indivíduo moderno, a fixação por ser aceito, percebido, contrastando com a utilização de um posto social tradicionalmente relevante: a viúva de um herói, um comportamento tipicamente tradicional que a prende num limiar entre aparências e veracidades.

O exemplo mais efetivo da individualização de Porcina se dá no conflito com a instituição do casamento, como refletiu Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim (2017) ao analisarem que no mundo contemporâneo as relações sociais estão dinamizadas com as preocupações caóticas da ordem capitalista vigente. Enquanto se vive com complexas redes de troca entre mercadorias, forças de trabalho e tempo, exige-se também que, no campo afetivo, como nos relacionamentos, estabeleçam-se: estabilidade; uma base sólida para as relações que organizam a vida privada dos indivíduos; além de uma estrutura fixa e tradicional que comporte essas relações.

Porcina tentou romper com essa estrutura, ao analisarmos sua biografia na trama, percebemos que ela é assim como Sinhozinho, adepta ao mundo do mercado, mas de forma irônica reconhece, durante os capítulos, a necessidade de se fixar na instituição do casamento enquanto força de sustentação do seu caráter individual, mesmo sem estar efetivamente casada com Roque. Existe um conflito entre quem Porcina quer ser e quem ela de fato é, uma confusão entre sua vida privada, totalmente avessa a representação social de uma viúva indefesa e do lar, com uma vida pública, alinhada aos interesses do mercado que usa essa representação para efetivar sua relevância social. Em um mundo marcado pela incerteza, numa sociedade do risco, o amor e a afetividade passam a ser um refúgio, um local onde os indivíduos buscam redenção e sentido às suas vivências pessoais. Entretanto, como afirmam Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim (2017), essa carga excessiva de esperança torna o amor um local inóspito, resultado de um ciclo de busca compulsiva, divórcios e recasamentos.

Outra percepção desta busca por representações está na constante construção dos microcosmos ficcionais, no caso de Roque Santeiro (1985) a cidade de Asa-Branca, a partir de analogias, Dias Gomes analisa as múltiplas relações sociais da sociedade brasileira, sobretudo no campo político-religioso, onde o autor vai desenhar personagens que caracterizam essas representações. É o caso do “Padre Hipólito” (Paulo Gracindo), figura que representa a tradição em

Roque Santeiro (1985), avesso aos novos costumes que ousam desafiar sua potência política em Asa-Branca. Consequentemente, o romancista constrói também personagens que se opõem às representações de tradição, é o caso de Padre Albano (Cláudio Cavalcanti), um religioso que na cidade de Asa-Branca, redimensiona o papel tradicional da igreja ao assumir uma postura modernizante, abraçando novas individualizações, novas formas de expressão, oriundas da modernidade, que neste contexto é uma alegoria às transformações sociais que corriam no Brasil no século XX, após a censura e abertura democrática.

A história de Roque Santeiro (1985) e O Berço do Herói (1963) é uma odisséia. Desde seu lançamento conturbado, censuras e ataques, Dias Gomes inseriu em seu trabalho uma reflexão sobre o individualismo brasileiro, permeando nesses debates, representações sobre aspectos do processo de individualização, oriundos do conflito entre modernidade e tradição, construindo um imaginário de narrativas em que ele não só dramatiza, mas interpreta um Brasil que enfrentava múltiplas transformações no campo social, político e cultural.

Assim como aconteceu em Odorico, só que agora de maneira menos marcada, O berço do herói começa numa forma e acaba em outra. Agora o início é teatro épico (prólogo e parte do primeiro ato), marcado inclusive pelo espaço cênico (praça e dispositivo para a projeção do filme), evoluindo para a comédia de costumes (alternando-se entre a praça e a casa de Antonieta) que encerra o primeiro ato. O Segundo e último ato alterna o épico e a comédia de costumes, mas agora esta predominando. O autor não impõe ao conjunto da peça a forma épica, mesmo recorrendo a muitos de seus procedimentos e apesar de problematizar um dos pilares da forma dramática (o indivíduo livre). (Costa, 2017, p. 99)

A obra de Dias, é o retrato de um país em conflito, dividido entre revoluções, desigualdades, preconceitos e tantas outras perspectivas que ele, na escrita dos textos dramáticos, refletiu criticamente. Desse movimento de reflexão, nasceu a alcunha de “intelectual”, uma espécie de autor que não é apenas engajado em transmitir nas suas peças retratos e caricaturas da sociedade brasileira, mas é comprometido com a criticidade, com o questionamento das estruturas culturais, econômicas e religiosas. Podemos entender seu legado dramático como uma complexa rede de interações biográficas e ficcionais, afinal, um escritor é também um indivíduo, um recontador de narrativas que recupera em seu processo de individualização, histórias, feitos, personagens, práticas e instituições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste escrito, buscou-se analisar através de uma pesquisa documental-descritiva, o contexto dramático da peça “O Berço do Herói” (1963), observando, dentre outros aspectos, o período

em que a obra é escrita, sua estrutura narrativa e como o debate entre "tradição" e "modernidade" se revela no texto mediante as diversas representações do indivíduo brasileiro. Compreende-se que na obra de Dias Gomes existem marcas narrativas que exploram as transformações sociais do capitalismo nacional e da modernização das relações sociais em confronto com o tradicionalismo que se faz presente no universo narrado pelo autor em seus textos transpostos para a linguagem televisiva.

Através do visionamento crítico de cenas da telenovela “Roque Santeiro” (1985), mediante nossa pesquisa documental, que sistematizou como Dias Gomes explora linguagens da cultura, ficou percebido que em ambas as produções, para narrar mudanças e transformações sociais da sociedade brasileira, o autor usa de representações e conjunturas socioculturais. Sistematizando o objeto descrito neste ensaio à luz de ponderações da Sociologia da cultura e do percurso histórico do novelista, compreendemos que Dias Gomes mobiliza representações sobre o individualismo, articulando marcas narrativas que ilustram a relação entre tradição e modernidade em diversas produções, especialmente na sua obra “O Berço do Herói” (1963) e na consecutiva adaptação para telenovela da Rede Globo “Roque Santeiro” (1985), em colaboração com Aguinaldo Silva.

Numa breve associação, percebe-se que estas categorias estão intrínsecas na sua dramaturgia, as representações sociais pensadas por Dias Gomes exploram múltiplos universos, tanto em suas peças e telenovelas, através de personagens como a Viúva Porcina e Sinhozinho Malta, João Gibão, Zeca Diabo e Odorico Paraguaçu, tensionando em suas obras um debate que desnuda a cultura brasileira e seu processo de reverberação crítica.

Dessa forma, refletir sobre a dramaturgia de Dias Gomes e sua trajetória como indivíduo é recuperar os elementos interpretativos, maneiras e possibilidades de constituir noções teóricas sobre si que corroboram com a crítica cultural sobre o Brasil (Andrade, 2003). A proposta investigativa deste artigo se debruça, dentre tantas no fenômeno plural da Sociologia da cultura, a entender como a indústria das telenovelas, produtos culturais que se transformaram ao longo do tempo, em especial a trama de “Roque Santeiro” (1985) e a peça teatral “O Berço do Herói” (1963) dialogam com a representação dos indivíduos na modernidade, munindo essa perspectiva teórica de diversidade e potencialidade crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira**: Panorama da Telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O Fascínio de Scherazade**: Os Usos Sociais da Telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

BECK, U. BECK-GERNSHEIM, E. **Chances arriscadas**: individualização social e formas sociais de vida e amor e Liberdade ou amor: vidas separadas, juntas ou contrapostas dos gêneros dentro e fora da família. In: O Caos Totalmente Normal do Amor, Petrópolis: Vozes, 2017, p. 13-61.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes**: Um dramaturgo Nacional-Popular. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela. 1988. Tese (Livro-docência em Comunicações e Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DIAS Gomes. Memória Globo, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dias-gomes/noticia/dias-gomes.ghtml>. Acesso em: 26 ago. 2026.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GOMES, Dias. **Apenas um Subversivo**. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro: 2022.

GOMES, Dias. **O bem-amado**: farsa sociopolítico-patológica em 9 quadros. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

GOMES, Dias. **Roque Santeiro ou O berço do herói**. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A, 1991.

GOMES, Dias. **O berço do herói**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1965.

GOMES, Dias. **O berço do herói**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

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

HOBSBAWM, E. Os anos dourados. In: **Era dos extremos, o breve século XX 1914-1991**. 2ª edição, São Paulo: Cia da Letras, 1995, p. 253-281.

LEAL, Ondina Fachel. **A Leitura Social da Novela das Oito**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Global Editora: São Paulo, 2004.

MARCUSE, H. A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva. In: **Ideologia da Sociedade Industrial**. 5ª edição, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 69-91.

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

NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país**: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020). São Paulo : Estação das Letras e Cores, 2023.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: História e Produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIBEIRO, Rondinele Aparecido Ribeiro. **De O berço do herói a Roque Santeiro**, de Dias Gomes: considerações sobre a transposição do herói para a teleficção. Scripta Uniandrade, v. 19, n. 3 (2021), p. 47-64. Curitiba, Paraná, Brasil. Data de edição: 11 dez. 2021

SENNETT, R. Como o novo capitalismo ataca o caráter pessoal. In: **A corrosão do caráter**, Rio de Janeiro: BestBolso, 2012, p. 13-33.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO:

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE:

O autor declara não haver conflito de interesses a mencionar.

MINIBIOGRAFIA DO AUTOR DO PAPER:

Mestrando e Licenciado em Ciências Sociais pela UFC, Artista visual, atua na interseção entre sociologia, arte, literatura e educação, com experiência em museus, podcasts e projetos culturais. Desenvolve trabalhos sobre a teledramaturgia brasileira a partir da obra do dramaturgo Dias Gomes.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL:

Eu, ANTONIO ERIVAN CORDEIRO DA SILVA, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Ceará (PPGS/UFC), declaro, para fins de submissão do

paper, que não utilizei ferramentas de Inteligência Artificial generativa no desenvolvimento do trabalho.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.