

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Icaro Picerni

**Os fios e os rastros de *O Vigilante Rodoviário*:  
uma reflexão sobre o universo de criação e de produção de um seriado  
para a TV brasileira  
(1959-1962)**

MESTRADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO  
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Icaro Picerni

**Os fios e os rastros de *O Vigilante Rodoviário*:  
uma reflexão sobre o universo de criação e de produção de um seriado  
para a TV brasileira  
(1959-1962)**

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em História, sob orientação da Prof. Dr. Antonio Rago Filho

SÃO PAULO  
2015

Banca Examinadora

---

---

---

Dedico esta dissertação aos meus pais, Cecília  
e Miguel, à minha esposa, Denise, e em  
especial ao meu filho, Bruno, que me deu força  
para terminar (quase) heroicamente esta  
pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar o seriado televisivo *O Vigilante Rodoviário* nos sentidos dialógicos e sincrônico. No primeiro campo, levantamos suas articulações com a narrativa literária, como o melodrama, passando pelas filiações ao cinema clássico hollywoodiano. No segundo campo, analisamos os caminhos da televisão brasileira, numa fase marcada por diversas experimentações e alimentada por inúmeras produções americanas seriadas que disputavam com os programas nacionais.

Procurando sobreviver após a falência da Companhia Cinematográfica Maristela, Ary Fernandes e Alfredo Palácios criaram um seriado televisivo que atraiu os interesses da multinacional Nestlé e que foi transmitido pela TV Tupi. Esse processo faz refletir sobre o que é ser um pioneiro no interior de uma televisão ainda em formação e mostra como a obra procurava se encaixar em discursos hegemônicos ao compartilhar alguns valores com a classe média urbana, público que possuía capital para adquirir um aparelho receptor oneroso e inacessível às massas, não se constituindo, assim, um produto da indústria cultural.

No âmbito interno, as representações do seriado foram estudadas em sua dimensão cultural e pedagógica. Há nele uma visão maniqueísta sobre o mundo segundo a qual o “mal criminoso” jamais triunfa. Por outro lado, o seriado apresenta ao telespectador valores como o legalismo, o respeito aos mais velhos e às hierarquias, o amor aos animais, a importância da segurança coletiva e a exaltação da Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo.

*O Vigilante Rodoviário*, portanto, de um lado, transmite valores da alta classe média urbana e, do outro, constituiu-se como uma tentativa de criar uma indústria nacional de programas seriados de forma pioneira. Ele pode ser visto como uma busca por recuperar o cinema nacional, mas limitada pela concorrência do cinema norte-americano hegemônico até mesmo no Brasil.

**Palavras-chave:** *O Vigilante Rodoviário*; Ary Fernandes; vigilante Carlos; inspetor Carlos; televisão brasileira; cinema brasileiro; TV Tupi; série televisiva; Carlos Miranda; seriado de TV; Alfredo Palácios; Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo; Polícia Rodoviária do DER; série de TV; episódios seriados; Lobo.

## ABSTRACT

This work aims to study the television series *O Vigilante Rodoviário* in dialogical and synchronous way. In the first field, we studied their relations with the literary narrative, as the melodrama, through the affiliation to the classic Hollywood movies. In the second field, we analyzed the ways of Brazilian television, a period marked by many trials and fed by numerous serial American productions vying with national programs.

Surviving after the bankruptcy of Film Company Maristela, Ary Fernandes and Alfredo Palacios created a television series that attracted the interests of the multinational Nestlé and that was broadcast on TV Tupi. This process does reflect on what being a pioneer within an even television in training and shows how the work sought to fit into hegemonic discourses to share some values with the urban middle class, who owned public capital to acquire an expensive receiver and inaccessible to the masses and do not constitute, therefore, a product of the culture industry.

Internally, the representations of the series were studied in their cultural and pedagogical dimension. There is in it a Manicheans view of the world according to which the “criminal evil” never triumphs. On the other hand, the show presents the viewer values as legalism, respect for elders and hierarchies, the love of animals, the importance of collective security and the exaltation of the São Paulo State Highway Patrol.

*O Vigilante Rodoviário*, on the one hand, conveys values of the urban upper middle class, and on the other, was established as an attempt to create a national industry pioneer series of programs. It can be seen as a quest to recover the national cinema, but limited by competition from American cinema hegemonic even in Brazil.

**Keywords:** *O Vigilante Rodoviário*; Ary Fernandes; Carlos vigilant; Inspector Carlos; Brazilian television; Brazilian movie; TV Tupi; television series; Carlos Miranda; TV series; Alfredo Palacios; Traffic Police of São Paulo; Road DER police; TV series; series episodes; Lobo the dog.

## ABREVIATURAS

ABC	American Broadcasting Company
Abinee	Associação Nacional de Fabricantes de Produtos Eletrônicos
BBC	British Broadcasting Corporation
CBS	Columbia Broadcasting System
Cogea/PUC-SP	Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Conclap	Conselho Nacional das Classes Produtoras
CPC	Centro Popular de Cultura
DER	Departamento de Estradas de Rodagem
ECA/USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
ESG	Escola Superior de Guerra
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FAB	Força Aérea Brasileira
IBF	Indústria Brasileira de Filmes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Ibad	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
Ibope	Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística
Idart	Departamento de Informação e Documentação Artística
Iseb	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
Masp	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
NBC	National Broadcasting Company
PSD	Partido Social Democrático
PSP	Partido Social Progressista
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PTN	Partido Trabalhista Nacional
Procitel	Produtora de Cinema e Televisão
Sesi	Serviço Social da Indústria
Servicine	Serviços Gerais de Cinema LTDA
UDN	União Democrática Nacional
UPP	Unidade de Polícia Pacificadora

## AGRADECIMENTOS

Ao pessoal da biblioteca da ECA/USP, do Mackenzie e especialmente da PUC-SP que me fez companhia nos longos dias de sábado, e dos arquivos da Cinemateca Brasileira e do Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo, pelos excelentes garimpos do material de *O Vigilante Rodoviário*, facilitando em muito a minha pesquisa.

À Coordenação e Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), pelas ajudas financeiras, sem as quais não teria sido possível a continuação deste trabalho.

Ao ator e policial rodoviário reformado Carlos Miranda, por ter-me recebido algumas vezes em sua casa em Águas da Prata, deixando-me à vontade para pesquisar em seus arquivos.

À minha sogra, dona Marta, pela revisão primária de quase a totalidade deste trabalho.

Ao meu amigo Carlos Lima, pela ajuda prestada e pelas dicas.

Aos professores da minha banca de qualificação, Eduardo Victorio Morettin e Mauro Luiz Peron, pela leitura atenta e pelas dicas extremamente úteis ao trabalho.

Ao meu atento leitor Henri de Carvalho, que, com suas críticas, ajudou a colocar este trabalho dentro de uma forma mais acadêmica.

Aos meus professores do programa de mestrado em História da PUC-SP, que foram importantes interlocutores para a consecução deste trabalho e com quem aprendi enormemente, como Maria Odila, Maria do Rosário, Estefânia, Tota, Yvone, Maria Izilda, e que engrandecem dia a dia o nome dessa instituição, em especial ao meu orientador, Antônio Rago Filho, que, ao acreditar na pesquisa desde quando ela era apenas uma ideia vaga, praticamente abriu as portas do mestrado e atendeu de forma vital às minhas dúvidas no decorrer do processo.

## SUMÁRIO

ABREVIATURAS.....	7
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 PIONEIRISMO E HEGEMONIA NA TV COMO CAMPO DE DISPUTA.....	27
<b>1.1. Construindo o cenário: o início da TV brasileira e as ficções seriadas.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2. <i>O Vigilante Rodoviário</i> na TV sob os auspícios da Nestlé.....</b>	<b>46</b>
CAPÍTULO 2 A ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS E ALGUMAS TEMÁTICAS DE <i>O VIGILANTE RODOVIÁRIO</i> .....	65
<b>2.1. A natureza técnico-estética entre o cinema e o formato seriado para a TV.....</b>	<b>65</b>
<b>2.2. O conteúdo narrativo e representacional entre o cosmopolita, o americano e o         nacional.....</b>	<b>98</b>
<b>2.3. Representações sobre uma Polícia Rodoviária.....</b>	<b>139</b>
<b>2.4. À procura de uma função educativa além do entretenimento.....</b>	<b>177</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	203
<b>Jornais.....</b>	<b>203</b>
<b>Revistas.....</b>	<b>203</b>
<b>Entrevistas e depoimentos.....</b>	<b>203</b>
<b>Sites.....</b>	<b>203</b>
<b>Livros.....</b>	<b>204</b>
ANEXO I FICHA TÉCNICA.....	208
ANEXO II SINOPSES DOS TRINTA E CINCO EPISÓDIOS RECUPERADOS.....	209
ANEXO III GIBI – O VIGILANTE RODOVIÁRIO E PROMOÇÕES À SÉRIE.....	217

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação objetiva analisar aspectos imagéticos e estéticos do seriado *O Vigilante Rodoviário*<sup>1</sup>, criado pelo cineasta Ary Fernandes em 1959 e veiculado pela primeira vez através das emissoras dos Diários Associados no ano de 1962<sup>2</sup>.

Em suma, a obra mostra as aventuras do inspetor policial rodoviário *Carlos* acompanhado por um cão amestrado chamado *Lobo*. Ambos combatem o crime, a contravenção e as infrações de trânsito no estado de São Paulo e nas unidades federativas ao redor. São histórias pedagógico-maniqueístas formadas pela luta entre o “bem”, representado pelos protagonistas e sempre vencedores, e o “mal”, praticado pelos criminosos.

---

<sup>1</sup> Embora seja importante trabalhar com todos os canais formativos do programa, deixaremos de lado uma análise mais aprofundada dos planos e sequências que, se aparecerem, serão acessórios à parte discursiva que será priorizada.

<sup>2</sup> Na quarta-feira, dia 20 de dezembro de 1961 às 20h05min., na TV Tupi de São Paulo, foi ao ar uma reportagem em que o diretor Ary Fernandes explicava alguns detalhes sobre a série, causando surpresas nos telespectadores, que esperavam a exibição do seriado americano *O Menino do Circo*, que era veiculado semanalmente no horário, conforme informações extraídas de: Crítica ‘Vigilante Rodoviário’. *A Gazeta*, São Paulo, 26/12/1961. Acervo do Centro Cultural de São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4542.

Na quarta-feira seguinte, dia 27 de dezembro, já havia a previsão da exibição do seriado no mesmo horário e no mesmo canal. Pesquisando através de jornais paulistas e lembrando que o seriado estreou nesta praça, destacamos que a primeira vez que a produção aparece prevista na grade de programação da TV Tupi foi no dia 27 de dezembro de 1961, como nós pudemos constatar no jornal: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27/12/1961. Acervo digital de O Estado de S. Paulo – Edição n° 26587. Acesso dia 31/05/2014. No dia 3 de janeiro de 1962, outra quarta, foi exibido o primeiro episódio chamado *Diamante Grão Mongol*. Conforme: ‘O Vigilante Rodoviário’ estreia hoje. *Diário da Noite*, São Paulo, 03/01/1962. Acervo do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4543. Daí por diante passou a ocupar definitivamente o espaço na grade de programação da emissora paulista. Na TV Tupi do Rio de Janeiro, a exibição do programa já estava prevista para o dia 27 de Janeiro de 1961, portanto, exatamente uma semana após a colocação da referida reportagem no ar ocupando definitivamente o horário das 19h27min. das quartas-feiras. Programas de hoje na TV – canal 6. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27/12/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição n° 21090. Acesso dia 02/12/2014. Em Curitiba, estava programado para ser veiculado no dia 8 de fevereiro de 1962 na TV Paraná também dos Diários Associados às 20h30min de uma quinta-feira. TV Paraná – canal 6 – programação para amanhã. *Diário do Paraná*, Curitiba, 07/02/1962. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição n° 2047. Daí em diante, é transmitido no mesmo horário nas quintas-feiras. Havia a previsão de passar em outras emissoras do grupo no Brasil (Anexo III).

Como o seriado foi realizado de forma pioneira em película fílmica no Brasil<sup>3</sup>, o que o situa entre o cinema e a TV, acreditamos que ele possa contribuir não só para compreender as mazelas vividas pela indústria cinematográfica nacional naquele contexto como também ajuda a explicitar alguns caminhos percorridos pela televisão brasileira em sua primeira fase com o domínio da TV Tupi, sendo que ambos os veículos enfrentavam a hegemonia das produções norte-americanas no país. Por ter adotado essa linguagem, ficou marcado como o único representante do tipo no Brasil por muitos anos<sup>4</sup> e também por ser uma tentativa frustrada de fazer programas em série para a televisão, que logo passou a explorar a produção de telenovelas.

Desde então, o seriado ficou relegado aos planos inferiores da história da televisão, mas a recuperação de seus trinta e cinco episódios (de um total de trinta e oito) feita recentemente e a sua reexibição no Canal Brasil desde o ano de 2009 tornaram possíveis o surgimento de nosso interesse acadêmico pela obra.

Detendo-nos à área de história, constatamos haver uma falta de estudos aos programas seriados, fazendo com que procuremos preencher essa lacuna trazendo o gênero à discussão, enquanto tentamos dar nossa contribuição aos outros profissionais que queiram desenvolver a análise da sociedade partindo da TV. Reconhecemos que o veículo tem a qualidade de ser um importante instrumento de comunicação de massa, demonstrando traços hegemônicos e culturais, temas caros à nossa dissertação.

A carência na construção da memória televisiva foi constatada por Roberto Moreira, que, ao procurar elaborar um projeto em que abordava a televisão, percebeu, através de sua visita à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), uma diferença entre a quantidade e a qualidade dos livros que se referiam ao cinema e à TV, apontando que

---

<sup>3</sup> Nossa pesquisa aponta para o fato de ser “o primeiro seriado feito em película fílmica no Brasil”, embora exista quem afirme ser o primeiro da América Latina. A valoração está em: SILVA NETO, Antônio Leão da. *Ary Fernandes: sua fascinante história*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p.12.

<sup>4</sup> O próximo seriado no Brasil, realizado pelo próprio Ary Fernandes com o apoio da Força Aérea Brasileira (FAB) e dos produtos Nestlé, foi intitulado de *Águias de Fogo* (1967 e 1968). Essa obra alavancou, inclusive, sua carreira de produtor cinematográfico. SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.173-182.

os livros sobre a história da TV brasileira cabem em uma prateleira. Alguns têm caráter memorialista ou são perfis de personalidades, outros possuem ensaios sobre aspectos desta história ou então são levantamentos como o de Ismael Fernandes sobre a telenovela. Mas uma obra compreensiva, com dados confiáveis... simplesmente não existe! Que contraste com a história do cinema brasileiro. Ao lado da prateleira dedicada à TV temos duas estantes sobre o nosso cinema<sup>5</sup>.

A situação referida foi confirmada por nós quando procuramos trabalhos para amparar nossa pesquisa. Vimos que muitas vezes existem poucas referências a alguns programas e inexistência de dados, pois boa parte das informações extraídas é originária de depoimentos pessoais. Ainda faltam, portanto, estudos mais aprofundados.

Procurando a gênese de tal quadro, percebemos que alguns pensadores trazem uma visão deturpada da televisão, uma vez que focam demasiadamente seu aspecto industrial, não reconhecendo, muitas vezes, a qualidade de alguns programas, perpetuando preconceitos e resistências quanto à sua análise:

De uma forma geral, os intelectuais de formação mais tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. No seu modo de entender, a boa, profunda e densa tradição cultural (literatura, música, teatro, artes plásticas), lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar em qualidade ou criatividade a propósito da produção televisual só pode ser uma perda de tempo<sup>6</sup>.

Certamente, o que eles não notavam é que mesmo que um programa se baseie em outros anteriores para atender à demanda de audiência, é plausível que se encontrem nele características peculiares, bem como determinados traços representativos da sociedade onde foi produzido.

Outro fator que compromete a recuperação de sua memória é a quantidade de produções laboradas para atender à própria voracidade da televisão, acarretando maiores dificuldades para o seu arquivamento<sup>7</sup>, agravada pela falta do videoteipe, tecnologia que

---

<sup>5</sup> MOREIRA, Roberto. “Vendo a televisão a partir do cinema”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p.50.

<sup>6</sup> MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 5. ed. São Paulo: Senac, 2009, p.23.

<sup>7</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p.247.

possibilita gravar um programa, a qual ainda estava sendo introduzido no Brasil em escala reduzida somente no início dos anos 1960, cerca de dez anos após a inauguração da TV do Brasil. Além disso, existe uma ausência de acervos, pois não há uma política pública para guardar o material televisual e ainda existe uma dificuldade para obter acesso a alguns arquivos localizados no interior das televisões comerciais<sup>8</sup>.

O autor Arlindo Machado, em seu livro *A televisão levada a sério*, defende que o veículo é um produto e também produtor da nossa sociedade. Ele ilustra o seu trabalho elencando diversos pensadores que pesquisam sobre a televisão e a estudam como um fenômeno social<sup>9</sup>, listando, ainda, alguns endereços úteis no Brasil e em outras partes do mundo para quem queira estudá-la<sup>10</sup>.

Atualmente, existe um reconhecimento por parte de alguns estudiosos de que a televisão contribui para a formação das mentalidades, mas ainda persiste a falta de estudos sobre esse aspecto no campo das ciências sociais e da história<sup>11</sup>, motivo pelo qual pretendemos suprir em parte a carência.

Embora a obra reflita formas e convenções estéticas e temáticas norte-americanas, já que trazia em seu bojo a luta maniqueísta do “bem” contra o “mal” com final feliz, a série passa à história como uma produção rica em representações sobre a sociedade e polícias brasileiras.

A série também constitui um objeto que traz à baila particularidades da história da televisão no Brasil, inserida num tempo em que a sua programação era fomentada pelas agências de publicidade e patrocinadores exclusivos que se revertiam, às vezes, em produtores ou em importadores de produções para a TV.

A reflexão proposta para este trabalho advém de uma pesquisa já realizada por mim na forma de trabalho de conclusão de curso durante a trajetória no *Lato Sensu* em História, Sociedade e Cultura pela Cogeae/PUC-SP, sob a orientação do prof. Dr. Antonio Rago Filho, oportunidade na qual, em linhas gerais: inserimos o *Vigilante Rodoviário* na história

---

<sup>8</sup> Idem, p.248.

<sup>9</sup> Dispostos em: MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, pp.21-22.

<sup>10</sup> Idem, pp.238-239.

<sup>11</sup> KORNIS, Mônica Almeida. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado em Ciência das Comunicações, área de Cinema, Rádio e Televisão. São Paulo: ECA/USP, 2000, p.8.

do desenvolvimento da televisão; abordamos a questão estética relacionando-o ao cinema clássico hollywoodiano; estudamos as linhas mestras da formação narrativa de vários episódios; e fizemos uma leitura histórico-social em torno da obra<sup>12</sup>.

Agora, percorreremos outras abordagens tendo em vista a hegemonia do cinema e dos seriados americanos no Brasil, os valores propagados pela Nestlé na qualidade de patrocinadora exclusiva da série e sua busca pelo público-alvo convergente ao da série, e estudaremos parte da formação estética da audiência e a valorização da Polícia Rodoviária do estado de São Paulo.

Para tanto, no âmbito geral, o trabalho assimila alguns fundamentos teóricos provenientes de Raymond Williams, sobretudo no que tange a pensar o objeto como uma produção cultural conjugada com suas bases materiais<sup>13</sup>. Isso se dá, por exemplo, quando levamos em conta a estética adotada, relacionando-a ao que estava em posição hegemônica no momento, enquanto percebemos também quais eram as condições, tanto discursivas quanto materiais, que podiam fazer com que o seriado fosse transmitido pela TV.

Continuando com seu estímulo analítico, a pesquisa leva em consideração também que a hegemonia é um “processo ativo, formativo e transformacional”, sofrendo modificações diante de disputas sociais ou de mercado. Isso ocorre porque o seriado, para estar na TV, precisou conseguir antes o apoio de quem detinha o capital necessário como a Nestlé.

Como os patrocinadores procuravam adquirir os direitos de transmissão de seriados que demandassem baixo investimento, compravam produções americanas para ocupar espaço na programação ou promoviam as telenovelas, por ser uma produção diária e que fidelizava melhor a audiência, criando hábitos cotidianos entre as donas de casa. Esses aspectos, em conjunto, contribuíram para que *O Vigilante Rodoviário* não fosse à frente na nova realidade de mercado televisivo, saindo, dessa forma, do âmbito hegemônico e não conseguindo ter uma segunda temporada.

Tendo em vista a perspectiva da história total, vamos recompor alguns fatores que fizeram com que a série *O Vigilante Rodoviário* se tornasse um monumento, no sentido de

---

<sup>12</sup> PICERNI, Icaro. *Brasil em tempo de Vigilante Rodoviário: um estudo sobre representações, cultura e política entre os anos 1950 e início dos 60*. Trabalho de Conclusão de Curso em *Lato Sensu* em História, Sociedade e Cultura. São Paulo: PUC, 2011.

<sup>13</sup> As propostas de análise estão em: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.111-129.

que, como se trata de um objeto feito por alguém, representa e demonstra intencionalidades, tornando-se também parte da história e podendo ser usado para entender o momento histórico. As suas imagens, sons, temáticas e discursos manifestados possibilitam entender determinados traços ideológicos de uma sociedade, como certos comportamentos e valores de um determinado tempo histórico.

É importante destacar que o pioneiro no trabalho do cinema como um objeto histórico foi Marc Ferro. Em sua pesquisa, o historiador procurou demonstrar como um filme pode laborar na imaginação como produto e também como produtor. É dele a constatação de que o cinema não fazia “parte do universo mental do historiador”<sup>14</sup>. Através de sua concepção, ele estimulou o profissional dessa área a estudá-lo associando o filme ao mundo que o produziu, já que o próprio objeto também é “história”<sup>15</sup>. Ou seja, independentemente de uma obra ser ficcional ou não, é possível extrair dela elementos históricos, pois até mesmo “o cinema chamado ficcional incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação da memória, cristalizado nos museus e monumentos destinados à visitação pública”<sup>16</sup>.

O aspecto autoral também será considerado para compreendermos características de Ary Fernandes, o qual, através de sua consciência do que estava acontecendo ao seu redor entre o cinema e a televisão, procurou criar um seriado que se adequasse ao momento como uma resposta social para aquelas demandas.

Além disto, o trabalho intenta estabelecer uma relação com as abordagens provenientes de Marcos Napolitano, o qual propõe ao historiador estudar o plano interno e externo do objeto articulando “a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais (...) (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu *conteúdo* narrativo propriamente dito)”<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> FERRO, Marc. “O filme, uma contra-análise da sociedade”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p.199.

<sup>15</sup> Idem, p.203.

<sup>16</sup> MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimto do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. Tese de doutorado em Artes. São Paulo: ECA/USP, 2001, p.6.

<sup>17</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, pp.236-240.

Assim, juntaremos ambos os elementos apontados pelo autor com o intuito de analisar o significado da obra de forma mais aprofundada. O sentido programático será percorrido da seguinte forma: primeiro, faremos uma análise das condições materiais e mercadológicas que fizeram com que o seriado se tornasse uma obra acabada até ser transmitido pela TV Tupi; depois mergulharemos no estudo da estética adotada; e, por último, abordaremos o conteúdo relacionando-o com produções de mesmo formato e temáticas próximas, além de compreendermos algumas características especiais do seriado como na sua posituação da imagem da polícia rodoviária do estado de São Paulo e, por outro lado, a sua propagação de alguns valores morais de comportamento, como a honestidade policial e o respeito às leis.

Para tanto, exporemos aqui resumidamente o fundo histórico que comporá a análise do nosso seriado. A televisão nos anos 1950 procurava se firmar como meio de comunicação. Seu crescimento ocorria pelas concessões que o governo federal dava às novas emissoras que, por sua vez, eram incentivadas pelo capital das empresas privadas que patrocinavam programas de forma exclusiva, como ocorreu com *O Vigilante Rodoviário*.

Em 1961, o primeiro episódio realizado pela dupla formada por Ary Fernandes e Alfredo Palácios, este último produtor já com boa experiência no cinema brasileiro<sup>18</sup>, estava pronto e foi apresentado em duas agências de publicidade que detinham a conta de algumas empresas, no caso a Thompson e a Norton. A última, através do publicitário Carlito Maia,

---

<sup>18</sup> Alfredo Soares Palácios nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1922 e faleceu em 1997. É produtor e diretor. Iniciou sua carreira de mais de 40 anos no cinema como crítico de rádio e jornais enquanto cursava a faculdade de direito. Atuou como publicista e importador de filmes. Em 1950, ingressou na Cinematográfica Maristela ficando até seu fechamento oito anos depois. Produziu seu primeiro filme em 1952 intitulado *Simão, o Caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), além de ser roteirista em *Suzana e o Presidente* (Ruggero Jacobbi, 1951) e fazer os diálogos adicionais em *Meu Destino é Pecar* (Manuel Peluffo, 1952) e ter participado de vários outros filmes. Entre várias lãureas, destaca-se a de melhor produtor nos prêmios Governador do Estado por *Quem Matou Anabela?* e *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1970). Foi também produtor executivo em *A Doutora é muito Viva* e *Arara Vermelha*. Criou junto de Antônio Polo Galante a Servicine (1968-1976) produzindo vários filmes eróticos. Além de executar trabalho como produtor independente, o cineasta lecionou produção cinematográfica na FAAP e no Seminário de Cinema do Masp e ainda dirigiu peças de teatro na extinta TV Paulista. Foi eleito em mais de uma oportunidade presidente do Sindicato dos Produtores da Indústria Cinematográfica do estado de São Paulo. Biografia extraída de CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, pp.413-414.

entrou em contato com a Nestlé, representada por Gilbert Valterio, que logo mostrou interesse pelo material e acertou com a TV Tupi a sua transmissão, firmando um contrato com a Indústria Brasileira de Filmes (IBF) dos dois cineastas, com a previsão de entrega de trinta e nove episódios<sup>19</sup>. Assim, para que o seriado fosse veiculado, era necessário que houvesse interesse comum entre o investidor e o produtor, sendo um percurso diferente de hoje, já que são as emissoras que produzem seus próprios programas e vendem os espaços comerciais aos anunciantes.

Portanto, fazer uma análise não levando em conta as atuações, mesmo que breves, das agências publicitárias, das empresas estrangeiras investidoras na televisão e mais detidamente da Nestlé, seria um trabalho incompleto, estando aí uma particularidade da televisão brasileira daqueles tempos.

As ações dos patrocinadores e o domínio que o cinema americano exercia tornam necessário ter como perspectiva os fluxos transnacionais de mídia, pois, no decorrer da década de 1950, os investidores começaram a introduzir no país várias produções oriundas dos Estados Unidos que dividiam a grade de programação com as produções nacionais, resultando numa concorrência pelo espaço.

As obras americanas levavam certa vantagem, por saírem mais em conta do que se o programa fosse produzido aqui, ocupando, então, espaços consideráveis. Tal ocorrência atrapalhou a continuidade da série brasileira.

O contexto da recepção também será observado para entendermos as filiações estéticas do seriado. O público teve amplo contato com filmes americanos que dominavam o cinema pela sua quantidade de produções em cartaz e pela preferência apontada em pesquisas de opinião, fazendo com que *O Vigilante Rodoviário* assimilasse a forma narrativa daquelas obras, devolvendo, por outro lado, ao telespectador o que ele já estava acostumado a ver.

Notando que o cinema americano e os seriados de lá empregam comumente a narrativa clássica através de histórias com começo, meio e fim, contadas com relação de

---

<sup>19</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.131-134. Porém, a Nestlé abriu mão da entrega de mais um episódio, considerando a situação financeira precária dos produtores, isto é, o contrato previa trinta e nove histórias, mas foram entregues trinta e oito. *Idem*, p.144-145. Vale lembrar que destes, trinta e cinco foram recuperados.

causa e efeito, tais modelos foram colocados em prática em *O Vigilante Rodoviário* através do formato de narrativa seriada com histórias de aproximadamente vinte e dois minutos, com final feliz e personagens psicologicamente bem delineados. Além disso, o seriado procurou se harmonizar com a hegemonia ilusionista no campo do espetáculo, que era um traço marcante tanto no cinema como na televisão, apresentando histórias simples, de fácil compreensão, claras e sem ambiguidades, com personagens que se opunham de modo maniqueísta, visando mais à diversão do que à criticidade ou uma politização que ajudasse a desencadear alguma mudança social.

No campo da audiência, questões importantes tangenciam o consumo. Numa linguagem fácil e acessível, o seriado pode ser assistido por uma ampla gama de telespectadores, principalmente pelas crianças, sendo elas também um *target* da Nestlé.

Por outro lado, a entrada de *O Vigilante Rodoviário* na TV se deu pela tentativa de criar um produto viável para a televisão. Procurando sobreviver à falência dos grandes estúdios cinematográficos, Ary Fernandes e Alfredo Palácios entraram num campo inexplorado no Brasil, o de seriados filmados em película de cinema de curta-metragem para serem veiculados, a princípio, na TV. Era um período precário da televisão brasileira, que ainda procurava o seu caminho com uma grade de programação curta para os padrões de hoje.

Outra ausência sentida no âmbito acadêmico é a falta de estudos em relação ao gênero televisivo “seriado”, pois majoritariamente os trabalhos aludem a outra serialidade, as telenovelas, embora achemos isso justo por ser um gênero muito difundido no Brasil e, de longe, a produção nacional mais exportada, além do fato de ser um objeto cultural que possibilita amplos estudos sobre a sociedade brasileira.

Entendendo a importância de tais reflexões, acreditamos que o trabalho possa não só contribuir para o estudo do gênero televisivo, como também abrir uma vertente para que o pesquisador de história aborde outros programas do tipo seriado.

Já o assunto que vamos estudar é atual, pois, por conta da segmentação que a televisão tem buscado hoje com programas voltados aos vários gostos, principalmente, na TV a cabo ou pela diversificação da mídia, os seriados passaram a ter mais força, tanto os estrangeiros, ainda sob o domínio americano, como os nacionais que têm entrado na programação de diversos canais da TV por assinatura.

Esse aspecto traz à tona os diversos tipos de seriados com suas variações estéticas e temáticas, trazendo maior interesse por parte de pesquisadores sobre esses tipos de programas em detrimento da telenovela, que sofre uma queda na sua expressividade no âmbito estrangeiro conforme aponta Esther Hamburger:

Tal literatura estrangeira sobre televisão já não alude às novelas brasileiras. O “caso” brasileiro surpreendentemente perdeu espaço interna e externamente diante de uma também inesperada renovação da ficção televisiva internacional. Fato que nos convida a ampliar o espectro de pesquisa para pensar as relações entre ficção televisiva e fluxos transnacionais de interpretação, com os quais seriados como *Cidade dos Homens* (2002) estão sintonizados<sup>20</sup>.

Logo, o objeto estudado ganha importância, pois ele atende a uma demanda de pesquisa presente na atualidade. Além disso, engendramos compreender melhor suas filiações, pois, como se trata de um seriado criado num dado tempo histórico, é possível que ele seja uma resposta a outros seriados que estavam sendo transmitidos. Intentaremos, com isso, contribuir com a seguinte reflexão:

Os programas precisam ser analisados com minúcia, buscando suas articulações internas, suas estratégias de significação. Só assim o objeto vai surgir em sua complexidade. Em seguida, é preciso inseri-los em uma tradição, estudar suas filiações<sup>21</sup>.

Desta forma, relacionaremos alguns seriados brasileiros de aventuras anteriores ao *Vigilante Rodoviário* como *Capitão 7* e *Falcão Negro* e também traremos à análise os estrangeiros *Patrulha Rodoviária*, *Rin-Tin-Tin*, *Lassie* e *O Menino do Circo*, todos no geral e nos pontos que se aproximam do nosso seriado.

Essas articulações farão com que investiguemos a condição técnico-estética da produção, sua linguagem cinematográfica e ainda façamos uma crítica externa ao observar fatores históricos que contribuíram para a sua realização, tanto no sentido estético quanto na análise do tema e do conteúdo discursivo.

---

<sup>20</sup> HAMBURGER, Esther. Telenovelas e Interpretações do Brasil. In: *Lua Nova*, São Paulo, v.82, p.73, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>. Acessado em 08/09/2014, p.83.

<sup>21</sup> MOREIRA, Roberto. *Op. cit.*, p.52.

O caráter ideológico também é destacado e é moldado por aspectos culturais presentes não só no Brasil como também corresponde às histórias produzidas no estrangeiro. A luta de *Carlos* e de *Lobo* contra o crime não só corresponde a um padrão estético hollywoodiano como também se torna cosmopolita, podendo ser exportado para várias realidades. Seu tema de fácil compreensão se dirige às crianças dentro da perspectiva da constante luta entre o “bem” e o “mal”, ou entre a legalidade e o crime, sem fazer grandes reflexões sobre a realidade brasileira. A mensagem exposta é a de que o “crime não compensa”.

Quanto aos conflitos sociais expostos em tela, o que move a maioria das histórias é a presença do crime em que seus agentes o cometem por simples desvio de caráter e não por conta de dilemas como conflitos entre as classes sociais, por exemplo.

Um aspecto interessante que notamos é que o seriado se aproximava da perspectiva proposta pelo *Código Hays*<sup>22</sup>, que vigorava no cinema norte-americano nos anos 1930 e tinha dispositivos sobre alguns valores sociais. Por exemplo, o Código determinava que nos filmes deveria ser “mantida a santidade da instituição do casamento e do lar”. No nosso seriado analisado não se colocam em questão discursos contra a instituição do casamento, não cabendo intrigas entre marido e mulher. Nele, no geral, as famílias se mostram coesas e solidárias, como se fossem um “porto seguro” perante um mundo repleto de bandidos.

Opondo-se ao mero entretenimento, o seriado procura ser educativo no sentido de conscientizar a população quanto à segurança coletiva, expondo discursos que apontam a importância de medidas preventivas contra o crime.

Na questão cultural, o criador Ary Fernandes defende que seu seriado valoriza alguns aspectos nacionais, sendo possível detectar que em sua obra há uma tentativa de se criar algum tipo de memória coletiva, que deve ser vista com reservas, já que a televisão ainda tinha pouco alcance para a população em geral do país. Percebe-se isso quando ele aponta alguns aspectos tradicionais como as paisagens-símbolo mostradas através locações externas como a Estação da Luz, para citar um exemplo. Seu uso se dá com intuito de buscar uma proximidade com o telespectador enquanto o monumento se congela na tela.

---

<sup>22</sup> Parte do dispositivo está em: SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p.81.

Outro elemento que chama a atenção é quando valoriza a imagem da cidade de São Paulo como um exemplo – de metrópole em crescimento, como será demonstrado na fala de um narrador no episódio *Ladrões de Automóveis*.

Seus discursos e sua valorização da Polícia Rodoviária acabaram conquistando a simpatia dela. Como o “bem” sempre vencia nas histórias, isto é, como a corporação sempre prendia os bandidos, o seriado aperfeiçoava a sua imagem mitificando sua eficácia. Na tela, era mostrada como uma instituição disciplinada, organizada e harmônica com outras polícias. Em retribuição, a produção do seriado recebeu sua colaboração, como no isolamento de pista para as filmagens, no treinamento do artista-protagonista Carlos Miranda e no empréstimo de viaturas, detalhes estes que vamos mostrar.

Entre todos os envolvidos na feitura da série, esclarecemos que nosso foco estará centrado em Ary Fernandes, que idealizou, produziu e dirigiu a filmagem da série, dando sentido ao roteiro. Geralmente, na mídia é ele quem responde pela obra juntamente com o cineasta Alfredo Palácios, que atuou na produção e também ajudou a divulgá-la<sup>23</sup>.

As representações do diretor acerca da série estão expostas em sua biografia denominada *Ary Fernandes: sua fascinante história* e serão exploradas ao longo do trabalho. Por esse motivo, vale recompor, por hora, brevemente sua trajetória profissional até a elaboração de seu seriado *O Vigilante Rodoviário*.

O cineasta nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1931 e faleceu em 2010. Entre os cargos de produtor, diretor, ator e cargos técnicos de produção, ele participou de cento e vinte quatro filmes no total. Sua carreira começou no rádio, em 1949, onde fazia locução e atuava em novelas, além de representar no teatro e na TV Paulista. Teve sua primeira participação no cinema como assistente de produção no filme *O Canto do Mar* (Alberto Cavalcanti, 1953) na Companhia Cinematográfica Maristela. Ocupou posteriormente os cargos de assistente de direção em *Leonora dos Sete Mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955), fez uma ponta como ator em *Pensão de Dona Estela* (Ferenc Fekete, 1956) e foi gerente de produções em A

---

<sup>23</sup> No cinema, o produtor se responsabiliza pela obra toda. É considerado “o pai do filme”, pois busca recursos para sua produção “fechando os elos necessários para realizá-lo” enquanto também verifica “se o filme está seguindo o caminho inicialmente traçado”. Embora estejamos tratando sobre o gênero seriado, a atuação da dupla confirma o aspecto aqui exposto. FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001, p.77.

*Doutora é muito Viva* (Ferenc Fekete, 1957), um filme independente, *Rosa dos Ventos* (*Die windrose*, Alex Vianny no episódio brasileiro, 1954), *Arara Vermelha* (Tom Payne, 1957), *Paixão de Gaúcho* (Walter George Durst, 1957) e *Rastros na Selva* (Mário Civelli e Francisco Eichhorn, 1959) e diretor de produção em *Quem Matou Anabela?* (Didier A. Hamza, 1956), *Casei-me com um Xavante* (Alfredo Palácios, 1958) e *Vou te Contá* (Alfredo Palácios, 1958). Como assistente de direção trabalhou em *Mãos Sangrentas* (Carlos Hugo Christensen, 1955). O primeiro filme como diretor foi o documentário *Um Peão para Todo Serviço* feito para Willys Overland do Brasil em 1958<sup>24</sup>.

As representações do ator-principal, Carlos Miranda, também receberam espaços no trabalho e foram coletadas principalmente através de sua biografia<sup>25</sup>, ganhando importância pelo fato de que o seu papel vivido na série ter contribuído, de certa forma, para que ele ingressasse posteriormente na Polícia Rodoviária da Força Pública do Estado de São Paulo.

A escolha do ator Carlos Miranda para exercer o papel de *inspetor Carlos* por parte de Ary Fernandes se deu após vários testes e graças a uma sugestão dada por sua esposa, Ignez Peixoto Fernandes. Carlos, ao colocar a farda, convenceu o cineasta de que era a pessoa certa para o papel.

Até então, Carlos Miranda havia sido chamado para ajudar na produção do piloto da série. Ele era conhecido de Fernandes e Palácios desde a passagem deles pela Maristela<sup>26</sup>. Antes, ele tinha atuado amadoramente pelo Teatro Popular do Sesi e participado de alguns comerciais de TV, além de ter feito breves aparições no cinema. Em depoimento ao biógrafo Carlos Antonio Noia de Souza, o ator afirmou que ele seria a solução mais em

---

<sup>24</sup> Biografia extraída de: SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.* Após *O Vigilante Rodoviário*, criou outra série para a TV, no caso *Águias de Fogo* e fundou a Produtora de Cinema e Televisão (Procitel). Produziu e dirigiu ainda *Mágoas de Caboclo* e *Uma Pistola para Djeca* para Amácio Mazzaropi. A partir de 1974, dedicou-se a filmes de pornochanchada como *O Supermanso*, *Quando Elas Querem...* e *Eles Não*. Em 1978, tentou realizar nova temporada de *O Vigilante Rodoviário*, mas o projeto não passou do piloto. Nos fins dos anos 1970 e início da década seguinte, realizou algumas produções eróticas como *Essas Deliciosas Mulheres*, *Orgia das Libertinas*, *Cassino dos Bacanais*, *Elas só Transam no Disco*. Após um grande intervalo sem trabalhar no cinema, foi diretor de produção em *O Cangaceiro* em 1996. Além disso, dublou diversos filmes para a TV. ABREU, Nuno César. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p.235.

<sup>25</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Inspetor Carlos: o eterno vigilante*. São Paulo: [s.n.], 2004.

<sup>26</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.122-123.

conta se comparado a um ator profissional. Além disso, muitos não acreditavam no projeto ou pediam cachês exorbitantes<sup>27</sup>.

Definido o papel principal, chegava o momento de definir que animal acompanharia o inspetor em suas aventuras. Entre vários animais, foi escolhido um cachorro, o King, modelo publicitário da Fábrica de Móveis de Aço Fiel. Inicialmente, houve resistência do diretor, pois o cão era parecido com que fora usado no seriado *Rin-Tin-Tin*. Mas ele mudou de ideia, após ser influenciado por alguém da produção, que o convenceu de que o cão era “muito inteligente e disciplinado”, além de estar acostumado a lidar com as câmeras<sup>28</sup>.

Entre as fontes empregadas para atingir nosso objetivo, estão incluídas: em primeiro plano, o seriado *O Vigilante Rodoviário*, com seus trinta e cinco episódios recuperados e relançados pela Produções Cine TV (Procitel) por meio da distribuidora de vídeo Spectra Nova no ano de 2009<sup>29</sup>, do qual selecionamos dez episódios que se relacionam com os assuntos que queremos tratar; as biografias publicadas de Ary Fernandes e Carlos Miranda; as entrevistas concedidas pelo diretor e pelo produtor Alfredo Palácios e armazenadas no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo; e algumas impressões expressas por críticos em periódicos do período da primeira exibição do seriado na TV.

Todos estes fatores contribuiriam para que continuasse a pesquisa sobre *O Vigilante Rodoviário*. Pela sua importância, a série não poderia ser esquecida pela memória coletiva. Trazê-la à baila é: discutir a importância da televisão aos telespectadores; verificar como se constrói um herói nacional fardado para a TV; constatar como a Polícia Rodoviária era representada no seriado; estudar o caráter educativo, documental e como se dirigia às crianças, principalmente; entender o hábito de assistir à televisão nos primórdios desta no Brasil; ir atrás de evidências e representações do criador da série, do produtor e do ator principal sobre a obra; recuperar a memória do primeiro seriado televisivo filmado em película de cinema no Brasil; e, afinal, usá-lo para compreender um fragmento da realidade daquele tempo histórico.

---

<sup>27</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.64.

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>29</sup> No processo de restauração deste material, os técnicos não conseguiram recuperar três episódios, que acabaram ficando fora do produto. São eles: *Os Cinco Valentos*, *Orquídea Glacial* e *O Pagador*.

Para tanto, esta dissertação foi organizada em dois capítulos. O primeiro capítulo trata do meio em que o seriado conseguiu ser inserido. Por isso, comporemos alguns traços da televisão desde o seu nascimento no Brasil em 1950 até início da década seguinte junto a alguns aspectos da grade de programação da televisão, destacando a influência das agências de publicidade e patrocinadores, enquanto eram veiculados seriados nacionais e, principalmente, americanos. Em paralelo, veremos quais foram as condições que fizeram com que Ary Fernandes criasse seu seriado e como ele atraiu os interesses da Nestlé. O aspecto do pioneirismo será trabalhado no estudo da trajetória dos Diários Associados, que fundaram a TV Tupi, inaugurando o veículo no Brasil; e dos produtores de *O Vigilante Rodoviário* ao procurar veicular a série. Aspectos relacionados à recepção, como a classe econômica da audiência, serão levados em conta, pois, visto que o aparelho de TV ainda era caro, somente as elites tinham condições financeiras para comprá-lo e, logo, constituía-se um receptáculo dos discursos e visões propagadas pelo seriado. As ações publicitárias e os valores corporativos da Nestlé serão destacados no período, tanto os apontados como de sua marca como a imagem propagada a respeito da série. Assim, reconstituiremos fatores que fizeram com que *O Vigilante Rodoviário* chamasse a atenção de parte dos elementos hegemônicos que detinham as condições materiais ou financeiras para sua exibição, como a televisão e o patrocinador respectivamente.

No segundo capítulo, articulando a análise interna com a externa do objeto, será focalizada a sua forma narrativa inspirada no modelo do cinema clássico hollywoodiano, que foi usado como referência para buscar a audiência do programa que tinha se acostumado a esse padrão estético. Em seguida, nós o classificaremos de acordo com seu formato apresentado, o de “episódio seriado”. Posteriormente, no âmbito do tema, apresentaremos a filosofia geral do programa por meio de um estudo mais detalhado do primeiro episódio, chamado *Diamante Grão Mongol*. O contexto da recepção também será abordado através de um estudo sobre o Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (Ibope) a fim de entendermos o que os cariocas e paulistas assistiam no cinema e esboçaremos, brevemente, os gostos considerando os gêneros e as classes sociais do público. Para tanto, veremos o quanto o cinema era uma opção de lazer e exploraremos a nacionalidade dos filmes assistidos, sendo ocupado cada vez mais por obras estrangeiras em razão da falência dos grandes estúdios brasileiros. No conteúdo da série, destacaremos o caráter cosmopolita do tema e como se dão as suas narrativas. Focaremos também na atuação dos

protagonistas comparando-os no geral com as séries norte-americanas como *Patrulha Rodoviária* para a atuação do policial *Carlos*, *Lassie* e *Rin-Tin-Tin* para a composição do personagem *Lobo*; na ação dos antagonistas e como eles são apresentados na produção e ainda como a sociedade era representada, segundo estereótipos característicos da televisão em sua busca em suavizar desigualdades e conflitos sociais básicos. Visando buscar suas particularidades, exploraremos o motivo de ser a Polícia Rodoviária a escolhida e como ela era mostrada. Já o sentido pedagógico na propagação de imagens e discursos também será estudado, assim como o fundo político do discurso do seriado.

Abaixo relacionamos os dez episódios que serão tratados, as respectivas abordagens e onde se localizam no trabalho com uma análise mais aprofundada<sup>30</sup>:

a) *Diamante Grão Mongol* – como é o piloto do seriado, ele expõe as linhas gerais que permearão os outros episódios, do qual destacaremos um estudo mais detalhado da ação do personagem *Carlos* no combate ao crime, se concentrando também em seus traços psicológicos e como ele obtém o reconhecimento de seu heroísmo na tela, que será sua marca em outras aventuras, além do episódio possibilitar ser utilizado para a compreensão da dimensão da narrativa clássica adotada através da luta maniqueísta entre o “bem” vencedor contra o “mal” no 2.1 e 2.2; e ainda exporemos a representação da polícia eficaz no combate ao crime internacional como um reforço positivo à imagem da polícia brasileira no 2.3.

b) *Aventura em Vila Velha* – junto ao episódio anterior, será destacado o caráter cosmopolita do tema combate ao crime, apontando como se dá a sua narrativa e ainda nos centraremos na atuação dos protagonistas, comparando-as com as de algumas séries norte-americanas no 2.2; e ainda a eficácia da polícia em combater crimes internacionais já no 2.3.

c) *A História do Lobo* – o episódio, preparado segundo Fernandes para justificar a presença do cachorro na Polícia Rodoviária fictícia, será enfatizado para compreendermos os elementos que habilitaram o cão a se tornar um ajudante de herói do inspetor *Carlos*, mostrando, ao mesmo tempo o valor do amor pelos animais propagado pela série por meio de apelos aos sentimentos do telespectador que, por sua vez, pode ficar sensibilizado com a história numa operação melodramática no 2.2.

---

<sup>30</sup> Os episódios restantes serão citados de forma secundária e como apoio a alguma argumentação exposta no trabalho.

d) *Ladrões de Automóveis* – dentro do caráter educativo da série, mostraremos como o episódio expõe uma preocupação com os furtos de automóveis na cidade de São Paulo, defendendo que as ocorrências se dão mais pelo descuido dos motoristas do que pela ineficácia da polícia em preveni-los, encaixando-se numa das ideias da série que seria a conscientização a favor da segurança coletiva no 2.3.

e) *O Recruta* – apontaremos como a Polícia Rodoviária é mostrada como um lugar onde se fazem homens, pois nela, um jovem mimado é transformado em um herói de farda sob o olhar vigilante de *Carlos*, imbuído pelo seu superior como um disciplinador deste aspirante, sendo ele punido ao final apesar de ser filho do comandante, apresentando assim a corporação como um lugar onde a justiça se faz independentemente dos laços que unem o juiz e o réu também no 2.3.

f) *A Pedreira* – parte da história será recontada e analisada pelo fato de ser uma exceção ao tema “combate ao crime”, cuja premissa básica é acentuar a marca de herói de *Carlos* e de seu ajudante *Lobo* que resolvem problemas mesmo fora da estrada ao socorrerem uma menina e um cachorro em perigo numa pedreira com iminente risco de uma explosão no 2.2.

g) *A Eleição* – a Polícia Rodoviária, pelos discursos do seriado, é apontada como um lugar que abriga homens de personalidades distintas e ainda proporciona a seus componentes um preparo físico e intelectual, além do fato de haver no episódio um caráter documentarista que propõe a valorização à polícia na exposição das façanhas do pelotão de motociclistas da Força Pública no início da história no 2.3.

h) *O Suspeito* – a história tenta manter a boa imagem da Polícia Rodoviária intacta; dessa forma, mostraremos o tratamento que elementos desviantes sofrem no seu interior para manter a boa reputação da corporação também no 2.3.

i) *O Mistério de Embu* – esta história mostra uma quebra de hierarquia familiar com a redenção do jovem ao final que reconhece o seu erro, reafirmando valores familiares como o respeito aos mais velhos e a valorização da à instituição do casamento, como princípios que possam tirá-lo do crime, de acordo com alguns discursos defendidos na série já no 2.4.

j) *O Homem do Realejo* – servirá para analisar como operam o caráter despolitizante e generalista de parte da linguagem televisiva no 2.4.

## CAPÍTULO 1

### PIONEIRISMO E HEGEMONIA NA TV COMO CAMPO DE DISPUTA

#### 1.1. Construindo o cenário: o início da TV brasileira e as ficções seriadas

Quando o seriado televisivo *O Vigilante Rodoviário* foi veiculado em 1962, a televisão nacional ainda estava em sua fase embrionária, pois a TV Tupi tinha sido inaugurada há pouco mais de dez anos, mais precisamente no dia 18 de setembro de 1950 em São Paulo. A emissora, onde o seriado estreou, dominava as transmissões no Brasil e era a mais estruturada do momento.

Essa ação inédita de lançar a TV não só no Brasil como no hemisfério Sul<sup>1</sup> foi de iniciativa do grupo de comunicação Diários Associados, do empresário Assis Chateaubriand. A aparelhagem foi importada dos Estados Unidos, onde, segundo Sérgio Caparelli, a televisão já estava se expandindo havia seis anos e cujo desenvolvimento ocorria após a sua interrupção por conta da Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>.

Um problema decorrente desta precipitação de Chateaubriand é que faltavam modelos para implantar a televisão, pois só havia três canais de televisão em funcionamento no mundo: um na Inglaterra, um na França e um nos Estados Unidos. A estadunidense National Broadcasting Company (NBC) adotou o modo de transmissão comercial, que “era o que mais se aproximava do que se pretendia fazer no Brasil”<sup>3</sup>, enquanto nos outros dois a televisão era estatal.

A televisão no Brasil começou de maneira frágil e improvisada. Como não havia aparelhos para receber as imagens inaugurais da TV no país, o empresário se viu obrigado a encomendar, às pressas, duzentos aparelhos através de contrabando, pois, caso viessem legalmente, segundo o importador e exportador que realizou a operação, correr-se-ia o risco de os receptores ficarem presos por conta da morosidade burocrática do Ministério da

---

<sup>1</sup> PRIOLLI, Gabriel. “Antenas da brasilidade”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p.16.

<sup>2</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982, p.88.

<sup>3</sup> MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.498.

Fazenda por pelo menos dois meses, mesmo que o empresário apelasse ao presidente da República.

Para resolver o problema e evitar outros futuros relacionados ao desvio, o empresário ordenou que um dos receptores tivesse como destino o Palácio do Catete, sede do governo federal de então, como um “agradecimento simbólico” ao presidente Dutra pela ajuda dada na implantação da TV dos Associados ao conceder a licença para a transmissão. Porém, o presidente só poderia assistir a algum programa após um ano da entrega, quando da inauguração da TV Tupi na cidade do Rio de Janeiro, a segunda do grupo, já que o sinal emitido a partir de São Paulo chegava a um raio de cem quilômetros da antena de transmissão<sup>4</sup>.

Antes de lançar-se neste novo segmento, acredita-se que Chateaubriand encomendou uma pesquisa de uma agência de publicidade americana para avaliar se havia condições mercadológicas para o novo veículo de comunicação, recebendo como resposta a informação de que o mercado brasileiro ainda era “incipiente” e, portanto, insuficiente para sustentar uma TV comercial. Recomendou-se, então, ao empresário esperar a consolidação definitiva da televisão nos Estados Unidos para que tivesse maiores parâmetros. O que reforçava esse argumento era o fato de que o Brasil, ainda na década de 1940, possuía população majoritariamente concentrada no campo, o que limitava o alcance do mercado publicitário centrado nas grandes cidades<sup>5</sup>.

Na década de 1950, tal situação não mudou muito. De acordo com o senso do IBGE, 63,84% habitavam áreas rurais. Já na década seguinte, o número reduziu para 54,92%<sup>6</sup>, mas ainda sim era um fator adverso à TV, pois as emissoras emitiam sinais através das principais capitais e de algumas cidades estratégicas do interior que contavam com certa concentração populacional em torno de sua antena transmissora.

Contrariando o diagnóstico pessimista do mercado brasileiro para os fins dos anos 1940, Chateaubriand resolveu iniciar a televisão no Brasil. No período, o rádio era o veículo de retorno financeiro mais seguro, por gozar de popularidade, mas já era um campo

---

<sup>4</sup> Idem, pp.500-504.

<sup>5</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: História da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986, p.15.

<sup>6</sup> IBGE, Censo Demográfico 1950/2010. Até 1991, dados extraídos de Estatísticas do Século XX, Rio de Janeiro: IBGE, 2007, no Anuário Estatístico do Brasil, 1993, v. 53, 1993.

explorado pelo conglomerado capitaneado pelo empresário. O que movia o empreendedor era a sua marca de querer ser o “pioneiro” nesta nova frente da área da comunicação.

O pioneirismo é, de fato, uma marca constante de Chateaubriand, pois ele foi o primeiro a introduzir novas espécies bovinas no país, além de contribuir na difusão de aeroclubes e ter participação vital na formação do Museu de Arte de São Paulo (Masp)<sup>7</sup>.

Por outro lado, o pioneirismo é um *modus operandi* possível da classe empresarial brasileira. A ideia é projetar-se num determinado segmento do mercado antes de seus concorrentes, desconsiderando, *a priori*, um retorno financeiro seguro, mas com uma expectativa de lucro no futuro exatamente por conta da antecipação. Esse comportamento é classificado pelo sociólogo Fernando Henrique Cardoso como de um “capitão de indústria”<sup>8</sup>, podendo-se atribuir tal característica até mesmo a uma instituição já hegemônica como a TV Tupi<sup>9</sup>.

A hegemonia dos Diários Associados na comunicação foi um processo resultante de um período em que o rádio se tornava um veículo atraente para as verbas publicitárias. Procurando adaptar-se a esse meio, surge em 1938 o que Othon Jambeiro denominou de o “primeiro e maior conglomerado brasileiro de comunicação em massa”. O domínio duraria cerca de “quarenta anos”, com a posse de cinco emissoras de rádio e doze jornais diários, chegando ao seu auge vinte anos depois, já com dezoito emissoras de televisão e várias revistas como *O Cruzeiro*<sup>10</sup>.

Ao atuar em vários ramos dentro da comunicação, o grupo procurava exercer um “oligopólio de concentração vertical”, que ocorre quando um proprietário concentra em suas mãos mídias diferentes. Trata-se, então, do primeiro conglomerado brasileiro de comunicações com esse tipo de procedimento<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.14.

<sup>8</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972, pp.143-144.

<sup>9</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.58.

<sup>10</sup> JAMBEIRO, Othon. *A tv no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002, p.49.

<sup>11</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Op. cit.*, p.30.

Na esteira do pioneirismo, Inimá Ferreira Simões reflete sobre o caráter do ineditismo da ação empresarial, ao estudar a trajetória de Assis Chateaubriand, trazendo à baila o que é ser um precursor num país capitalista atrasado como o Brasil:

O pioneiro só tem existência a partir daquilo que faz. Ou melhor, daquilo que faz antes dos outros, o que em países periféricos como o Brasil ganha importância especial, uma vez que ele se torna o agente introdutor de técnicas em vigor nos centros adiantados. Nesse caso, o pioneiro seria de certa forma o antecipador do inevitável, aquele que nos impulsiona em direção a um futuro já dado, “irreversível”, um futuro que se almeja. Ponte entre o nosso atraso e o desenvolvimento alcançado por outros países, o pioneiro retira dos obstáculos, da falta de condições reais para a implantação de seus projetos, o carisma de sua existência<sup>12</sup>.

Dessa forma, Assis Chateaubriand age no mundo dos negócios. Acreditando que, cedo ou tarde, a televisão seria lançada no país, o jornalista quis ser o primeiro. Porém, o pioneiro Chateaubriand não deve ser visto apenas como alguém que estava além do seu tempo ou como alguém que age sem certa racionalidade administrativa moderna, mas sim como um homem que soube se aproximar do governo de modo que seus objetivos não sofressem objeções. O resultado dessa relação foi a concessão federal adquirida para iniciar as transmissões sistemáticas no país independentemente do fato de a primeira experiência em emissões de ondas televisivas ter sido feita quatro anos antes pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que pertencia ao governo federal<sup>13</sup>.

Nesse período, a televisão se desenvolvia através da iniciativa privada, mas também era ajudada pelo governo, como no caso do empréstimo do prédio concedido, a princípio, à Rádio Mauá, estatal, para a TV Rio, ou, o mais comum, o financiamento público, operações que apontam que “o governo enfrentou a pressão das empresas detentoras ou interessadas na concessão, pois a iniciativa privada no setor sempre considerou desleal a concorrência do Estado”<sup>14</sup>.

No campo da imprensa escrita, o governo federal já havia beneficiado várias empresas de comunicação, inclusive os Associados de Chateaubriand. Contudo, o empresário parece ter esquecido o fato quando percebeu que um de seus concorrentes, o

---

<sup>12</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, pp.14-15.

<sup>13</sup> JAMBEIRO, Othon. *Op. cit.*, p.50.

<sup>14</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.33.

jornal *Última Hora*, recebia também tais recursos, atacando veementemente esse ato praticado pelo então presidente da república Getúlio Vargas em seu segundo mandato. Ao fazer tais “denúncias” de favorecimento pela imprensa, acabou trazendo à tona esta prática governamental até então pouco conhecida<sup>15</sup>. Talvez a ação do empresário tenha tido como objetivo diminuir a importância de outro jornal por se sentir ameaçado pela sua concorrência, ao menos na imprensa escrita, ou possivelmente estivesse precavendo-se dos demais empresários, que poderiam, num futuro próximo, colocar suas emissoras para funcionar conforme conseguissem as licenças e os investimentos oficiais.

Ainda sobre o aspecto destes créditos governamentais, vale ressaltar que Chateaubriand, no discurso proferido na inauguração da TV Tupi<sup>16</sup>, agradece aos diversos patrocinadores da iniciativa privada que tornaram o evento possível, não mencionando o incentivo do governo em nenhuma esfera, exceto quando faz uma breve referência ao governo paulista, que concedeu através do Banco do Estado de São Paulo o topo do edifício-sede para a instalação da antena<sup>17</sup>.

Outro aspecto importante do período é o nacionalismo. Assis Chateaubriand se contrapunha à intervenção estatal na economia, mas adotava o discurso nacionalista no sentido cultural, pois a TV Tupi, como sugere, teve seu nome extraído de um dos mais importantes troncos indígenas brasileiros, além de apresentar como logotipo um indivíduo caracterizado com as vestes desses povos originários. Refletindo sobre esse desenho do nativo de “feições ocidentais”, a autora Esther Hamburger extrai o sentido de que a “tecnologia estrangeira não engole necessariamente as raízes nativas”, pois, mesmo que o personagem apresente antenas no cocar, ele “permanece índio” e brasileiro<sup>18</sup>.

O discurso nacionalista se fez presente no ato da estreia da TV. Na visão de mundo divulgada pelo empresário nessa oportunidade, a TV Tupi era “um *bouquet* de aço, instalado na torre de um banco amarrando todo o Brasil”, disseminando a ideia de que a

---

<sup>15</sup> Idem, p.16.

<sup>16</sup> O discurso pode ser encontrado em SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, pp.20-21.

<sup>17</sup> Idem, p.17.

<sup>18</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.28.

emissora iria integrar o país pela televisão. Por outro lado, o nacionalismo ficou explícito no seu agradecimento às empresas nacionais que contribuíram com tal empreitada<sup>19</sup>. Uma possibilidade que explica a falta de empresas estrangeiras no rol dos investidores é a desconfiança que elas demonstravam quanto ao futuro desse veículo. Assim, elas aplicavam capital no rádio que tinha muito mais alcance territorial do que a televisão. Vale lembrar que, até o momento, só a cidade de São Paulo tinha uma estação de TV, e esta emitia ondas para duzentos aparelhos “contrabandeados”.

O limite nacionalista de Chateaubriand era demonstrado no campo econômico, pois ele se posicionava contra o monopólio estatal no petróleo<sup>20</sup>, além de se opor ao uso de dinheiro público para financiamento de empresas de comunicação, embora tivesse sido beneficiado pelo Estado. Dessa feita, o seu pioneirismo tinha contornos mais claros: situava-se entre o financiamento público e o incentivo do empresariado nacional, tudo isso sem a concorrência do Estado na área televisiva. Agora restava atrair o público e o investimento das empresas, sobretudo multinacionais, para sua emissora.

Sobre essa fase inicial da televisão no Brasil, há autores que a delimitam entre o nascimento da TV no país com a inauguração da Tupi em 1950 e seu domínio até a chegada dos militares ao poder ou, um pouco mais tarde, com o domínio da TV Globo.

A autora Esther Hamburger, por exemplo, ao estudar a hegemonia das telenovelas, divide a história da televisão em três períodos, levando em conta a relação que se estabelece entre o Estado, a indústria de televisão, os anunciantes e o público.

---

<sup>19</sup> São elas: Companhia Antártica Paulista, Sul América Seguros de Vida, Moinho Santista e a organização F. Pignatari que comercializava a Prata Wolff. SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.20.

<sup>20</sup> O autor Nelson Werneck Sodré dedica um capítulo para entender o alcance do financiamento das empresas estrangeiras, não só ligadas ao petróleo, mas a vários ramos de atuação dando atenção especial à imprensa escrita, apontando o quanto elas podem influenciar nas notícias dadas, constituindo-se um fator limitador à liberdade de imprensa, além de ser uma tentativa deliberada de manipular a opinião pública. SODRÉ, Nelson Werneck. A crise da imprensa. In: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983. pp.391-449.

Segundo ela, a primeira fase é de domínio da TV dos Diários Associados, ao passo que as outras duas fases são da TV Globo<sup>21</sup>.

Já Sérgio Caparelli também identifica a existência de uma primeira fase com o oligopólio dos Associados na televisão, destacando que Chateaubriand administrava sua empresa ao “velho estilo”. Essa fase foi até a expansão da TV Globo através de sua ligação com o grupo estadunidense Time/Life já posteriormente ao golpe civil militar, com a entrada cada vez mais intensa do capital estrangeiro no país. Paralelamente, o Brasil passa a intensificar a importação de produtos da indústria cultural americana e a fortalecer o parque industrial e o mercado de bens culturais no próprio país<sup>22</sup>.

Buscando situar melhor a televisão em sua primeira fase, é importante destacar que no ano de 1951 se inicia no país a fabricação de televisores da marca Invictus, ao mesmo tempo em que a telenovela brasileira já dava seus primeiros passos com *Sua Vida me Pertence*, de autoria de Walter Forster, com dois capítulos semanais e ao vivo por não haver a tecnologia do videotape, que só chegará ao Brasil no início da década seguinte e contribuirá muito com a difusão desse gênero. Em 1952, foi inaugurada a TV Paulista e, um ano depois, a TV Record, constituindo-se, respectivamente, a segunda e a terceira emissoras fundadas na cidade de São Paulo<sup>23</sup>. Em 1955, a televisão chegou a Belo Horizonte, que se tornou a terceira capital a ter transmissões. Nos anos seguintes, as cidades de Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Recife, Campina Grande, Fortaleza, São Luís, Belém e Goiânia passaram também a ter emissoras<sup>24</sup>.

Apesar de o país ter sido marcado por grande desenvolvimento econômico no governo Juscelino Kubitschek impulsionado pela ampliação industrial, em torno dos 7% ao ano e aproximadamente três vezes mais do que o resto dos países da América Latina<sup>25</sup>, isso não fez

---

<sup>21</sup> Na segunda fase, as telenovelas da TV Globo são os programas centrais e dominam a audiência. Na terceira e atual fase, a Globo ainda está em posição privilegiada, mas suas telenovelas sofrem uma “queda sensível de força” ao observarmos sua audiência. HAMBURGER, Esther. *Op. cit.*, 2005, p.27.

<sup>22</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Op. cit.*, pp.21-24.

<sup>23</sup> MATTOS, Sérgio. *História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, pp.172-173.

<sup>24</sup> PRIOLLI, Gabriel. “Antenas da brasilidade”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *Op. cit.*, p.17.

<sup>25</sup> SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.203.

com que os aparelhos receptores se tornassem mais acessíveis para a maior parte da população, pois o aumento da produtividade no setor secundário não se reverteu em ganhos reais ao assalariado que sofria com o avanço da inflação e do conseqüente aumento do custo de vida.

Entre a alta produção automotiva, devida à atração das montadoras estrangeiras no país, e a ampliação do número de telespectadores entre as classes sociais mais ricas, houve uma difusão de novos valores na sociedade.

Assim como o carro era visto como símbolo da modernidade e *status* social, a televisão também passou a sê-lo, resultando num comportamento curioso da época como o de ter uma antena muito antes da compra de um aparelho para mostrar que aquele era “um lar bem-sucedido”<sup>26</sup>. O aparelho de televisão possibilitava ter uma casa repleta de visitas e fez surgir os chamados “televizinhos”. Eles, por sua vez, sentavam ao redor do dono da casa enquanto este mexia no aparelho quando dava algum tipo de problema. O número de televisinhos diminuiu na década seguinte em razão das facilidades financeiras ampliadas que permitiam a compra de receptores<sup>27</sup>.

Sem ter a popularidade conquistada na década seguinte, a TV apresentava uma programação composta de adaptações de peças de teatro, apresentações de balé, de música clássica etc., dando ensejo ao que Sérgio Mattos chamou de “fase elitista (1950-1964)” da televisão, levando em conta o contexto socioeconômico e cultural dos telespectadores<sup>28</sup>. Enquanto isso, os segmentos das classes mais baixas tinham acesso ao rádio.

Para se ter uma dimensão do que estamos afirmando, uma pesquisa feita pela Marplan em 1960 nos revela que havia uma relação proporcional entre as classes sociais e o consumo de televisão. No Rio de Janeiro, 66% da população pesquisada não assistiam à televisão. Do total da população pertencente à classe A, 72% eram telespectadores, ao passo que da classe B apenas 47%, e da classe C somente 11%. Em São Paulo ocorria mais ou menos a mesma proporção, uma vez que 70% eram da classe A, 68% da B e apenas 36% da C. Já no que diz respeito ao rádio, no Rio, eram ouvintes 57% do total de pessoas da classe A, 59% da B e 67% da C. Em São Paulo ocorria o mesmo, uma vez que ouviam rádio 52%

---

<sup>26</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.33.

<sup>27</sup> Idem, p.27.

<sup>28</sup> MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.78.

da população da classe A, 53% da B e 55% da C. Em 1961, o rádio estava presente somente em 35% dos lares brasileiros<sup>29</sup>, mas era mais popular que a TV.

Por outro lado, para entender um pouco mais o caráter seletivo da televisão, é importante salientar que o veículo, de fato, tinha baixo alcance em relação à população brasileira total, pois no ano de 1960, apenas 4,61% dos domicílios brasileiros possuíam um aparelho receptor, sendo que a região sudeste liderava com 12,44%, enquanto nas outras regiões não chegava a 1%<sup>30</sup>. Em 1962, havia pouco mais de um milhão de receptores no país. O crescimento das vendas de televisores durante parte dessa fase da TV pode ser visto no quadro abaixo:

### Número de Televisores no Brasil

Ano	Aparelhos (em milhares)
1950	0,2
1952	11
1954	34
1956	141
1958	344
1960	598
1962	1.056

Fonte: ABINEE – Associação Nacional de Fabricantes de Produtos Eletrônicos apud MATTOS, Sérgio. *História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, pp.83-84.

Isto é, considerando que poucas casas tinham televisores, que as transmissões se concentravam nas principais cidades do país e que os televisores eram adquiridos pelas elites, é possível acreditar que a televisão era elitista. Todavia, cabe destacar que tal fator só ocorria por conta dessas particularidades da época e que a televisão tem em seu cerne ser o mais abrangente possível, pois “a TV poderia assumir caráter elitista mas apenas circunstancialmente, pois não é de sua índole, como diria qualquer apresentador de

<sup>29</sup> Informações extraídas de: BRONZSTEIN, Karla Regina Macena Pereira Patriota. *50 anos de pesquisa Marplan*. São Paulo: IPSOS, 2013, pp.65-76.

<sup>30</sup> Ver tabela produzida por Maria de Fátima Guedes, pesquisadora do projeto “*The Social Impact of Television on Reproductive Behavior in Brazil*”, coordenado por Joseph E. Potter, Universidade do Texas-Austin disponível em: HAMBURGER, Esther. “Diluindo as Fronteiras: A Televisão e as Novelas do Cotidiano”. In: NOVAES, Fernando; SCHWARZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, v.4, p.453.

auditório. Trata-se de mera contingência, inclusive ditada por questões técnicas<sup>31</sup> e materiais, haja vista que o aparelho receptor é oneroso para a grande maioria da população.

Nesse mesmo sentido, Renato Ortiz ressalta que há muitos elementos populares na programação da TV, o que complica um pouco a visão binária entre elite e massa. Em sua transmissão, há *shows* com auditório, programas humorísticos, música popular e telenovela, que são de cunho mais abrangente. Por isso, ele conclui que chamar a fase de elitista só poderia ser “uma boa dose de exagero”<sup>32</sup>, contrariando a denominação de “fase elitista” de Sérgio Mattos. Aliás, o próprio autor prefere denominar o período como “incipiente”, defendendo que não é possível atribuir à época o termo “indústria cultural” de Theodor Adorno e Max Horkheimer, tendo em vista o baixo alcance da televisão, como vimos anteriormente. O autor também aponta que a “padronização promovida por e através dos produtos culturais só é possível porque repousa num conjunto de mudanças sociais que estendem as fronteiras da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo”, isto é, tal fator de padronização só seria possível quando houvesse a difusão de um produto a partir de um centro irradiador que se relacionasse com o mundo do telespectador que passaria a integrar o sistema. Esse elemento faltava ao Brasil, pois a televisão era local<sup>33</sup>.

Os programas procuravam atender à moral conservadora da época. Quando a TV Tupi iniciou suas atividades, houve manifestações contra um programa chamado *Maracas e Bongôs*, estrelado por Rayito de Sol. Alguns telespectadores, dentre os dez mil do período, acharam-no de “mau gosto”. Porém, tal acontecimento ficou isolado na história da TV do período. Outra exceção que gerou certo escândalo se deu quando o *Repórter Esso* exibiu uma nativa nua, mas não chegou a representar uma ameaça à moral da época, pois, no geral, a programação era composta de gincanas infantis, balés, concertos de música clássica,

---

<sup>31</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, pp.34-35.

<sup>32</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, pp.73-76.

<sup>33</sup> Além disto, tal característica da falta de integração nacional era sentida também pelo rádio. Embora tivesse bem maior alcance do que a televisão e mesmo sendo mais antigo, o rádio era limitado por não haver condições materiais de torná-lo nacional, embora já houvesse um projeto para tanto desde o Estado Novo de Vargas, conforme salienta Renato Ortiz. *Idem*, pp.48-54.

missas, musicais, telejornais entre outros, havendo uma vez ou outra algumas reclamações da comunidade católica, mas não de outros segmentos sociais<sup>34</sup>.

Além desses programas, merecem destaque alguns programas que procuravam adaptar textos estrangeiros de autores já consagrados da literatura internacional, como Júlio Verne, Alexandre Dumas e Victor Hugo, só para citar alguns, ou adaptações de filmes, como *E o Vento Levou*, produzido por David O. Selznick, que tinham como ponto de partida o sucesso que faziam nos cinemas da época<sup>35</sup>, sendo produções vistas como mais “culturais”<sup>36</sup>. O teatro e o teleteatro também eram mais valorizados intelectualmente por terem certa “aura artística”, tornando-se o cartão de visitas da estação de televisão. Mas o que estava implícito era a intenção de “imprimir ao gênero uma posição intelectual superior”. Em contrapartida, os programas de TV originários da tradição do rádio como alguns programas humorísticos, novelas e *shows* de calouros eram rejeitados por parte elite pelo seu apelo popular<sup>37</sup> e considerados pelos profissionais de televisão como arte menor<sup>38</sup>.

Por conta desta estratégia da televisão em propagar programas mais para a elite, entre 1951 e 1963 foram produzidos 1.890 teleteatros (incluindo os teatros na TV) contra apenas cento e sessenta e quatro telenovelas, havendo uma enorme diferença no volume de produção entre os gêneros<sup>39</sup>.

---

<sup>34</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. “Nunca fui Santa”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p.66.

<sup>35</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.36.

<sup>36</sup> A acepção de “cultura” adotada por Renato Ortiz foi de atribuí-la ao “letrado”, “educado”, ou ainda “culto”. Esses significados do termo foram dados durante o desenvolvimento do Iluminismo, por volta do século XVIII, tornando-se sinônimo de “civilização” em oposição ao estado puro da natureza. A concepção mais antiga do conceito estava associada ao cuidado do homem com a natureza como a palavra “colheita”, o que ajudou a criar o termo “agricultura”. Porém, a perspectiva mais atual e que empregamos para nosso trabalho é aquela cunhada por Raymond Williams, ao associá-la ao “modo de vida”. WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, pp.17-26.

<sup>37</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1991, pp.42-45,

<sup>38</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.73.

<sup>39</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1991, p.53.

Por outro lado, o pioneirismo é também um traço que pode ser atribuído ao Ary Fernandes. Situado no tempo em que a televisão estava repleta de improvisações e campos inexplorados, o diretor, percebendo que o país ainda não tinha um seriado televisivo nacional em película fílmica, resolveu lançá-lo antes dos outros.

Durante o período em que ele trabalhava no cinema a televisão brasileira era considerada uma “extensão do rádio”<sup>40</sup>, pois foi de lá que o veículo extraiu padrões de produção, programação, gerência e captação comercial, além de técnicos e artistas<sup>41</sup>, diferenciando-se da televisão estadunidense, que possuía, por seu turno, o cinema para alimentar sua programação.

Porém, isso não significava que o cinema não fosse um importante interlocutor da televisão. Além da já mencionada prática de adaptar filmes, no programa *TV de Vanguarda*, exibido pela TV Tupi a partir do ano de 1952, já se fazia uso de elementos cinematográficos como a câmera em movimento e filmagens de externas numa linguagem que lembrava o Cinema Novo<sup>42</sup>. Renato Ortiz explica que a própria “adaptação de um filme conhecido era

---

<sup>40</sup> JAMBEIRO, Othon. *Op. cit.*, 2002, p.53.

<sup>41</sup> MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.49.

<sup>42</sup> MOREIRA, Roberto. “Vendo a televisão a partir do cinema”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *Op. cit.*, p.58. O movimento cinematográfico teve como produção mais emblemática, segundo Sidney Ferreira Leite, o filme *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), cujo tema mostrava uma maior preocupação com a realidade nacional ao retratar as aventuras e desventuras de algumas crianças pobres moradoras de favelas na antiga capital federal, em meio a um clima de denúncia quanto ao descaso das elites com a pobreza alheia, apontando ser essa produção “uma das principais fontes de inspiração para o movimento cinemanovista que eclodiu no final da década de 1950”. Nesse tipo de estética, emprega-se o uso de uma câmara na mão como em *Acosado* (Jean-Luc-Godard, 1960), deixando de lado o tripé que fixava o equipamento. Um dos seus maiores expoentes é Glauber Rocha, consagrado como cineasta em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). Além deles, vale mencionar outros cineastas que se lançaram ao movimento, como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Leon Hirszman, Valter Lima Jr., Arnaldo Jabor, entre outros. Quanto ao período principalmente político e social pelo qual o país estava passando, o Cinema Novo reagiu também a esta conjuntura, pois havia alguns estratos sociais que pendiam às radicalizações ideológicas e buscavam uma identidade nacional. Optando-se por não ignorar essa situação particular do terceiro mundo que buscava redefinir-se no mundo como na Conferência de Bandung, deixou-se de lado a estética hollywoodiana muito usada pelos grandes estúdios brasileiros, pelo fato de os cinemanovistas considerarem-na “artificial”. Outro filme que merece menção é *Cinco Vezes Favela* (Cacá Diegues e vários, 1962), financiado pelos diretores do CPC e lançado por um grupo de cineastas com a missão de conscientizar a classe trabalhadora no sentido de agir para mudar a realidade. A inspiração desses cineastas vinha do cinema italiano, que pretendia mostrar a realidade de seu país após a Segunda Guerra Mundial, e da *nouvelle*

já, em parte, a garantia de seu sucesso”, além da vantagem de usar os *scripts* originais, o que poupava maiores esforços com o trabalho de redação do próprio filme. Um exemplo é *Os Três Mosqueteiros*, adaptado do romance de Alexandre Dumas e lançado no cinema em 1948, sob a direção de George Sidney.

As Emissoras Associadas difundiam as telenovelas, chegando a produzir, durante seus primeiros doze anos de existência, 68% do total das feitas no Brasil. No entanto, seu declínio foi sentido a partir de 1958 com a chegada dos seriados americanos no mercado brasileiro, como *Rin-Tin-Tin* (Robert G. Walker, Lew Landers e outros – 1954-1959), graças à “formação relativamente recente do mercado internacional”, que, ao desbancar os programas de *performances* ao vivo no próprio mercado doméstico no final dos anos 1950, começava a ser exportado para o mundo todo<sup>43</sup>. Isso se dava porque nos Estados Unidos, conforme destaca José Mario Ortiz Ramos, a televisão estava num estágio mais avançado do que no Brasil, pois as três principais redes, a National Broadcasting Company (NBC), a Columbia Broadcasting System (CBS) e a American Broadcasting Company (ABC), já elaboravam sua própria programação, diferentemente do que acontecia no Brasil, onde o programa era feito externamente à TV, isto é, pelas agências publicitárias financiadas pelos seus clientes.

Notando a referida tendência exportadora de programas dos Estados Unidos, os anunciantes, aos poucos, introduzem em nosso país séries televisivas de ação produzidas pela indústria cinematográfica hollywoodiana como, por exemplo, *Cheyenne* (Irving Joseph Moore, 1955-1963), *Wyatt Earp* (Frank McDonald e outros, 1955-1961) e *Gunsmoke* (Andrew V. McLaglen e outros, 1955-1975), todas elas fornecidas pela Warner e transmitidas no *prime time* da rede ABC entre os anos de 1955 e 1956<sup>44</sup>.

Entre os seriados veiculados, havia uma diferenciação na produção de acordo com o gênero adotado: para o drama, repleto de ações policiais ou aventuras, costumava-se usar o

---

vague francesa em sua temática política. Conforme: LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, pp.76-78.

<sup>43</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1991, pp.51-52.

<sup>44</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004, pp.46-47.

filme de 35mm, diferentemente da comédia que utilizava o videoteipe e o emprego de múltiplas câmeras<sup>45</sup>.

A entrada dos seriados americanos acabou incentivando, de certa forma, os produtores Ary Fernandes e Alfredo Palácios a desenvolverem seu próprio seriado de televisão. Entre algumas séries retransmitidas no país, *Patrulha Rodoviária*<sup>46</sup> (Hebert L. Strock, 1955-1959) e *As Aventuras de Rin-Tin-Tin*<sup>47</sup> devem ter chamado mais a atenção do criador Ary Fernandes. Do primeiro, pode ter extraído a ideia das aventuras de policiais de estrada combatendo o crime; do segundo, as peripécias de um cachorro amestrado pronto para salvar vidas e ajudar o herói. Daí a impressão de que, de acordo com uma coluna publicada na imprensa, *O Vigilante Rodoviário* era “um plágio admissível como recurso comercial empregado por empresa nova, carente de garantir o investimento”<sup>48</sup>.

Portanto, por conta da proximidade dos temas, vale a pena destacar, mesmo que brevemente, as características gerais das duas ficções seriadas. Segundo o pesquisador Paulo Gustavo Pereira, a série *Patrulha Rodoviária* apresentava um homem da lei “durão” representando histórias reais do cotidiano das estradas da Califórnia. A obra despertou o interesse da polícia, que via no programa uma oportunidade de divulgar seu trabalho e, por isso, o apoiava. A polícia deixou de contribuir a partir da terceira temporada, por entender que os casos mostrados davam maior ênfase ao trabalho policial em detrimento da educação no trânsito<sup>49</sup>. Já *Rin-Tin-Tin* teve sua origem no cinema em 1947, mas passou a ficar mais famoso com a série feita pela Columbia posteriormente. Sua história era ambientada num forte apache, onde o cão recebe os cuidados do jovem órfão *Rusty*, que treina o pastor alemão a salvar os outros mesmo que acabe arriscando a sua própria vida<sup>50</sup>. Os malfeitores eram os povos originários da América, elemento comum nas aventuras de faroeste.

---

<sup>45</sup> O Videoteipe foi lançado em 1956 nos Estados Unidos, chegando ao Brasil quatro anos depois. Idem, ibidem.

<sup>46</sup> No ar pela TV Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro entre 1960 e 1961.

<sup>47</sup> Transmitido na TV Tupi do Rio de Janeiro em 1959 sob o patrocínio da Colgate-Palmolive e na TV Tupi de São Paulo entre 1960 e 1962.

<sup>48</sup> *O Vigilante Rodoviário*. In: *7 dias na TV*, São Paulo, de 12 a 18/02/1962, p.24. Acervo do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4557.

<sup>49</sup> PEREIRA, Paulo Gustavo. *Almanaque dos Seriados: lembranças e curiosidades das séries de TV mais divertidas de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008, p.27.

<sup>50</sup> Idem pp.38.

Embora tenhamos traçado um pequeno paralelo entre a série em estudo e os dois seriados americanos, Ary Fernandes ressalta que sua ideia de produzir uma ficção com temática nacional se deu mais pelo fato de ser um leitor de gibis “inconformado” com a importação de heróis como *Flash Gordon*, *Tarzan*, *Capitão América* etc., sentindo falta de ver no país um herói genuinamente brasileiro<sup>51</sup>. Segundo ele, sua ideia sobre a série se desenvolveu a partir de uma constatação e de um guarda rodoviário que viu:

Na história em quadrinho existia um herói que andava de motocicleta, um tipo de *cowboy* do asfalto chamado *O Vingador*. Eu achava ridículo, um *cowboy* de motocicleta. Um dia, andando pela rua, vi um guarda rodoviário passar de motocicleta. Me informei e descobri que não era um guarda e sim um Inspetor Rodoviário (aí veio a ideia de criar o Inspetor Carlos). Começou a vir na minha mente a ideia de um herói brasileiro, um patrulheiro, mas sozinho não ia ficar bom, então pensei num cachorro, seu companheiro, um cachorro que andaria na moto, uma novidade, coisa inédita, que eu nunca tinha visto<sup>52</sup>.

De acordo com a citação acima, é possível apontar alguns traços importantes do criador Ary Fernandes. Primeiro, em nenhum momento ele chega a mencionar que sua ideia tenha vindo das histórias já desenvolvidas em seriados americanos, dando maior destaque aos gibis que lia. Sua surpresa em ter visto um inspetor rodoviário se explica pelo fato de a Polícia Rodoviária ser, à época, uma corporação recente no estado de São Paulo. Quando se refere ao “cachorro”, omite qualquer paralelo com o já citado *Rin-Tin-Tin*, mas enfatiza que um cão sobre uma moto em movimento era algo inédito, como se fosse sua própria criação, dando a si uma marca pioneira<sup>53</sup>.

Além disso, Ary Fernandes era fã de seriados desde criança, ouvindo-os no rádio ou acompanhado-lhes no cinema. Entre os que ele faz questão de mencionar está *Flash Gordon*. Também gostava de comédias, como as de Charles Chaplin, e preferia mais filmes de ação aos *bang-bangs*<sup>54</sup>. Esses atributos pessoais podem ter contribuído para formar as histórias de *O Vigilante Rodoviário*. De *Gordon* pode ter vindo o heroísmo do policial da

---

<sup>51</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.115.

<sup>52</sup> *Idem*, p.116.

<sup>53</sup> O uso de animais sobre veículos em movimento já havia sido explorado aqui no Brasil, como na película *Sai da Frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952), estrelada por Amácio Mazzaropi, que, contratado para fazer uma mudança de São Paulo a Santos num caminhãozinho precário, é acompanhado pelo cão *Coronel* em diversas situações cômicas que vão acontecendo.

<sup>54</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.27-28.

série; da comédia algumas situações engraçadas feitas pelo cachorro policial e companheiro do herói; as perseguições, a velocidade das cenas, as lutas corporais são clichês<sup>55</sup> do cinema de ação que tanto gosta.

No que se refere à busca de uma linguagem para servir de parâmetro para a elaboração de sua série, Ary Fernandes, através de uma entrevista, aponta que assistia a seriados para marcar quantos planos tinha cada episódio, buscando, assim, compor um ritmo para a sua obra<sup>56</sup>.

Todavia, a introdução de *O Vigilante Rodoviário* na TV ocorreu um pouco também pelos percalços vividos pelo cinema brasileiro. Se, de um lado, Ary Fernandes e Alfredo Palácios tiveram que buscar sobreviver em meio à falência de vários estúdios nacionais, por outro, tal fato pode ser usado para acentuar o caráter heroico com que a série foi produzida, já que foi concretizada com tanto fatores adversos como a precariedade técnica, financeira e até mesmo mercadológica de uma televisão que se alimentava de seriados importados. Há quem o valorize como sendo a série nacional que enfrentou os enlatados<sup>57</sup> no Brasil, conforme lembrou José Mario Ortiz Ramos<sup>58</sup>. Como entrou num campo dominado pelos americanos, a obra de Fernandes acabou se constituindo em um exemplo isolado na produção de um seriado em película fílmica por muito tempo.

Na época, produtoras, como a mais notável delas, a Vera Cruz (1949-1954)<sup>59</sup>, fechavam as portas, desempregando muitos funcionários como o próprio Ary Fernandes da concorrente Companhia Cinematográfica Maristela.

Entre um estúdio e outro no mercado cinematográfico, Ary Fernandes passou a ter um contato mais próximo com o produtor Alfredo Palácios na Maristela, onde entrou como quarto assistente, passando pela produção, até estreiar na direção no filme *Um Peão para Todo o Serviço*. Lá eles trabalharam em alguns filmes em comum, como *Quem Matou*

---

<sup>55</sup> Aliás, o próprio cinema clássico expõe diversos clichês.

<sup>56</sup> FERNANDES, Ary. *Entrevista com Ary Fernandes: diretor da série O Vigilante Rodoviário*. São Paulo: Idart, 09/01/1987. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo, Transcrição 1868.

<sup>57</sup> Denominação dada aos seriados importados.

<sup>58</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Op. cit.*, 2004, p.47.

<sup>59</sup> Conforme periodização exposta por: LABAKI, Amir (org.). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998, pp.210-211.

*Anabela?* (Didier A. Hamza, 1956), *A Arara Vermelha* (Tom Payne, 1957), *A Doutora é muito Viva* (Ferenc Fekete, 1957) e *Casei-me com um Xavante* (Alfredo Palácios, 1958)<sup>60</sup>.

Com a falência da produtora em 1958 e com a experiência acumulada no cinema, ambos enveredaram para a produção de filmes publicitários para a televisão, sendo um mercado crescente e inovador. Até então e antes do videoteipe, os comerciais eram ao vivo, empregando costumeiramente o uso de cartões ilustrados e afixados na parede, além de *slides* usados nas apresentações, ou ainda a exibição das garotas-propagandas, vinculando sua imagem às virtudes dos produtos apontadas por elas. Assim, contrário a esse cenário e tendo em vista a ideia do pioneirismo, Ary Fernandes faz questão de ressaltar que fazia filmes enfatizando que ninguém estava habituado a fazê-los<sup>61</sup>, chegando a produzir setenta e quatro comerciais entre 1958 e o ano seguinte. Um fruto extraído daí é que o produtor teve o primeiro contato com o cachorro King ao elaborar o comercial para a empresa de Móveis de Aço Fiel. O cão teve seu rosto usado para representar o logotipo da empresa e tornou-se conhecido antes mesmo de se tornar o personagem *Lobo* de *O Vigilante Rodoviário*.

Contudo, antes da estreia do seriado de Ary Fernandes na TV, já havia no país alguns seriados nativos. A artista pioneira Vida Alves, em seu livro sobre a TV Tupi, relembra vários programas veiculados pela emissora, abrindo um capítulo, em específico, para apresentar os seriados por lá transmitidos. No geral, além de serem apresentados do modo *live anthology series*, suas filmagens ocorriam em estúdio e suas veiculações tinham o alcance reduzido, uma vez que havia poucas emissoras e ainda não formavam rede entre si. Alguns eram apresentados duas ou três vezes por semana pela TV Tupi de São Paulo, como *De Mãos Dadas* (criado por Túlio de Lemos, sobre o drama de uma órfã, representada por Sonia Maria Dorce, que precisava de carinho materno, 1951), *O Legionário Invencível* (de Péricles Leal, era uma epopeia da Legião Estrangeira num ambiente desértico repleto de bandidos, 1955) ou *Oliver Twist* (adaptado de Charles

---

<sup>60</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Op. cit.*, 2000, pp.413-414.

<sup>61</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.111-113.

Dickens por Dionísio Azevedo, retratando a história de um órfão pobre que tenta sobreviver às mazelas da sociedade industrial inglesa, 1955)<sup>62</sup>.

Além desses, havia alguns que eram veiculados uma vez por semana, como *Teatrinho Trol* (de Moacyr Deriquem, que continha várias histórias originárias do teatro e da literatura mundial voltadas para as crianças com bruxas, princesas, castelos e florestas encantadas, transmitidas pela TV Tupi Rio por dez anos a partir de 1956)<sup>63</sup> ou *Alô Doçura* (escrita e dirigida por Cassiano Gabus Mendes, que era uma comédia de costumes com duração de quinze minutos estrelada pelo casal Eva Wilma e John Herbert, os quais viviam personagens diferentes a cada episódio com histórias de amor universais, pela TV Tupi São Paulo desde 1953, apresentado também pela Tupi Rio em 1957)<sup>64</sup>, entre outros seriados que serão destacados conforme os temas se aproximarem do nosso objeto de análise.

Procurando destacar outros seriados além dos acima mencionados, Vida Alves abre outro capítulo em seu livro para tratar de séries de “aventura”, como *O Falcão Negro* (de Péricles Leal, 1955-1964) e o próprio *O Vigilante Rodoviário*, já que ambos apelam a um público mais jovem<sup>65</sup>. Dada a precariedade de produção da época, era comum o elenco de *Falcão Negro* ir parar no hospital após as filmagens por causa de acidentes, pois as histórias tinham diversas lutas de espada sem dublês. De acordo com autora, o ator José Parisi “lutava pra valer”. Praticante de esgrima, ele dedicava-se muito mais a esse papel do que ao que tinha em *Sua Vida me Pertence* ou ainda em *TV de Vanguarda*. Ela o chama de “o primeiro herói da televisão brasileira”<sup>66</sup>. Protagonista de uma história ambientada na Idade Média, o herói de *Falcão Negro* lutava contra as injustiças praticadas pelos opressores do povo<sup>67</sup>.

Ainda no campo dos heróis de seriados nacionais de aventura, há outro anterior a *O Vigilante Rodoviário*, o *Capitão 7* (Alice M. Miranda, 1954-1966)<sup>68</sup>. O personagem vestia uma roupa que remetia aos super-heróis americanos. Seu número fazia clara referência ao

<sup>62</sup> ALVES, Vida. *TV Tupi: Uma Linda História de Amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, pp.193-197.

<sup>63</sup> ESQUENAZI, Rose. *No túnel do tempo: uma memória afetiva da televisão brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993, p.15.

<sup>64</sup> Idem, pp.81-82.

<sup>65</sup> ALVES, Vida. A aventura. In: ALVES, Vida. *Op. cit.*, pp.161-166.

<sup>66</sup> Idem, p.161.

<sup>67</sup> PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.48.

<sup>68</sup> Conforme: MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.173.

prefixo da TV Record onde era veiculado, o canal 7 de São Paulo. O ator Ayres Campos<sup>69</sup> fez o herói *Carlos* que, após salvar a vida de um alienígena, em retribuição, foi levado a um planeta onde recebeu uma educação mais avançada do que na Terra. Voltando ao nosso planeta como super-herói, enfrentava situações arriscadas e lutava também contra vilões em vários lugares do mundo<sup>70</sup>.

Diferenciando-se das aventuras seriadas acima, *Carlos de O Vigilante Rodoviário* enfrentava problemas do seu cotidiano na estrada, divergindo do ambiente medieval do *Falcão Negro*. Outro ponto de distinção é que o herói mostrava-se apaixonado por *lady Bela*, uma donzela, ao passo que o Inspetor *Carlos* não tinha namorada, mulher ou família, tendo como foco total sua corporação e a resolução de crimes. Em comum, posicionavam-se contra as injustiças defendendo os mais fracos. Longe da experiência extraterrena do *Capitão 7*, os problemas do inspetor ocorriam no dia a dia e sem algum tipo de poder especial.

No âmbito da produção, por não ser ao vivo e sim gravado, *O Vigilante* ganhava mais versatilidade, podendo ser filmado tanto em ambiente interno quanto em locações adotando uma estética mais parecida possível com a qualidade cinematográfica hollywoodiana, como vamos dispor no próximo tópico.

Assim, podemos concluir, em suma, que fatores como a busca de alternativas de sobrevivência perante a falência dos estúdios cinematográficos nacionais; as tentativas de se estabelecer no mercado publicitário já sofrendo alguma concorrência de profissionais qualificados pelas escolas de comunicação como a Escola Superior de Propaganda<sup>71</sup>; a percepção do que estava acontecendo na televisão, que era veiculadora de alguns seriados nacionais ao vivo com vários temas e importadora de enlatados; a ideia do super-herói que combatia as injustiças em prol dos mais fracos, derrotando o “mal” ao final; a paixão do autor por heróis de capa dos gibis e dos seriados que acompanhava desde criança; o ideal pioneiro de estar sempre à frente dos outros no mercado; a percepção de que faltavam heróis brasileiros televisivos de aventura para jovens que até então ficavam a cargo de *Falcão Negro* e *Capitão 7*, levaram Ary Fernandes à criação e ao projeto de *O Vigilante*

---

<sup>69</sup> Biografia disponível em <http://www.museudatv.com.br/biografias/Ayres%20Campos.htm>. Acessado em 16/04/2014.

<sup>70</sup> PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.41.

<sup>71</sup> Fundada em 1951 na cidade de São Paulo, foi a primeira. RAMOS, Ricardo. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Atual, 1987, p.67.

*Rodoviário* em 1959, contando com a ajuda de um cineasta mais experiente do que ele no cinema, no caso Alfredo Palácios.

Após essa breve história da TV e da tentativa de relatar a vivência de Ary Fernandes até criar seu seriado, resta-nos agora reconstituir parte das condições materiais que possibilitaram que o piloto de *O Vigilante Rodoviário* ficasse pronto.

De acordo com o relato de Ary Fernandes, para a ideia sair do papel, além da ajuda do produtor Alfredo Palácios, que contribuiu do início ao fim na produção do seriado, ele contou também com um amigo, Mário Costa, a quem expôs seu plano, que, por sua vez, repassou-o a alguns membros da Força Pública que se interessaram e queriam saber maiores detalhes. Marcada uma reunião no escritório da Polícia Rodoviária, a história do piloto da série intitulada *Diamante Grão Mongol* foi apresentada ao subcomandante da corporação paulista, Flávio Capeletti, que logo se prontificou a ajudá-los. Receberam de outro amigo, Jacob Mathor, proprietário de um estúdio onde Ary havia feito comerciais, quatro latas de mil pés de negativo 35mm, acessório usado nas séries de aventuras norte-americanas, para fazer as filmagens através de uma câmera Arriflex, de propriedade dele e de Alfredo, comprada da produtora Maristela quando ambos desligaram-se dela. Conseguiram através dele também um carro emprestado e o próprio estúdio para produzir<sup>72</sup>, o que possibilitou a conclusão do primeiro episódio no final de 1960<sup>73</sup>.

Após ter trazido à pesquisa os elementos que tornaram o piloto da série possível, é importante reconstituir alguns elementos financeiros que fizeram com que *O Vigilante Rodoviário* adentrasse na grade de programação da Tupi. Como um anunciante isolado tinha grande participação na inserção de programas na TV no período, faz-se necessário apontar os elementos que fizeram com que a Nestlé investisse no seriado e o colocasse na grade semanal da TV Tupi ainda nas últimas semanas de 1961.

## **1.2. *O Vigilante Rodoviário* na TV sob os auspícios da Nestlé**

Naquele período, as agências de publicidade e os patrocinadores tinham uma atuação muito maior do que apenas divulgar produtos pela mídia em geral, chegando, até mesmo, a ter uma participação mais ativa na televisão brasileira.

---

<sup>72</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.116-119.

<sup>73</sup> Idem, p.131.

As agências instaladas no país já estavam num estágio mais adiantado do que os profissionais da televisão brasileira quanto à produção de programas. Assim, pela experiência adquirida em seus países de origem, passaram, então, a ocupar o espaço na criação, decidindo, conseqüentemente, o conteúdo de alguns programas da TV<sup>74</sup>.

Por outro lado, segundo Ary Fernandes, a TV Record de São Paulo chegou a fazer uma proposta para transmitir *O Vigilante Rodoviário*, mas foi recusada pelo fato de que seria veiculado, a princípio, apenas na capital<sup>75</sup>. Então, descartada a oferta feita pela TV Record, restava a Ary Fernandes apresentar o piloto a uma agência de publicidade para que o rerepresentasse para uma empresa na qual possuía a conta. Caso houvesse interesse, o patrocinador poderia alugar um espaço na grade de programação da televisão, colocando o seriado no ar, como era de praxe. No caso, o piloto atraiu os interesses da Nestlé através da agência Norton.

Os investimentos da Nestlé acompanhavam uma tendência da época. Entre os anos 1950 e a década seguinte, houve uma penetração cada vez maior de capital estrangeiro na televisão da América Latina porque nos países hegemônicos a economia encontrava-se em grande desenvolvimento, possibilitando a expansão para os novos mercados<sup>76</sup>. Anteriormente, a chegada ao país de empresas multinacionais, como a General Motors, a Colgate, a Palmolive e a Ford, trouxe consigo as agências de publicidade americanas responsáveis pela divulgação comercial, como a J. Walter Thompson, no Brasil desde 1929, a Standard Propaganda, que chegou em 1933, a MacCann-Erickson, de 1935, que já tinha como cliente a Nestlé<sup>77</sup>, e a Norton de 1946<sup>78</sup>, cujas corporações anunciaram inicialmente no rádio e com o tempo na televisão<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.70.

<sup>75</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.129.

<sup>76</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Op. cit.*, p.13.

<sup>77</sup> ÁVILA, Carlos Rodolfo Améndola. *A Teleinvasão: a participação estrangeira na televisão do Brasil*. São Paulo: UNIMEP, 1982, pp.21-22.

<sup>78</sup> *Idem*, p.73.

<sup>79</sup> A relação entre as empresas, sobretudo, norte-americanas e o rádio brasileiro foi estabelecida, desde os anos 1940, graças principalmente ao patrocínio das radionovelas. Contudo, um programa famoso que marca bem o referido investimento é o jornalismo do *Repórter Esso*, que depois passou a ser apresentado na TV. ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.44.

Com o tempo, essas agências passaram a elaborar programas para a TV. Simões aponta que as agências como a McCann Erickson e a J. W. Thompson (que importava o *know-how* de suas matrizes norte-americanas) desenvolviam programas desde a criação, a redação e até mesmo assumiam a sua produção<sup>80</sup>, passando de simples vendedores de produtos para “produtores de cultura”<sup>81</sup>. Na prática, a programação passou a ser estabelecida meio a meio pelos diretores de estação e anunciantes até meados da década de 1960<sup>82</sup>, caracterizando o que se chamou de “programa de patrocinadores”<sup>83</sup>.

Por outro lado, quando o programa precisava de maior investimento, este era realizado diretamente pelo anunciante<sup>84</sup>, enquanto a televisão apenas cedia os equipamentos para sua transmissão, pois o veículo não era um produto de cultura de massa e, dessa forma, vendia a preço baixo seu espaço destinado aos comerciais. Isso explica o porquê de os anunciantes preferiam comprar um espaço maior e produzir eles próprios os seus programas, estratégia denominada de “política de loteamento”<sup>85</sup>. Refém, portanto, da ação das agências e dos anunciantes, a televisão corria o risco de perder dinheiro caso um patrocinador resolvesse não dispor mais do espaço, fazendo com que a emissora procurasse outros interessados em investir no tempo vago.

Por esse motivo, havia programas vinculados ao nome do patrocinador, como, por exemplo, *Ginkana Kibon*, *Teleteatro Cássio Muniz*, *Divertimentos Ducal*, *Repórter Esso*, *Sabatina Maizena*, *Concertos Matinais Mercedes Benz*, *Grande Teatro Monções* etc.<sup>86</sup>

A vinculação do nome da marca ao programa era uma ação comum, mas não significava que havia uma busca por um determinado tipo de telespectador que o anúncio queria atingir. Até então, os anunciantes adotavam uma política de preços meramente

---

<sup>80</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.24.

<sup>81</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.61.

<sup>82</sup> SODRÉ, Muniz. *A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1990, p.99.

<sup>83</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Op. cit.*, 2004, p.42.

<sup>84</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.60.

<sup>85</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.42.

<sup>86</sup> Idem, *ibidem*.

“quantitativos”, pagando o mais barato possível pela divulgação<sup>87</sup> e desconsiderando, em contrapartida, elementos como a faixa etária majoritária do programa, por exemplo, comprometendo sua eficácia enquanto publicidade. As pesquisas de audiência ainda estavam engatinhando. Apesar de já haver empresas como o Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (Ibope), as pesquisas de mercado eram empíricas. Além disso, somente a partir de 1958 é que começaram os estudos de hábitos de consumo ligados à televisão, mas restritos às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro<sup>88</sup>.

Além da tendência do anunciante reverter-se em produtor, era comum às empresas introduzirem no Brasil seriados estrangeiros, como ocorreu pioneiramente com *Bonanza*, importada pela Gessy-Lever<sup>89</sup>. Tal prática ocorreu maciçamente durante os primeiros vinte anos da nossa televisão<sup>90</sup>. Outro exemplo de importação é o caso da fabricante de refrigeradores, fogões e máquinas de lavar Bendix através do seu *Os Contos de Fadas Bendix*. Já a Lever preferiu produzir seu seriado no Brasil, chamado *Lever no Espaço* (Cassiano Garbo Mendes, 1957)<sup>91</sup>.

A Nestlé, por sua vez, preferiu investir no seriado nacional *O Vigilante Rodoviário*, como já apontado. De seu primeiro produto fabricado na Suíça de forma inovadora, até sua expansão mundial, a marca foi adentrando sistematicamente no Brasil e atuando, a princípio, no ramo alimentício<sup>92</sup>. Sua linha de produtos aparecia constantemente na forma de

---

<sup>87</sup> SILVA, Luís Eduardo Potsch de Carvalho e. *Estratégia empresarial e estrutura organizacional nas emissoras de TV brasileiras (1950-1982)*. Dissertação de Mestrado em Administração. São Paulo: FGV, 1983, p.165.

<sup>88</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, pp.62-63.

<sup>89</sup> SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1990, p.99.

<sup>90</sup> MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.69.

<sup>91</sup> O primeiro seriado tinha como protagonista a atriz mirim Shirley Temple, da Fox. Era composto de várias histórias infantis adaptadas. Já o segundo é conhecido por ser a primeira série de ficção científica produzida no Brasil, cuja história mostra a aventura de extraterrestres do planeta Verúnia que vêm à Terra para tentar impedir sua destruição por um cometa. Foi estrelada por Lima Duarte e Beatriz Segall. Não teve continuidade pelo seu alto custo de produção. PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.34.

<sup>92</sup> A Nestlé teve início a partir da Farinha Láctea Nestlé, concebida através de um experimento feito por Henri Nestlé envolvendo leite de vaca, farinha de trigo e açúcar. Foi lançado no mercado suíço em 1867 e antes do fim desse século já se expandia mundialmente, entrando no mercado brasileiro através de importação em 1876.

A companhia fez sua primeira fusão, entre várias que viriam depois, com a Anglo-Swiss Condensed Milk Company em 1905, fundada por dois americanos fabricantes de leite

publicidade impressa nos jornais e revistas, acompanhando a tendência de crescimento das verbas publicitárias de empresas estrangeiras conforme adentravam no Brasil. Ausente na inauguração da TV no Brasil, a Nestlé já aparecia no ano de 1953 como uma das maiores corporações investidoras em anúncios no país em vários veículos<sup>93</sup>.

Tão logo a televisão foi se desenvolvendo, a marca passou também a investir no novo veículo, como no comercial do Leite Moça de 1954<sup>94</sup>, além de emprestar seu nome a um segmento com outro produto: *Telenovela Nescafé*<sup>95</sup>.

No decorrer tempo, a televisão passou a receber cada vez mais verbas publicitárias. No ano de 1956, com uma audiência estimada em um milhão e meio de telespectadores, o investimento em propaganda já ultrapassava o do rádio em São Paulo<sup>96</sup>.

Já em 1961, a Nestlé, após ter visto o primeiro episódio de *O Vigilante Rodoviário*, encomendou à Indústria Brasileira de Filmes (IBF), de Ary Fernandes e Alfredo Palácios, a entrega de trinta e nove episódios, quantidade que correspondia a uma “prática

condensado desde o ano de 1866. A partir de 1921, o Leite Moça passou a ser produzido no Brasil em uma fábrica em Araras, interior de São Paulo.

Até 1953, a Nestlé só comercializava no país alimentos à base de leite, infantis e achocolatados, diversificando-se, a partir deste ano, com a introdução do café solúvel Nescafé, fabricado desde 1930, mas fora do mercado brasileiro por pressão dos cafeicultores. Em 1957, passou a produzir balas, chocolates e confeitos no Brasil. Resumo da história da Nestlé – a primeira fórmula de alimento infantil do mundo. Disponível em <http://www.nestle.com.br/site/anestle/historia.aspx>. Acessado em 03/05/2014.

<sup>93</sup> Conforme a lista divulgada por Melo Lima, os quinze maiores anunciantes em 1953 eram: Cia. Antártica Paulista; Esso Standard do Brasil; Cia. Industrial Gessy; The Sidney Ross Co.; S. A. Irmãos Lever; The Shell-Brazil Limited; The Coca-Cola Export Co.; Cia. Cervejaria Brahma; The Johnson & Johnson; Atlantic Refining Company; The Gillette Safety Razor Co.; The Colgate-Palmolive Pest Co.; The Eno Scott Browne & Cia.; Cia. Cigarros Sousa Cruz; Companhia Nestlé empatada com Instituto Medicamenta Fontoura e Rodhiaceta (grifo nosso). Dessas, três empresas nacionais, como a Antarctica, a primeira da lista, a Gessy e a Brahma, mostrando certo domínio das empresas estrangeiras quanto a esse tipo de investimento. LIMA, Melo. O Negócio de Publicidade no Brasil. In: *O Observador Econômico e Financeiro*, nº 221, Rio de Janeiro, 07/1954, pp.57-58. Disponível em <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=123021>. Acessado em 26/04/2014.

<sup>94</sup> Nesse segmento de trinta segundos preparado pela agência McCann-Erickson, de acordo com o roteiro, uma dona de casa preparava um pudim de laranja usando uma receita. Ao finalizá-lo, várias pessoas dentro do ambiente doméstico apareciam ávidas para consumi-lo, enfatizando, em *close*, um menino com olhar focado no doce. Disponível em <http://www.nestle.com.br/site/anestle/historia.aspx>. Acessado em 03/05/2014.

<sup>95</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.61.

<sup>96</sup> MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.174.

americana”<sup>97</sup>, com a exibição de um episódio por semana. Levando em conta que um ano possui, em geral, cinquenta e duas semanas, havia a previsão de pelo menos treze reprises, assim como os americanos faziam.

Com o dinheiro recebido da patrocinadora, Ary Fernandes destaca que foi possível reforçar o elenco até então formado por alguns atores amadores<sup>98</sup>. Contudo, não deixa claro se houve investimentos na parte técnica.

Não obstante, a prática de importar seriados foi feita também por uma importante concorrente da Nestlé, o que acabou interferindo no nome da série de Ary Fernandes. Antes de a série ser veiculada na TV, a Quaker buscou um seriado pronto dos Estados Unidos rebatizando-o e inserindo o nome de um dos seus produtos comercializados no país, no caso *Os Patrulheiros Toddy (Tales of the Texas Rangers, Lew Landers, George Blair e outros, 1955-1959)*<sup>99</sup>. A obra explorava as aventuras de alguns patrulheiros do Texas ambientados em duas épocas: no passado, os heróis da lei cavalgavam no Velho Oeste atrás de bandidos, já no atual da série, os mesmos personagens perseguiram os vilões com carros possantes<sup>100</sup>. Embora essas histórias tratem de policiais obstinados na captura de homens fora da lei, tendo assim um tema em comum com *O Vigilante Rodoviário* e empregando igualmente um veículo para a investida policial, Ary Fernandes, não as compara com a sua criação. Ele menciona a série destacando que a transmissão dela em algumas emissoras do Brasil lhe fez repensar o nome da sua, cujo nome inicial era *O Patrulheiro*. Antes de lançar sua ficção finalmente na televisão, por volta de seu quarto episódio pronto, o criador procurou Gilbert Valterio, diretor comercial da Nestlé e responsável direto pelo investimento, que lhe aconselhou a trocar o nome para que não houvesse problema com a multinacional adversária, mesmo que pudesse impugná-la, pois o título estava registrado anteriormente à Quaker<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Op. cit.*, 2004, p.48.

<sup>98</sup> Entre os autores que participaram do seriado estão: “Juca Chaves, Etty Fraser, Stênio Garcia, Rosamaria Murtinho, Elísio de Albuquerque, Luiz Guilherme, Geraldo Del Rey, Milton Ribeiro, Fúlvio Stefanini, Lola Brah, Ary Toledo, Amândio Silva Filho, Mário Alimari, Sérgio Hingst, Ary Fontoura, Tony Campello, Lucy Meirelles entre tantos outros”. SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.137.

<sup>99</sup> Transmitido desde o início de 1961 pelas emissoras dos Diários Associados. Em São Paulo e Rio de Janeiro pela TV Tupi. Em Curitiba pela TV Paraná.

<sup>100</sup> PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.34.

<sup>101</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.163.

No mês de maio de 1961, três jornais, *Correio da Manhã*, *Diário da Noite*, *Tribuna da Imprensa*, publicaram, com o mesmo texto mas com fotos de divulgação diferentes, sobre a previsão de lançamento do seriado de Ary sob o título de “Primeiro ‘seriado’ para a TV”<sup>102</sup>, já apontando algumas características inerentes da produção como a definição de Carlos Miranda e do cachorro King nos papéis, o patrocínio da Nestlé e o tema. O que não tinha sido apontado ainda pelos diários era o nome *O Vigilante Rodoviário* ou *O Patrulheiro*. Havia a previsão de vender os direitos de transmissão também para fora do país, “nas repúblicas vizinhas”, como encontramos descrito nos jornais, mas isso não aconteceu, pois, conforme depoimento de Ary Fernandes dado ao fanzine *TV Land* em 1996, uma empresa argentina negociava sua exibição para toda a América do Sul, mas foi barrada por outra empresa, sem citar o seu nome, que monopolizava o mercado, frustrando assim a exportação<sup>103</sup>. Esse acontecimento faz-nos ressaltar que o seriado teve algum alcance nacional, mas não internacional, limitado, também, pela forte concorrência americana no mercado televisivo ou cinematográfico.

Procurando demonstrar a descrença na potencialidade do seriado e destacando a baixa qualidade cultural da televisão, Stanislaw Ponte Preta escreve uma coluna em

---

<sup>102</sup> Eis o texto na íntegra: “Desde o início deste ano acha-se em produção a primeira série brasileira de filmes para televisão, a ser exibida em todo o país, sob o patrocínio exclusivo de Produtos Nestlé. São 39 histórias originais e completas, especialmente preparadas para a televisão e inteiramente escritas, interpretadas, dirigidas e laboratorizadas por artistas e técnicos brasileiros. O tema dos 39 capítulos são as aventuras do Inspetor *Carlos* e de ‘*Lobo*’, seu cão amestrado, na luta contra o crime e a contravenção. Essas aventuras darão ideia dos inestimáveis serviços que a Polícia Rodoviária e o Conselho Rodoviário prestam à comunidade. A série é produzida pela Indústria Brasileira de Filmes Ltda. ‘IBF’, sob financiamento da Companhia Industrial e Comercial Brasileira de Produtos Alimentares (produtos Nestlé), que, assim, auspiciosamente, depois de garantir-se o pioneirismo de produtos alimentares absolutamente puros e garantidos, assegura-se mais esse título de pioneirismo, que é, também, um incentivo raríssimo para a indústria brasileira de cinema e para o aprimoramento das atrações exibidas na TV. Já se cogita mesmo de levar esse filme para as telas dos receptores de outros países americanos, com o que será marcada a presença de atores, técnicos e temas nacionais nas repúblicas vizinhas graças à iniciativa da ‘IBF’ e ao patrocínio pioneiro de Produtos Nestlé”. Um dos jornais citados pode ser acessado pela internet: Primeiro ‘seriado’ brasileiro para TV. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04/05/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 20891. Acesso em 23/05/2014.

Outros jornais como *Diário da Noite*, de 09/05/1961 e *Tribuna da Imprensa* de 10/05/1961, estão no acervo da Cinemateca brasileira. Pasta material jornalístico P53.

<sup>103</sup> FURQUIM, Fernanda. O Vigilante Rodoviário. Matéria desenvolvida a partir da entrevista concedida por Ary Fernandes. In: *TV Land*, ano II, nº9, [s.n.], setembro, 1996, p.15.

resposta àquelas publicações nos jornais explicitadas acima. Munido de irreverência, chegando às vezes a uma comicidade, expõe uma crítica feroz, intitulada de “Feriado nacional”. Ele faz, na verdade, um trocadilho com a expressão “Seriado nacional”, demonstrando um tom jocoso. Ao afirmar ironicamente “estão inventando enlatado no Brasil”, mostra a descrença na capacidade brasileira de competir com países mais adiantados industrialmente, até mesmo no quesito produção de seriados.

Analisando seus apontamentos, é possível perceber que não são somente os seriados, mas também as novelas contribuem para uma baixa qualidade intelectual na TV, uma vez que servem, segundo ele, “para botar minhoca na cabeça de criança e doméstica retardada”. O crítico finaliza afirmando que mesmo que mudem os patrocinadores de sabão em pó (fazendo uma clara alusão as *soap-operas*, novelas do rádio e da TV tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil incentivadas por empresas desse segmento) para o do “leite”, isto é, a Nestlé, e ainda que troque o gênero de novela para seriado, “a poeira continua”, ou seja, o raso padrão cultural<sup>104</sup>.

Mesmo desacreditado por uns, *O Vigilante Rodoviário* ruma à televisão, graças aos créditos dados por outros. Em julho de 1961, antes, portanto, de sua estreia na TV Tupi, o jornal *Última Hora* do Paraná relatou a exibição do piloto na Norton já com o nome *O Vigilante Rodoviário*, sendo assistido por representantes do governo, como o secretário Márcio Porto<sup>105</sup>.

Uma hipótese possível que fez com que a Nestlé patrocinasse o seriado em exclusivo foi que havia uma convergência de público-alvo, já que ambos desejavam atingir a faixa infanto-juvenil urbana e elitizada prioritariamente. Essa audiência estava acostumada a assistir ficções seriadas americanas e brasileiras.

O apelo a esse segmento de público fica bem claro a partir da promoção que a Nestlé fez de *O Vigilante Rodoviário*, conforme exposto na sua revista “Atualidades Nestlé”, a qual a dissertação analisará mais profundamente:

---

<sup>104</sup> Feriado nacional. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13/05/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 20891. Acesso em 23/05/2014.

<sup>105</sup> Seriado em Antee estreia. *Última Hora*, Paraná, 18/07/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 00041. Acesso em 23/05/2014.

Financiando e patrocinando o primeiro seriado brasileiro para televisão: nossa companhia estabelece o pioneirismo também nesse terreno! (...). O tema dos 39 episódios são as aventuras do Inspetor Carlos, da Polícia Rodoviária, e de Lobo, seu cão pastor amestrado, na luta contra o crime e a contravenção. Histórias humanas e repassadas de ternura e sentimentalismo, contendo todas mensagens educativas dirigidas ao público infanto-juvenil, para ensinar-lhe o caminho do bem e o respeito às instituições de segurança coletiva. A série é produzida pela Indústria Brasileira de Filmes, Ltda. – IBF, sob financiamento da nossa Companhia, que, assim, auspiciosamente depois de assegurar-se o pioneirismo de produtos alimentares absolutamente puros e garantidos, reserva-se mais esse título de pioneirismo, que é, também, um incentivo raríssimo para a indústria brasileira de cinema e para o aprimoramento das atrações exibidas na TV<sup>106</sup>.

A citação aponta várias características da marca, do seriado, do público-alvo, e destaca, paralelamente, a falta de patrocínio no cinema brasileiro. Assim, resta-nos analisá-la.

O pioneirismo, presente tanto em Assis Chateaubriand quanto em Ary Fernandes, emerge agora na Nestlé. Visto que o valor estava muito em evidência na época como traço da mentalidade empresarial brasileira, a Nestlé quis ressaltar também o atributo à sua trajetória, que se deu a partir da invenção da Farinha Láctea Nestlé na Suíça até ocupar espaços importantes no mercado mundial alimentício. Assim, é possível deduzir através da citação que a marca, por ter agido pioneiramente em sua história, tem qualidade para ajudar outros pioneiros, como os sócios da IBF. Com isso, a empresa tentava não só se destacar como também promovia a obra.

O “sentimentalismo” das histórias é um apelo do seriado para com o público. A forma como as aventuras são montadas revela um esquema melodramático no qual se busca a emoção de forma intensa. O modo amigável do herói que se mostra próximo à sociedade na tela, as peripécias do cachorro *Lobo* e sua boa interação com diversos personagens, sobretudo, crianças, e o sofrimento da dupla em deter os bandidos vencendo-os ao final, fazem com que, em conjunto, o telespectador possa ter afinidade com eles.

Embora as histórias sejam ficcionais, elas são possíveis, uma vez que o crime está presente no dia a dia. A prisão dos criminosos no interior das aventuras é um conforto a quem presencia o crime em seu cotidiano. Disso pode surgir uma identificação do telespectador com o herói, menos pela amabilidade demonstrada pelo protagonista e mais

---

<sup>106</sup> Nota-se que a redação tem muitos trechos *ipsis litteris* àqueles já divulgados pelos jornais de maio de 1961, como já disposto no trabalho. Revista Atualidades Nestlé, nº5, junho de 1961, *apud* SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.146-147.

pela sua ação eficaz em cessar os crimes a cada episódio. Esse processo empático extrapola o campo do cinema, estando presente na vida diária, como analisa Freud: “Não é por simpatia que nos identificamos com alguém, ‘ao contrário, a simpatia só nasce com a identificação’. *A simpatia é, portanto, o efeito e não a causa da identificação*”<sup>107</sup>. Logo, é a pacificação da sociedade pela ação de *Carlos* que faz com que o telespectador possa ter alguma identificação com ele e, conseqüentemente, alguma empatia, já que existe a possibilidade de o cidadão ser vítima de bandidos na vida real, precisando, muitas vezes, da proteção de alguém ou de algum órgão. Isso ajuda a garantir a fidelidade ao programa, adentrando, aos poucos, no hábito das pessoas em assisti-lo toda semana. A Nestlé, todavia, buscava atrelar sua marca às ações heroicas praticadas pelos protagonistas, procurando dirigir-se aos jovens, público consumidor que podia convencer seus pais a comprar os seus produtos alimentícios.

Conforme as histórias são mostradas, é mais possível que o telespectador torça pela dupla, enquanto os criminosos só aparecem em um único episódio, diminuindo a hipótese de o público se identificar com os vilões ou se familiarize com eles.

O reforço para chamar a atenção das crianças se dá pelo uso do “cão pastor amestrado”, tendo como apelo o amor pelos animais ou pelo menos pelos cães, sendo um aspecto já testado no *Rin-Tin-Tin* e servindo como referência aos realizadores de *O Vigilante Rodoviário*.

Havia uma preocupação dos produtores com as “mensagens educativas” das histórias. Conforme a mentalidade da época, o caráter educativo deveria estar por trás dos programas da televisão. Além disso, as muitas séries americanas transmitidas aqui no Brasil não tinham ligação com a realidade brasileira, mostrando valores que não eram nosso. A solução seria então aliar programas nacionais e educação dos brasileiros.

Antes de *O Vigilante Rodoviário*, algumas empresas procuraram dar uma roupagem educativa aos programas que financiavam ou que produziam para a TV, como a Kibon. A fabricante de sorvetes promovia *A Grande Gincana Kibon*, *Carrossel Kibon* e *Sítio do Picapau Amarelo*, “provavelmente exprimindo uma linha de atuação que procura aproximar

---

<sup>107</sup> Itálico do autor. AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2005, p.266.

os produtos de situações pedagógicas e divertidas”. A marca objetivava com isso difundir aos poucos telespectadores do período a imagem do sorvete como sendo nutritivo, buscando a criação de novos hábitos de consumo às classes mais ricas. Para isso, sua veiculação voltava-se mais ao público infantil, buscando vincular a diversão à educação divulgando, ao mesmo tempo, seus produtos<sup>108</sup>.

O caráter educativo aparecia também no *Sítio do Picapau Amarelo*, uma adaptação de Monteiro Lobato para a TV. O programa, considerado a primeira produção infantil da televisão brasileira, ia ao ar uma vez por semana apresentando histórias completas. Tinha fundo pedagógico, pois mostrava claramente que as histórias eram extraídas de livros, sendo uma tentativa de promover a leitura entre os jovens. A cada início de episódio, o narrador se dirigia a uma estante onde escolhia aleatoriamente um livro e começava a lê-lo, sendo que, em seguida, a história passava ao espetáculo encenado ao vivo. O casal envolvido no programa, Tatiana Belinky e Julio Gouveia, viam a TV como um instrumento educacional que podia ajudar na formação intelectual do público<sup>109</sup>.

Portanto, a ação da Nestlé em patrocinar um programa que unia entretenimento e pedagogia não começou com ela, e sim tinha como precedente a estratégia da Kibon nesse sentido que já respondia a certa demanda da época.

No caso de *O Vigilante Rodoviário*, outro sentido pedagógico é encontrado nitidamente no “caminho do bem” apontado na publicação da Nestlé. Embora a polarização entre “bem” e “mal” seja uma visão reducionista de mundo, ela acaba ganhando um pouco mais de sentido quando consideramos que as histórias se destinavam ao público infantil, que tem uma reduzida capacidade crítica se comparada a um adulto pela menor vivência ou escolaridade.

O “bem” ligado ao “respeito às instituições de segurança coletiva” é uma mensagem legalista ao público. Primeiro, há a defesa implícita de que o cidadão deve respeitar as autoridades do Estado, pois elas existem para proporcionar a paz social. Em outro sentido,

---

<sup>108</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.41. Todos estes programas eram produzidos pela agência de publicidade J. W. Thompson, sendo que o primeiro era veiculado na TV Record de São Paulo desde 1954, enquanto os outros eram transmitidos pela TV Tupi desde 1952. ÁVILA, Carlos Rodolfo Améndola. *Op. cit.*, pp.31-32.

<sup>109</sup> IAKI, Lilian Mary. *Infância na telinha: estudo sobre a representação das crianças nos programas infantis de TV*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2000, pp.9-12.

trabalha-se com a máxima de que o “mal”, ou melhor, o “crime não compensa”. Na série, o herói *Carlos*, o cão *Lobo*, a Polícia Rodoviária e as outras instituições policiais estão sempre a postos para enfrentar os criminosos, uma vez que todos os bandidos são presos ao final. Então, o “bem” ali apontado é, na verdade, um valor legalista proposto pela obra, não devendo o cidadão-espectador, pelo discurso embutido, jamais praticar um delito ou desrespeitar a lei, pois poderão ser detidos pela polícia também em seu cotidiano. Vale lembrar que o seriado não liga dilemas sociais aos crimes, pois, quando os delitos ocorrem, são apresentados como resultado da falta de caráter do criminoso, que deseja levar alguma vantagem ilícita sobre as outras pessoas.

Outro alvo da Nestlé era a mãe, que, por seu turno, potencialmente podia alimentar seus filhos com os produtos da marca. Durante a década de 1950, a multinacional procurava anunciar seus produtos no meio impresso. Ricardo Ramos, ao analisar a revista *Manchete* de 1959, encontrou várias propagandas, havendo uma predominância do gênero alimentício, destacando-se a própria Nestlé, por exemplo: “Meninos com saúde de ferro bebem Milo”; “Nescau quente ou frio... é gostoso, é sadio”; “Nescafé com leite que gostoso que é!”; “Mamãe, raspei o prato – Farinha Láctea Nestlé” e “Para os meus, leite Ninho”<sup>110</sup>.

Com base nesses fragmentos, é possível extrair alguns valores da marca e o público a quem se dirige seu apelo publicitário. Num primeiro momento, a publicidade visa à mãe zelosa, como notamos no caso do leite Ninho, por exemplo. A figura de um ninho composto por filhotes e a premissa de que as mães querem o melhor para seus filhos são exploradas pela marca. O anúncio discursivamente dá voz a uma mãe, que poderia ser a voz de todas as mães, mostrando seu cuidado com sua prole: “Para os meus, leite Ninho”<sup>111</sup>. A publicidade enfatiza

---

<sup>110</sup> RAMOS, Ricardo. *Op. cit.*, p.70.

<sup>111</sup> É curiosa a relação que se faz entre o ninho de passarinhos e o nome de família Nestlé de Henri, o inventor da Farinha Láctea. Em alemão, a palavra *Nest* significa “ninho”. A sua família usava como brasão um ninho, que também estava presente em suas correspondências com os comerciantes e seus produtos comercializados. Mas, associando o fato de que a farinha láctea foi criada para resolver o problema de subnutrição infantil, o ninho passou a ser promovido como lugar de proteção dos filhotes, onde estes deverão crescer fortes e sadios sob a tutela da mãe. Logo, o uso do brasão que se referia anteriormente à família do inventor e seu emprego como logomarca nos produtos se constituíram uma feliz “coincidência” à marca, que convenientemente usou o aspecto para se autopromover no mercado.

Resumo da história da Nestlé – a primeira fórmula de alimento infantil do mundo. Disponível em <http://www.nestle.com.br/site/anestle/historia.aspx>. Acesso em 28/05/2014.

também que é possível ter filhos saudáveis através do uso dos produtos da Nestlé, como “meninos com saúde de ferro” associado ao produto Milo ou “Nescau é sadio”. Agrega-se também aos produtos o gosto irresistível quando aparece uma menina satisfeita que se volta à mãe após ter raspado o prato de Farinha Láctea Nestlé. A imagem mostra proximidade e a relação afetiva entre elas num apelo sentimentalista, dentro de valores da marca que procura propiciar a confiança no consumo de seus produtos pela sua qualidade, por meio de uma família tradicional estruturada por uma mãe responsável preocupada com a boa nutrição.

As crianças têm como característica o fato de se entregarem facilmente à fantasia, à diversão e à sua própria satisfação. Atenta a isso, a Nestlé explora a imagem de que seus produtos são gostosos e trabalha com a imaginação criada em torno do produto, visando fazer com que as crianças convençam as mães a adquiri-los no mercado. A progenitora, racionalmente, leva em conta a praticidade em preparar o alimento ou servi-lo pronto, bem como, espera-se, deseja ver seu filho alimentado e vigoroso, podendo participar das fantasias de seus filhos, as quais *O Vigilante Rodoviário* procurará corresponder.

No âmbito das ações promocionais e da busca pelo público mais jovem, a Nestlé montou estandes procurando divulgar a série no Salão da Criança na cidade de São Paulo em outubro de 1961, organizando uma seção de autógrafos do ator Carlos Miranda e contando também com a presença do cachorro King<sup>112</sup>, enquanto a IBF produzia os episódios.

Ademais, havia um programa de variedades chamado *Brasil 61*, transmitido pela TV Excelsior de São Paulo e apresentado por Bibi Ferreira. Consta no livro *Gloria in Excelsior*, de Álvaro de Moya, que o programa apresentou ao telespectador, um domingo antes da estreia de *O Vigilante Rodoviário* na TV Tupi, o ator Carlos Miranda e o cão King promovendo a série, deixando de lado, momentaneamente, a concorrência entre as duas emissoras rivais em prol de uma causa nacionalista. O livro relata que a apresentadora “autorizada pela direção da televisão, elogiou a Nestlé por ter bancado a produção e distribuição desse feito pioneiro nacionalista e conclamou os telespectadores a sintonizarem a TV Tupi, nesse importante momento da televisão do Brasil”. Em troca, a emissora

---

<sup>112</sup> Nestlé no 1º Salão da Criança. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 24/10/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 03477. Acesso em 28/05/2014.

recebeu uma carta da presidência da Nestlé no Brasil, que se mostrava “impressionada com a ética da Excelsior”. Em retribuição, a empresa alimentícia passou a patrocinar a nova versão do programa, no caso *Brasil 62*<sup>113</sup>, tornando possível sua transmissão fora de São Paulo, mas pela TV Tupi que, por sua vez, tinha mais filiadas na época. Vale lembrar que era o patrocinador que alugava o espaço na televisão para veicular um programa, qualquer que fosse a emissora. Isso permitia que até mesmo um programa transmitido pela Excelsior em São Paulo fosse transmitido pela Tupi em outras cidades, como ocorreu no caso, já que ainda não havia as redes de TV, além de a administração ser local.

Mas o que mais chama a atenção é o fato de que o nacionalismo foi lembrado como algo que paira acima de qualquer interesse televisivo, não mencionando que a Nestlé já financiava o próprio *Brasil 61*. Isso comprova a tese de que era o interesse mercadológico imposto por uma empresa que prevalecia na determinação do que ia ser transmitido na televisão, fazendo com que a Excelsior divulgasse um programa da rival Tupi. Essa situação possibilitava o patrocínio de dois programas em dois canais de TV diferentes ou até mesmo uma pressão direta da corporação na emissora como o explicitado acima.

O apontamento acima demonstrou também as falhas da memória construída em torno da TV, já que não são raros os casos de contradições entre um depoimento ou outro acerca de um fato. Mesmo assim, a declaração é válida porque evidencia o nacionalismo, pauta constante da época num tempo de redefinições do papel do Brasil no contexto da Guerra Fria.

No âmbito do nacionalismo, *O Vigilante Rodoviário* procurava atender aos anseios de parte de jornalistas críticos, que desejavam ver mais produções nacionais na televisão, enquanto alguns apontavam a baixa qualidade dos programas disponíveis. Um exemplo de crítica desse tipo foi exposto no *Jornal Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. A coluna destacava que os programas exibidos eram medíocres, tolos e prejudiciais aos artistas nacionais, que ficam sem trabalho por causa da importação de filmes e seriados. Ao finalizar, o colunista pediu aos patrocinadores e às emissoras que escolhessem melhor os

---

<sup>113</sup> MOYA, Álvaro de. *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, pp.57-58.

programas e que fossem “de bom nível”<sup>114</sup>. À vista disso, *O Vigilante Rodoviário* cumpria uma parte da exigência empregando técnicos e artistas do cinema nacional, conforme demonstramos na já citada divulgação da Nestlé, que enfatizava que a empreitada era um “incentivo raríssimo para a indústria brasileira de cinema”.

Numa mescla de reclamações de fundo nacionalista e preocupações com a qualidade dos programas da televisão daquele período, e de forma um pouco mais incisiva, o periódico *O Semanário* também expôs sua crítica. De linha editorial patriota, dando ênfase, a princípio, ao problema da dublagem que podia desempregar profissionais brasileiros da televisão e do cinema, cita os vários programas estrangeiros que dominam a TV em março de 1961, antes, ainda, da estreia de *O Vigilante Rodoviário*. Em clima de denúncia, explicitou que no horário nobre, segundo o jornal das vinte às vinte duas horas, quase não tinha mais “programas nacionais”, além de serem essas produções, segundo o jornal, de “má qualidade e propositalmente elaborados com o fim de fazer propaganda do modo de vida americano, de incitar ódio a outros povos e criar nas crianças e nos jovens instintos assassinos e destruidores”. Para agravar, existiam ainda as reprises previstas no contrato, os quais o articulista comenta em tom irônico que ainda nos forçam a decorar. Outro problema decorrente da situação eram as demissões em massa das estações, vistas como um atentado ao desenvolvimento da televisão brasileira. Mostrando dúvida quanto a quem se dirigir, a coluna colocava em seu horizonte apenas a esfera estatal: “Para quem apelar? O Congresso pode fazer leis que defendam a TV? O presidente poderia fazer um decreto?”<sup>115</sup>. Com isso desconsiderava que as mudanças na TV poderiam advir da iniciativa privada estrangeira.

Tais vozes contra os seriados americanos não são unânimes. Havia jornalistas que até mesmo os preferiam, já que duvidavam de que os brasileiros pudessem elaborá-los com a mesma qualidade, como Roberto Ruiz de *A Noite*, do Rio de Janeiro. O jornalista afirmava que as reclamações contra a importação desses seriados eram despropositadas. No que tange à dublagem, defendia que ela deveria continuar por conta de haver o pagamento

---

<sup>114</sup> Radio & TV – Comentando filmes na TV. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26/10/1960. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição n° 20733. Acesso em 28/05/2014.

<sup>115</sup> Denúncia – A dublagem já começou na T.V. – filmes americanos de baixo nível infestando a televisão brasileira. In: *O Semanário*, Rio de Janeiro, 9 a 16 de março de 1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Número 251. Acesso em 31/05/2014.

de cachê aos artistas nacionais e ainda pelo fato de que era o melhor para a televisão, a qual, segundo ele, necessitava ter filmes leves pelo seu “caráter”, apontando a dificuldade de ler legendas numa tela pequena. Quanto ao fato de serem “americanos”, destacou que tal palavra era uma espécie de “tabu para certos moços” que deveriam ser humildes em aceitar que os de fora são melhores, qualificando como “fracos” os nacionais, como *Falcão Negro*, diante da “mensagem boa e construtiva” dos enlatados, como *Lassie* e *O Menino do Circo*, que, para ele, eram tecnicamente “insuperáveis”. Pedia ironicamente, por fim, para que os nacionalistas, antes de reclamarem, aprendessem com os americanos e fizessem também programas de qualidade, pois “a arte não tem pátria”<sup>116</sup>.

Assim, entre os anseios de parte dos jornalistas que queriam ver na televisão programas nacionais e a estratégia da Nestlé que, além de investir em outros programas, agora passa a apostar em *O Vigilante Rodoviário*, é importante salientar que alguns acontecimentos o colocaram no ar antes que a produtora esperava.

Antes da estreia de *O Vigilante Rodoviário*, o horário das vinte horas das quartas-feiras da TV Tupi de São Paulo já era alugado pela Nestlé, que transmitia o seriado americano *O Menino do Circo* (Robert G. Walker, George Archainbaud e outros, 1956-1958), cuja história tratava da relação de um garoto, Corky, estrelado por Micky Dolenz, com um elefante bebê chamado *Bimbo* em meio a um dos maiores circos do Oeste Americano, o Big Time Champion<sup>117</sup>. O caráter pedagógico por trás da série e o valor exposto de cuidar dos animais atraíram o financiamento da multinacional, como podemos notar numa divulgação feita pelo *Diário do Paraná*. Segundo o jornal, a Nestlé, depois de tanto buscar um programa de qualidade e que tivesse um “sentido educativo”, acabou encontrando nesse seriado tais qualidades que justificavam o investimento, positivando, dessa forma, não só a imagem da companhia como uma empresa seletiva, exigente e preocupada com alguns valores, como também da própria TV Paraná que o transmitia,

---

<sup>116</sup> Ruiz, Roberto. Rádio & TV – grita despropositada contra os programas filmados de TV. *A Noite*, Rio de Janeiro, 29/12/1960. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição n° 15816. Acesso em 31/05/2014.

<sup>117</sup> PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.29. Pesquisando em jornais do período, constatamos que o referido seriado passou a ser exibido pela TV Tupi de São Paulo na primeira metade de 1960, chegando a ser transmitido também em cidades como o Rio de Janeiro e Curitiba pelas emissoras do mesmo grupo.

lembrando que tanto a emissora quanto o jornal eram vinculados aos Diários Associados de Chateaubriand<sup>118</sup>.

Contudo, em decorrência de um acontecimento trágico, a Nestlé resolveu suspender a veiculação de *O Menino do Circo*, colocando em seu lugar *O Vigilante Rodoviário*. O diretor Ary Fernandes relata que um incêndio num circo em Niterói acabou antecipando a estreia de seu seriado, pegando-o de surpresa:

Quando a série entrou no ar pela TV Tupi, nós tínhamos apenas 12 episódios prontos, quando o combinado seria que tivéssemos pelo menos 22 ou 23; o fato é que a Nestlé patrocinava na época um seriado chamado *O Menino do Circo*, que dava boa audiência. Mas em Niterói, num domingo, um circo pega fogo e morrem várias pessoas, entre elas muitas crianças. A Nestlé resolve então tirar *O Menino do Circo* do ar e entra com *O Patrulheiro* (Vigilante Rodoviário) (...), ou seja, a partir daí, a série entra no ar imediatamente após sua produção, um fato inédito também, isso foi uma loucura para nós, que não podíamos errar, pois cada episódio levava pelo menos quinze dias de filmagem<sup>119</sup>.

O referido acontecimento trágico ocorreu numa tarde de domingo do dia 17 de dezembro de 1961 no Gran Circo Norte-Americano na cidade de Niterói. O caso trouxe grande comoção nacional graças aos números expressivos de mais de trezentas pessoas mortas e oitocentas feridas<sup>120</sup>.

Dentro de alguns dias, a notícia alcançou repercussão internacional, com gestos de solidariedade da Cruz Vermelha italiana, que enviou sangue para as vítimas, e de várias celebridades da França, como Brigitte Bardot, e da Itália, como Sofia Loren e Gina Lollobrigida, além de esportistas e de cosmonautas soviéticos, como Yuri Gagarin, após divulgações com certo destaque pela mídia europeia<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Canal 6 – *O Menino do Circo*. *Diário do Paraná*, Curitiba, 06/10/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 01946. Acessado em 31/05/2014. Outra edição do jornal garantia que a série possuía “bons exemplos” e dava “lição de moral”. Canal 6 – *O Menino do Circo*. *Diário do Paraná*, Curitiba, 12/10/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 01952. Acessado em 31/05/2014.

<sup>119</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.141.

<sup>120</sup> Niterói: a maior catástrofe até hoje havida no Brasil – crianças em chamas fugiam do circo Norte-americano. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18/12/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 15911. Acessado em 31/05/2014.

<sup>121</sup> MELLÉ, Jean. Sangue de Lollobrigida para vítimas de Niterói. In: *Última Hora*, Curitiba, 29/12/1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 00179. Acessado em 31/05/2014.

Logo, por conta da dimensão da catástrofe, a Nestlé mandou ao ar *O Vigilante Rodoviário* na noite de 20 de dezembro de 1961 pela TV Tupi de São Paulo no lugar de *O Menino do Circo*<sup>122</sup>. Como tal estratégia pegou de surpresa os jornais, nenhum deles apontou a estreia prevista para tal dia. Por outro lado, alguns diários já previam a exibição do seriado no dia 27 de dezembro na capital paulista<sup>123</sup>.

Daí em diante, *O Vigilante Rodoviário* conquistou uma periodicidade semanal, sendo transmitido também na TV Tupi do Rio de Janeiro, depois de receber a fita transportada de avião após a exibição na capital paulista<sup>124</sup>. Passou a ser exibido também em outras emissoras dos Diários Associados pelo Brasil, como em Belo Horizonte, Curitiba e aos sábados na TV Cultura de São Paulo ainda no ano de 1962.

O investimento da Nestlé ocorria numa época em que os anunciantes passaram a intensificar a publicidade na televisão, pois no ano de 1962 o veículo já recebia 24,7% das verbas destinadas a esse fim frente aos 23,6% do rádio, mas ainda perdendo para as revistas com seus 27,1%<sup>125</sup>.

Ao adentrar na grade de programação semanal da TV Tupi, o que se viu foi a veiculação de um seriado através de película de cinema, adotando uma linguagem parecida com seus similares seriados norte-americanos numa duração de vinte e dois minutos em cada um de seus trinta e oito episódios.

A produção, então, passou a ter sucesso. A primeira evidência foi a conquista da grande audiência, chegando a ocupar 80% dos aparelhos ligados: “Na época, o universo total de televisores era de 70%, pois 30% seriam aparelhos desligados etc.; então, os 55% poderiam, na verdade, significar 80%”. Além disso, conseguiu agregar produtos à série,

---

<sup>122</sup> Na grade de programação da TV Tupi divulgada pelos jornais do Rio de Janeiro, *O Menino do Circo* estava previsto para ser apresentado no dia 20 de dezembro, dois dias depois da tragédia, conforme vimos na grade de programação da TV Tupi exposta no jornal *Correio da Manhã*. Em Curitiba, no dia 29 de dezembro a tabela de programas do *Diário do Paraná* ainda previa *O Menino do Circo*. Após esses dias, não temos mais ocorrências desse seriado por meses, inclusive em São Paulo, explicitando que tal exibição foi realmente suspensa. O programa só voltou a ser transmitido da metade para o fim do ano de 1962, em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba.

<sup>123</sup> Como no: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27/12/1961. Acervo digital de O Estado de S. Paulo – Edição nº 26587. Acessado em 31/05/2014.

<sup>124</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.74.

<sup>125</sup> Fonte: Revista Meio & Mensagem *apud* MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.56.

como os bonequinhos editados do inspetor *Carlos*, os gibis publicados à encomenda da própria Nestlé e as miniaturas do automóvel Simca-Chambord que era utilizado pelo herói como viatura<sup>126</sup>. Em 1963, Ary Fernandes foi premiado com o troféu Roquette Pinto pelo “melhor filme de televisão – série 1962”<sup>127</sup>. Desses objetos, os gibis chamam mais a atenção. Com a finalidade de atingir um público mais amplo e jovem, lembrando que a televisão ainda não estava ao alcance de todos, foram criadas algumas histórias especialmente para esse tipo de publicação. A Nestlé, tendo em vista seu público-alvo, também investe, expondo seus produtos página por página. No primeiro da série, a multinacional, na última página da revista, faz um apelo direto às crianças: “Peça à mamãe toffees e caramelos de Leite Nestlé – feitos com o puro leite Nestlé – gostosíssimos e alimentam toda vida!”, em meio a uma ilustração colorida com várias crianças em ação, como uma que está andando de bicicleta e outras portando malas escolares, ambientada numa fazenda com vacas pastando, fazendo clara referência ao leite “puro”<sup>128</sup> que a marca tanto divulga (figura no Anexo III).

Assim, numa época particular da televisão brasileira, a Nestlé investiu no seriado procurando divulgar seus produtos às crianças e, por isso, tendo o mesmo público-alvo da obra.

Ary Fernandes, por sua vez, observando o que acontecia ao seu redor, mais detidamente na televisão, deve ter notado como os seriados americanos de aventura se voltavam aos jovens e como obtinham certo sucesso, tendo seu projeto ido adiante graças ao interesse demonstrado pela multinacional, que possuía valores consonantes à sua série.

Agora, resta-nos observar as particularidades do seriado em sua dimensão estética e como ele correspondia aos clichês de alguns seriados americanos veiculados no Brasil, enquanto compomos elementos da audiência, alguns discursos, valores e imagens propagadas pela série de parte do país.

---

<sup>126</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.142.

<sup>127</sup> Disponível em <http://www.vigilanterodoviario.com>. Acessado em 12/05/2014.

<sup>128</sup> Gibi: *O Vigilante Rodoviário: o seu herói da TV*, nº1, Editora Outubro, [s.n.]. Arquivo particular de Carlos Miranda.

## CAPÍTULO 2

### A ANÁLISE DAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS E ALGUMAS TEMÁTICAS DE *O VIGILANTE RODOVIÁRIO*

#### 2.1. A natureza técnico-estética entre o cinema e o formato seriado para a TV

A fórmula do programa de tipo narrativa seriada, embora comum na televisão, não foi originalmente criada em seu interior. Esse gênero foi gestado historicamente em outros veículos mais antigos, como na literatura, seja em cartas e sermões, seja em “narrativas míticas intermináveis”, como em *As mil e uma noites*, e passou a ser largamente utilizado e desenvolvido na elaboração de folhetins<sup>1</sup>.

Essa forma de literatura se apresentava de forma serializada nos rodapés de jornais e publicações periódicas da França desde o início do século XIX, onde se tornou “um estilo dominante”, e foi difundida, posteriormente, na Inglaterra, passando a colaborar com o aumento expressivo na venda de diários por sua grande “aceitação popular” já nos fins desse mesmo século<sup>2</sup>.

Menos famoso que Alexandre Dumas, autor dos folhetins de *O Conde de Monte Cristo* e *Os Três Mosqueteiros*, Eugène Sue, de *Os Mistérios de Paris*, ajudou a popularizar o gênero através da publicação de seu romance entre os anos de 1842 e 1843 no *Journal des Débats*. Sua menção aqui se justifica pelo fato de que ele ajudou a trazer para essa forma literária a polarização entre o “bem” contra o “mal”, difundida um pouco mais de um século antes de *O Vigilante Rodoviário*. Naquela obra seriada, o protagonista *Rodolfo*, caracterizado como “herói-providência”, se apresentava “fantasiado de artesão” e passeava “pelos bairros miseráveis de Paris (...) a fim de praticar o *bem*”<sup>3</sup>. Sua história refletia o gênero melodramático, que havia se desenvolvido anteriormente no interior do teatro musical na Itália do século XVI, tendo como característica a busca da identificação do público com a obra através dos apelos à afetividade no sentido apontado por Enrico Fubini<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 5. ed. São Paulo: Senac, 2009, p.86.

<sup>2</sup> BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação liberdade, 1996, pp.56-57.

<sup>3</sup> MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.63-75.

<sup>4</sup> FUBINI, Enrico. Prólogo. In: CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.XIV.

além de ser acentuado pelo maniqueísmo, em que o “bem” era representado por personagens que possuíam uma bondade constante e militavam a favor da justiça, representando, assim, a virtude, ao passo que os do “mal” eram cruéis e usavam artifícios para prejudicar as vítimas, quase sempre, indefesas, carregando, assim, uma conotação negativa, representando o pecado. A narrativa se desenvolvia em meio ao suspense e empregava elementos da verossimilhança para convencer o espectador ao procurar gerar nele a credulidade, induzindo-o à tensão e ao sentimentalismo.

O binarismo também aparecia sob outras formas no folhetim, como nas oposições de justiça e injustiça, fidelidade e infidelidade e amor e ódio, por exemplo, “como se o universo se estruturasse por antinomias” numa contemplação simplificada de mundo<sup>5</sup>, aproximando-se do melodrama e bem distante das experiências sociais com seus dilemas. Essa polarização faz com que o seriado mergulhe mais ainda na mitificação, já que a própria narrativa mítica apresenta em seu cerne “uma relação assimétrica que se dá por meio das diferentes valorações atribuídas a cada um dos polos” que compõem a história<sup>6</sup>. No caso, o binarismo mais evidente no seriado é a oposição entre o “bem” e o “mal”.

Ainda na trajetória do folhetim, existiu uma segunda fase em que as histórias eram menos voltadas para o cotidiano das classes populares, denúncias e “contradições econômicas” da etapa anterior, passando agora a se centrar mais nos universos da lei e da ordem através da exploração de protagonistas da alta burguesia junto de uma polícia que se mostrava “eficiente e magnânima”. Tal perspectiva corresponde ao personagem *Rocambole*, de Ponson du Terrail, com histórias de fundo nacionalista e que não questionavam a “ordem social vigente”<sup>7</sup>, sendo, nesse aspecto, semelhante com *O Vigilante Rodoviário*.

---

<sup>5</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1991, p.30.

<sup>6</sup> CONTRERA, Malena Segura. *O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000, p.72.

<sup>7</sup> Na terceira fase do folhetim, o “delito triunfa” e “as simpatias do público vão para o assassino impune, sádico e desapietado”, enquanto a polícia passa a ser “patética” e “ineficiente”. Os personagens dessa fase destacados são *Fantômas* e *Arsène Lupin*. ECO, Umberto. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp.111-112.

Com o tempo, o folhetim ampliou seus temas para procurar atingir um público mais abrangente, surgindo em seu interior outros temas como o amor, a aventura e a comédia, muitas vezes dentro de uma mesma narrativa<sup>8</sup>. Isso ajudou a desencadear gêneros que, mais tarde, seriam desenvolvidos também no cinema do século XX e nas produções televisivas desde 1950<sup>9</sup>.

A título de exemplo e devido à sua importância no âmbito do cinema narrativo clássico, o cineasta David Wark Griffith usava a tecnologia dando novos contornos ao melodrama, como no filme *True Heart Susie*, de 1919, ao empregar o enquadramento *close-up* da câmera em momentos pontuais com a finalidade de captar melhor o “conflito dramático pelos olhares” de seus personagens, expondo suas emoções<sup>10</sup> e fazendo com que o diretor cinematográfico tivesse maior participação no olhar dirigido do espectador na história. O recurso foi inovador em face ao teatro, que não contava com o aparato técnico e dependia da “força poética do texto” junto aos gestos e os aspectos visuais da cena<sup>11</sup>.

O caráter binário, típico do melodrama, também aparece em *Lírio Partido (Broken Blossoms)*, de 1919, mas com outra dimensão, como na oposição entre a cultura oriental e ocidental. Sua história envolve um “chinês gentil” e uma “adolescente pobre” escravizada pelo pai, dentro dos estereótipos do que seria a cultura chinesa, representada como um “depósito da cultura contemplativa, delicada, apta a inserir o homem numa ordem harmônica da natureza”, contra “o depósito abominável da cultura agressiva, competitiva, poluidora da moral e dos sentimentos” de Londres, local onde passava a trama<sup>12</sup>.

Griffith em filmes como *Way Down East*, de 1920, e *The White Rose*, de 1923, põe em jogo os paradigmas do melodrama protestante no qual uma vítima inocente precisava ser protegida em meio às “conspirações e ofensas” que os vilões manifestavam. Ambas as tramas têm um final feliz através do casamento das protagonistas, após terem sofrido no decorrer da história, com jovens ricos<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, pp.170-171.

<sup>9</sup> XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.39.

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp.75-76.

<sup>11</sup> XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2003, p.38.

<sup>12</sup> Idem, pp.79-80.

<sup>13</sup> Idem, pp.80-82.

Finalizando essas comparações, é importante destacar que *O Vigilante Rodoviário* guarda certa semelhança com o folhetim por ser também serializado e aparecer com intervalo certo de tempo em um mesmo veículo de comunicação, mas diferencia-se dele pelo fato de seus episódios terem um fim nele próprio, com histórias fechadas, enquanto o gênero literário podia ter sua história prolongada até que o escritor desejasse dar um fim resultando num último capítulo. O que se mantinha de uma história para outra do seriado eram os mesmos protagonistas, *Carlos e Lobo*, e quase sempre a temática do combate ao crime, características que o aproximam do gênero “narrativa”.

Como o seriado tem como base uma história que se desenvolve por meio da ação de um herói, há, assim, uma aproximação dele com o gênero literário “épico”. E é daí que “saem espécies como o romance, a novela, o conto e outros escritos de teor narrativo”, ou até mesmo um seriado de televisão, já que o roteirista/narrador busca constantemente “apresentar personagens envolvidos em situações e eventos”<sup>14</sup> dos quais não participa.

A narrativa possui como característica o fato de ter começo e fim. No plano geral, quase todos os episódios têm como ponto de partida uma prática delituosa feita pelo malfeitor. Tão logo fica sabendo, *Carlos* age no sentido de prender o bandido, cessando o mal.

O sentido das histórias é linear e se inicia com alguma transgressão, passando pela perseguição do herói ao vilão, resultando numa luta com a vitória final do protagonista. Se existe um problema, o personagem principal sofre, mas resolve ao final. Essa é uma prática semelhante ao cinema clássico hollywoodiano. Assim, veremos a seguir a relação entre o gênero seriado e o cinema clássico.

Primeiramente, as narrativas seriadas têm como origem, por um lado, a linguagem adotada pelo cinema, já que foi este que “forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje na televisão”<sup>15</sup>.

Entre o cinema clássico e o cinema moderno, o seriado *O Vigilante Rodoviário* se aproxima mais do primeiro. Assim, para fazermos uma análise mais completa, é imprescindível buscarmos sua origem, pois inserido num dado contexto histórico, ele acaba se filiando a correntes, tendências e “*escolas estéticas*”. Um seriado ou até mesmo um

---

<sup>14</sup> ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp.12-17.

<sup>15</sup> MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p.86.

“filme jamais é isolado”. Eles fazem parte “de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição”<sup>16</sup>. Precisamos, portanto, explorar um pouco mais esse campo, buscando semelhanças entre o seriado e o cinema clássico para depois tratarmos das diferenças.

Uma marca muito forte no cinema clássico é a oposição maniqueísta entre o “bem” e o “mal”, no qual “o herói é a expressão do ‘bem’, contra quem todo tipo de vilões se volta, expressão do ‘mal’ que ronda e põe em risco a trajetória do herói e da sociedade por ele representada”<sup>17</sup>. No seriado ocorre de maneira semelhante, pois o problema-chave é a prática delituosa dos vilões que provoca a ação de *Carlos*, que, ao detê-los, assegura a paz na sociedade.

Quanto ao desenvolvimento da história, o autor Marcos Napolitano traça as características gerais do cinema clássico da seguinte forma:

O cinema clássico, nascido na década de 1910 e que vigora até hoje, sobretudo nas produções de gênero delimitado (aventura, drama, ficção científica etc.) voltadas ao grande público, é marcado pela ideia de “continuidade narrativa”, baseada na clareza, no realismo, na construção de personagens-tipo (protagonista, antagonista, vilão), na linearidade, com predomínio da cena (duração da projeção coincidindo com a duração diegética da “estória” narrada) e da sequência (conjunto de planos que apresentam unidade narrativa), construídas por uma edição que enfatiza a relação “causa-efeito” entre as partes<sup>18</sup>.

O seriado *O Vigilante Rodoviário* desenvolve personagens-tipo e opera numa continuidade narrativa em que um acontecimento se conecta ao próximo, como vamos expor.

*Carlos* é um típico herói que poderia ser encontrado no cinema clássico e é um exemplo de imagem de bom policial. O personagem possui como atributos: a determinação em perseguir os bandidos; a segurança, afastando-se de qualquer comportamento vacilante na caça aos criminosos; a honestidade, desviando-se da tentação de aceitar subornos; a proximidade com os cidadãos; a atenção e o respeito ao indivíduo nas abordagens de trânsito; a disciplina no acato à ordem de seus superiores; o equilíbrio perante as condições

---

<sup>16</sup> VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012, pp.21-22.

<sup>17</sup> PERON, Mauro Luiz. *Articulações narrativas em Alfred Hitchcock*. Tese de Doutorado em Multimeios. Campinas: Unicamp, 2006, p.36.

<sup>18</sup> Já o cinema moderno, oposto ao clássico, não se baseia num gênero fechado, apresentando “descontinuidade narrativa” e ausência de “relação de causa-efeito” entre as sequências com “enquadramentos e edições menos convencionais”. NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, p.275.

adversas, mostrando-se ponderado e racional. Essas características estão presentes em *Carlos* em todos os episódios, havendo uma constância no seu agir.

O arquétipo do excelente cachorro policial é encontrado na caracterização de *Lobo*. Trata-se de um animal dócil, principalmente com as crianças. É obediente, esperto e, na imensa maioria das vezes, acata as ordens provenientes de *Carlos* e de seus companheiros policiais, além de ser seguro de suas ações e fiel ao inspetor, ajudando-o quando está em perigo.

Em oposição, compondo os antagonistas, estão os criminosos, mostrados como trapaceiros e covardes, recorrendo às armas para obter vantagem numa luta corporal. Eles não trabalham e não possuem família. Agem com o objetivo de obter alguma vantagem ilícita sobre a vítima.

Esses três elementos expostos como o “bom policial”, o “bom ajudante cachorro” e os vilões, constituem, em seu conjunto, personagens de fácil identificação, correspondendo à linguagem televisiva, que tende a descomplicar as histórias para procurar se aproximar do telespectador. Mas, para tanto, como apontado, bebe antes na fonte do cinema clássico.

Ao iniciar qualquer história do seriado, fica-nos subentendido que *Carlos*, *Lobo* e sua corporação sempre existiram, uma vez que eles estão presentes em todas as histórias e só passam a agir a partir do momento em que tomam conhecimento de uma ação delituosa ou um problema que eles precisam superar.

Entre uma história e outra, o espectador já vai se habituando aos personagens e à temática. É possível que, no decorrer dos episódios, ele passe a torcer pelos protagonistas, como se acompanhasse o dia a dia da Polícia Rodoviária a partir da ação de *Carlos* e *Lobo*, em meio aos problemas possíveis de acontecer na realidade. A delegacia e o posto rodoviário são os ambientes onde eles transitam e recebem ordens para embarcar numa nova aventura, lembrando que os episódios são predominantemente centrados nas ações individuais da dupla e menos na corporação.

Uma marca do ilusionismo presente na série é que *Carlos* e *Lobo* sempre conseguem prender os criminosos. Quando há uma ocorrência em aberto, eles aparecem para prender os bandidos e restabelecer a paz à sociedade, criando a ilusão de que eles existem e estavam apenas em ronda diária enquanto não havia o delito, pois “a narrativa realista ‘trapaceia’ ao insinuar a existência de uma anterioridade que preceda o início da história e de uma

futuridade que suceda ao seu final”<sup>19</sup>. A anterioridade é que, entre um episódio ou outro, *Carlos* e seu cachorro aparecem quase sempre após o crime, dando-nos a impressão de que eles estavam a postos esperando a ocorrência. A futuridade fica por conta da expectativa de um novo crime e de uma nova ação da dupla que estará em um novo episódio.

Para termos uma ideia da busca da realidade e como a anterioridade opera na obra, existe até mesmo um episódio que justifica a presença do *Lobo* na ficção: *A História do Lobo*. Nele, *Carlos* resgata o cachorro, ainda filhote e fragilizado, de noite numa estrada deserta. Mais tarde, uma ação heroica do cão, que salva uma menina que ia atrás de uma bola que atravessara uma rodovia, faz com que ele finalmente seja aceito pela Polícia Rodoviária, por um comandante que já havia ordenado a *Carlos* colocá-lo para fora do quartel devido a um regulamento interno. O enredo aqui demonstrado aumenta o senso de realidade da história, já que “o ilusionismo tem a pretensão de não ser arte. Representa seus personagens como pessoas reais, suas sequências e imagens como tempo real e suas representações como fatos substanciados”<sup>20</sup>.

Por outro lado, o realismo é uma preocupação constante dos realizadores, pois boa parte do que ocorre nos episódios pode acontecer na realidade e as histórias quase não têm expedientes mágicos<sup>21</sup>. Aliás, a própria preocupação da ilusão de realidade é antiga no cinema<sup>22</sup>, pois desde mais ou menos 1910, o realismo era incentivado pelas publicidades dos filmes, havendo até mesmo jornais que solicitavam aos consumidores que escrevessem sobre os erros que encontrassem nos filmes.

Diante do exposto, faremos uso de um episódio para termos uma ideia mais clara de como a narrativa clássica, presente no cinema hollywoodiano, tem proximidade com as histórias da nossa série. Dentre os trinta e cinco episódios disponíveis em DVD, escolhemos o *Diamante Grão Mongol*, para entendermos o aspecto, justificado pelo fato de que, como é o primeiro episódio, ele apresenta toda a linha mestra dos episódios vindouros, ou melhor,

---

<sup>19</sup> STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981, p.59.

<sup>20</sup> Idem, p.29.

<sup>21</sup> Uma exceção é o episódio *O mágico*, em que um ex-presidiário usa seus poderes fantásticos para afastar bandidos que estão no seu encalço fazendo surgir portas na frente dos malfeitores para ajudar a polícia a prendê-los.

<sup>22</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, pp.169-170.

“nele se deve apresentar clara e eficientemente todos os personagens principais, identificá-los, dizer o que são e como são; mostrar suas relações com os demais, seu modo de ser, suas crenças, seus desejos, seus objetivos de vida, o estágio em que estão”<sup>23</sup>, transmitindo uma particular visão de mundo.

Outra característica importante do piloto, nomenclatura que se dá ao primeiro episódio, é que ele deve ser um atrativo ao telespectador para que venha a assistir aos próximos episódios, ou melhor:

Tão importante quanto qualquer primeiro capítulo, o primeiro episódio tem a mais a responsabilidade de ser apresentador, introdutor, chamariz, mas também de ser, em si, uma boa história. Isso lhe confere mais gabarito, bem como cria mais dificuldades de feitura. Ele tem a responsabilidade dupla de ser um bom unitário e um bom anúncio. E, no entanto, o seriado em si, cada episódio dele, deve ser capaz de prescindir do conhecimento do primeiro episódio; é uma contradição, sem dúvida. O primeiro episódio tem de ser exemplar e abrangente; quem o vir saberá para onde vai o programa todo. Quem não o conhece, ainda sim é capaz de apreciar um episódio subsequente. Aí está o segredo de continuidade do seriado<sup>24</sup>.

Para iniciar nossa análise do piloto, vamos antes apontar para a importância do título. O nome dado à história, como já destacamos, é *Diamante Grão Mongol*. Trata-se de um objeto roubado por uma quadrilha internacional. Os nomes dos episódios, porém, nem sempre se referem ao objeto de cobiça dos criminosos ou à coisa subtraída, podendo ter o título alguma relação com algo ou com alguém que remeta à história, como vamos destacando ao longo do trabalho.

O autor Carlos Miranda destaca algumas características do primeiro episódio, mas que será a tônica de todo o seriado, já que revela o modo de agir do herói e a temática do programa: “O filme foi planejado com carinho e nos mínimos detalhes; tinha que mostrar muita ação, tinha que ser realista, levar uma clara mensagem de que o bem vence o mal e de que o crime nunca compensa, dando ênfase ao desempenho do herói”<sup>25</sup>. Sua observação pode ser comprovada assistindo aos trinta e cinco episódios do seriado, mas, por enquanto, vamos mostrar que seu apontamento cabe perfeitamente ao primeiro episódio.

---

<sup>23</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998, pp.49-50.

<sup>24</sup> Idem, p.51.

<sup>25</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.67.

Já sobre o nome escolhido para o episódio, Miranda sugere a grandeza da história destacando o caráter grandioso tanto do objeto furtado quanto do que deveria ser o seriado enfatizando as dificuldades de sua realização: “O título escolhido para o filme piloto tinha um apelo forte, dava a ideia de se tratar de algo valioso e raro, assim como deveria ser a própria série”<sup>26</sup>. Tratando do episódio, Ary Fernandes aponta a dificuldade da elaboração do piloto, mencionando que ele demorou quase dois anos para finalizá-lo<sup>27</sup>.

A premissa da história é o furto do objeto por uma quadrilha internacional. Sabendo da possibilidade de a pedra rara vir para o Brasil, as polícias locais, incluindo-se a rodoviária, ficam a postos à espera dos bandidos. *Carlos e Lobo* entram em ação a partir do momento em que um de seus companheiros é agredido na rodovia Anchieta, cabendo-lhes partir em socorro dele.

A grandiosidade preparada para o episódio está no fato de que a Polícia Rodoviária irá solucionar um crime internacional; pelo diamante ser valioso por ter sido lapidado por exímios ourives na Europa; na coragem de *Carlos* e de seu cão que socorrerão o colega, mostrando uma polícia eficaz, unida e composta por membros comprometidos.

Dadas essas observações gerais do episódio-piloto, abordaremos agora como se desenrola a história no viés clássico, fazendo uma análise técnico-estética, para, no tópico seguinte, abordarmos sua natureza representacional. Relataremos as sequências da história mais baseadas nas ações dos personagens para situá-las no interior da narrativa seriada.

A busca pela realidade se dá na primeira sequência do episódio. Nela há a exibição de uma gráfica imprimindo jornais em série. Num novo plano, a câmera foca na primeira página de uma das edições, onde se lê claramente: “Roubo do Diamante Grão Mongol – Interpol à caça dos ladrões internacionais” (Figura 1). A notícia do delito ficcional é dada como se tivesse acontecido realmente, acentuando ainda mais a ilusão de realidade. Soma-se a isso o fato de que o *Última Hora*, jornal que a publicou, existia no mundo real.

---

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>27</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.131.



*Figura 1 – Imagem retirada do episódio Diamante Grão Mongol, da série O Vigilante Rodoviário: o jornal real noticia o delito fictício.*

Tais artifícios aumentam o “efeito de realidade”, para que o telespectador veja a possibilidade da história de *O Vigilante Rodoviário* acontecer, pois diamantes raros podem ser furtados por quadrilhas e o fato pode ser publicado na imprensa.

A ação do furto e a vinda dos bandidos com o objeto para o Brasil constituem-se em um motivo que dará a unidade mínima da história, em que um personagem psicologicamente bem caracterizado, o protagonista, se empenhará na solução do problema, tendo sucesso no final.

Conforme apontado, a compreensão da história é muito simples e há alguns fatores que fazem com que ela se apresente dessa forma. Primeiro, o seriado busca o público jovem<sup>28</sup> e era exibido às vinte horas, considerado o *prime time* da televisão brasileira, momento em que as crianças ainda estavam acordadas e já habituadas a assistir *O Menino do Circo*, ao menos na TV Tupi de São Paulo onde estreou.

No *Diamante Grão Mongol*, no plano geral, tendo em vista que a grande causa é o furto, a continuidade narrativa ocorre da seguinte forma: no “estágio inicial”, *Carlos* é convocado por seu superior dentro do quartel a prestar atenção aos carros que estão subindo a rodovia Anchieta em direção a São Paulo, pois ali poderiam passar os meliantes já que aportaram em Santos. Ele inicia, então, a perseguição a partir do momento em que tem indícios de que algo anormal está acontecendo, pois avista uma moto policial abandonada no acostamento da estrada junto a uma pista: a identificação de um carro através de um registro de propriedade. O indício faz com que *Carlos* comece, então, a busca ao policial

---

<sup>28</sup> Segundo informações disponíveis no DVD de relançamento de *O Vigilante Rodoviário*, a censura hoje é de doze anos por conter tema policial, conflitos psicológicos e agressão física.

desaparecido, chegando ao bando. Inicia-se um primeiro grande “conflito”, que termina quando *Carlos*, o cão *Lobo* e outros policiais rodoviários conseguem capturar todos da quadrilha, ocorrendo a “solução do problema”. Isto é, o básico da história e da imensa maioria dos episódios começa com um problema principal, podendo ser um crime, que ao final é resolvido.

Porém, para entender como o final feliz em prol do “bem” acontece, faremos uma análise mais detalhada do episódio, situando-o dentro da narrativa clássica através de sua unidade de ação.

O piloto começa com uma transgressão que não é mostrada: o furto do diamante, que se constitui a anterioridade da história. Sabemos do delito apenas pela notícia do jornal usado para informar o telespectador<sup>29</sup>.

Na sequência seguinte, há a ambientação no quartel dos policiais rodoviários. Em seu interior, um comandante passa informações do crime à sua tropa segundo alerta da Interpol. Ele então ordena que seus policiais façam uma varredura em todos os veículos que estejam circulando pela via Anchieta e que abordem qualquer carro suspeito, sendo este o “chamado para a aventura”.

Tal alerta geral também foi passado à tripulação de um navio que tinha como destino o Porto de Santos, que, na sequência subsequente, identifica os bandidos e dá-lhes voz de prisão. O chefe do grupo, de posse da pedra preciosa, consegue escapar. Nesse momento, os planos de câmera mudam de forma mais veloz, dando um maior dinamismo à sua ação.

Depois de um corte passando a uma nova sequência, o chefe se junta à parte do bando que o aguardava no porto com um carro. Enquanto isso, as características físicas do chefe foram passadas à Polícia Rodoviária, que já tinha conhecimento da fuga dele.

Na próxima sequência, mostra-se a polícia parando vários carros na Anchieta, cumprindo as instruções iniciais. Uma câmera acompanha um carro com quatro ocupantes em alta velocidade pela rodovia. A transgressão provocará um segundo conflito, pois um vigilante rodoviário, utilizando um instrumento que acusa a infração de trânsito, resolve

---

<sup>29</sup> Por outro lado, trata-se de uma técnica que permite abreviações e até mesmo economia financeira, pois a simples manchete dispensa maiores delongas narrativas, sendo compreendida facilmente pelo espectador. Em si, ela resume todo um bloco que dispensa a representação. Trata-se de uma economia não só de tempo (minutos do episódio), como também de dinheiro gasto em locação e até mesmo filme.

abordá-los, perseguindo-os com sua moto. Ao alcançá-los, o guarda ordena para que eles pararem no acostamento.

Na abordagem, o policial não nota que um dos indivíduos que estava no interior daquele veículo é “o procurado” e começa a autuar o motorista. Nisso, a câmera foca no rádio da motocicleta do policial, do qual sai uma voz que começa a descrever as características do fugitivo.

Numa câmera subjetiva, em que nossa visão confunde-se com a do personagem, no caso do policial, vê-se em primeiro plano uma cicatriz no rosto que corresponde à transcrição que acabara de ouvir. Antes que pudesse fazer qualquer coisa, é atingido pela porta do carro, aberta abruptamente pelos bandidos para golpeá-lo. No chão, ele é levado como refém. Sua motocicleta é deixada na beira da estrada e será uma importante pista na próxima ação.

O inspetor *Carlos*, ao fazer sua patrulha de rotina, dentro ainda da normalidade, percebe a motocicleta do policial abandonada. Aproximando-se dela, encontra um talão de multas que ficou caído no chão. Num plano detalhe, também subjetiva, vê a identificação do veículo autuado anteriormente pelo outro policial (Figuras 2 e 3). Estranhando a situação, resolve montar em sua motocicleta colocando o cão *Lobo* entre ele e o guidão, e parte no mesmo sentido da pista para ver se encontra o carro. Uma câmera fixa lateralmente à estrada mostra em algumas tomadas os bandidos fugindo e *Carlos* indo atrás em velocidade pela pista.



**Figura 2** – Imagem retirada do episódio *Diamante Grão Mongol*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos encontra a moto abandonada e um papel.

**Figura 3** – Imagem retirada do episódio *Diamante Grão Mongol*, da série *O Vigilante Rodoviário*: o documento do carro autuado.

Nesta altura da história, chama-nos a atenção, ao analisar os enquadramentos de câmara, não ser possível perceber a presença de equipe e equipamentos de filmagem na produção como acontece nas ficções do cinema clássico. Entre uma e outra câmara, é usada a subjetiva, aumentando a identificação do telespectador com os protagonistas e sua imersão gradativa na aventura. Todavia, embora achemos importante tais características, não é objeto deste trabalho analisar profundamente esses efeitos<sup>30</sup>. Basta-nos ressaltar que tais técnicas têm como objetivo proporcionar maior interesse pela história.

No plano seguinte, uma câmara fixa lateral em tomada frontal à pista foca os bandidos abandonando a estrada principal e entrando numa estrada vicinal de terra. Em seguida, com a câmara na mesma posição, aparecem *Carlos* e *Lobo* na moto fazendo o mesmo.

Adiante, o grupo se esconde numa casa situada no meio de uma mata mais fechada. Enquanto eles se instalam no lugar, a dupla encontra o esconderijo e começa a fazer uma aproximação cuidadosa para não chamar a atenção dos fugitivos. Porém, ao se aproximarem, dois homens do bando notam a presença deles e os atacam, desencadeando uma nova luta corporal que acaba atraindo a atenção dos outros bandidos que estão no interior da casa. Em maior número, os vilões dominam *Carlos*, que dá uma ordem clara ao *Lobo* para que fuja e procure ajuda.

Numa narrativa realística o herói é passível de falhas, pois os dois, como relatado, foram pegos pelos bandidos num erro de aproximação. Como foram vistos rapidamente, *Carlos* não conseguiu chamar reforços. O erro e a captura de *Carlos* pelos bandidos enfatizam o realismo. O heroísmo está subjacente ao fato de que, embora esteja numa nítida desvantagem, o inspetor não saca sua arma. Vale lembrar que o episódio já mostrara outra falha de ação, a do policial, que ficou próximo à porta do carro dos bandidos, permitindo ser por ela atingido.

O objetivo desses contratempos é acentuar a emoção, provocar empatia no espectador e prendê-lo mais ainda à narrativa, aumentando o suspense sobre o que irá ocorrer em seguida. *Lobo*, que, atendendo à ordem de *Carlos*, saiu em disparada para

---

<sup>30</sup> Sobre esse assunto, há um capítulo que explica de forma didática como funcionam os planos de enquadramento de câmara. Ver em: XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e terra, 2008, pp.27-38.

procurar ajuda, é um recurso para auxiliar o herói quando ele falha. Por isso, o consideramos como “o adjuvante” também em outras histórias ao longo do trabalho.

Pelo visto, partindo da premissa de que no mundo real errar é uma característica humana, *Carlos*, ao cometê-lo, passa a ser um herói de ficção humanizado e, portanto, realístico. Enquanto isto, a história continua provocando novas ações. Mas como ela se baseia numa narrativa clássica, espera-se um “final feliz”.

*Carlos*, detido, é conduzido a um cômodo da casa, onde se encontra amarrado o outro agente capturado anteriormente. O inspetor procura acalmá-lo, afirmando que confia no *Lobo* no sentido de que ele encontrará ajuda.

Em montagem paralela, o cachorro, simultaneamente a esse acontecimento, vai até a motocicleta e daí algo “incrível” acontece: ele puxa com a boca o microfone do rádio e começa a latir sem apertar nenhum botão (Figura 4). Os latidos são transmitidos a uma central de rádio e, assim, alguns vigilantes são designados para averiguarem de onde vem aquele barulho.



**Figura 4** – Imagem retirada do episódio *Diamante Grão Mongol*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Lobo* chama reforços pelo rádio.

Ainda no âmbito do “fantástico”, a polícia usa um localizador de sinal que aponta a eficácia da corporação fictícia. O aparelho permite que os policiais achem a motocicleta do inspetor *Carlos* já perto do cativeiro. Com isto, *Lobo* não frustra a expectativa de socorro depositada por *Carlos*, mostrando ser digno de confiança.

Agindo sozinho, como os cachorros treinados de seriados como *Lassie*, por exemplo, *Lobo* retorna ao esconderijo e, entrando furtivamente pela janela do quarto, consegue soltar *Carlos*, que desamarra também o outro vigilante.

Em outro cômodo, os bandidos, acreditando que cedo ou tarde os policiais poderão encontrar o local, resolvem abandoná-lo, não sem antes tentarem se livrar dos dois policiais. Um deles resolve fazer o serviço. Ao abrir a porta do quarto para pegá-los, *Carlos*, à espreita, dá-lhe um golpe certeiro repentino, enquanto outro bandido saca uma arma, mas é surpreendido por *Lobo* que, mais uma vez, salva os policiais (Figura 5).



**Figura 5** – Imagem retirada do episódio *Diamante Grão Mongol*, da série *O Vigilante Rodoviário: Lobo salva os policiais*.

Assim, temos um terceiro conflito, que ganha maior dimensão por conta do número de oponentes, fazendo com que a narrativa chegue a seu clímax com *Carlos*, seu companheiro e *Lobo* equilibrando a luta.

Alheio às lutas corporais, o chefe olha pela janela e, vendo a aproximação de homens que vieram como reforço policial, foge pelos fundos da casa. *Carlos*, atento, o observa e corre atrás dele agarrando-o com grande precisão pela perna, tornando a luta pessoal: é o herói contra o vilão mais esperto.

Covardemente, o malfeitor saca um canivete e passa a ameaçar o vigilante, que desvia das investidas. Em um momento da luta, *Carlos* vê uma oportunidade e consegue desarmá-lo com um golpe. Os dois caem num lago, continuando a luta. A acentuação do clima dramático é feita pela imagem acelerada, pelos efeitos que a água faz junto aos golpes (Figura 6), dando a impressão de maior movimento, acompanhado por uma música de fundo extradiegética acentuando o drama<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Som *off* que advêm de uma “fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela”. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Op. cit.*, p.46.



**Figura 6** – Imagem retirada do episódio *Diamante Grão Mongol*, da série *O Vigilante Rodoviário: duelo final* – Carlos luta com o chefe do bando.

Como se esperava nesse tipo de narrativa, *Carlos* detém o bandido. Embora não apareça na história, acredita-se por dedução que o herói recuperou a joia.

Na última sequência, os policiais rodoviários são homenageados pelo comandante. Esse ato de reconhecimento tem duplo sentido: num primeiro momento funciona no interior da própria narrativa, sendo um prêmio a quem se esforçou tanto para derrotar aqueles criminosos; num segundo sentido, deixa em *Carlos* uma “marca de herói”, fazendo com que o reconhecimento ocorra exteriormente à trama por parte do telespectador, que agora espera que ele resolva novos crimes. Com isso, é possível fazer uma analogia do episódio com o estudo sobre mitos e heróis de Joseph Campbell. Segundo o autor, o herói passa pela sequência “separação-iniciação-retorno”. Para tanto, ele destaca que um herói saído do mundo cotidiano “se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes”<sup>32</sup>. Isto é, quando estiver em outro episódio, *Carlos* já vai com a “marca de herói” concedida pelo reconhecimento, que o habilitará a enfrentar novas aventuras e beneficiar a sociedade em que está inserido, sendo esse o seu retorno.

Por outro lado, quando *Carlos* obtiver sucesso em outra história, é possível que o telespectador se lembre de sua condecoração no primeiro episódio. É a dinâmica da futuridade e da anterioridade funcionando.

---

<sup>32</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. 11. ed. São Paulo: Pensamento, 2007, p.36.

Já o reconhecimento, no aspecto discursivo, mostra o quanto o Estado é grato a seus homens comprometidos com a lei.

*Lobo* não é esquecido. Numa situação engraçada, é focalizado de pé em sintonia com o restante da tropa, expediente que, acompanhado por outra música extradiegética em tom alegre, atenua a tensão gerada na história.

Essa narrativa, como mostramos, trabalha em seu interior com “causa” e “efeito” numa ordem lógica e cronológica, havendo nela linearidade. Numa escala menor, uma “causa” que podemos citar é o fato de *Carlos* ter sido visto pelos bandidos, o que acabou causando o “efeito” de ter sido preso por eles. Já no episódio completo, as ações obtêm uma determinada direção até que, como apontou Ismail Xavier sobre o processo narrativo, “se atinja o *telos* (fim)” que constitui o “coroamento orgânico de todo um processo”<sup>33</sup> que, no nosso caso, se dá com a vitória de *Carlos* e da Polícia Rodoviária sobre aos bandidos.

Vimos também que a história se desenvolve por meio da ação. A partir do momento em que *Carlos* e *Lobo* entram em cena, a câmera os persegue na maior parte das vezes, definindo-os como protagonistas. O que faz com que eles demorem um pouco para entrar em cena é a intenção de ambientar o telespectador à história, ao expor: a manchete do jornal, informando que o crime foi cometido; a demonstração de esperteza por parte do chefe em fuga, acentuando o desafio pelo qual o inspetor irá passar; a mobilização do comandante para que os policiais fiquem atentos a qualquer anormalidade, mostrando o ambiente disciplinado do quartel; e o insucesso de um policial desatento, que será salvo pela dupla. Nos outros episódios eles demoram menos para entrar em cena, pois a ambientação da série foi feita no piloto partindo-se do pressuposto de que quem assistiu ou tomou ciência do que acontecera no primeiro já conhecia um pouco mais os dois protagonistas.

O apelo à ação chama a atenção e o aproxima dos filmes e seriados norte-americanos. *O Vigilante Rodoviário* tem suas histórias baseadas no “fazer” dos personagens e não no “estado”. Como alguns brasileiros tinham algum contato com o cinema americano, a estética adotada foi de proximidade a esse cinema. Vale lembrar também que o contato dos telespectadores com os seriados americanos facilitou com que eles captem melhor esse modo de construir narrativas.

---

<sup>33</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.12.

O oposto a isso, segundo Anna Maria Balogh, seria o cinema europeu, que geralmente apresenta-se num ritmo mais lento, como em “Bergman, Antonioni, Resnais. Não há, no tipo de cinema mencionado, ênfase no fazer, como no cinema americano; prevalecem os enunciados de estado, sobretudo os enunciados de estado disjuntivos”. Isto é, nem sempre existe no cinema europeu um filme com começo e fim baseado na ação de um personagem em direção a um final feliz. Boa parte das vezes, o cinema europeu recorre a aspectos psicológicos, enquanto no americano o psicológico dos personagens é mais simples e bem resolvido. Como o espectador brasileiro era mais ligado ao cinema americano e moldou sua competência visual para essa estética, dentro da temática comum do *kiss-kiss/bang-bang*, os filmes europeus acabariam causando “grande estranheza, devido a essa ênfase dispensada à representação dos estados ou na reflexão sobre o próprio fazer fílmico (o discursivo), mais do que à ação”. Ou melhor, enquanto o europeu procura explorar o psicológico (ser, estar), possibilitando uma maior reflexão ao que está sendo exposto, o americano é voltado para a ação presente nos filmes clássicos, com o seu fim “eufórico caracterizador”, constituindo-se, segundo a autora, na “narrativa de realização” com o tão decantado *happy end* hollywoodiano<sup>34</sup>.

Aprofundando-se ainda mais na discussão do final feliz, é possível associar alguns aspectos de *O Vigilante Rodoviário* com algumas reflexões de Edgar Morin, pois vemos que o seriado também é fruto da junção entre “corrente realista”, “herói simpático” e “*happy end*” como ele associou, tão propagados pelo cinema americano a partir dos anos 1930. Esse tipo de cinema rompeu com as tradições milenares trágicas iniciadas pelos gregos, em que o “herói, redentor ou mártir” procurava remir “as faltas do outro, o pecado original de sua família”, e apaziguava “com seu sacrifício, a maldição ou a cólera do destino”. Isto é, nesse tipo de história havia o “sacrifício dos inocentes, dos puros, dos generosos”, que às vezes acabavam mortos ou passavam por uma “longa vida de provações”. Em contrapartida, tanto no cinema americano como no nosso seriado, por mais que a tragédia ainda faça parte da trama e o herói sofra algum mal, ainda são diferentes da tragédia grega ao apresentarem “provações de curta duração”, tendo como horizonte o final

---

<sup>34</sup> BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002, pp.60-61.

feliz correspondendo a uma “irrupção da felicidade”. Baseados numa preocupação cotidiana como a busca da felicidade, os filmes criaram um mito, pois, “paradoxalmente, é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mas mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada”. Nisso, as histórias dão sentido mais positivo à vida, enquanto no filme premia-se o esforço feito pelo herói aqui mesmo na Terra, contrapondo-se até mesmo ao “fim natural” da vida, que seria a morte<sup>35</sup>.

Dessa forma, a ação, o binarismo entre o “bem” e o “mal” e o final feliz que eram muito divulgados pelo cinema clássico hollywoodiano passam a também fazer parte da visão de mundo propagada pelo *Vigilante Rodoviário*, numa estrutura que corresponde ao que os especialistas de cinema chamam de narrativa clássica, com uma unidade fílmica através da apresentação de histórias com relação de causa-efeito conectada à construção de personagens-tipo com papéis bem definidos, diferenciando-se da tragédia grega que está por trás de boa parte dos filmes do cinema europeu com histórias elaboradas, muitas vezes, com sentido não teleológico.

*O Vigilante Rodoviário* tinha como parâmetro o cinema e os seriados americanos. De acordo com o autor José Mario Ortiz Ramos, a série brasileira é resultado da ideia de “nacionalizar os seriados de polícia rodoviária americanos já existentes”<sup>36</sup>. Porém, esse emprego de modelos não satisfazia a todos. A expectativa de Marcos Rey depositada na obra foi frustrada, conforme relata em sua coluna após ter um encontro com Alfredo Palácios. De acordo com seus apontamentos, o produtor defendia que o nacionalismo deveria ser adotado “mais tarde, quando sua indústria começar a funcionar normalmente”, destacando que, “por enquanto, o que pretende demonstrar, com seu primeiro trabalho, é a nossa capacidade de filmar um *bang-bang* com as mesmas características do norte americano”. A seguir ironiza imaginando o que seria um seriado brasileiro americanizado:

Há em seu filme, inclusive, um cachorro não menos ladino que *Lassie*, e que nos momentos mais decisivos sabe ostentar um certo ar de equilíbrio intelectual. Quanto aos tiros, Palácio não fez economia. Seus cavalos não perdem de forma alguma para o de *Hopalong Cassidy*; correm todos à velocidade supersônica. Não falta também em seu celuloide a mocinha

---

<sup>35</sup> MORIN, Edgar. “O espírito do tempo 1: neurose”. *Cultura de massas no século XX*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005, pp.91-97.

<sup>36</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Op. cit.*, 2004, p.47.

muito meiga que sabe inspirar atos muito heroicos. O final é a vitória do amor e da lei sobre uns odiáveis bandoleiros<sup>37</sup>.

Com exceção da presença do cachorro amestrado, a história contém mais luta corporal do que os tiros mencionados. Há no máximo uma tentativa de tiro, quando um dos vilões tenta atingir o inspetor, mas é impedido por *Lobo*.

Na verdade, ao longo de todos os episódios, não temos cavalos e sim carros, embalado pelo grande aumento na produção de automóveis no Brasil durante o governo JK, adaptando, por isso, o tema combate ao crime à nossa realidade do momento. A “mocinha meiga” também não aparece, já que o que motiva o inspetor *Carlos* a lutar é a presença do crime contra uma sociedade que se mostra frágil. O herói não possui família e não é suscetível aos encantos das mulheres, tendo como foco defender o bem coletivo.

Marcos Rey, dialogando com pessoas que assistiram ao primeiro episódio, conseguiu detectar surpresas, mas ainda explora no decorrer da coluna a ideia de imitação das produções americanas: “O filme é perfeito como cópia do que se tem feito no gênero, e até mesmo superior à maioria”<sup>38</sup>.

Depois de termos explorado um pouco o cinema clássico para entender a estética do seriado, agora comporemos alguns elementos da audiência no Brasil. Se a estética consagrada nos Estados Unidos acabou reverberando no país através de *O Vigilante Rodoviário*, uma hipótese possível é de que o brasileiro, pelo menos em parte, estava acostumado a ver essas produções cinematográficas. Por isso, vamos observar alguns aspectos que ajudaram a formar uma audiência cinematográfica e televisiva peculiar entre os anos 1950 e 1960.

A particularidade de nossa televisão foi ter se desenvolvido num período em que os grandes estúdios do cinema nacional faliam. Isso fez com que televisão não fosse alimentada por essas produções, embora existisse o cinema independente.

Houve uma grande tentativa de desenvolver a indústria de cinematográfica no país no ano de 1941, com a criação da Atlântida, no Rio de Janeiro, que conseguiu ocupar a liderança entre os estúdios nativos. Sua posição de destaque manteve-se até o ano de 1947,

---

<sup>37</sup> REY, Marcos. E o filme, Alfredo?. *Última Hora*, São Paulo, 16/03/1961. Acervo da Cinemateca Brasileira. Pasta material jornalístico P53.

<sup>38</sup> Idem, ibidem.

tornando-se famosa por suas chanchadas que alimentavam o circuito com aproximadamente três ou quatro filmes anuais. Isso resultou na formação de um público cativo ao cinema nacional, o que outras produtoras como a Cinédia e a Brasil Vita Filmes não conseguiam<sup>39</sup>.

Já em São Paulo, em 1949, é fundada a Vera Cruz, que tira o cinema da marginalidade e atrai de maneira inédita “o interesse e o apoio da intelectualidade e da elite financeira” às suas produções. O investimento ocorria porque a burguesia paulista rechaçava o cinema carioca ligado à chanchada, defendendo que era preciso formar uma companhia do “zero”, conforme ressalta Maria Rita Galvão: “Se alguma coisa fica absolutamente clara, desde as suas primeiras tentativas de autodefinição, é a total negação do cinema anterior”. A burguesia a desprezava essa estética pela “produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências do baixo orçamento”<sup>40</sup>.

Porém, foi graças à chanchada que houve no Brasil condições favoráveis para o nascimento e crescimento da Vera Cruz, pois a sua produção contínua de filmes propiciou uma “legislação protecionista”, seja por garantir a obrigatoriedade da exibição de filme nacional, seja por determinar uma taxa de “câmbio especial” ou isenção “para a importação de equipamentos cinematográficos”. As chanchadas e as próprias produções de filmes da Vera Cruz fizeram com que o governo federal decidisse sancionar uma lei em 1952 obrigando a exibição de um filme nacional a cada oito exibidos no cinema<sup>41</sup>. No período, o cinema tornava-se a principal opção de lazer na cidade de São Paulo.

Sob o título “Paulistano prefere cinema como diversão”, o jornal *O Tempo* divulgou, em 22 de junho de 1952, uma pesquisa abrangendo setecentos e sessenta e três paulistanos com idades entre treze e quarenta e cinco anos. Segundo essa enquete, “mais da metade das pessoas consultadas preferia o cinema como primeira opção entre as modalidades de entretenimento da cidade”. Analisando essa reportagem, o professor Authos Pagano aponta dois motivos que levaram o paulistano a fazer sua escolha: “O primeiro é que o cinema *distrain e instrui* e, logo em seguida, se coloca o argumento irrefutável do

---

<sup>39</sup> CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.45.

<sup>40</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, 1981, pp.39-42.

<sup>41</sup> Idem, p.43.

divertimento barato e acessível para a maioria dos orçamentos”<sup>42</sup>. Vale lembrar que, nesse período, o aparelho de TV era praticamente inacessível à imensa maioria da população.

Os dados do Ibope sobre alguns hábitos dos moradores da cidade de São Paulo e Rio de Janeiro apontam o crescimento da procura pelo cinema como forma de lazer durante a década de 1950. Usaremos esses apontamentos para entendermos melhor as relações de gênero e de classe social na audiência.

No início do período, em 1951, metade da população carioca ia aos cinemas. Entre os que frequentavam, faziam-no uma ou duas vezes por semana, mas, “no final desta década, os relatórios de pesquisa do Ibope registraram que 80% da população do Rio de Janeiro” já os frequentavam mais constantemente. Os mais assíduos eram os ricos. O público majoritário era masculino, que preferia assistir a filmes de aventura, faroeste e policial, enquanto as mulheres, filmes românticos e musicais. Buscando compreender a preferência entre as escolhas masculinas e femininas, um dos pareceristas do Ibope, em 1954, apontou que os homens gostavam de produções cinematográficas que geravam “emoções fortes” com situações tensas até o final; em contrapartida as mulheres apreciavam filmes mais leves e de menor “necessidade de raciocínio”, demonstrando o analista um “juízo de valor”<sup>43</sup>. Na relação entre o gênero fílmico e o sexo, os paulistanos apresentaram as mesmas preferências, conforme pesquisa do Ibope em 1959<sup>44</sup>.

Em 1954, o Ibope também já apontava o gosto carioca pelos filmes americanos, ficando em segundo lugar os italianos e, em terceiro, os nacionais. Os membros da elite procuravam assistir mais às obras francesas, ao passo que os de classes mais baixas visavam assistir às produções nacionais<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> O cinema era preferido às seguintes opções de lazer: leitura, baile, passeios, convescotes, viagens, futebol, esportes, música, teatro, natação, automobilismo e diversas. SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, pp.24-25.

<sup>43</sup> MARTINI, Silvia Rosana Modena. *O Ibope, a opinião pública e o senso comum dos anos 1950: hábitos, preferências, comportamentos e valores dos moradores dos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo)*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2011, pp.96-97.

<sup>44</sup> *Idem*, p.105.

<sup>45</sup> *Idem*, p.98.

Diante de tais preferências, a Vera Cruz tentou concorrer com o cinema americano, adotando seu modelo para buscar o sucesso. Com a produtora, a classe procurou atualizar a sua estética, enquanto “o que os empresários cinematográficos pretendiam era construir uma indústria cinematográfica brasileira nos moldes do cinema americano”, desejando torná-la a “Hollywood da periferia”, tendo em vista que a classe média urbana se afeiçoava à “cultura americana” e não à europeia. Por outro lado, seria forçoso afirmar que os filmes da Vera Cruz se voltavam apenas para a burguesia, pois esta não era tão numerosa e não havia o que nós poderíamos chamar de uma “cultura burguesa”. O princípio proposto pela Vera Cruz era “elevar o padrão de qualidade do cinema brasileiro, que queria se industrializar, e aproximá-lo ao máximo do estilo clássico de Hollywood”<sup>46</sup>, que já era um padrão estético de referência.

A alusão a esse modelo não era exclusividade da Vera Cruz. Uma marca fortíssima da indústria cinematográfica americana, como vimos, era o maniqueísmo da luta entre o “bem” e o “mal”. Essa temática também era contemplada pela chanchada, em que os traços psicológicos eram altamente identificáveis e os vilões sempre eram punidos no final, a não ser que eles se regenerassem ou se recompusessem entre os bons<sup>47</sup>.

Não obstante, a Atlântida procurou se aproximar mais ainda de Hollywood, fazendo paródias de filmes como em *Nem Sanção nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), que adviria do original *Sanção e Dalila* (Cecil B. de Mille, 1949). Manga destacou, algum tempo depois, que “sua geração estava toda impregnada de americanismos”, sendo ele próprio “presidente do fã clube de Frank Sinatra no Brasil”. A mesma fórmula aparecia em *Matar ou Correr* (Carlos Manga, 1954), que era uma transposição de *Matar ou Morrer* (*High Noon*, de Fred Zinnemann, 1952) ou *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), que satirizava a Guerra Fria opondo russos e americanos<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, pp.69-70.

<sup>47</sup> A seguir, alguns filmes que têm essas características explicitadas. Em *A Baronesa Transviada* (Watson Macedo, 1961), o “núcleo do mal” é composto pelos “tios aristocráticos da herdeira que estão ansiosos pela morte da baronesa-mãe para herdarem sua fortuna”. Em *O Caçula do Barulho* (Ricardo Freda, 1949), os vilões fazem parte de uma quadrilha que trafica brancas. Já em *Absolutamente Certo* (Anselmo Duarte, 1957), “são os membros de uma quadrilha de apostas” que fazem parte do núcleo do “mal”. CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, 1983, pp.73-74.

<sup>48</sup> CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, 1983, p.61.

Assim, o laço de dependência entre o cinema nacional e as produções estadunidenses de filmes em posição hegemônica ganha contornos mais claros. Ele aparece tanto “em termos de domínio econômico” como também “na esfera propriamente cultural, gerando neste último caso atitudes colonizadas por parte dos realizadores, do público e da crítica cinematográfica”. Aproveitando-se do sucesso da obra estrangeira, buscava-se parodiá-la para atrair o grande público, que já a conhecia bem, usando elementos brasileiros, ou melhor, tentava-se “por meio desses recursos – retomar parte dos espaços do ocupante, do produto estrangeiro, devolvendo ao público o original adaptado às peculiaridades locais e *made in Jacarepaguá*”<sup>49</sup>.

Enquanto isso, o rádio fornecia profissionais para trabalhar na TV, ao passo que as produções americanas, que dominavam nos anos 1950 o mercado mundial, ganhavam corpo no Brasil, principalmente como referência imagética para nossos produtores<sup>50</sup>. Esse fato estava situado num plano bem maior que apontava o quanto o Brasil era dependente no contexto internacional, inclusive em várias áreas de produção cultural, como no cinema.

Em meio à efervescência cultural e artística da cidade de São Paulo e com as “trilhas abertas”<sup>51</sup> pela criação da Vera Cruz, surge, alguns meses depois desta produtora, já em 1950, a Companhia Cinematográfica Maristela, que, além de empregar três importantes homens do futuro *O Vigilante Rodoviário*, como os cineastas Alfredo Palácios e Ary Fernandes, e o ator Carlos Miranda, foi um exemplo de produtora que tomou um caminho diferente daquele do estúdio anterior, mas ainda tendo como referência o cinema internacional.

A companhia foi fundada e liderada pela família Audrá, que atuava no ramo industrial, além de ser proprietária de terras e possuir uma transportadora<sup>52</sup>. A participação mais ativa, entre os membros da família, foi de Mário Audrá Júnior, que, segundo ele próprio, “não era um cinéfilo na acepção da palavra”. Mas o cinema italiano do pós-guerra o atraía, pois “percebia que aqueles filmes, pelas improvisações e deficiências de elementos

---

<sup>49</sup> Idem, pp.66-68.

<sup>50</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1991, p.40.

<sup>51</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.358.

<sup>52</sup> Idem, ibidem.

técnicos, deviam ter sido realizados com custos baixíssimos”<sup>53</sup>. Isso o animou a fazer algo semelhante aqui no Brasil, acreditando que as suas produções barateadas poderiam “ser pagas pelo mercado interno e dariam lucro quando veiculadas no mercado externo”. Ele pretendia elaborar películas com temas baseados na realidade brasileira<sup>54</sup>.

Para a produção em série de filmes, compraram um terreno onde foram construídos grandes estúdios no bairro paulistano de Jaçanã. A produtora empregou por volta de cento e cinquenta pessoas, entre atores e técnicos, havendo entre eles um número considerável de profissionais estrangeiros. Para seguir o esquema elaborado pela Vera Cruz, havia “uma atividade social intensa” com jornalistas, críticos, cineastas e produtores, bem como elaboraram “uma razoável máquina de propaganda”, mas com “menos brilho, mundanismo, pompa e estardalhaço” que a outra produtora<sup>55</sup>, isso porque “era praticamente impossível realizar, nessa época em São Paulo, qualquer produção cinematográfica sem tomar por base a Vera Cruz, organizada por Franco Zampari nos moldes hollywoodianos”, segundo Mário Audrá Júnior (Marinho, como também era chamado)<sup>56</sup>.

A Vera Cruz passava a ser uma fonte de preocupação por parte dos homens da Maristela. Incomodados com a repercussão das próprias produções nos meios de comunicação mais voltados para a outra produtora, Mário Civelli, diretor geral da companhia, confessou que comprava “quase todos os críticos de cinema”<sup>57</sup> e ainda chegou a contratar vários estrangeiros, pois a concorrente já havia contratado os poucos técnicos disponíveis no país<sup>58</sup>.

Todavia, o retorno do que foi investido não ocorreu, fazendo com que a direção demitisse vários empregados e encerrasse, dessa forma, a primeira fase da Maristela, conforme a classificação feita por Afrânio Mendes Catani, que vai do final de 1950 até

<sup>53</sup> AUDRÁ JÚNIOR, Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997, p.22.

<sup>54</sup> LEITE, Sidney Ferreira. *Op. cit.*, p.85.

<sup>55</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.358.

<sup>56</sup> JÚNIOR, Mário Audrá *apud* CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002, p.48.

<sup>57</sup> CIVELLI, Mário *apud* CATANI, Afrânio Mendes. *Op. cit.*, 2002, p.48.

<sup>58</sup> CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art, 1990, p.243.

meados de 1951, quando foram produzidos alguns filmes, como *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951)<sup>59</sup>. Segundo o pesquisador, a companhia aprendeu a realizar filmes baratos em pouco tempo com produções que se pagavam, mas, considerando os gastos fixos com os “estúdios, os salários constantes, todo o capital imobilizado (quando se rateava tudo isso), o prejuízo se tornava razoável”<sup>60</sup>.

Marinho foi posteriormente à Europa, onde visitou estúdios e observou “os problemas práticos de produção e comercialização dos filmes”. A partir disso, passou a fazer coproduções internacionais, tendo em vista que o cinema francês e o italiano haviam se salvado dessa forma<sup>61</sup>.

Na segunda fase, entre o final de 1951 e parte de 1952, apenas o filme *Simão, o Caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952) foi produzido pela Maristela. No entanto, o dinheiro arrecadado com a produção não foi o suficiente para recuperar o capital investido na primeira fase. Como solução, a família vendeu seus estúdios e equipamentos para uma nova companhia cinematográfica, a Kinofilmes, que tinha à testa o cineasta Alberto Cavalcanti e um grupo de acionistas. A produtora conseguiu concluir somente duas películas, não logrando sucesso comercial. Sem conseguir pagar as prestações devidas, a Kinofilmes devolveu o imóvel e seus outros ativos em 1954<sup>62</sup>. Seu rápido fracasso se deu em parte pela exploração de pessoas alheias à indústria cinematográfica, que intentavam tirar “proveito rápido do *boom* cinematográfico que ainda empolgava os paulistanos”<sup>63</sup>.

Sem a interferência da família, Marinho conseguiu finalmente administrar a companhia, dando a ela a sua “fase mais dinâmica”, produzindo ou coproduzindo, entre os anos de 1954 até 1956, sete filmes, como *Quem Matou Anabela?* (Didier A. Hamza, 1956), por exemplo. De acordo com Afrânio Catani, “essa terceira fase foi um autêntico ‘vale tudo’, pois foram coproduzidas fitas internacionais e nacionais, e na maioria dos casos a

---

<sup>59</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.358.

<sup>60</sup> CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 1990, p.246.

<sup>61</sup> CATANI, Afrânio Mendes. *Op. cit.*, 2002, p.130.

<sup>62</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.358.

<sup>63</sup> CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 1990, p.249.

Maristela não desembolsou dinheiro, participando com seus ativos e pessoal técnico”. Nessa fase também, a Maristela firmou um contrato com a Columbia visando à distribuição de seus filmes, pois “as alternativas para que os produtores chegassem às salas exibidoras eram praticamente inexistentes, uma vez que a Columbia, a Universal e a União Cinematográfica Brasileira” controlavam o mercado. Como resultado, em 1956, foi assinado com a Columbia um contrato de coprodução para quatro filmes, dos quais só *Casei-me com um Xavante* (Alfredo Palácios, 1958) e *Vou te Contá* (Alfredo Palácios, 1958) foram realizados<sup>64</sup>.

Nessa fase, a Maristela teve também pequenas participações em outras películas e acabou encontrando o seu “próprio caminho”, distinguindo-se da Vera Cruz com a produção de “comédias rápidas e baratas”, coproduções nacionais e estrangeiras, aluguel de estúdios e equipamentos, entre outras estratégias<sup>65</sup>.

Contudo, a Maristela acabou fracassando. Analisando o período, Mário Audrá Júnior apontou que o estúdio teria mais sucesso se o preço dos ingressos não tivesse sido “congelado por vários anos”<sup>66</sup> pelo governo federal. Outros fatores que também podem ser atribuídos para a falência das outras produtoras foram os trustes cinematográficos no país e a lei de remessas de renda para o exterior no setor, sendo impossível a qualquer outra companhia “sobreviver, contando quase exclusivamente com o mercado interno para obter o retorno do capital empregado”<sup>67</sup>.

Após romper com a Columbia, o terreno em Jaçanã foi vendido. Posteriormente, Mário Audrá Júnior levou parte do equipamento sonoro de sua companhia para formar a Grava-Som, uma empresa pioneira na dublagem de filmes para a televisão no Brasil<sup>68</sup>.

Portanto, a tentativa de construir um parque cinematográfico no decorrer dos anos 1950 em São Paulo através de estúdios como a Vera Cruz e a Maristela fracassou, “o que demonstra a incapacidade do filme brasileiro de se impor no mercado”<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.358.

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>66</sup> CATANI, Afrânio Mendes. *Op. cit.*, 2002, p.181.

<sup>67</sup> CATANI, Afrânio Mendes. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.358.

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*.

A análise do fim da Vera Cruz aponta que, além de alguns erros de planejamento por parte da gestão, houve “a falta de apoio governamental na criação de barreiras à concorrência desigual exercida pelo cinema estrangeiro, a não criação, paralelamente ao complexo industrial paulista instalado, de uma grande cadeia distribuidora e exibidora”<sup>70</sup>.

Diferentemente do cinema, a televisão encontrou um cenário mais propício para seu crescimento por não haver concorrentes estrangeiros, sendo o setor considerado um “terreno virgem, aberto à conquista e desocupado”<sup>71</sup>.

O veículo também usava em parte o modelo americano ao readaptar produções estrangeiras por meio das agências de publicidade, que, por sua vez, tinham mais experiência na composição de programas como a J. W. Thompson e a McCann Erickson. Presentes desde o começo da televisão no país, elas empregavam “fórmulas bem-sucedidas na CBS ou NBC, restando basicamente a tarefa de adaptá-las ao gosto brasileiro”, acentuado pelo fato de que a cultura americana, após a Segunda Guerra Mundial, seduzia, e, assim, ocupava posições de destaque nos meios de comunicação e também em expressões artísticas<sup>72</sup>.

Nesse quadro, *O Vigilante Rodoviário* procurava ser uma opção viável a um público acostumado ao cinema e aos seriados americanos. Porém, o seriado estava inserido num plano de ação muito mais amplo e que era esboçado por vários produtores que tentavam se aproximar dessas produções tanto na televisão quanto no cinema, sendo uma tendência na época e que refletia uma busca de sobrevivência frente à hegemonia americana.

Embora *O Vigilante Rodoviário* se baseie na linguagem cinematográfica clássica para desenvolver suas histórias, seu formato é o da narrativa seriada com histórias fechadas. Cada episódio tem aproximadamente vinte e dois minutos e utiliza a película fílmica, possibilitando sua inserção tanto na TV como no cinema. No ano de 1962, sem haver ligação entre as histórias, mas apenas uma coletânea entre os episódios, o seriado foi

---

<sup>69</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, p.46.

<sup>70</sup> CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 1990, p.232.

<sup>71</sup> SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Op. cit.*, 1986, p.32.

<sup>72</sup> Idem, p.39.

lançado também na tela grande<sup>73</sup>, com o objetivo de levantar capital devido aos gastos resultantes da produção da temporada inteira<sup>74</sup>. Essa medida foi também uma tentativa de popularizar as histórias do inspetor *Carlos e Lobo*, já que o cinema era muito mais acessível do que a TV.

Um dos frutos dessa nova investida foi a indicação da atriz Rosamaria Murtinho ao prêmio Saci como melhor atriz de “cinema”, por sua participação no episódio *A repórter*. Como *O Vigilante Rodoviário* é um seriado e não um filme, tal indicação acabou surpreendendo-a, mas logo foi esclarecido a ela que sua indicação havia se dado porque o seriado fora veiculado no cinema. A atriz passou a ser “conhecida na época como a atriz candidata ao prêmio que jamais havia feito um longa”<sup>75</sup>. Assim, a série se situava entre o cinema e a televisão.

Já no interior da linguagem televisiva, é importante entender como funcionava a narrativa seriada de *O Vigilante Rodoviário*, diferenciando-o, *a priori*, dos seriados de outros gêneros, pois, muitas vezes, eles são “confundidos em uma mesma perspectiva analítica das novelas e minisséries”, sem que sejam “tratados alguns aspectos relevantes do universo próprio da estrutura seriada”<sup>76</sup>. Por isso, veremos o formato mais profundamente em sua particularidade.

Tendo por base a classificação disposta por José Carlos Aronchi de Souza, o programa se enquadra na categoria “entretenimento” e, entre os gêneros, se encaixa em

---

<sup>73</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.390.

<sup>74</sup> Idem, pp.166-167. Além deste lançamento, *O Vigilante Rodoviário* estreou no cinema mais algumas vezes como em *O Vigilante contra o Crime* (Ary Fernandes, 1964), *O Vigilante e os Cinco Valentes* (Ary Fernandes, 1966), *O Vigilante em Missão Secreta* (Ary Fernandes, 1967). Todos como reunião de episódios lançados originalmente para a TV entre 1961 e 1962. Idem, pp.390-392.

<sup>75</sup> CARVALHO, Tânia. *Rosamaria Murtinho: simples magia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.121.

<sup>76</sup> SANTOS, Luciene dos. *Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual*.

disponível em

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/154938378622673864435210831995612386010.pdf>.

Acessado em 29/08/2014.

“série”<sup>77</sup>. Já no aspecto “formato”, *O Vigilante Rodoviário* se apresenta com episódios independentes<sup>78</sup>.

Adentrado no aspecto da narrativa seriada, antes é necessário definir o seriado como “uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa”<sup>79</sup>. Existem três tipos de narrativas seriadas de televisão<sup>80</sup>, como: a de “capítulos”, que apresenta uma ou várias histórias “entrelaçadas e paralelas”, como no caso dos teledramas ou em alguns tipos de séries e minisséries<sup>81</sup> ou ainda telenovelas<sup>82</sup>; a de “episódios unitários”, que mantêm entre si os temas que dão ensejo a um

<sup>77</sup> O autor elaborou sua classificação de programas de TV baseando-se, segundo ele, nos boletins de programação das emissoras, nas classificações publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Veja*, *IstoÉ* e *Época*, e na teoria existente sobre os gêneros na televisão, inclusive periódicos e artigos especializados, chegando a cinco categorias que abrangem a maioria dos gêneros que se apresentam na televisão, sendo elas: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. Da categoria “entretenimento”, destacam-se os gêneros: auditório, colunismo social, culinário, desenho animado, docudrama, esportivo, filme, *game show* (competição), humorístico, infantil, interativo, musical, novela, *quiz show* (perguntas e respostas), *reality show* (TV-realidade), revista, série, série brasileira, *sitcom* (comédia de situações), *talk show*, teledramaturgia (ficção), variedades, *western* (faroeste). Da categoria “informação” destacam-se os gêneros: debate, documentário, entrevista e telejornal. Da categoria “educação”, os gêneros: educativo e instrutivo. Da “publicidade”, os gêneros: chamada, filme comercial, político, sorteio, telecompra. Entre “outros” os gêneros: especial, eventos e religioso. SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004, p.92.

<sup>78</sup> No formato, ele se difere de outros do gênero “séries”. Segundo Aronchi de Souza, outros modos possíveis são os documentários produzidos pela British Broadcasting Corporation (BBC) de Londres e outras produtoras europeias que permanecem com o mesmo assunto por “vários segmentos”. As séries históricas e de época apresentam-se em capítulos e com “duração limitada”. Outros exemplos citados por ele são as séries de desenhos para o público infantil, documentários com assuntos de interesse geral e educativos. Idem, pp.132-133. O esquema seriado é originário do gênero *western* e também é aplicado aos *sitcom*. Os seriados buscam uma audiência cativa, mas visam também formar novos telespectadores que começaram a assistir o programa no decorrer de sua temporada. São empregados também pelo gênero educativo feito para o público infanto-juvenil. Idem, p.175.

<sup>79</sup> PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.30.

<sup>80</sup> Conforme sistematização de: MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p.84.

<sup>81</sup> A minissérie possui uma trama básica que se desenvolve junto dos “incidentes menores”. Pode ser biográfica, com a exposição da vida de alguém, ou ficcional, com menos diversidade de ação e mais curta que a telenovela brasileira. Ela conta uma “história única” a partir de uma “trama básica” obrigando o telespectador a acompanhá-la do primeiro capítulo ao último para compreendê-la melhor. PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, pp.29-30.

<sup>82</sup> Esse tipo de narrativa contém uma história contada com diálogo e ação através de imagens televisivas com conflitos provisórios que são resolvidos ou substituídos no decorrer da trama, ao passo que os conflitos definitivos (principais) que envolvem os protagonistas serão resolvidos

título genérico, porém em cada unidade tem uma história distinta da outra com “diferentes personagens, atores, cenários e às vezes roteiristas e diretores”<sup>83</sup>; ou por último, que é o nosso caso, a de “episódios seriados”, que tem apenas como fatores unificadores a temática ou uma mesma “situação narrativa” e a repetição dos personagens principais, existindo no interior deles histórias independentes com começo, meio e fim no mesmo dia<sup>84</sup>, sem que elas interfiram em outra, podendo, assim, serem apresentadas aleatoriamente, permitindo ao telespectador assistir a qualquer um dos episódios isoladamente sem que comprometa sua compreensão da história ou da temática geral desenvolvida<sup>85</sup>.

Procurando distinguir “episódios” de “capítulos”, Renata Pallottini aponta que o primeiro tem como característica básica apresentar uma história independente da outra com uma estrutura mista entre o unitário, por conta da presença do tema comum das histórias, e o capítulo, que apresenta cada unidade como parte constituinte de um programa. Assim, a autora ressalta que “um episódio deve contar sua história, inserir no conjunto, respeitar as características lançadas pelo programa no seu total”<sup>86</sup>. A característica mais comum em *O Vigilante Rodoviário* é que cada história contém uma prática de crime ou uma tarefa difícil para ser realizada. Por outro lado, entre o unitário considerado “o conto da ficção televisiva”, e o seriado, *O Vigilante Rodoviário* se aproxima mais do segundo, pois é “uma coleção de contos com personagens fixos e objetivo autoral único”<sup>87</sup> e *Carlos e Lobo* são apresentados como os personagens fixos. O propósito dos autores, que unifica todas as

no final. A telenovela possui também diversos núcleos de personagens e lugares onde se desenvolvem as ações e se relacionam no interior de um mesmo grupo ou com outros, enquanto a história principal é desenvolvida pelos protagonistas. Além disso, apresenta uma duração média de cento e sessenta capítulos de aproximadamente quarenta e cinco minutos cada um. PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.35. Por outro lado, as telenovelas, as minisséries e os seriados variam de acordo com a sua extensão, com o horário em que são apresentados no mosaico da programação, com o gênero e a frequência de exibição, entre outras variáveis. BALOGH, Anna Maria. “Televisão: serialidade, paraserialidade e repetição”. In: *Face: revista de semiótica e comunicação da Universidade de São Paulo*. São Paulo, v.3, n. 1, jan/jun 1990, p.112.

<sup>83</sup> Um exemplo citado deste tipo de serialização é a *Comédia da vida privada*, que possui como tema comum em todas as suas histórias a relação homem-mulher sem a repetição dos personagens entre um episódio e outro. MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p.84.

<sup>84</sup> A fórmula pode ser aplicada, entre outros, nos gêneros teledramaturgia, humorístico e *sitcom*. SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Op. cit.*, p.172.

<sup>85</sup> Idem, p.131.

<sup>86</sup> PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.31.

<sup>87</sup> Idem, p.43.

histórias do conjunto da obra, é apontar o heroísmo de *Carlos* e de seu adjuvante *Lobo* enquanto valoriza a rotina da Polícia Rodoviária de São Paulo, sendo os episódios desenvolvidos, de acordo a perspectiva de Renata Pallottini, “uma consequência desse objetivo básico, dessa cosmovisão” sendo esse seu “sentido de *convergência*”<sup>88</sup>.

Em *O Vigilante Rodoviário*, tanto o tema como os próprios protagonistas têm a mesma importância. Em suas histórias, os bandidos são detidos ao final ou alguém da sociedade é salvo de um perigo<sup>89</sup>.

No tempo em que foi transmitido pela TV, o seriado agradou ao gosto de alguns telespectadores que gostavam de ver policiais e cães treinados, sendo uma temática também explorada em outras séries, conforme apontaremos no próximo tópico. Por não existir relação entre um episódio e outro, a não ser o tema e os atores principais, a história anterior não precisa ser retomada, permitindo que seja passado um episódio por semana, quinzena ou mês sem que dificulte o entendimento das histórias. Esses elementos facilitam a conquista de um público fiel a um gênero específico num dado horário e dia da semana.

Os seriados têm um caráter abrangente e multinacional muito explícito dentro do formato. Na essência, o tipo é capaz de render muito lucro aos produtores por vários fatores, entre os quais o fato de poder ser assistido por larga faixa etária, além de possibilitar a sua venda para “qualquer país sem nenhuma modificação além de legendagem ou dublagem”, já que seus temas, na maioria das vezes, são universais. Esse alcance espacial também é acompanhado pela temporal, pois os episódios podem ser reprisados diversas vezes em diferentes épocas<sup>90</sup>. Embora essas características sejam a marca dos seriados, *O Vigilante Rodoviário* não conseguiu ser exportado, pois enfrentava a fortíssima concorrência americana no mercado televisivo com programas vendidos a preços mais baixos do que os produzidos aqui.

---

<sup>88</sup> Idem, p.32.

<sup>89</sup> Nem todos os seriados tem a maior ênfase no tema podendo, por outro lado, haver uma história que se baseie mais na trajetória de uma personagem. Por exemplo, em *Malu Mulher* (Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e outros, 1979-1980, rede Globo) as histórias se desenrolam acompanhando as etapas da vida da protagonista, podendo um fato interferir nos próximos episódios fazendo com que sua exibição não possa ser aleatória. Idem, pp.31-32.

<sup>90</sup> SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Op. cit.*, p.131.

A televisão, no âmbito geral, tem como característica facilitar a compreensão por parte do telespectador, levando em conta que o ambiente doméstico, pela sua natureza, é mais disperso que o do teatro ou do cinema, locais onde pode haver uma atenção mais concentrada. No interior de uma casa, a televisão é apenas mais um aparelho entre outros, acontecendo, muitas vezes, distrações, como as do telespectador que se senta no sofá diante da TV “para assistir ao programa, mas se levanta para ver o que aconteceu na rua, para atender aos diversos tipos de chamados, para ir ao banheiro. Ele não tem, em sua casa, descompromissado, à vontade, a atenção total de quem vai ao teatro ou ao cinema”<sup>91</sup>.

Por esse motivo, é necessário que os realizadores da série façam histórias sem grande complexidade, proporcionando ao telespectador que, caso perca um pedaço do episódio, possa continuar assistindo sem que sinta perdido na história, como ocorre no caso de *O Vigilante Rodoviário*.

No mundo vislumbrado pelos produtores e roteiristas, uma filosofia geral conduz a série, não permitindo, por um lado, uma total liberdade dos roteiristas, que não poderão elaborar histórias muito fora do tema. Por outro lado, seu esquema facilita a feitura de histórias futuras, desde que se siga a premissa básica de manter a boa imagem da Polícia Rodoviária de São Paulo, como vamos destacar no tópico 2.3 deste trabalho. O *status* especial de *Carlos e Lobo* é fazer parte dessa corporação. Logo, pela temática, a série pode ainda ser considerada um dos subtipos do gênero policial<sup>92</sup>.

Portanto, diante do que foi exposto, concluímos que *O Vigilante Rodoviário* vai ao encontro esteticamente das produções hollywoodianas, concedendo ao brasileiro algo próximo do que ele assistia no circuito cinematográfico repleto de filmes de narrativas clássicas.

O seriado apresenta histórias simples que visam à compreensão do telespectador, lembrando que a prioridade era apresentá-las ao público jovem que assistia a seriados e filmes americanos. Se por um lado elas são de fácil acompanhamento, já que este é o cerne da televisão que tem como alvo a proximidade ao buscar ser um aparelho de destaque no interior do âmbito doméstico familiar, por outro elas apresentam um final feliz na sua construção da

---

<sup>91</sup> PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, pp.36-37.

<sup>92</sup> Historicamente citando, o gênero policial tem uma longa tradição nos Estados Unidos através da literatura e atravessou a década de 1940-1950 por meio dos *film noir* no cinema e depois apresentado sob a forma de seriados, como *Patrulha Rodoviária* (Hebert L. Strock, 1955-1959). BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, p.110.

narrativa, dificultando maiores reflexões sobre conflitos sociais básicos como os entre as classes sociais, raciais ou de gênero. Mesmo assim, existem outros aspectos que demandam reflexões acadêmicas, conforme o exporemos no restante do trabalho. Agora, interessa-nos compreender o caráter cosmopolita de suas histórias.

## **2.2. O conteúdo narrativo e representacional entre o cosmopolita, o americano e o nacional**

O que movimenta as histórias de *O Vigilante Rodoviário* é a ação dos protagonistas, no caso a do inspetor *Carlos* e do cão *Lobo*, contra os antagonistas, que são os criminosos presentes em vários episódios. Essa sua característica faz lembrar o cinema clássico hollywoodiano em seu modo de desenvolver as narrativas com final feliz. Por outro lado, suas histórias se desenvolvem no formato “episódios seriados”, um tipo também consagrado nos Estados Unidos.

Visando a uma análise mais completa, continuaremos o caminho do estudo dialógico e metalinguístico do tópico anterior, para posteriormente nos aproximarmos ainda mais do nosso objeto através de uma análise sincrônico-comparativa com os seriados americanos do período.

Por hora, destacamos que as lutas maniqueístas provenientes das histórias do seriado davam-lhe um caráter cosmopolita, pois refletiam as narrativas muito desenvolvidas pelas produções americanas que, por sua vez, eram vendidas para boa parte do mundo devido a sua posição hegemônica no mercado cultural. O aspecto nacional em *O Vigilante Rodoviário* só fica evidente na apresentação dos personagens e do ambiente onde se desenvolviam as aventuras.

Esse embate entre o nacional e a influência do cinema americano não recai apenas sobre a produção do nosso seriado em estudo, pois, na verdade, já estava presente na concepção do filme *A Caipirinha*<sup>93</sup> (Caetano Matanó, 1919). Na época, a dialética local-cosmopolita dava seus primeiros passos<sup>94</sup>, uma vez que esta obra apresentava uma “temática brasileira mas numa linguagem universal”. A proposta era fazer um filme de

---

<sup>93</sup> MACHADO, Rubens. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, 2000, p.123.

<sup>94</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.49.

modelo cosmopolita refletindo elementos desenvolvidos pelo “cinema comercial dos países industrializados”, reconhecendo seu domínio cultural. Essa opção comprometia “a criação de formas” autônomas pelos nossos diretores, resultando em “filmes com ambientação e temática brasileiras, mas que são realmente imitações dos cinemas europeus ou norte-americanos em suas formas dramáticas, plásticas”. Nessa produção, o nacional era apenas o que Jean-Claude Bernardet chama de “simples pano de fundo, numa cor local”<sup>95</sup>.

Um pouco mais adiante, mais precisamente na virada da década de 1950 para a de 1960, a questão nacional e universal era um foco de tensão no nosso cinema. Alimentado por movimentos nacionalistas fomentados por produções que buscavam atuar através do binômio “desalienação-libertação nacional”, ainda persistia o cinema nacional com “uma postura *universalista-cosmopolita*”. No interior da primeira característica cultural, existia a partir de um projeto desenvolvido pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) um “nacionalismo indefinido” que não ultrapassava muito a busca da “brasilidade”, enquanto o Centro Popular de Cultura (CPC) explicitava uma postura mais radical<sup>96</sup>, além do desenvolvimento de uma estética alternativa laborada pelo movimento do Cinema Novo.

Debruçado sobre essas disputas no período, Renato Ortiz aponta que esses conflitos são mais amplos, pois “não se deve pensar que essa necessidade de se construir uma identidade seja exclusiva ao Brasil; ela é, na verdade, uma imposição estrutural aos países que ocupam uma posição periférica dentro da organização mundial das nações”<sup>97</sup>; ou seja, a postura contrária dos países do sul aos países industrializados acaba sendo uma luta por espaço em que se evidencia uma tentativa de construção de uma identidade nacional contra nações hegemônicas.

Na época mais próxima do golpe civil-militar e fruto de um processo de politização em desenvolvimento no Brasil, havia, de um lado, posicionamentos a favor de uma “linguagem brasileira”, cujos alguns defensores solicitavam do Estado e dos setores burgueses um auxílio para formar um “cinema independente” dentro de um projeto de “libertação nacional”, e, de outro lado, “aqueles que mergulhavam sem críticas no

---

<sup>95</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp.110-111.

<sup>96</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1983, pp.39-40.

<sup>97</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.184.

cosmopolitismo, tendo como suporte um frágil projeto cultural e pregando para o plano econômico a associação com capitais internacionais”<sup>98</sup>. Os produtores de *O Vigilante Rodoviário* agiram de acordo com a última postura, ao atraírem o investimento estrangeiro através da multinacional Nestlé para sua obra.

Ciente destas disputas, a visão de mundo promovida pelo seriado de Ary Fernandes sugeria uma procura pela identidade nacional, conforme podemos constatar nas observações do ator Carlos Miranda sobre a série, enquanto ele procura destacar outras qualidades do seriado:

A equipe acreditava ser possível fazer televisão educativa, com criatividade, com elementos nacionais, enfrentando os enlatados americanos como: *Rin-Tin-Tin* e *Lanceiros de Bengala*, que traziam para os lares brasileiros realidades culturais diversas da nossa. Começaram a surgir ideias do tipo: a história do Brasil em capítulos, a história do curumim que era o símbolo da TV Tupi, entre outras. Finalmente por volta de 1959 começou a se pensar em uma série brasileira com um herói nacional para a televisão, pois em toda a América Latina não havia sequer uma série<sup>99</sup>.

Além do caráter do herói nacional e de traços da cultura brasileira enfatizados pelo autor, outros elementos como o fundamento pedagógico e o fato de ser uma produção nacional que enfrentava as produções estrangeiras na televisão brasileira, bem como o pioneirismo da obra na América Latina, são ressaltados para apresentar uma imagem positiva do programa.

Em outra parte da biografia de Carlos Miranda, o nacionalismo retorna quando ele aponta que, para compor esse personagem peculiar, “deixou de frequentar cinema e teatro, passou a assistir muito pouco a televisão, porque queria compor um personagem que tivesse a cara do Brasil, sua própria cara, sem influências estrangeiras”<sup>100</sup>.

Porém, mesmo que tivesse essa preocupação com a composição de um personagem brasileiro e mais autêntico possível, ainda assim o tema era desenvolvido de maneira cosmopolita através da luta entre o “bem” e o “mal”. Desse modo, distanciava-se do modelo “desalienante” proposto pelo Cinema Novo, como no filme *Cinco vezes Favela*

---

<sup>98</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1983, p.49.

<sup>99</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.61.

<sup>100</sup> Idem, p.71.

(Cacá Diegues e vários, 1962)<sup>101</sup>. Contrário a isso, o seriado visava mais ao entretenimento em detrimento de posições políticas mais pautadas, salvo o fato de que o seriado propagava boa imagem da Polícia Rodoviária. Vale destacar que estamos tratando de um programa voltado para a televisão e que carrega em seu bojo uma linguagem mais amena que a do cinema, que, às vezes, explicita mais o seu caráter político.

Expostas algumas lutas ideológicas do momento da concepção de *O Vigilante Rodoviário*, é importante destacar que essas disputas, de uma forma ou de outra, aparecem na criação do seriado, haja vista que a obra como qualquer outra dependem “em parte da tensão entre as veleidades profundas e consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”<sup>102</sup>.

Adentrando em algumas particularidades da representação propagada pelo seriado, nossa abordagem se focará na letra da canção-tema *Vigilante Rodoviário*, de autoria de Ary Fernandes<sup>103</sup>, e em dois episódios em específico: *Diamante Grão Mongol*, o piloto, cuja história já foi apresentada com detalhes no tópico anterior<sup>104</sup>, e *Aventura em Vila Velha*.

A canção *O Vigilante Rodoviário* é tocada no início de cada episódio, dando o tom do que será o seriado no geral, enquanto as imagens mostram ao espectador os personagens principais, o ambiente em que será desenvolvido, no caso principalmente as estradas, e os créditos aos artistas e colaboradores. Combinando esses materiais e linguagens heterogêneas típicas dos produtos audiovisuais, o discurso da série já é apresentado tanto pela representação imagética e sonora logo na abertura quanto pelo próprio título de batismo da série. Tem-se, assim, o que se chama de a moldura “contextualizadora do relato”<sup>105</sup> do que está por vir adiante na obra.

---

<sup>101</sup> Em seus cinco curtas-metragens, seus personagens são oriundos dos estratos mais economicamente baixos da sociedade, como “favelados, marginais e trabalhadores”, dotados de “pureza” atribuída pelos cineastas diante de “gordos burgueses ou mal-encarados capatazes”, concomitantemente à apresentação de músicas da vertente popular brasileira exercendo também uma “função ideológica” em contraposição à associação “burguesia-música estrangeira” numa perspectiva nacionalista. Idem, p.44.

<sup>102</sup> Conforme visão esboçada pelo pensador ao tratar de obras de arte. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p.68.

<sup>103</sup> Foi gravada, na época da produção da série, pelo grupo musical *Titulares do ritmo*. SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.141.

<sup>104</sup> Embora, naquele momento, tenhamos nos centrado mais no detalhamento da ação do herói.

<sup>105</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, p.71.

Logo, o título da série e a música de abertura apontam a função exercida pelo herói inspetor Carlos nos episódios, sendo complementada pela seguinte letra, que interpretaremos abaixo:

De noite ou de dia,  
Firme no volante  
Vai pela rodovia  
Bravo Vigilante!

Guardando toda estrada  
Forte e confiante  
É o nosso camarada  
Bravo Vigilante!

O seu olhar amigo  
É um farol que avisa do perigo  
Audaz e temerário  
Pra agir a todo instante  
Da estrada é o Vigilante,  
Vigilante Rodoviário!<sup>106</sup>

Um dos fatores que mais chamam a atenção na composição é a marca do policiamento ostensivo. A letra indica que a instituição está pronta para agir a qualquer momento, seja “de noite ou de dia” ou “a todo instante”, e em qualquer lugar da rodovia quando aponta “guardando toda a estrada”, mostrando ao mesmo tempo seu lugar de atuação<sup>107</sup>.

A segurança do herói *Carlos* também é apresentada como uma constante de sua personalidade. O aspecto aparece também na letra da canção, quando esta se refere a ele como um policial “firme no volante” e “forte e confiante”. Nas cenas, ele age sempre sem hesitar, mesmo que a situação seja difícil, como no primeiro episódio no qual o inspetor lutava, algumas vezes, em desvantagem numérica, sem perder a firmeza.

---

<sup>106</sup> Extraída do site oficial de *O Vigilante Rodoviário*. O Vigilante Rodoviário s.d. Seção letra da canção. Autoria de Ary Fernandes. Disponível em [http://www.vigilanterodoviario.com\\_](http://www.vigilanterodoviario.com_). Acessado em 21/01/2015.

<sup>107</sup> Em alguns episódios, *Carlos* atua em outros ambientes que não a estrada. Muitas vezes, a ação dos bandidos não se dá nas rodovias, mas em algum lugar em que acabam cruzando o caminho do inspetor. Na verdade, a função de policial salta mais aos olhos do que a de guarda rodoviário. Esses traços serão apontados nos episódios *Aventura em Vila Velha* e *A Pedreira* neste tópico do trabalho.

A simpatia e a proximidade com a comunidade são outras marcas fortes do vigilante expressas na letra em “é o nosso camarada” e “o seu olhar amigo”, valores que apontaremos na próxima parte deste capítulo.

No trecho que afirma ser o vigilante “um farol que avisa do perigo” pode ter dupla conotação. De um lado, pode abranger o lado preventivo da polícia em seu serviço, precavendo os motoristas de riscos adiante na pista numa primeira leitura. Do outro, é possivelmente uma referência ao caráter educativo do seriado, que, em alguns momentos, procura conscientizar o motorista da importância do respeito à sinalização de trânsito ou de cuidar de seu veículo para não tê-lo furtado<sup>108</sup>.

O intuito aqui, então, foi demonstrar traços da representação que a série apresenta ao longo dos seus episódios. Enfatizamos que as aberturas dos programas servem para apontar “o clima, a época, eventualmente o gênero da série e conduz a leitura do espectador”<sup>109</sup>, lembrando que as características básicas do protagonista e sua finalidade são apresentadas logo no primeiro episódio.

Ainda situado no interior das características gerais da série, Carlos Miranda aponta as dificuldades do papel, já que este praticamente foi o seu primeiro trabalho de peso enquanto ator. Além de traçar algumas propriedades básicas do mundo propagado pela ficção, ele acrescenta o heroísmo a seu personagem:

A partir dali o homem, o ator e o personagem passariam a ser um só. (...) O Patrulheiro se mostrava assim comedido, cauteloso, ponderado e o diretor Ary Fernandes também não tinha vivência de televisão, suficiente para dar linhas mais definidas ao personagem, o qual foi sendo moldado com o passar do tempo, em cima da ideia de luta em legítima defesa e sem excessos de violência, visando mostrar para as crianças e adolescentes, público que se imaginou inicialmente ser o alvo da série, que a justiça não precisava mais do que desses expedientes para se fazer cumprir<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Tais características estão presentes respectivamente nos episódios *O Fugitivo* e *Ladrões de Automóveis*. Ao término do primeiro episódio referido, após a câmera focalizar uma placa educativa de trânsito, *Carlos* afirma enquanto olha para a câmera em plano americano: “Os dizeres desta placa reproduzem nossa função na pista. Para que possamos zelar pela tua vida, é necessário que o senhor motorista respeite toda a sinalização”. O segundo episódio mencionado será mais bem destacado no próximo tópico.

<sup>109</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, p.71.

<sup>110</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, pp.71-72.

Além das características já destacadas nesta pesquisa, a citação complementa aspectos da atuação do policial rodoviário em tela acrescentando a ideia de emprego de violência necessária apenas para cessar o mal cometido pelos bandidos, sendo esse um ideal que se espera da polícia no mundo real pelo senso comum.

Quando *Carlos* duela ao final com os bandidos, na maioria das vezes ele usa os próprios punhos para resolver o conflito, sendo que geralmente é o vilão que apela para o uso de algum tipo de arma. Há aqui também um ideal de valentia e ainda uma heroicização da própria polícia, que no mundo imagético só usa os meios necessários para prender os bandidos, sem cometer excessos.

Além disto, as lutas corporais são muito mais catárticas do que a rendição dos meliantes pelo uso de arma por parte do policial. Quem assiste aos episódios já espera o duelo ao final, sendo uma marca quase que constante da série.

No âmbito geral, podemos afirmar que *O Vigilante Rodoviário* expõe histórias mesclando o entretenimento e a educação, portando uma mensagem especial de que o “crime não compensa” e tendo uma função pedagógica tão presente no melodrama.

Além disso, o melodrama também reflete o sonho de justiça do cidadão. A existência do crime é uma preocupação cotidiana e é um fator que ultrapassa as fronteiras. A prisão de seus agentes pode atuar como uma realização por parte de quem deseja a paz em sua vida diária. Aos jovens fica a lição de que, caso cometam algum delito, poderão ser pegos pela polícia, que se mostra competente. Enquanto isso, o cidadão se sente vingado em ver o bandido preso no mundo imagético, já que nem sempre isso ocorre na vida real.

Embora a série explore o tema “criminalidade”, a sua origem social percebida em outras estéticas ou movimentos cinematográficos não é evidenciada aqui. Não há, à primeira vista, uma crítica social, nem tampouco se explora o cumprimento da pena por parte do agente criminoso, escondendo-se o encarceramento dos criminosos ou o devido processo legal por meio do julgamento. O mal, na representação, é apenas uma questão moral ou uma falta de caráter, sem origem política ou de origem social. Definitivamente, seu mundo versa acerca da lei e da ordem.

Tendo em vista as várias oposições possíveis, como entre ricos e pobres, poderosos e desprovidos de poder, honestos e desonestos, pais e filhos, adultos e jovens, homens e mulheres, o principal embate mais evidente no seriado é a honestidade, representada por alguns membros da sociedade e, principalmente, pela Polícia Rodoviária, que se mostra

incorrupível<sup>111</sup>, e a desonestidade, demonstrada pelos vilões, que, por sua vez, procuram alguma forma de levar vantagem de maneira ilegal.

O seriado procura ser o mais realístico possível, usando-o como artifício para reforçar seu discurso, embora não se atenha aos dilemas sociais. Não há nele personagens caricatos, e, além disso, o fantástico e o impossível operam num certo limite. O realismo esboçado pela obra se liga a uma tendência revelada por Robert Stam, a verossimilhança, no sentido de se constituir em uma “suposta adequação de uma ficção aos fatos do mundo”<sup>112</sup> dentro do possível ou até mesmo mimético. Assim, a série é realista ao mostrar o quanto o crime é possível de ocorrer no dia a dia em ambientes que possam ser familiares aos telespectadores, dentro do que podemos chamar de “realismo reflexo” que, por sua vez, “reforça as demandas subjacentes às exigências do espectador”, colando-se “à realidade já preexistente”. Contudo, é exatamente essa “falta de distância que lhe retira o caráter reflexivo”<sup>113</sup>, ainda mais quando não se explora os dilemas e fica reiteradamente reforçando a lei e a ordem, enquanto trata os problemas sociais de forma superficial.

Além disso, o apelo à catarse também retira a capacidade de crítica por parte do telespectador, pois o intuito é provocar uma descarga de emoções a quem assiste aos episódios, buscando sua sensibilização e a familiarização com o protagonista, o qual é superexposto mediante a sua presença em todos os episódios.

O esquema narrativo simples com relação de causa e efeito se conecta à estrutura geral das histórias estudada por Vladimir Propp. A obra de Fernandes assim como grande parte das séries e seriados da TV não necessitam de “um esquema narrativo mais elaborado para análise”, sendo que, segundo Balogh, “a maioria se encaixa nos modelos iniciais da análise funcional da narrativa” do pensador russo, que é “o pioneiro nesse tipo de abordagem”<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Em *Aventuras do Tuca*, um casal é flagrado pelo vigilante *Carlos* dirigindo em excesso de velocidade. Enquanto lavrava o auto de infração com o casal já parado no acostamento, o motorista perguntou-lhe se não havia um jeito de deixar a multa de lado. *Carlos* ignora o pedido e continua a autuação, mostrando-se honesto.

<sup>112</sup> STAM, Robert. *Op. cit.*, 2006, pp.164-165.

<sup>113</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.173.

<sup>114</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, p.64.

Empregaremos, então, os apontamentos do autor para entender o esquema em que se desenvolvem as histórias para não analisarmos episódio por episódio, já que são trinta e cinco histórias, o que alongaria em demasia o trabalho. Nossa proposta é procurar entender as linhas gerais da série.

Propp, em seu estudo, considerou as ações dos personagens, que desempenham papéis no interior das intrigas, como sendo os elementos inalterados entre as mais diversas histórias e as denominou de “funções”, elencando-as da seguinte forma basicamente: prólogo ou situação inicial, afastamento, interdição, transgressão, interrogação, informação, engano, cumplicidade, malfeitoria/dano ou carência, mediação, ação contrária, partida, função do doador, reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento/translado, combate/luta, marca, vitória, reparação do dano ou carência e recompensa<sup>115</sup>.

Antes de introduzirmos o estudo da referida estrutura junto aos episódios de *O Vigilante Rodoviário*, preferimos situar as suas aventuras como cosmopolitas em vez de universais. Apesar de as narrativas de lutas maniqueístas, tão destacadas pelo cinema americano hegemônico, terem uma linguagem compreensível no mundo todo, e por isso “cosmopolita”, elas não podem ser consideradas “universalista” pelo fato de que nem todas as histórias têm a vitória do herói ao final e, portanto, não se encaixariam no esquema de Propp como, por exemplo, as tragédias gregas com seus heróis invariavelmente derrotados no final. Daí o alerta de que “a descrição proppiana é genericamente correta, mas universalmente inadequada”<sup>116</sup>.

Assim, continuaremos analisando o seriado sem classificá-lo como universal, mas ainda correspondente às narrativas dos “Contos Maravilhosos” estudados por Propp, pois o

---

<sup>115</sup> Preferimos relacionar as dezenove primeiras funções e mais uma, que é a “recompensa”, porque em *O Vigilante Rodoviário* as histórias vão até essa etapa na imensa maioria das vezes. Todavia, de acordo com o autor, outras narrativas podem chegar a ter trinta e uma funções no total. Como complemento, listamos as restantes: regresso do herói, perseguição, socorro/salvamento, chegada do herói incógnito, pretensões falsas/impostura, tarefa difícil, tarefa cumprida/realização, reconhecimento do herói pela marca, descoberta/desmascaramento do impostor, transfiguração, punição, casamento. No seriado, as etapas “tarefa difícil” e “tarefa cumprida/realização” também aparecem, como no episódio *A Pedreira*, que destacaremos ainda nesta parte. PROPP, Vladimir. “Funções das Personagens”. In: *Morfologia do conto*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983, pp.65-110.

<sup>116</sup> LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: USP, 1997, p.243.

seriado possui uma narrativa de mecanismo simples, sendo que a vitória do policial está em todos os episódios.

Com base no esquema tomado emprestado de Propp, começaremos pelo enunciado da história. No piloto, a motivação da narrativa se dá em “Bandidos roubam o diamante Grão Mongol”. A título de comparação, utilizaremos outro episódio, *Aventura em Vila Velha*, no qual “espiões apoderam-se de uma ogiva”.

Os elementos variantes entre esses dois episódios são: algumas identidades, já que não são os mesmos antagonistas; as habilidades dos vilões, demonstradas na segunda aventura, na qual os bandidos conseguem colocar uma escuta escondida na sala de operação da Força Aérea Brasileira, ao passo que não temos detalhes de como o objeto da primeira história fora subtraído; e o objeto de furto, pois em um é uma pedra preciosa e no outro uma ogiva de um foguete.

O invariável emerge no tema, que é a prática de um crime e na intervenção de *Carlos e Lobo* nas duas histórias.

Dadas as observações iniciais, abaixo aplicaremos o esquema narrativo inspirado em Propp às duas histórias quando cabível a etapa:

*Prólogo ou situação inicial* – empregado em *Vila Velha* através de uma apresentação de um pequeno documentário sobre expedições espaciais e cenas mostrando os preparatórios para o lançamento de um foguete pela Força Aérea Brasileira.

*Transgressão* – houve o cometimento de algum ato criminal, no caso o furto do diamante no piloto e a subtração da ogiva que em *Vila Velha* acontecerá na fase do *translado* exposto abaixo.

*Interrogação* – só em *Vila Velha* – os bandidos buscam informações sigilosas da base de operação da Força Aérea através de uma escuta escondida sob uma mesa deixada por um membro infiltrado que ocupava a função de faxineiro.

*Informação* – também apenas na segunda narrativa – a quadrilha, dentro de seu esconderijo, por conta da escuta, consegue ouvir da base de operação que o lançamento está com problemas por causa do mau tempo, o que fará com que o foguete caia.

*Engano* – o chefe da quadrilha, um cientista experiente em cálculos de lançamento, arquiteta um plano para conseguir a ogiva e, de acordo com suas contas precisas, aponta que foguete cairá em Vila Velha, no estado do Paraná, conseguindo a informação arditosamente antes dos militares, mostrando esperteza para praticar o crime.

*Cumplicidade involuntária* – neste estágio, o vilão de alguma forma consegue a informação preciosa, como as a que ele consegue por causa da escuta ilegal sem que a base de operação saiba, não tendo a etapa no piloto (Figura 7).



**Figura 7** – Imagem retirada do episódio *Aventura em Vila Velha*, da série *O Vigilante Rodoviário: faxineiro infiltrado esconde uma escuta ilegal*.

*Dano ou carência* – o vilão prejudica a vítima – no primeiro caso a vítima é oculta, pois não se sabe de quem o diamante foi tomado, enquanto no segundo a vítima próxima são as Forças Armadas, mais precisamente a Força Aérea.

*Pedido de Auxílio ou Mediação* – pede-se ao herói que repare o dano – *Carlos* é convocado a agir pelo comando da Polícia Rodoviária nos dois casos, em missão conjunta com outras polícias.

*Empresa reparadora ou investidura do herói* – *Carlos* atende prontamente a solicitação de seus superiores nas duas narrativas, constituindo-se no herói das histórias.

*Partida* – o herói deixa seu espaço próprio em busca do vilão. No primeiro caso, *Carlos* sai do quartel e patrulha a estrada. No segundo, *Carlos*, ao receber ordens mais detalhadas, passa a patrulhar uma rodovia que liga Curitiba à Ponta Grossa, na altura de Vila Velha, sendo que nessa altura da história que a Força Aérea também já sabia o local onde o foguete iria cair.

*Translado ou deslocamento* – o herói encontrará os vilões em ambas as histórias ao procurar indícios. No piloto, a pista do crime, a anotação da placa do carro deixada pelo policial desaparecido, leva-o ao esconderijo dos criminosos. No outro episódio, *Carlos*, na procura do local da queda do artefato, encontra uma criança com parte do objeto em suas

mãos e que lhe relata que alguns homens abandonaram uma casa; o policial acaba se lembrando de um carro com que cruzou e passa a seguir os vilões.

*Luta* – o herói e os vilões lutam em prova final nas duas histórias.

*Vitória* – Carlos vence as lutas.

*Reparação do dano* – o dano praticado pelo vilão é reparado pelo vigilante nos dois casos. Os bandidos são presos.

*Recompensa* – o herói recebe uma recompensa. No primeiro é homenageado pelo comandante. No segundo é elogiado no Palácio do Governo do Paraná pelo governador. O ato não é mostrado, mas fica claro ao espectador a partir do momento em que *Carlos* pergunta ao *Lobo* se ele gostou do reconhecimento, enquanto descem a escada do órgão público paranaense.

Ao recompormos o enredo das duas histórias, foi possível acompanhar os aspectos variáveis e invariáveis entre elas, explicitando concomitantemente a tônica e o universo representado pelas aventuras, enquanto levantamos algumas distinções.

Essa reconstituição atende também à perspectiva da estudiosa em narrativas seriadas Anna Maria Balogh, que gestou uma análise a partir do preceito de que o ideal para conhecer a construção das séries é estudá-las por partes, identificando no interior das histórias do seriado “o conjunto de elementos invariantes que as identificam e o conjunto de variáveis que responde pela individualidade de cada episódio, ambos componentes igualmente importantes dentro do sistema, dentro da visão semiótica que adotamos”<sup>117</sup>.

Acreditamos que o elemento invariável ficou claro, pois o que anima as histórias é a existência de um crime que quebra a normalidade ou uma tarefa difícil que o herói terá que enfrentar e vencer. *Carlos* é convocado pela sociedade ou por seus superiores e passa a agir.

O seriado se inspira no cinema clássico americano, apontando o seu cosmopolitismo, porém também opera como as narrativas estudadas por Propp.

A passagem de tempo de um episódio, como pôde ser constatada pelo esquema, se dá no interior das histórias, sem apontar os minutos ou horas. pois, nesse tipo, elas

---

<sup>117</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, p.106.

“emergem da ação, do fluxo dos acontecimentos e assim são recebidas”<sup>118</sup>, até chegar ao clímax, resultando na vitória dos protagonistas no final.

Contudo, mesmo que os episódios tenham invariantes entre si, até porque as aventuras não poderiam destoar demais do mundo sugerido pelo piloto em seu “básico e fundamental no caráter dos personagens, na sua vontade, nos seus objetivos”<sup>119</sup>, os elementos variáveis também podem surgir nas próprias etapas que esquematizamos acima, diferenciando, dessa maneira, uma história da outra, resultando na particularidade da história e na flexibilidade do roteiro.

Além das aventuras “luta-vitória” dos dois episódios relatados e da quase totalidade das histórias da série, é possível encontrar o tipo “tarefa difícil”, mas ainda com a invariante superação do herói com vitória final. Esse aspecto é apresentado no episódio *A Pedreira*, no qual o problema enfrentado pelo protagonista não é o crime e sim a possibilidade de haver o risco de alguém sofrer sérios danos ou até morrer. Nele, um detonador, depois de armado para explodir algumas pedras, falha, o que faz com que o técnico em explosivos examine a ocorrência. Uma menina, ao correr atrás de um cachorro e escapando do campo de visão da mãe, se posiciona no topo da pedreira (Figura 8), em meio ao iminente risco de detonação indesejável em razão de uma tempestade de raios. O encarregado, avistando a garota, manda o técnico resgatá-la do local, mas, ao escalar o barranco, este último acaba prendendo a perna numa pedra e não consegue mais sair.



**Figura 8** – Imagem retirada do episódio *A Pedreira*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a menina sobre a pedreira perigosa.

---

<sup>118</sup> PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.136.

<sup>119</sup> Idem, p.48.

*Carlos*, em sua rotina na estrada, fica sabendo do ocorrido por ouvir uma mensagem no rádio solicitando que a Delegacia de Explosivos fosse até o local da ocorrência. Chegando lá, ele e seu companheiro se deparam com a situação arriscada. Sensibilizado com a conjuntura, *Carlos* se prontifica a salvar a menina, o cachorro e agora o técnico, sem esperar os homens do chamado, socorrendo primeiro o profissional que estava mais abaixo nas rochas e posteriormente a criança, localizada pelo *Lobo*. A explosão temida pelos personagens ocorre, mas quando todos já estavam a salvos e em segurança graças ao policial e ao *Lobo*, que também salva o cachorro. A tarefa difícil foi concluída pela dupla.

Essa aparente pouca variabilidade entre uma história e outra pode ser motivo de crítica. Alguns analistas consideram que o uso indiscriminado de tais fórmulas seja uma limitação dos realizadores da série. Mas, diferentemente deles, afirmamos ser possível criar uma infinidade de histórias.

O pesquisador Arlindo Machado, em consonância com o exemplo de Omar Calabrese, usou a série *Columbo* (1972-79) para mostrar as possibilidades de trabalhar com um sistema superficialmente engessado denominado de a “estética da repetição”. A obra tem como premissa um detetive, cujo nome dá o título à série, que tenta desvendar crimes “quase perfeitos”. O interessante nesse seriado, de acordo com o autor, são as “variações diegéticas” e “estilísticas” a partir da temática central promovida por encenações “diferentes da mesma história”<sup>120</sup> que possam ocorrer.

Entre a nossa e a série citada, os heróis descobrem pistas, encontram os criminosos e os prendem. Porém, mesmo assim existem as variáveis: os diversos vilões e seus tipos de crimes praticados, podendo inclusive adaptá-las a uma nova realidade. Transportando o nosso vigilante para os dias de hoje, ele poderia enfrentar roubo de cargas, invasões de morro para instalar Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), crimes virtuais, tráfico internacional de drogas e até milícias cariocas. Embora possa haver quem estranhe como o inspetor poderia enfrentar crimes virtuais, por exemplo, basta lembrar que uma quantidade considerável de crimes de *O Vigilante Rodoviário* não ocorre nas estradas, como no caso de *Aventura em Vila Velha*, por exemplo, que já reconstituímos com alguns detalhes narrativos. Para *Carlos* agir, basta que haja um crime e que venha a ficar sabendo disso,

---

<sup>120</sup> MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p.90.

independente de ser de sua competência ou não. No mundo imagético, as possibilidades são quase infinitas e são limitadas apenas pela eventual falta de criatividade dos realizadores, pela capacidade técnica/financeira e ainda pelo interesse do público pelas histórias.

Dialogando com a crítica a esse tipo de programa para a TV, Balogh faz uma interessante analogia dele com o processo de montagem e finalização de um carro pela indústria:

Os modos de produção de programas na TV têm uma perturbadora similaridade com a produção em série da indústria, já apontada pela crítica italiana. A visão negativa que se tem da produção em série em geral se estende à serialidade da TV. Um dos modelos mais conhecidos de produção em série é o das montadoras automobilísticas: a partir de um protótipo, criam-se milhões de automóveis iguais; há, no entanto, a possibilidade de se introduzirem pequenas variáveis dos tipos de modelos (*standard*, luxo, superluxo)<sup>121</sup>.

Ou seja, temos um determinado modelo de carro, mas com opcionais distintos destinados a atender diferentes tipos de compradores, assim como os seriados e seus vários enredos presentes em cada episódio.

Outra característica inerente a esse modo conceutivo de história é ser convenientemente industrial e, portanto, vital ao *modus operandi* da televisão, pois permite o uso de uma mesma equipe, cenários, figurinos e uma mesma temática, resultando numa produção em série e na “simplificação do trabalho e uma resultante rentabilidade que lhe permitem fazer frente à voracidade de um mosaico de programação muito extenso”<sup>122</sup>.

Vale recordar que as emissoras brasileiras estavam recebendo cada vez mais seriados americanos resultantes de um modo de produção industrial avançado, conquistando o domínio no mercado internacional. Essas produções eram carregadas de modelo de ação, em que “o fazer” por parte do herói, era a característica mais importante nas histórias repletas de aventuras.

Ary Fernandes, acompanhando a tendência da época, elegeu modelos e ao mesmo tempo se baseava nas histórias dos seriados que estavam em evidência no momento, procurando criar a sua. Por outro lado, estava atento ao que acontecia no seu dia a dia, sendo uma testemunha dos acontecimentos cotidianos de seu tempo, podendo ter

---

<sup>121</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, pp.101-102.

<sup>122</sup> Idem, p.102.

presenciado a criminalidade latente na sociedade brasileira ou a atuação da Polícia Rodoviária no estado de São Paulo.

A realidade que queremos destacar aqui é a que ele testemunhava na televisão, já visando a uma proximidade temática. Tal fator demanda a necessidade de mostrarmos como operam alguns seriados americanos, estabelecendo relações entre eles e o de Ary Fernandes. Os seriados que analisaremos possuíam episódios com começo, meio e fim, mantendo o tema proposto com poucas variáveis entre elas.

Antes, a brasilidade de *O Vigilante Rodoviário* deve ser questionada, por causa de alguns fatores. Primeiro porque foi financiado pela Nestlé. Se a série se posicionasse contra os valores e as visões de mercado de uma marca com perspectiva multinacional, jamais receberia seu investimento. Além disto, a falta de uma tradição mais sólida na televisão e no cinema por parte dos brasileiros dificulta a procura de modelos nos programas nacionais, sendo mais fácil procurar parâmetro entre os americanos. Por outro lado, a precariedade econômica e a falta de ajuda estatal para fazer frente aos americanos, superiores industrialmente, o deixa suscetível às influências que porventura possam ocorrer por parte da iniciativa privada que investe na obra. Por último, os empréstimos utilizados dos seriados e cinemas norte-americanos deixam o seriado mais cosmopolita pelo fato de que as próprias produções de lá o são, seja pelo seu domínio conquistado no mercado internacional. No conjunto, esses elementos ajudaram a moldar o seu cosmopolitismo no tema, mas não no mercado televisivo mundial, já que sua veiculação ficou restrita ao Brasil.

Um dos fatores mais fortes para o sucesso de *O Vigilante Rodoviário* foi levar em conta o preparo estético do telespectador causado pela audiência de obras afins americanas. Para isso, deveria ser cognoscível a quem o assistia, refletindo parte do seu repertório cultural. Logo, nosso ponto de vista vai ao encontro da perspectiva indicada por Jesús Martín-Barbero:

Assim como a maior parte das pessoas vai ao cinema para ver um filme, ou seja, um filme policial ou de ficção científica ou de aventuras, do mesmo modo a dinâmica cultural da televisão atua pelos *seus gêneros*. A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do

sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos<sup>123</sup>.

Logo, *O Vigilante Rodoviário* procurava se inserir na programação semanal da TV Tupi, seguindo parâmetros dos seriados americanos. Ary Fernandes deve ter visto as temáticas que estavam em voga no período e levado em conta o tipo de telespectador que, “através do consumo reiterado dos produtos em série, criava uma competência, neste caso sobretudo narrativa e videoplástica, que lhe permitia situar cada série com rapidez dentro da tipologia existente para o seu consumo”<sup>124</sup>. Dessa feita, o seriado de aventuras policiais brasileiro deveria atender ao público sedento por esse tipo de ação, como o que assistia a *Patrulha Rodoviária*, por exemplo. Portanto, enquanto estudamos nosso objeto, traremos seriados americanos de temáticas próximas, buscando alguns outros fios e rastros da hegemonia, agora numa abordagem mais sincrônica.

A filosofia do seriado *Patrulha Rodoviária*, cujos policiais atendiam as ocorrências havidas nas estradas da Califórnia, era demonstrada nas frases iniciais da aventura, como reproduzimos abaixo:

Sempre que leis de qualquer estado são quebradas, uma bem-treinada organização autorizada entra imediatamente em cena. Pode ser a Polícia Estadual, a Tropa Estadual, a Milícia, uma organização armada ou a Patrulha Rodoviária. Essas são as histórias de homens cujo treinamento, habilidade e coragem reforçaram e preservaram nossas leis estaduais<sup>125</sup>.

Diante do exposto, nota-se uma proximidade temática entre os seriados, lembrando que o americano já era transmitido pela televisão brasileira antes de *O Vigilante Rodoviário*. O seriado nacional pode ter usado alguns elementos daquela obra para compor o seu universo, como, por exemplo, a temática “combate ao crime” por guardas rodoviários.

O discurso da legalidade já é exposto nas frases iniciais da série estrangeira que destaca ser a função dos policiais californianos “manter a ordem” estando eles sempre de

---

<sup>123</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, pp.300-301.

<sup>124</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 1990, p.112.

<sup>125</sup> Extraído de PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.80.

prontidão contra o crime. Além disso, a série ressalta o heroísmo de seus homens, unindo atributos como “o treinamento, habilidade e coragem” para atingir o fim a que se destina.

Já *O Vigilante Rodoviário*, através de suas frases iniciais expressas na canção de abertura, mostra a prontidão de *Carlos* com o “de noite ou de dia”, não enfatizando, em contrapartida ao seriado americano, a defesa da legalidade, que fica evidente mais no decorrer das histórias.

Outro ponto que vale ser destacado é onde está o heroísmo entre os dois seriados. Pelo texto de abertura, para os americanos, os heróis estão nas polícias, tratando-os de forma impessoal, já que o que importa, para eles, é a corporação que forma estes homens defensores da lei. No seriado brasileiro, a canção enfatiza o heroísmo de *Carlos*, descrevendo características do personagem.

Sendo assim, o exemplo utilizado mostra que o brasileiro passou a ter contato com diversos programas americanos, cuja frequência na TV contribuiu para formar alguns gostos e gerar no telespectador o “prazer no reconhecimento de estruturas”, ao refletir certos gêneros e formatos, integrando, dessa forma, “parte de seu repertório”<sup>126</sup>.

Além de *Patrulha Rodoviária*, outros seriados merecem destaque e serão usados em nosso estudo através da análise de pontos convergentes tendo em vista a natureza representacional, como: *Roy Rogers* e *Bat Masterson* por se portarem como homens da lei; *Rin-Tin-Tin* e *Lassie*, por também empregarem um cachorro como protagonista.

Uma marca comum entre os seriados americanos e *O Vigilante Rodoviário* é a presença de personagens com atributos pessoais bem identificáveis, facilitando não só a compreensão do enredo como também a fácil identificação do telespectador com determinado papel, preferencialmente com o do “mocinho”.

Assim, logo de início nas histórias é possível se deparar com figuras boas, más, espertas, desastradas, engraçadas ou até mesmo confusas. Como elas mantêm uma constância na sua atuação, podem, por esse motivo, ser vistas por alguns críticos como personagens desprovidos de psicologia, uma vez que foram “convertidos em signos e

---

<sup>126</sup> De acordo com as perspectiva discriminada por: BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, pp.91-92.

esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas, o contrário dos personagens do romance segundo Lukács, isto é, não problemáticos”<sup>127</sup>.

No núcleo do drama é possível encontrar quatro personagens como: 1) o “traidor”, que é “a personificação do *mal* e do vício”, podendo se apresentar como “*sedutor*”, ao fascinar a vítima, sendo “sábio em fraudes, em dissimulação e disfarces”; 2) a “vítima”, como a “encarnação da inocência e da virtude – quase sempre mulher”, mas no caso do nosso seriado pode vir a ser o cidadão de bem; 3) o “justiceiro ou protetor”, que salva a vítima no último momento e “castiga o traidor”; e 4) o “bobo”, que tem a função de palhaço, produzindo “distensão e relaxamento emocional” após a tensão<sup>128</sup>, sendo um papel ocupado pelo cachorro *Lobo* em alguns episódios, como no *Diamante Grão Mongol*, em que ele fica em pé, junto à tropa, recebendo as homenagens prestadas pelo comandante.

Centrando-se na figura do herói, primeiramente é importante apontar que tal presença é comum no melodrama, nos contos e também no cinema e seriados norte-americanos. No sentido mitológico, ele é caracterizado como alguém que descobriu ou realizou algo acima do normal em comparação com as outras pessoas e pode arriscar a sua vida em prol de uma causa. As proezas heroicas podem ser físicas, como, por exemplo, ao realizar um ato de coragem numa batalha ou no salvamento de alguém; ou espirituais, como, por exemplo, quando entra em contato com um nível superior de “vida espiritual humana”, retornando posteriormente com uma mensagem que o distingue dos demais e que o transforma numa espécie de messias. Convencionalmente, sua partida para a aventura excepcional se dá quando alguém sofre uma usurpação, agindo para reparar o “mal” praticado<sup>129</sup>.

Nesse sentido, o vigilante *Carlos* faz jus, em parte, ao ideal de herói acima mencionado, pois, como vimos, ele age arriscando sua própria vida com o objetivo de prender malfeitores que geraram algum prejuízo para uma vítima que precisa de proteção. Sua mensagem é a de que não existe criminoso que não possa ser pego. Na detenção de todos os bandidos, ele se torna um mito.

---

<sup>127</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Op. cit.*, p.168.

<sup>128</sup> *Idem*, pp.169-170.

<sup>129</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 30. ed. São Paulo: Palas Athena, 2014, pp.131-132.

Por outro lado, é possível traçarmos alguns paralelos entre o vigilante *Carlos* e alguns protagonistas dos seriados americanos, já que em ambos “o herói trágico é substituído pelo herói simpático (no sentido mágico de simpatia) que provoca no espectador um processo de identificação”<sup>130</sup>. Nosso herói policial, da maneira como foi feita a construção do personagem, possibilita ao telespectador se identificar com ele, como explicitaremos.

Um pouco mais próximo do tempo da veiculação de *O Vigilante Rodoviário*, havia ampla difusão de longas-metragens ou seriados *western*, como o já citado *Patrulheiros Toddy*, *Roy Rogers* e *Bat Masterson*, nos quais nos fixaremos agora.

*Roy Rogers* (Robert G. Walker, Don McDougall, 1951-1957) tinha como tema a luta do “bem”, representado pelo *cowboy* que dá nome à série e estrelada por Leonard Slye, contra o “mal”. Seu nome artístico é proveniente de um grupo de música *country* do qual participara, intitulado *Roy Rogers e os Filhos dos Pioneiros*. Todavia, foi o papel de “bom mocinho” que mais lhe marcou, desempenhando-o em mais de cem produções<sup>131</sup>. Fora das telas, o ator procurava trazer a marca de herói à sua personalidade. Pelo fato de ter na vida real cinco filhos adotivos, certa vez foi questionado por um repórter do *Jornal do Brasil* sobre o assunto, respondendo-lhe que “o mundo de hoje apresenta tanta infelicidade que não custa nada fazer alguma coisa pelo próximo”<sup>132</sup>.

A mistura entre papel heroico no seriado e vida real também faz parte da representação do próprio ator Carlos Miranda. De acordo com ele, depois de convencer os produtores de que o nome do herói deveria ser *Carlos* ao invés de *Mário*, como era a ideia inicial, o artista praticou sua primeira boa ação como herói em seu cotidiano. Animado com o sucesso de sua proposta, ele saiu do bar onde acontecia a reunião e, caminhando pelas ruas de São Paulo, avistou um mendigo na rua pedindo esmola debaixo de uma garoa de madrugada. O ator viu ali a oportunidade de praticar uma caridade contando posteriormente sobre o feito:

---

<sup>130</sup> ORTIZ, Renato. A Evolução Histórica da Telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 1991, p.32.

<sup>131</sup> PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.55.

<sup>132</sup> ESQUENAZI, Rose. *Op. cit.*, pp.138-139.

O asfalto molhado não tinha o mesmo cheiro que a terra batida das ruas da Vila Matilde nos dias de chuva, mas, fez Carlos lembrar por um instante de sua infância; um mendigo sentado na calçada, abrigado debaixo do toldo de uma loja, estendeu a mão pedindo uma esmola; Carlos tirou algumas moedas do bolso e entregou-as ao homem. Naquele momento pensou: *esta é a primeira boa ação do Patrulheiro Rodoviário*<sup>133</sup>.

O gesto de boa vontade em ajudar quem se encontra desvalido é um traço universal e foi apresentado pelos dois personagens-atores. Embora distanciados geograficamente, o valor propagado e praticado os aproxima, mitificando-os não só na tela como na vida cotidiana. Esses bons exemplos fazem com que ambos busquem o processo projeção-identificação do espectador em qualquer lugar, pois “as obras de arte universais são aquelas que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação”<sup>134</sup>.

Outro homem da lei televisivo é *Bat Masterson* (Alan Crosland Jr., Eddie Davis e outros, 1958-1961), produzido pela NBC e vivido na tela pelo galã Gene Barry. Ambientado também no Velho Oeste, o seriado mostra um herói que respeitava as regras e era um obstinado defensor da justiça, embora não fosse delegado ou xerife. Seu traje elegante, formado por uma pistola na cintura, uma bengala preta de aro dourado, um chapéu coco e um terno, acabou tornando-se moda no Brasil através das fantasias de carnaval. Em sua visita ao país em novembro de 1961, o artista apresentou Vicente Goulart, filho do presidente em exercício João Goulart, com uma de suas bengalas<sup>135</sup>. O seu modo de se vestir e se portar com charme o fez modelo de referência, sendo copiado aqui no Brasil.

Refletindo sobre a identificação do espectador com o personagem, Edgar Morin esclarece alguns pontos que a tornam possível. O pensador destaca que o herói deve ser “simpático”, correspondendo às necessidades e desejos dos leitores ou espectadores. Para que isso ocorra, é preciso que haja uma determinada harmonia entre o realismo representado e a realização. Isso se dá através de histórias o mais próximo possível à verossimilhança, embora os personagens tenham de estar “uns degraus acima” do dia a dia do espectador, pois na trama é melhor que eles vivam com maior intensidade para haver certo destaque. Ao conquistar esse *status*:

---

<sup>133</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.67.

<sup>134</sup> MORIN, Edgar. *Op. cit.*, pp.83-85.

<sup>135</sup> ESQUENAZI, Rose. *Op. cit.*, pp.146-147.

As personagens suscitam apego, amor, ternura; já se tornam não tanto os oficiantes de um mistério sagrado, como na tragédia, mas uns *alter ego* idealizados do leitor ou espectador, que realizam do melhor modo possível o que este sente em si de possível. Mais do que isso, esses heróis de romance ou de cinema podem vir a ser exemplos, modelos: a identificação bovarysta suscita um desejo de imitação que pode desembocar na vida, determinar mimetismos de detalhes (imitação dos penteados, vestimentas, maquilagens, mímicas, etc., dos heróis de filmes) ou orientar condutas essenciais, como a busca do amor e da felicidade<sup>136</sup>.

Dessa forma, eles se tornam figuras idealizadas, convertendo-se em mitos da vida contemporânea. Os modelos de agir, de se vestir, e os valores propagados desses “heróis simpáticos” podem transpor fronteiras.

Como visto, a defesa da lei é um princípio que tangencia esses personagens através das narrativas que operam dentro de um esquema binário da luta entre o “bem” e o “mal”. Segundo alguns críticos, essa dicotomia pode ser uma “chantagem ideológica”<sup>137</sup>, em razão do distanciamento dos problemas sociais. Pode, por outro lado, representar um ícone com o qual o espectador se identifica, sem grandes questionamentos.

Como destacado, o inspetor *Carlos* é um típico exemplo de herói televisivo simpático que possui diversas virtudes. Munido de uma postura firme, demonstra alguns traços psicológicos constantes desenhados desde o primeiro episódio da série, como o fato de ser correto, solidário, acessível à sociedade, ativo, intuitivo, corajoso, determinado e inteligente. Com seu perfil psicológico muito definido, nunca demonstra medo, hesitações, traumas ou incertezas. Essas propriedades superlativas de herói pela sua constância dão a ele uma distância mágica do público, enquanto elas são típicas da linguagem televisiva e semelhantes às várias figuras do cinema clássico hollywoodiano.

Por outro lado, não há na série maior exploração do interior dos personagens, nem a exposição do inconsciente ou de pensamentos. Portanto, o seriado não dá tanta ênfase ao psicológico das pessoas representadas, mas usa a psicologia para provocar a angústia, o riso e o alívio no espectador.

Assim, esses traços de personalidade equivalem ao que Renata Pallottini aponta ser um personagem de TV. Segundo ela, o tipo “não muda ou muda muito pouco”,

---

<sup>136</sup> MORIN, Edgar. *Op. cit.*, p.83.

<sup>137</sup> Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Op. cit.*, p.168.

contrariando a “teoria da determinação externa do personagem – e, por conseguinte, do ser humano”<sup>138</sup>. Dessa maneira, *Carlos* se distancia do mundo das pessoas reais.

A construção do personagem *Carlos*, além de ser resultado de uma opção estética, é produto de alguns valores morais e éticos da comunidade desejosa de acabar com o crime e envolvida, às vezes, com a desonestidade policial e com certa sensação de impunidade, já que nem sempre os bandidos são presos. Esses são outros fatores que fazem o inspetor distanciar-se do real, embora a ficção parta de algumas preocupações cotidianas.

*Carlos* tem algumas qualidades passíveis de existir em alguém na realidade, apresentando condutas que podem soar familiares a quem acompanha a série, sendo, portanto, um bom “teleator”. Para ter o atributo, segundo dispõe Muniz Sodré, é necessário “que o rosto televisionado seja suficientemente tranquilo e apaziguado para ser bem recebido”, devendo “ser alguém cujas linhas faciais (remanejáveis pela maquilagem) evoquem as de alguém próximo ou virtualmente familiar”<sup>139</sup>. Com esses traços, *Carlos* aproxima-se do seu público pelo possível reconhecimento de suas atitudes e situações vividas na tela.

Excetuando-se os problemas resultantes da criminalidade, foi criado ao redor de *Carlos* um mundo mágico que o isola de outros problemas sociais básicos, como, por exemplo, os embates possíveis de ocorrer no interior do âmbito familiar.

O inspetor não possui família, pois não há em nenhum episódio nenhuma referência a essa possibilidade. No conjunto das histórias, foi visto que o herói se preocupa apenas com a instituição policial, com o cachorro, com a estrada, com os crimes e com as situações de perigo dos cidadãos. Assim, *Carlos* não sofre os problemas de ser um pai de família ou de ser namorado de alguém. Igualmente, não fica vulnerável aos paradoxos da classe média, pois a série em momento algum expõe ou faz menção ao seu poder aquisitivo. Por outro lado, além de tal ausência fazer com que o espectador se prenda apenas ao fato da tarefa difícil e à resposta de *Carlos* à demanda.

---

<sup>138</sup> PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.161.

<sup>139</sup> SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1999, p.63.

Portanto, *Carlos* foi concebido para ser o Estado personificado e representar uma polícia que funciona, vivendo num mundo paralelo onde detalhes de sua vida pessoal é escamoteada.

Apesar de tudo, o personagem ainda pode servir de modelo pessoal ao representar valores. Essa operação, de acordo com Muniz Sodré, pode funcionar da seguinte forma:

Assim como o indivíduo identifica-se com sua imagem especular (mito de Narciso), é também suscetível de se identificar (horizontalmente) com o semelhante a si no *espelho* televisivo. Mais ainda: identifica-se (verticalmente) com ideais e modelos. Em termos psicanalíticos, trata-se das identificações com o *eu ideal* (heróis, personagens excepcionais ou prestigiosos) e com o *ideal do eu* (figuras parentais e autoridade, objetos de amor, ideais coletivos) ou ainda o *superego*, instância interditora, que representa internamente tanto as proibições parentais como as tradições e os valores geracionais<sup>140</sup>.

Nessa altura do trabalho, acreditamos que parte do processo de projeção-identificação foi explicada. Vale lembrar que, todavia, o seriado se dirige principalmente às crianças, que são mais passíveis aos seus discursos. Assistindo aos episódios, elas podem compreendê-los como uma lição ao verificar parte das consequências do que acontece com quem age errado, como a detenção dos criminosos, e, dessa feita, introjetar o princípio de que o crime não compensa, dando à série essa instância interditora que Sodré se referia representada aqui pelas ações de *Carlos*.

Outro personagem importante da série é o cão *Lobo*. Suas peripécias podem ser comparadas à de outros cachorros bem treinados da televisão, como os seus contemporâneos americanos *Lassie* e *Rin-Tin-Tin*.

De acordo com Ary Fernandes, a escolha do cachorro para viver o papel adjuvante se deu através de uma indicação dada por um amigo chamado Odoacro Gonçalves, que trabalhava na antiga Guarda Civil e conhecia um soldado da própria corporação que tinha um cão bonito, cujo nome era King. Após submetê-lo a alguns testes de filmagem, o cineasta finalmente aprovou-o. Porém, o nome original dele não o agradava, preferindo mudá-lo. Conforme explica o diretor: “Um seriado com um herói genuinamente brasileiro não poderia ter um cachorro chamado King, então mudei seu nome para Lobo, pois era

---

<sup>140</sup> SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1990, p.51.

universal, tinha em todas as partes do mundo, inclusive no Brasil temos o Lobo Guará”<sup>141</sup>. Essa visão exposta pelo criador da série encontra ressonância com um depoimento prestado pelo ator Carlos Miranda, que também defende claramente a ideia, ao afirmar que “uma produção brasileira não poderia ter um personagem com nome estrangeiro”<sup>142</sup>.

Na primeira citação, chama a nossa atenção a ideia da universalidade da denominação “*Lobo*”, comprovando a hipótese de que o seriado apresentava características cosmopolitas, já apontadas por nós. No final dela, contudo, Ary Fernandes reafirma uma brasilidade, quando enfatiza que o animal é característico da fauna brasileira, no caso o lobo-guará.

King, um cão sem raça definida, fisicamente se parecia com os pastores-alemães usados no *Rin-Tin-Tin* (Robert G. Walker, Lew Landers e outros – 1954-1959)<sup>143</sup>. Além da semelhança destacada, outros elementos justificam a comparação. A série foi filmada pelo canal americano ABC numa época em que o Velho Oeste era um ambiente comum.

A tônica do seriado era a ocupação anglo-americana no interior do continente, representado, no período, como um lugar selvagem e repleto de hostis povos originários da América, que obstaculizavam a civilização levada pelo homem branco. O núcleo do “bem” era formado pelo menino *Rusty*, pelo tenente da guarnição *Ripley Masters*, e pelo próprio cão-herói, em contraposição aos pele-vermelhas, que sofriam a torcida contra das crianças<sup>144</sup>. Na época, esse fato era comum, ainda mais porque os anglo-americanos se apresentavam constantemente como sendo os do lado da lei em diversas produções e eram constituídos para serem “heróis simpáticos”, no sentido empregado por Morin, o que pode contribuir na projeção-identificação por repetição no público mirim.

Tão logo os nativos capturavam os homens brancos, o menino chamava pelo cachorro através do grito “alô Rin Tin”. Em seguida, o cão aparecia correndo para desamarrar as cordas, como *Lobo*, que solta *Carlos* em *Diamante Grão Mongol*. Além desse feito, realizava salvamentos, desmanchava qualquer armadilha ou agia contra qualquer agressão. O cão tinha a função também de palhaço, pois virava para o mesmo lado da tropa em posição, sem jamais

<sup>141</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.121.

<sup>142</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.64.

<sup>143</sup> Nas filmagens foram utilizados três cães com semelhanças físicas entre si, sendo que os dois mais novos eram filhos do primeiro. ESQUENAZI, Rose. *Op. cit.*, p.140.

<sup>144</sup> Idem, *ibidem*.

errar ao atender às ordens do superior, podendo gerar risos no telespectador<sup>145</sup>. *Lobo* faz algo parecido, também no primeiro episódio, como já destacado.

*Lassie* (William Beaudine e Hollingsworth Morse e outros, 1954-1974) é outra produção americana que merece destaque. Veiculado na televisão brasileira antes de *O Vigilante Rodoviário*, o seriado conquistou diversos fãs pelo país, chegando a ter sorteios de filhotes da raça Collie na TV Record, onde era transmitido<sup>146</sup>. *Lassie* tinha várias funções, entre as quais cuidava de animais em uma fazenda e ajudava a tomar conta das crianças<sup>147</sup>. É considerada a estrela canina mais famosa do mundo, apresentando qualidades como coragem, lealdade e inteligência<sup>148</sup>.

Diferente do profissionalismo das produções americanas, que contavam com vários cachorros para fazer um único papel de acordo com sua habilidade, King era o único cão empregado para representar na série, sem ter dublê. O cachorro era substituído, às vezes, apenas pelo que Ary Fernandes chamava de “Lobo Duro”, que era uma réplica em pelúcia feita pela fábrica Lionella, usada para as cenas em que ele montava na moto<sup>149</sup>.

*Lobo* era um cachorro treinado, divertido e corajoso. Ele enfrentava os mais diversos vilões que apareciam no decorrer dos episódios e sua ajuda ao herói era sempre vital.

É importante salientar que os cães não eram utilizados pela Polícia Rodoviária, mas houve um episódio especialmente montado para justificar a presença do cachorro na instituição fictícia, no caso *A História do Lobo*<sup>150</sup>.

Nessa história, o cão salvou uma menina que corria atrás de uma bola que atravessara a pista. A bravura convenceu o comandante de que o cão poderia ser útil à corporação, embora anteriormente tivesse se posicionado contra a presença do animal no

---

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Diversas Collies faziam o papel, sem que o público conseguisse diferenciá-las. Idem, pp.155-156.

<sup>147</sup> Idealizada por Eric Knight para o romance *Lassie come home*. PEREIRA, Paulo Gustavo. *Op. cit.*, p.38.

<sup>148</sup> Idem, p.82.

<sup>149</sup> Seu uso se deu após King ter se queimado com o escapamento do veículo, o que lhe deixou traumatizado. Disponível em [http://www.vigilanterodoviario.com/voce\\_sabia.html](http://www.vigilanterodoviario.com/voce_sabia.html). Acessado em 09/10/2014.

<sup>150</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.139.

quartel. Esse fato deixou *Lobo* com a “marca de herói”, habilitando-o para ser adjuvante do *Carlos* no restante das histórias.

O episódio está marcado pelo sentimentalismo, acentuado pelo fato de que o telespectador é convidado a acompanhar a narrativa de *Carlos* usada como artifício para que se crie um maior vínculo emocional com o personagem. No relato, ele mostra o carinho que ele tem pelo seu companheiro.

O episódio também vai ao encontro da imagem propagada pela Nestlé sobre a série. Como já especificamos, a multinacional havia destacado, em sua revista, que as histórias eram repletas de “ternura” e ensinava o “amor aos animais”. Esse apelo à emoção é um artifício para a propagação de discursos e absorção de valores propostos pela ficção e apontados pela empresa.

No âmbito da produção, os organizadores demonstram o quanto são versáteis não só na questão narrativa, mas também no trânsito entre os gêneros fílmicos. Aqui há uma aventura mais moderada e voltada para a afetividade com elementos de comédia leve.

Longe de fazer uma decupagem muito detalhada das cenas, adotaremos um esquema analítico misto, focando nos detalhes apenas na sequência inicial, que é vital para a compreensão das características psicológicas representadas por *Lobo*. A partir da sequência seguinte, exporemos alguns pontos essenciais da narrativa, demonstrando os discursos da série retransmitidos pelo personagem e alguns detalhes representativos mostrados nas imagens.

No prólogo ou situação inicial, filmado externamente durante o dia, tendo um quartel ao fundo, um menino ameaça bater com um graveto em um cachorro preto de porte pequeno, gritando: “De pé Gasolina! Por aqui! Depressa! Não posso perder tempo!”<sup>151</sup>. Sem aparentemente entender a situação, o cão permanece no chão com a língua de fora, indiferente aos comandos do garoto. *Carlos* aparece ao fundo se aproximando dos dois personagens. *Lobo*, vendo gravidade na situação, se adianta tomando o objeto (Figura 9). O menino fica embasbacado com ação do *Lobo*.

---

<sup>151</sup> FERNANDES, Ary. *A História do Lobo. O Vigilante Rodoviário*. Brasil, 1961-1962.



**Figura 9** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Lobo* toma o graveto do menino.

A reação de *Lobo* faz com que o menino lhe responda: “Eu não queria bater nele, *Lobo*! Eu só queria ver se ele faz o que você faz”<sup>152</sup>. Trata-se de uma fala que confirma a marca de cachorro inteligente representada em outras histórias da série, segundo a dinâmica da anterioridade e futuridade que podem aparecer entre os diferentes episódios.

*Carlos*, sorridente responde firmemente: “Desse jeito você não conseguirá nada, *Tuca*!”<sup>153</sup>. Os vocativos empregados nas falas, durante a história, apontam a intimidade entre *Tuca*, *Lobo*, e *Carlos*, ressaltando o quanto os personagens são próximos.

O menino cumprimenta *Carlos* e lhe dá um jornal, revelando o propósito de estar naquele local e naquele momento. Ele estava irritado no começo porque, como estava trabalhando, queria que seu cão andasse rápido e o acompanhasse.

*Carlos* pega o jornal e o repassa para *Lobo*, ordenando para que ele o leve para o seu quarto. O cão policial, vendo a situação mais normalizada, pega o objeto com a boca e sai de cena. Em seguinte, ocorre o seguinte diálogo:

*Tuca*: “Puxa! *Lobo* é formidável!”.

*Carlos*: “E o *Gasolina* está aprendendo alguma coisa?”.

*Tuca*: “Que nada! Ele só pensa em dormir! Até eu quis bater nele pra ver se ele aprendia”.

*Carlos*: “Pois é batendo que não conseguirá nada!”.

*Tuca*: “Pois me conta como o *Lobo* aprendeu tanta coisa!”.

---

<sup>152</sup> O VIGILANTE RODOVIÁRIO. *Op. cit.*

<sup>153</sup> *Idem.*

Carlos: “Está bem Tuca! vou te contar a história do Lobo.”<sup>154</sup>.

O diálogo sugere a admiração de *Tuca* pelas peripécias de *Lobo* e a paciência de *Carlos* em lhe ensinar uma lição.

Em seguida, o herói o pega no colo, reforçando o caráter de proximidade entre os dois, e o coloca sobre o capô de uma viatura policial (Figura 10). Continua, então, a lição “amor aos animais”:



**Figura 10** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos pega Tuca no colo.

Carlos: “Tuca! Antes de começarmos a nossa história, lembre-se, para você ensinar qualquer coisa ao Gasolina, você primeiro terá que ter muita paciência”.

Tuca: “Não dá pra aprender no grupo escolar?”.

Carlos: “Não, Tuca! Vamos a nossa história...”<sup>155</sup>.

Essa parte ressalta outra função da série ou até mesmo da televisão: a de complementar a educação do indivíduo, como o discurso insinua. É interessante notar as falas de conotação mais formais ditas por *Carlos*, opondo-se às expressões mais simplistas do menino.

A partir desse diálogo, as próximas sequências apresentam um *flashback* para indicar os fatores que levaram *Lobo* a adentrar no quadro da Polícia Rodoviária. A narrativa é feita através de uma narração sobreposta às cenas, sendo outra peculiaridade do episódio.

---

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> Ibidem.

A característica narrativa aqui mencionada se aproxima do que apontou Walter Benjamin com relação a uma característica geral dos narradores, como o senso prático e a capacidade de dar conselhos. Logo, iremos acompanhar o raciocínio de Benjamin para aplica-la a nosso objeto de estudo. Segundo o autor,

o senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais persistente que em Leskov, pode-se reconhecer esse atributo num Gotthelf, que dava conselhos de agronomia a seus camponeses; num Nodier, que se preocupava com os perigos da iluminação a gás; e num Hebel, que transmitiu a seus leitores pequenas informações científicas em seu *Schatzkästlein (caixinha de tesouros)*. Tudo isso aponta para o parentesco entre esse senso prático e a natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte<sup>156</sup>.

Logo, a função narrativa dada a *Carlos* projeta essa característica de alguém que tem o atributo. Na história, ele é dotado de experiência suficiente que o permite contar histórias e dar conselhos de modo eficaz, já que possui sabedoria e tem a credibilidade por ser mais velho.

Voltando ao episódio, *Carlos* conta, enquanto as imagens são mostradas remetendo a sua narrativa, que estava de noite patrulhando uma estrada quando viu um filhote no meio da pista em lugar ermo. Receoso de que ele poderia ser atropelado, resolve levá-lo ao posto rodoviário, onde ficava de prontidão, para alimentá-lo até que o dono do cão aparecesse. Sua memória saudosista, afetiva com relação ao animal aparece em seu monólogo: “Foi a primeira vez que ele viajou comigo!”<sup>157</sup>.

*Carlos*, então, apresenta o cãozinho ao seu companheiro de plantão, *Jorge*, no interior do posto. Para abrigar o animal, preparam uma cama improvisada enquanto lhe fazem carinho, o que revela afeto pelo animal. Uma música extradiegética acentua a emoção.

*Jorge* parte para um patrulhamento, deixando-os sozinhos no local. Em sua fala, o inspetor mostra elementos cujo objetivo é sensibilizar, gerando conexão com o espectador

---

<sup>156</sup> BENJAMIN, Walter. “Obras escolhidas vol. 1”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.216.

<sup>157</sup> O VIGILANTE RODOVIÁRIO. *Op. cit.*

quanto ao trabalho da Polícia Rodoviária. Ele diz com pesar: “Pensava na solidão em que vive um guarda rodoviário”<sup>158</sup>. Enquanto coloca o cão em seu colo, pensa na possibilidade de que ele poderia ser seu companheiro pelas estradas, se comovendo.

Ainda de noite, *Carlos* leva-o para o quartel. Escondendo-o dentro de sua jaqueta, consegue passar pelo guarda que vigiava a entrada do local. Ao mostrar o filhote a seus colegas do batalhão, todos demonstram simpatia pelo animal (Figura 11).



**Figura 11** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a tropa recebe Lobo no quartel.

*Arnaldo*, um policial que acariciava o cão, é mordido. Diante dos amigos que riam da situação afirma: “Puxa! Que fera! Parece um Lobo!”<sup>159</sup>. Daí o nome do cachorro, dado por um incidente e por uma frase solta. O policial, mesmo esboçando uma face de dor, não se irrita com o animal, indicando o equilíbrio característico dos policiais rodoviários da série.

Passada a euforia, o grupo passa a se preocupar em como esconder o animal no interior quartel, ferindo o regulamento interno. A solução encontrada foi colocá-lo provisoriamente numa caixa de papelão para abrigá-lo no alojamento.

Na sequência seguinte, ambientada no interior do quartel e já de dia, surge em cena um cozinheiro chamado *Jacinto*. Aproximando-se do balcão que dava para a cozinha, *Carlos* faz algumas mímicas, já que seus superiores não podiam saber da presença do cão. A cena resulta numa situação cômica, pois primeiro o cozinheiro entende que o inspetor queria uma linguiça, pensando que ele estava imitando um porco. Na cena seguinte, pensa que é um boi trazendo

---

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*

uma costela enorme. Para ser mais preciso, *Carlos* finge estar latindo sem emitir som fazendo com as mãos como se fossem duas orelhas lembrando-as de um cachorro (Figura 12). *Jacinto* traz para ele um grande osso. O policial finalmente desiste da mímica, entra na cozinha e prepara uma tigela de biscoitos com leite. A situação mostrada aponta que o episódio afasta-se do sentimentalismo e adentra numa comédia, mostrando certa versatilidade do roteiro e cadência.



**Figura 12** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Carlos* faz mímicas.

Sentindo que havia algo errado, um superior detém *Carlos* no corredor, desencadeando outra situação cômica. Questionado sobre se está passando mal, o inspetor acena que sim e começa a comer a papinha diante do superior (Figura 13). Desejando melhoras, este último segue seu rumo, enquanto o cozinheiro, distraído com que estava acontecendo, queima o dedo numa grande panela ao fogo. A representação engraçada de *Carlos* é uma exceção na série, que prioriza o suspense e a ação.



**Figura 13** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Carlos* come a papinha de Lobo.

No corredor que dava à instalação, um subcomandante se aproxima do quarto, mas um dos colegas avisa-os a tempo do perigo de serem flagrados. No desespero, *Carlos* sugere que um deles se finja de doente deitando na cama. Foi a primeira mentira que lhe ocorreu, já que ele próprio fingiu, na sequência passada, estar enfermo. O cachorro é escondido debaixo dos lençóis do falso paciente.

Avaliando a situação, o superior dispensa a tropa da posição. O paciente volta a gemer imediatamente. Num novo enquadramento, a câmera denuncia para o espectador o motivo pelo qual o paciente estava aflito: *Lobo* estava lambendo as solas de seus pés, fazendo-o contorcer-se todo de cócegas.

O subcomandante, sem saber dessa ação de *Lobo*, conclui que o enfermo está doente e aponta que seria melhor levá-lo ao hospital. Ao sair do recinto, ele nota uma pequena poça de leite no chão, olha para a tropa, que tenta disfarçar o pânico, mas acaba indo embora, para o alívio de todos eles.

Na sequência seguinte, somos levados pela narrativa ao canil da Força Pública, onde cachorros aparecem sendo treinados fazendo algumas peripécias, como pular passando por dentro de um pneu suspenso no ar, correr transpondo obstáculos fixos, entre outras ações.

*Carlos* segue contando que nos seus dias de folga costumava levar o cachorro ao local de treinamento, afirmando que “mais tarde esses cães prestariam inestimáveis serviços à sociedade”<sup>160</sup>. Uma leitura possível do espectador é que os cães e os policiais estão disponíveis para servir à sociedade, podendo o cidadão contar com mais esse recurso da polícia a sua disposição.

As demonstrações de destreza continuam: pulam de altura, ficam em pé através de um comando e rastejam sobre a grama., logo aparecendo o cão interagindo na imagem com *Carlos* pulando obstáculo (Figura 14), andando de maneira sincronizada entre as suas pernas.

---

<sup>160</sup> Ibidem.



**Figura 14** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Lobo* recebe treinamento.

Em outra sequência na sala do comandante, o inspetor se encontra com ele. Ciente de que o cachorro habitava o quartel, o superior o repreendeu, invocando o regulamento interno e categoricamente apontando que não faria a advertência verbal de novo. Ao vê-lo sair, o comandante, num ar de humanidade, olha-o com pena, colocando a mão no queixo, expressando estar desconfortável com a situação através desse gesto.

Para intensificar o sofrimento vivido pela possível separação, *Carlos* se dirige ao cachorro dando a triste notícia: “Lobo, o comandante não o quer mesmo aqui!”, levando a situação mais para o lado pessoal do comandante do que para a situação normativa, já que uma alternativa seria quebrar a regra com a anuência do seu superior. *Lobo* olha-o com expressão triste como se entendesse a situação, e *Carlos* avança uma possibilidade com rara hesitação: “Mas não sei para onde. Talvez o leve para o Pelotão de Capturas da Força, não sei...”. E continua: “Fizemos tudo para conservá-lo. Mas infelizmente não foi possível. Hoje faremos nosso último patrulhamento”. Uma breve pausa e: “Quando terminar o meu turno, eu o levarei embora! Para onde? Não sei. Vamos Lobo! À nossa última patrulha!”<sup>161</sup>. Numa cena que começou triste, *Carlos* encerra com um toque de bravura e sem derrubar uma lágrima. A coragem, o equilíbrio, a firmeza dele transparecem aqui. Mas uma solução será encontrada e, dentro da filosofia da série, terá que ser heroica.

---

<sup>161</sup> Ibidem.

Na sequência final da narrativa, o comandante, em uma viatura, se aproxima de *Carlos*, que se encontra num acostamento de terra. O inspetor alega estar ali porque estava atendendo a uma ocorrência de um motorista com o carro quebrado. O comandante percebe o cão dentro do carro de *Carlos*. O policial pede licença para ficar com o cachorro até o final do turno, a qual lhe é concedida.

*Carlos* se aproxima do carro enguiçado que já estava no local. À frente do veículo, uma menina brinca sentada ao chão jogando uma bolinha para o alto. Um homem, debaixo do carro, pede de maneira firme, quase como uma ordem, que sua mulher pegue para ele um alicate. Essa solicitação ríspida é a chave para o clímax do que está por vir.

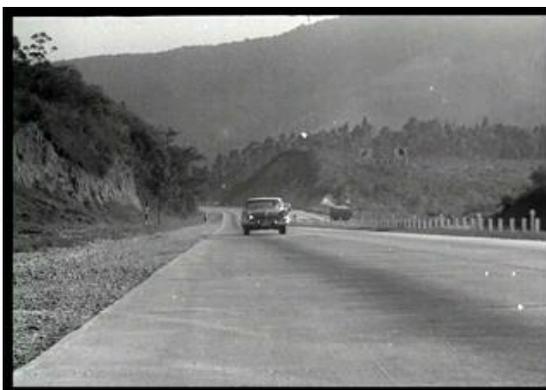
A menina continua a jogar a bola para cima, quando de repente o objeto rola para o meio da pista. A câmera capta o rosto da menina, que expressa que vai atravessar a pista. A câmera alterna para um carro se aproximando do local ao trafegar pela pista. Volta a enquadrar o rosto da menina com a mesma feição, enquanto toca uma música extradiegética acentuando o suspense. Corta para o *Lobo* que, de dentro do carro, antevê a situação de risco. Ouve-se um barulho de frenagem, enquanto a mulher, atendendo ao marido, olha-a assustada e impotentemente grita. Uma música toca em tom forte realçando o drama. *Lobo* a puxa pela saia de volta para o acostamento em segurança. O carro aparece parando na mesma posição na qual anteriormente estava a menina, dando a entender que ela teria sido atropelada se não fosse a intervenção de *Lobo*. A mãe, desesperada, corre em direção à menina. O homem sai debaixo do carro indo ao encontro da garota (Sequência – Figuras 15, 16, 17, 18 e 19).



**Figura 15** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a bola na pista de rolamento.



**Figura 16** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a menina olha fixamente para a bola.



**Figura 17** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: o carro em movimento se aproxima.



**Figura 18** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Lobo prevê o perigo e parte para o socorro da menina.



**Figura 19** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Lobo* retira a menina da pista.

O casal abraça a menina já salva junto ao cachorro. *Carlos* e o comandante correm em direção ao casal tardiamente. A mulher diz: “Minha filha!”, dando-lhe um beijo no rosto e atestando: “Este animal é um herói!”, fazendo carinho no cão: “É o orgulho da Polícia Rodoviária!” (Figura 20). O comandante sorri, mostrando aprovar as afirmações.



**Figura 20** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a mãe reconhece o heroísmo do cão.

A seguir, em outra sequência, *Lobo* aparece junto com a tropa. O comandante bate-lhe continência sorrindo e demonstrando aprovação. O cachorro permanece em pé, conforme aprendera na escola da Força Pública, resultando no fim do *flashback* da narrativa.

Voltando ao lugar das cenas iniciais, *Tuca* enxuga os olhos como se tivesse chorando com o que acabara de ouvir. *Carlos* termina afirmando: “E essa foi a história do

Lobo. Bem, está na hora de você ir para a casa”<sup>162</sup>, então lhe devolvendo os jornais. *Carlos* contempla o momento vendo o menino e seu cão indo embora.

No episódio, não há mais referência ao regulamento interno proibitivo. A história não permite saber se a regra foi mudada ou se *Lobo* foi mantido apenas pela convivência agora do comandante. Na visão de mundo proposta pela série, o amor pelos animais prevaleceu sobre qualquer norma disciplinar, não sem antes o cachorro provar que tem atributos para ser o adjuvante do herói no restante das histórias. O treinamento pelo qual passou o cachorro na escola da Força Pública o habilitou para o salvamento tornando-o capaz de permanecer na Polícia Rodoviária.

Logo, o episódio que acabamos de relatar se relaciona, de alguma forma, com os temas dos seriados americanos, tendo como característica o cosmopolitismo de seu tema desenvolvido.

Dando seguimento ao estudo dos personagens, suas ações e como eles participam das histórias em geral, intentaremos analisar os antagonistas voltando à temática do combate ao crime. Sobre os bandidos da série, é importante mencionar que entre um episódio ou outro não há a repetição de personagens.

Por outro lado, tal opção evita o que se chama de “superexposição do personagem”, impedindo uma possível empatia do telespectador com aquele determinado “malfeitor”. Existem casos, principalmente em telenovelas, que, de tanto que um determinado vilão aparecer na tela, acaba causando uma empatia no público, concorrendo “em popularidade com os heróis da história”<sup>163</sup>. Esse aspecto é o oposto da série de Ary Fernandes, pois a luta de *Carlos* não é contra um vilão em específico ou um determinado bando, e sim contra o “mal”.

Outras figuras aparecem nos episódios, como alguns cidadãos. Eles entram nas histórias ao serem vítimas dos bandidos, colaboradores de *Carlos* na captura de algum agente criminoso ou em suas interações com a Polícia Rodoviária, mostrando o quanto a instituição e a sociedade são próximas.

Focando a sociedade representada, o seriado procura esconder as suas contradições através do uso de estereótipos, afastando embates políticos, raciais ou de classe. Num

---

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> Um exemplo de vilão familiar/empático é o personagem *Lucas* da telenovela *Cavalo de Aço*, assim como outros elencados por SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1999, pp.65-66.

sentido mais amplo, essa característica está no cerne da própria televisão, haja vista que “um dos efeitos manifestos do sistema da televisão é a *desindividualização* (isto é, a tentativa de apagar diferenças individuais) do sujeito através da linguagem uniformizante do consumo e da socialização autoritária, nos moldes do *status quo*”<sup>164</sup>.

Olhando os episódios mais de perto, percebemos que os personagens aceitam sua condição social, já que as narrativas passam longe da luta de classes. A obra reforça os discursos em prol do legalismo sem chocar com os valores das classes dominantes e, ao mesmo tempo, despolitiza o público com uma temática cosmopolita, assim como os seriados americanos citados. Sobre essa característica, dispõe Muniz Sodré que

no momento em que a televisão mobiliza para a internalização dos valores dos grupos dominantes, desmoraliza os dominados para uma ação que busque superar sua condição subordinada. Nesse sentido, um filme de *western*, uma série policial mobilizam e desmobilizam, já que personagens, ações e comportamentos revelam estereótipos e valores de classe<sup>165</sup>.

A defesa da lei, em si, já pode ser uma harmonia com alguns discursos hegemônicos daquela época. A questão operacional dos usos dos estereótipos será nosso objeto de análise agora.

A sociedade mostra-se solidária a favor do cidadão de bem, como os trabalhadores de *A Pedreira*, que acolhem, ao final do episódio, o inspetor *Carlos*, a menina e o técnico de explosivo após o perigo pelo qual acabaram de passar.

De resto, no campo de atuação do nosso vigilante, há estereótipos de caipiras, crianças, idosos, deficientes, trabalhadores, esportistas, famílias, pobres, ricos, mocinhas, adolescentes, policiais, motoristas entre outros. O que mais salta à vista na série é a ação dos protagonistas diante de uma tarefa difícil ou contra a criminalidade, heroizando a Polícia Rodoviária, como destacaremos no próximo tópico. Por esse motivo, a série não deixa que uma pessoa proveniente de alguma dessas categorias tenham uma personalidade extremamente forte e marcante que o torne capaz de atrair as atenções para si. Os personagens são encaixados “no comum” através de estereótipos da classe que representa.

Reconstituídas as ações dos personagens e após abrigarmos algumas análises dos temas gerais de *O Vigilante Rodoviário*, ficaram-nos mais claros os contornos cosmopolitas do

---

<sup>164</sup> SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1999 p.56.

<sup>165</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Op. cit.*, p.115.

seriado. Ao tratarmos dos aspectos como o “bem” contra o “mal” ou a superação de uma tarefa difícil, ele acabava refletindo, de certa maneira, aspectos da cultura americana, que detinha o domínio mundial no mercado de bens culturais fílmicos ou televisivos. Passemos a ver agora, portanto, um pouco mais a influência americana no pano de fundo que compõe as histórias.

O cinema americano adotava como orientação o *Código Hays*, que foi feito em 1922 para atender às pressões de entidades religiosas, mas deixou de ser aplicado desde o final da Segunda Guerra Mundial<sup>166</sup>. Há traços dele em *O Vigilante Rodoviário*, principalmente no que tange ao discurso em prol de alguns “bons costumes”. Para tanto, entrecruzaremos abaixo alguns elementos morais previstos nesse dispositivo com o tratamento dado pelo nosso seriado.

a) *Será mantida a santidade da instituição do casamento e do lar*<sup>167</sup>. *O Vigilante Rodoviário* não coloca em questão discursos contra a referida organização social, não cabendo na série intrigas entre marido e mulher. Nele, as famílias se mostram coesas e solidárias, como se fossem um “porto seguro” perante um mundo repleto de bandidos, colocando-se de forma indivisível e inabalável e às vezes constituindo-se em vítimas de vilões que não possuem filhos. No geral, os personagens explicitam o senso de hierarquia como o respeito dos filhos para com os pais, representando a figura paterna como o patriarca do lar e a mãe como figura dedicada aos filhos, embora, de vez em quando, exista uma inobservância dessa ordem, mas, no final, o personagem desobediente aprende a lição e reconhece seu erro por não ter os escutado antes<sup>168</sup>.

b) *Nenhum filme ou episódio deverá ridicularizar qualquer crença religiosa* (a não ser as crenças religiosas dos indianos, dos amarelos e dos negros, reconhecidamente raças inferiores). Uma das poucas referências à religiosidade é a demonstração de fé que aparece em *O Mistério do Embu*. Uma velha e respeitada senhora, *Nhá Tuca*, pretende doar seus bens à Igreja Católica em testamento, demonstrando a sua fé e crença na instituição. As riquezas inventariadas estão num baú, atraindo a cobiça dos bandidos. No geral, há entre as

---

<sup>166</sup> Serviu inclusive como base para a censura após o golpe civil-militar no Brasil. SIMÕES, Inimá Ferreira. “Nunca fui Santa”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *Op. cit.*, 2000, p.88.

<sup>167</sup> Alguns dispositivos do referido Código se localizam em: Sodré, Muniz. *Op. cit.*, 1999, p.81.

<sup>168</sup> Maiores detalhes no 2.3 com o episódio *O Recruta* e no 2.4 com *O Mistério de Embu*.

histórias algumas demonstrações de fé do brasileiro, sem maiores detalhes quanto a aspectos doutrinários<sup>169</sup>.

c) *Não serão ridicularizadas as leis, não se suscitará jamais a simpatia para com a violação da lei etc.* Os agentes quando desrespeitam as leis, são flagrados por *Carlos*, seja numa infração por excesso de velocidade, seja pela prática de um crime. As investidas de *Carlos* contra os infratores ou criminosos coloca-o como “defensor da lei”.

Assim, diante do exposto, existem limites à brasilidade da série. Imbricado num período de domínio das produções americanas na televisão brasileira, não só destacamos os seriados de temáticas próximas como também apontamos o caráter cosmopolita da série ao destacar o maniqueísmo da luta entre o “bem” e o “mal”. Nossa análise mais sincrônica fez com que atentássemos mais, nesse momento, para os conteúdos e para alguns discursos da série, dentro de pautas que se pretendiam universais, mas que correspondiam aos conteúdos ideológicos americanos de alguma forma. O Brasil era apenas o ambiente das histórias e só será mais notado quando analisarmos alguns elementos pertinentes à cultura popular brasileira, como vamos analisar no 2.4.

Seriados como *Patrulha Rodoviária*, *Bat Masterson*, *Roy Rogers*, *Rin-Tin-Tin* e *Lassie* podem ter contribuído na criação da obra de Ary Fernandes, já que ele tinha referências para criar o seu. Por outro lado, sua obra permitia ao público brasileiro o contato com temáticas e narrativas com os quais já estava habituado a assistir, pois “o telespectador brasileiro foi iniciado em sua competência televisual através dos seriados americanos”<sup>170</sup>. Por outro lado, esses aspectos mencionados facilitaram a sua inserção na grade de programação da TV brasileira.

Buscando mais as representações e os conteúdos discursivos, deixaremos de lado as generalidades e nos focaremos agora nas particularidades do seriado, visando buscar mais elementos nacionais e uma visão de mundo própria. Para tanto, começaremos a explorar a valorização da imagem da Polícia Rodoviária, que colaborou na feitura dos episódios.

---

<sup>169</sup> Esse episódio será explorado melhor na quarta parte deste capítulo. Outra história que corresponde ao que mencionamos é *Os romeiros*, que mostra alguns fiéis às tradições católicas em caravanas à cidade de Pirapora do Bom Jesus, interior de São Paulo. Um bando, após ter cometido um assalto, se mistura a um grupo de romeiros dentro de um caminhão.

<sup>170</sup> BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996, p.135.

### 2.3. Representações sobre uma Polícia Rodoviária

Desejando criar um herói nacional que fosse viável para a televisão, Ary Fernandes optou por vinculá-lo à Polícia Rodoviária. Suas histórias, no sentido geral, ao dispor a luta do homem da lei de estrada contra criminosos e as performances do cachorro junto ao caráter educativo possibilitam, em conjunto, que se façam associações com seriados americanos que eram retransmitidos no Brasil, como *Patrulha Rodoviária*, *Rin-Tin-Tin*, *Lassie* e *O Menino do Circo*.

Considerando que as escolhas se operam no âmbito do indivíduo, o que fez com que o criador Ary Fernandes escolhesse exatamente a Polícia Rodoviária de São Paulo? Quais são as representações propagadas pela sua obra sobre a instituição? No que sua representação se aproxima ou se distancia da polícia real? São questionamentos que pretendemos responder nesta presente parte da pesquisa, agora mais detida numa análise interna do objeto.

A Polícia Rodoviária do Departamento de Estradas de Rodagem de São Paulo (DER) é representada como um lugar onde se formam heróis, como o inspetor *Carlos* e o cachorro *Lobo*, sendo, nesse sentido, mostrada de forma positiva nos episódios. A ideia da história inicial de Ary Fernandes para o piloto atraiu a atenção de suas autoridades, que, em contrapartida, emprestaram viaturas, permitiram que o ator Carlos Miranda frequentasse alguns quartéis para agregar conhecimento prático ao seu papel e também auxiliaram na consultoria das histórias.

No interior das histórias, a Polícia Rodoviária é infalível no combate ao crime, mesmo diante de quadrilhas internacionais, como no caso do episódio inaugural *Diamante Grão Mongol*, em que o inspetor *Carlos* tem participação decisiva no aprisionamento do chefe do bando, ou em *Aventura em Vila Velha*, no qual o policial trabalha em conjunto com a Polícia Rodoviária paranaense e com a Força Aérea Brasileira para deter os planos de espiões que queriam se apoderar do segredo militar de um lançamento de foguete frustrado. Esses elementos engrandecem as instituições policiais e as Forças Armadas que, em conjunto, resolvem crimes internacionais, fortalecendo também a imagem do Estado, que, por sua vez, detém corporações eficazes.

A valorização da polícia ou, em segundo plano, das forças militares nacionais não está somente no desenrolar das aventuras. Ela também se apresenta nos discursos, como no caso do episódio *Ladrões de Automóveis*, que defendia que a alta dos furtos de veículos na cidade de

São Paulo não era uma amostra da ineficácia da polícia e sim resultante do descuido de motoristas que estacionavam seus veículos deixando a porta aberta, por exemplo.

Portanto, faz-se necessário estudar a Polícia Rodoviária real, mas, sobretudo, a ficcional, abordando o discurso, a prática e a representação. Nossa perspectiva se inspira na análise desenvolvida por Roger Chartier, segundo o qual a representação

permite articular três registros de realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ser reconhecidas; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada<sup>171</sup>.

Antes de adentrarmos na representação, tratemos, agora, brevemente da polícia real. A Polícia Rodoviária de São Paulo já gozava de boa reputação perante o público, o que contribuiu para que Fernandes e Palácios a elegessem para ser retratada na tela, aproveitando-se de seu sucesso. É possível que tal fator ocorresse devido à sua formação recente à época da produção do seriado. A corporação foi fundada em 1948 como Grupo Especial de Polícia Rodoviária, contando com um efetivo de sessenta homens, entre eles alguns ex-combatentes da Força Expedicionária Brasileira, e sob o comando do primeiro-tenente José de Pina Figueiredo, da Força Pública, para atuar na rodovia Anchieta, que acabara de ser inaugurada<sup>172</sup>. A corporação surgiu vinculada ao Departamento de Estradas de Rodagem (DER), permanecendo dessa forma até o ano de 1962, quando se tornou um grupo da Força Pública, com a denominação de Corpo de Policiamento Rodoviário. Hoje está vinculada à Polícia Militar do Estado de São Paulo. Até o momento da série, era composta metade por guardas rodoviários civis comissionados e

---

<sup>171</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p.11.

<sup>172</sup> Criada sob Decreto Estadual nº 17.868 durante a administração estadual do governador Ademar Pereira de Barros. Em 1971, passou a chamar-se 39º Batalhão de Polícia Militar e, em 1973, Batalhão de Policiamento Rodoviário.

Disponível em <http://www.polmil.sp.gov.br/unidades/cprv/historico.asp>. Acessado em 31/10/2014. Contudo, o pioneirismo no policiamento rodoviário na América Latina coube à Guarda Civil já no ano de 1928, que exerceu a função até 1951, quando, aos poucos, foi substituída pelos policiais rodoviários do DER. Seus últimos homens atuavam na via Anchieta. BATTIBUGLI, Thaís. *Democracia e segurança pública em São Paulo (1946-1964)*. Tese de Doutorado em Ciência Política. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, p.282.

metade por membros da Força Pública<sup>173</sup>. No seu efetivo havia seiscentos homens para todo o estado de São Paulo<sup>174</sup>.

Carlos Miranda relembra que a seleção da instituição policial foi fruto de conversas envolvendo Alfredo Palácios, Manoel Carlos, Cláudio Petrágli, Álvaro Moya e Ary Fernandes. Primeiramente, houve a exclusão da Guarda Civil e da Força Pública pela rivalidade que havia entre elas. No âmbito das que tinham boa fama, restaram poucas opções, como o Corpo de Bombeiros, que já estava integrado à Força Pública e, por esse motivo, foi descartado. Permaneceu como opção plausível aos realizadores a Polícia Rodoviária, ainda do DER, a qual, “com pouco mais de dez anos, surgia como a mais simpática, por ser quase desconhecida e por atuar em poucos locais: Via Anchieta, Estrada Velha Rio-São Paulo, Anhanguera e outras menos famosas”<sup>175</sup>.

Ary Fernandes também afirma os motivos que levaram a escolher o policiamento rodoviário em detrimento dos bombeiros: “Imagina fazer uma série com bombeiro no Brasil? É difícilimo!”. O que está por trás de sua fala é a constatação de que também havia uma precariedade de recursos disponíveis para o cinema nacional, frustrando sua intenção de filmá-los. Continuando o depoimento, para o diretor, a Polícia Rodoviária era vista de certa forma como “símbolo de honestidade” e sua imagem poderia estar mais intacta por ter uma função mais fiscalizatória do que punitiva, como ele sugere<sup>176</sup>.

A certa busca da brasilidade ronda também a escolha da instituição. Fernandes expõe a sua própria admiração pela polícia e o desejo de ver na televisão programas brasileiros passados no país, transfigurando-se em um dos personagens da série quando afirma ser o *Tuca*, isto é, “aquele garotinho que era amigo do vigilante e sonhava com o herói brasileiro” pelo qual “pudesse torcer e que falasse em Brasil, em coisas brasileiras”.

---

<sup>173</sup> NASSARO, Adilson Luís Franco. *Policiamento rodoviário: 50 anos com sede regional em Assis-SP*. Assis: Triunfal Gráfica & Editora, 2008, pp.20-22.

<sup>174</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.165.

<sup>175</sup> Na capital, as zonas sul e oeste ficavam sob a jurisdição da Guarda Civil, enquanto as zonas leste e norte eram da Força Pública, tendo como divisa a avenida São João. SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, pp.61-62.

<sup>176</sup> FERNANDES, Ary. *Entrevista com Ary Fernandes: diretor da série Vigilante Rodoviário*. São Paulo: Idart, 09/01/1987. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo, Transcrição 1868.

Ele conclui sua fala esclarecendo que não se tratava de um “falso nacionalismo” e sim de um sentimento de alguém que se acha “muito brasileiro”<sup>177</sup>.

Mais próximo do momento do lançamento do seriado, o produtor Alfredo Palácios aponta a necessidade de criar um programa brasileiro, positiva a imagem da corporação e destaca o viés formativo da obra: “Criamos um herói brasileiro que pudesse competir com os de importação, levando ao mesmo tempo, aos lares brasileiros, uma mensagem de confiança nas autoridades constituídas para zelar pela segurança do povo”. Já sobre o porquê do uso da Polícia Rodoviária, afirma que a escolha se deu “pela simpatia que seus componentes granjearam junto ao público, pela correção, probidade, bem como pela urbanidade no trato com as partes”<sup>178</sup>.

Um pouco mais além e de forma mais enfática, Palácios também ressalta a dificuldade de encontrar a corporação policial a ser filmada. Como deu esse seu depoimento vinte e seis anos após a estreia do seriado, ficou mais à vontade para acrescentar que a polícia no Brasil daqueles tempos estava “desmoralizada”. Até mesmo a Força Pública, que possuía “muito prestígio”, tinha seus componentes “sempre envolvidos” em crimes como roubos e furtos. No mais, também atribui a boa imagem da Polícia Rodoviária daquele tempo por ser apenas “uma organização de controle e vigilância das estradas” não tendo ainda o poder de punitivo de polícia<sup>179</sup>.

Ary Fernandes conta que a ideia de fazer uma película envolvendo a instituição agradou ao subcomandante da Polícia Rodoviária, Flávio Capeletti. Após uma reunião entre o diretor e a autoridade, ficou decidido que a corporação iria ajudá-lo nas filmagens, “mas

---

<sup>177</sup> Idem. O garotinho a quem ele se refere teve uma participação muito importante em *A História do Lobo*, na qual se mostrava muito próximo ao inspetor *Carlos* por causa do seu trabalho de entregador de jornal no quartel. O episódio foi explorado com detalhes no tópico anterior deste trabalho.

<sup>178</sup> Primeiro filme seriado da TV vai sair logo. In: *Propaganda*, São Paulo, maio/1961, pp.6-7. Acervo do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4523.

<sup>179</sup> PALÁCIOS, Alfredo. *Entrevista com Alfredo Palácios: produtor da série Vigilante Rodoviário*. São Paulo: Idart, 26/01/1987. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo, Transcrição 1869.

os recursos da Polícia Rodoviária na época eram precários”, pois “a frota da rodoviária era composta de alguns Jeeps e dois Fords, um 1949 e 1950”<sup>180</sup>.

Carlos Miranda aponta que havia receio quanto às filmagens, uma vez que a corporação seria mostrada pela primeira vez na TV. A corporação relutava para “ceder homens e meios”, mas, devido à intervenção do capitão, “as viaturas foram liberadas e utilizadas em suas folgas”, embora também destaque que “a polícia não possuía uma frota grande de veículos e nem de efetivo suficiente para disponibilizar”<sup>181</sup>.

Dentro da filosofia da série de querer se aproximar ao máximo da realidade no que tange ao desempenho do herói e tornar os discursos mais eficazes, era necessário que o autor Carlos Miranda vivesse realmente a experiência de policial rodoviário para ser mais eloquente em seu papel. Para preparar bem seu personagem, estava convencido de que havia a “necessidade de conhecer a rotina de um policial rodoviário, a legislação rodoviária, os deveres e obrigações do policial, pilotar motos, portar armamento e saber toda a hierarquia da corporação”. Logo, o ator ficou durante três meses treinando na escola da Polícia Rodoviária, localizada em Jundiaí, sob o comando do primeiro-tenente PM Ary Aps. Com o oficial, aprendeu “a respeito da administração, da Teoria Geral do Estado e logicamente sobre policiamento rodoviário”. Por seis meses assimilou os fundamentos do jiu-jítsu e defesa pessoal na Escola de Educação Física da Força Pública em São Paulo<sup>182</sup>.

O acontecimento foi noticiado pela revista *TV Repórter Guia*. A reportagem atestou que o autor passou a ser um policial rodoviário de verdade, ao passo que reforçava a seriedade da obra com tom nacionalista: “Como vemos, o cinema nacional leva as coisas a sério”<sup>183</sup>.

Contando com a ajuda da Polícia Rodoviária inclusive para as filmagens, o primeiro episódio batizado de *Diamante Grão Mongol* ficou pronto. Nele, a corporação se mostra

<sup>180</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.117-118. As fardas também foram cedidas pela polícia, mas com o passar do tempo Ary Fernandes mandou fazer algumas especiais para a série, já que era comum rasgarem após algumas cenas de luta. *Idem*, pp.127-128.

<sup>181</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.68.

<sup>182</sup> *Idem*, p.65.

<sup>183</sup> Vigilante Mesmo!. In: *TV Repórter Guia*, de 19 a 25/02/1962. Acervo do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4558.

competente na captura de uma quadrilha internacional que traz ao Brasil um diamante raro subtraído da Holanda.

Numa das cenas desse episódio, *Lobo* foge e consegue entrar em contato com a Polícia Rodoviária por meio de latidos através de um rádio instalado na moto do vigilante. O interessante é que, naquela época, a força policial não tinha rádio nas motos, conforme podemos averiguar nos apontamentos de Ary Fernandes, que disse ter instalado um apenas para figurar na cena<sup>184</sup>. O caso evidencia o descompasso entre a polícia real, precária, e a representada no seriado, equipada.

Depois de pronto o primeiro episódio e já contando com alguma colaboração da Polícia Rodoviária, a IBF, de Ary Fernandes e Alfredo Palácios, realizou uma exibição especial para o Comando da Corporação e para o Conselho Estadual Rodoviário. O episódio foi bem recebido, uma vez que “tiveram que passar três vezes, pois, alguns comandantes e conselheiros iam chegando depois do filme já começado e queriam ver o início, só que aqueles que já haviam assistido não iam embora”, deixando de lado o receio inicial<sup>185</sup>.

Parte da imprensa, ao entrar em contato com o piloto, teceu elogios. O jornal *Diário da Noite* indicou não só a qualidade da história como também reafirmou que “a escolha da Polícia Rodoviária foi, sem dúvida, bastante feliz, pois aquela corporação policial conta com toda simpatia da opinião pública”, comprovando a boa reputação da referida polícia a qual destacamos nesta parte do trabalho<sup>186</sup>.

E, na tela, como era trabalhada a imagem da Polícia Rodoviária pelo seriado? Primeiro, é importante destacar que houve na elaboração da série uma preocupação em transmitir uma boa imagem das polícias, principalmente da Polícia Rodoviária.

O que certamente colaborou para a divulgação positiva dela foi a experiência acumulada de Ary Fernandes no campo da realização de vídeos para o mercado publicitário e a ajuda do cineasta Fábio Novaes da Silva, que, juntando sua experiência no mundo do

---

<sup>184</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.128.

<sup>185</sup> Ademais, alguns policiais rodoviários de verdade participaram da série. SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, pp.68-69.

<sup>186</sup> *O Vigilante Rodoviário*: primeiro seriado brasileiro para a TV. *Diário da Noite*, 18/07/1961. Acervo da Cinemateca Brasileira.

cinema com o que vivia no interior de sua corporação militar, já que era suboficial da Força Aérea Brasileira (FAB), passou a escrever os argumentos do seriado<sup>187</sup>.

Um aspecto que fica muito evidente no seriado é o fato de as instituições policiais trabalharem sempre em conjunto. Em seu mundo idealizado, elas estão sempre a postos e trabalham de forma coesa, sem rivalidades, com o claro objetivo de tirarem os bandidos das ruas. A mensagem é a de que não existe criminoso que passe impune.

Em *Diamante Grão Mongol*, conforme já destacado, a Polícia Rodoviária age em conjunto com a Interpol, atendendo seu alerta geral, e, mais tarde, corrige a falha da Polícia Marítima, que deixou escapar o chefe de uma quadrilha internacional, prendendo os bandidos ao final.

Em *Aventura em Vila Velha*, *Carlos* atende a um chamado proveniente das Forças Armadas, que lançou um foguete, mas, devido à repentina mudança das condições atmosféricas, o equipamento caiu na referida localidade no interior do Paraná. Sabendo disso, espiões partem para capturar a ogiva que contém segredos militares do lançamento, enquanto o vigilante *Carlos* patrulhava a Régis Bittencourt próximo à divisa de São Paulo com o Paraná.

Num momento de tensão, o comandante da Força Aérea, que acompanhava a queda do objeto, passou a seus subordinados a ordem para que buscassem “a colaboração das forças federais, estaduais e também da Polícia Rodoviária”<sup>188</sup>. Nota-se que a corporação do herói *Carlos* é colocada por último para dar maior destaque a ela na narrativa.

Sem saber do ocorrido, *Carlos* segue pela estrada em direção à Curitiba, até que encontra alguns membros do exército e se apresenta como policial rodoviário do estado de São Paulo (Figura 21). Indagado por um dos militares sobre sua missão, o vigilante responde-lhe que estava fazendo um contato com o estado do Paraná. Seu interlocutor aponta que “qualquer ordem será transmitida”. Há neste trecho da história uma amostra da boa relação entre as distintas forças.

---

<sup>187</sup> Ele era assistente de direção na Companhia Cinematográfica Maristela, por onde também passaram Ary Fernandes e Alfredo Palácios. *O Vigilante Rodoviário. Diário do Paraná*, Curitiba, 18/03/1962. Segundo Caderno, p.2. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 02079. Acessado em 14/11/2014.

<sup>188</sup> FERNANDES, Ary. *Aventura em Vila Velha. O Vigilante Rodoviário*. Brasil, 1961-1962.



**Figura 21** – Imagem retirada do episódio *A Aventura em Vila Velha*, da série *O Vigilante Rodoviário: Carlos se reporta ao exército*.

Tendo ciência da localização da patrulha do Exército e do policial *Carlos*, uma nova ordem é dada pelo comando da Força Aérea: “Coordene ao Vigilante Rodoviário que se apresente ao comandante da Polícia Rodoviária paranaense, a fim de com eles colaborar”<sup>189</sup>. Isto é, há aqui uma amostra do quanto essas corporações são unidas, ao fazer uma conexão entre um dos braços das Forças Armadas, a Polícia Rodoviária paranaense e o policial paulista.

Porém, mais forças são evocadas quando o comandante da Força Aérea descobre que no local do centro de operação há uma escuta clandestina: “Interdite a saída da base, manda (sic) chamar a Polícia Secreta, os investigadores e a Segurança Nacional. Trata-se de espionagem!”<sup>190</sup>. Nesse momento, há o ápice do drama, e o conhecimento do crime ganha uma dimensão federal ou até mesmo internacional, aumentando as conexões entre as instituições do Estado para deter um risco concreto à nação.

*Carlos*, ao chegar ao gabinete do comando da Polícia Rodoviária paranaense, recebe ordens para ir, junto com um policial rodoviário deste estado, até Vila Velha averiguar a queda da ogiva.

Os policiais, por acaso, chegam aos bandidos, que, por sua vez, se apoderaram de parte da ogiva que detém um segredo militar. Para tanto, eles se deparam com um menino que estava com parte do foguete na mão. Vendo a situação de perigo, *Carlos* toma o artefato do menino (Figura 22) e joga-o para longe, presenciando sua explosão. O menino

---

<sup>189</sup> O VIGILANTE RODOVIÁRIO. *Op. cit.*

<sup>190</sup> *Idem.*

conta que o objeto estava em poder de alguns homens e aponta a direção para onde eles foram. Os policiais partem em disparada atrás do bando.



**Figura 22** – Imagem retirada do episódio *A Aventura em Vila Velha*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos toma o objeto perigoso do menino.

Os bandidos, na ânsia de escaparem, fogem para o interior do parque de Vila Velha, sendo alcançados pelos policiais rodoviários. Sabendo que não conseguirá enfrentá-los pela desvantagem numérica e por não ter um rádio para pedir reforços, *Carlos* resolve atirar para chamar a atenção de um avião da Força Aérea que sobrevoava o local. Vendo o que estava acontecendo, o piloto chama reforços (Figura 23), que chegam prontamente ao local enquanto o inspetor, *Lobo* e seu companheiro paranaense vencem os agentes.



**Figura 23** – Imagem retirada do episódio *A Aventura em Vila Velha*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Força Aérea chama reforços.

A vitória, de acordo como a história foi montada, só foi possível pela ação eficaz dos policiais rodoviários paulistas e paranaenses, que agindo em conjunto com as Forças Armadas prendem a quadrilha, mantendo o segredo militar intacto. *Carlos* atende ao

chamado de outra polícia, a paranaense, e tem participação central para deter os agentes, acentuando a sua marca de herói.

Embora o bando seja internacional, como o episódio sugere em uma das passagens, não se especulou sobre a nacionalidade dos espiões, nem sobre para quem estavam trabalhando, já que a série, discursivamente, tendia a apontar que o “mal” era um desvio de caráter, despolitizando-a mas afirmando, contudo, o valor nacionalista de uma polícia que trabalha de forma organizada e estruturada, mostrando-se coesa com as Forças Armadas e garantindo, assim, a segurança do país acima de qualquer rivalidade que possa existir entre as corporações.

A conexão harmônica entre as polícias também aparece em *Ladrões de Automóveis*. Numa reunião dentro de uma delegacia, um superior mostra-se muito tenso após largar sobre a mesa um jornal apontando que “é preciso acabar com essa onda de furtos de automóveis. Não vê que ficamos desmoralizados perante a opinião pública?”. À sua frente, três homens cabisbaixos ouvem o resto da repreensão: “Vocês não fazem nada! Parece que estão dormindo. Esse estado de coisas não pode continuar. Ponha-se em ação!”. A câmera corta para outro que está cabisbaixo. Gesticulando com certa violência, continua sua fala: “Na valentia e de noite, mas me tragam algum resultado”. E daí vem o alerta geral: “Solicite a colaboração de todos os setores da polícia. Da Delegacia de Furto e da Polícia Rodoviária!” (Figura 24).



**Figura 24** – Imagem retirada do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a tensão da polícia frente ao crescimento do furto de automóveis.

Como no outro episódio acima mencionado, na invocação das forças contra o crime, a corporação de *Carlos* é citada por último para ganhar destaque.

Após a mensagem ser repassada da Delegacia de Furto de Automóveis à Polícia Rodoviária, *Carlos* e seu companheiro obtêm pistas de uma quadrilha especializada nessa modalidade de crime através da denúncia de um garoto que presenciou movimentação suspeita no interior de um posto de combustíveis.

Uma conversa entre um frentista e um cliente sobre o crescimento do furto de automóveis é ouvida pelo menino, *Manivela*. O fato o deixa mais atento a movimentação suspeita no desenrolar da trama (Figura 25).



**Figura 25** – Imagem retirada do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Manivela* escuta conversa sobre o aumento do furto de automóveis.

Numa rodovia, o bandido que está dirigindo um Simca Chambord furtado percebe que é preciso abastecê-lo. Ao parar o veículo, pede para o frentista colocar dez litros de gasolina. Enquanto isso, o menino limpa os vidros de seu carro. Com dificuldades para abrir o tanque de combustível, o funcionário solicita a chave ao motorista, que lhe responde com alguma hesitação que estava sem chaves, pedindo-lhe para forçar a tampa.

Ouvindo toda a conversa, *Manivela* passa a suspeitar de que ali há algo estranho. Mais atento ainda, percebe que foi feita uma ligação direta, pois vê uma fiação exposta sob o painel (Figura 26).



**Figura 26** – Imagem retirada do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Manivela desconfia da dupla parada no posto.*

Mais tarde, o garoto encontra *Carlos* e seu companheiro *Jair* no posto e relata a eles o que acabou de presenciar. O inspetor, por sua vez, repassa a informação a seu superior com destaque para a quantidade de combustível colocada, deduzindo que o esconderijo não está além de um raio de cinquenta quilômetros do local de abastecimento. O comandante diz que comunicará à Delegacia de Furto de Automóveis, para que denuncie, o mais depressa possível, a ocorrência de um novo crime, achando que o esconderijo está próximo.

Paralelo a isso, os criminosos conseguem entregar o carro encomendado ao chefe da quadrilha em uma habitação rural. Um deles, temendo a ação da polícia, quer parar com os crimes, mas o chefe convence-os a fazer só mais um furto, no caso de um Volkswagen modelo 1961, que já havia sido encomendado.

Um motorista desatento estaciona o veículo desejado em frente a uma loja, adentrando no recinto. Os bandidos, observando o descuido, entram no carro já com as chaves no contato e põem o veículo em movimento. O motorista, ao voltar para o lugar onde estacionou, não o encontra mais. Gritando, atrai a atenção da população e de uns policiais que estavam numa viatura próxima ao local.

*Carlos* e seu companheiro recebem pelo rádio a notícia do furto. É solicitado para que fiquem atentos ao veículo descrito, caso passe na rodovia onde estão patrulhando.

Portando um binóculo, *Jair* detecta o carro passando pelo local, enquanto *Manivela* entra escondido numa das viaturas estacionadas. Os policiais combinam um plano de ação e partem em perseguição aos bandidos. Os vilões veem a aproximação das duas viaturas rodoviárias, mas seguem o caminho, procurando não fazer movimentos suspeitos. Eles ficam mais tranquilos ao verem que uma das viaturas os ultrapassou.

Abandonando a pista e entrando numa via de terra perpendicular, os dois se dirigem ao esconderijo. *Jair*, que os viu fazendo a conversão, relata o fato para *Carlos*, que vai ao local do desvio.

Encontrando seu companheiro nesse local, *Carlos* tem sua atenção despertada pelos latidos de *Lobo*. Indo verificar o motivo, percebe que *Manivela* está escondido no chão do banco traseiro da viatura.

Contrariado com a ousadia do garoto, *Carlos* ordena que ele fique no local. Confiando nele, a dupla de policiais e *Lobo* vão ao esconderijo com uma viatura, sem perceber que o menino estava agarrado ao para-choque traseiro (Figura 27).



**Figura 27** – Imagem retirada do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Manivela* pega carona escondido.

Os policiais se aproximam do esconderijo de forma cautelosa, mas o menino escondido é descoberto por alguém do bando, sendo logo reconhecido como o menino do posto.

*Manivela* reage e consegue se soltar de um deles. *Lobo* parte em seu socorro atendendo ao comando de *Carlos*. Os dois policiais entram, finalmente, em cena e através de uma luta corporal conseguem vencer os bandidos. O chefe foge, porém é capturado pelo menino, que o rende com um estilingue (Figura 28), fazendo com que os heróis riem da situação.



**Figura 28** – Imagem retirada do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Manivela captura o chefe da quadrilha.

Várias mensagens podem ser extraídas desse episódio. A primeira é a de que as polícias fictícias são unidas e eficazes contra o crime, haja vista o fato de a Polícia Rodoviária agir em conjunto com a Delegacia de Furto. Em outro plano, é o cidadão que precisa ajudar a polícia, comunicando-lhe cada movimento suspeito. Por exemplo, a participação de *Manivela*, por ter relatado o que viu no posto, foi importante para a captura dos agentes.

Além disso, o uso de *Manivela* na história expõe a admiração que parte da população tinha pela Polícia Rodoviária. A polícia, por sua vez, inspirou os feitos heroicos do menino, que sonhava em ser policial e tinha *Carlos* como modelo de ação na trama.

Assim, o principal discurso passado pelo episódio é a de que polícias coesas e população atenta e informante das polícias podem ser armas eficazes contra a criminalidade no mundo real.

Por outro lado, ressaltamos que uma das ideias esboçadas pela série é a preocupação com a segurança coletiva. A característica é explicitada no pedido de colaboração com as polícias feito à população.

Na primeira sequência, há uma espécie de documentário para sensibilizar os telespectadores quanto ao aumento do número de furto de automóveis em São Paulo. Após ter apontado a grande dimensão da metrópole, seu trânsito e vários veículos estacionados, o narrador denuncia que, “em toda a cidade, motoristas descuidados que deixam os veículos de portas abertas, sem travas nas direções e até mesmo chaves nos contatos” facilitam “a ação dos ladrões de automóveis”. Enquanto isso, um bandido abre a porta de um carro

estacionado, senta no lugar do motorista e faz uma ligação direta, destacando que “um carro de porta aberta é um convite ao crime”<sup>191</sup>.

A partir desse momento, são usadas as imagens da história da aventura que está por vir, com os bandidos levando o carro embora. O aspecto, além de baratear a produção, ainda reforça o discurso, pois faz o telespectador ver a mesma cena duas vezes, enquanto o narrador conclui: “Eis as graves consequências de um simples descuido”<sup>192</sup>. Logo em seguida, um motorista sai de uma loja, olha para os lados, e, desesperado, começa a gritar (Figura 29). Ou seja, há nessa parte uma busca de sensibilização aos motoristas para que não facilitem a ação dos bandidos, dentro da premissa de que só existiu o crime porque houve a oportunidade.



**Figura 29** – Imagem retirada do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário*: o motorista grita à procura de ajuda.

Não obstante, o discurso continua em outra sequência, já dentro da aventura, num tom mais cômico, diferenciando-se da seriedade da abertura da história.

A discussão acerca da credibilidade da eficácia da polícia no combate aos furtos permeia o episódio, como na sequência da delegacia já relatada, e está por trás de um diálogo no posto de abastecimento.

No local, onde mais tarde os bandidos pararão com o carro furtado, um frentista e um personagem nitidamente caipira conversam sobre as ocorrências de furtos, sendo ouvidos por *Manivela*:

---

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Ibidem.

Frentista: “É! você viu? Os ladrões de automóveis estão com tudo, hein? Os roubos continuam”.

Caipira: “Ah! Se eu pego um desses mexendo no meu...”.

Frentista: “Estão roubando muito e a polícia não faz nada”.

Caipira: “Pudera! Tem cada motorista descuidado! Larga o carro aberto, a chave no contato!”.

Frentista: “Você tem razão! E a polícia teria que ter um guarda para cada carro”.

Caipira: “De fato!”<sup>193</sup>

Nessa nova sequência, o diálogo reforça que não era a polícia que estava faltando com seu dever no combate ao crime, e sim os motoristas que não os preveniam. A credibilidade da polícia, ao menos na série, é restabelecida após a eficácia da Delegacia de Furtos e da Polícia Rodoviária, que, trabalhando harmonicamente, prendem os bandidos.

Ainda quanto à segurança coletiva, houve também uma preocupação dos realizadores da série com os acidentes de trânsito. Em *Diamante Grão Mongol*, o policial rodoviário, atento à velocidade desenvolvida na pista, pega em flagrante um motorista cometendo a infração. Parado no acostamento, o policial, após se apresentar, afirma: “Você está desenvolvendo excesso de velocidade. Você não deve fazer isso, porque está colocando em perigo a sua vida e a de seus passageiros”<sup>194</sup>. Há aqui também discursos claros em prol da conscientização à segurança veicular.

Para aumentar o senso de realidade, a série não ignora o fato de que no interior da Polícia Rodoviária também poderia existir policial corrupto e explora o assunto, embora procure manter a reputação da corporação imaculada, como no episódio *O Suspeito*. A história basicamente trata de uma armação para incriminar o vigilante *Bernardo* por motivo de vingança. Ao iniciar a história, o referido policial vai fazer a barba. O barbeiro olha fixamente para sua arma pendurada na parede (Figura 30) e cobre-lhe o rosto com uma toalha.

---

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> FERNANDES, Ary. *Diamante Grão Mongol*. *Op. cit.*



**Figura 30** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: a arma de Bernardo.

Na sequência seguinte, alguns bandidos abrem o cofre sem que o enquadramento de câmera nos revele suas identidades, pois aparecem apenas os pés e as mãos com luvas. Um deles abre o cofre e chega às diversas joias, embrulhando-as, depois, num pano (Sequência – Figuras 31, 32 e 33) e deixando no local uma arma. Essa opção do diretor em filmar sem mostrar rostos é uma referência ao *film noir*, que é um dos subtipos do gênero policial. Além disso, constitui-se um artifício para acentuar o mistério, devolvendo-se da seguinte forma:

A câmera acentuava, pela metonímia, esse universo obscuro em que os espectadores viam o pé do assassino subindo a escada, ou a mão do assassino tirando a arma da gaveta etc. mas nunca viam por inteiro, posto que a revelação de sua identidade geralmente se reserva para o desenlace<sup>195</sup>.



**Figura 31** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: bandidos ocultos entram na joalheria.

---

<sup>195</sup> BALOGH, Anna Maria. *Op. cit.*, 2002, pp.108-109.



**Figura 32** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: bandido oculto abre o cofre.



**Figura 33** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: bandido apanha as joias usando uma pulseira no braço esquerdo.

Além disso, o aspecto serve para explicar a prática melodramática da série, onde o vilão é apresentado, muitas vezes, de forma obscura, enquanto o herói, por ser “autêntico, é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra”<sup>196</sup>, deixando clara sua identidade, tornando-se uma figura familiar a quem assiste aos episódios. O comandante da Polícia Rodoviária, na cena seguinte, recebe a visita, em seu gabinete, do *Dr. Roberto*, da Delegacia de Roubos, que diz ter encontrado uma arma pertencente à instituição no lugar do crime. *Flávio*, encarregado do material bélico e presenciando a conversa, investigará de quem é a arma, já que o modelo é de uso exclusivo dos rodoviários.

---

<sup>196</sup> XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2003, p.95.

Pesquisando em um fichário, *Flávio* descobre que a arma Taurus calibre 38 é do guarda *Bernardo Campos*. Reporta, então, o fato ao comandante, que imediatamente chama *Bernardo*. Pedindo a ele para que lhe mostre a arma que está portando no momento, *Flávio* constata que o artefato não é da corporação. Após uma breve discussão, o comandante dá-lhe voz de prisão com o intuito de que ele não atrapalhe as investigações. *Carlos* é, então, designado para conduzir o inquirido no interior da Polícia Rodoviária. Enquanto isso, entre algumas crianças que brincam de “polícia e ladrão” nos trilhos de uma ferrovia, um menino conta a *Pedrinho* que ficou sabendo através de um sargento que seu irmão havia sido preso por roubo de joia.

*Pedrinho*, desesperado com a notícia, vai ao batalhão ao encontro de seu irmão. *Carlos* e *Pedrinho* demonstram confiar na boa reputação de *Bernardo*, pois o vigilante afirma que em algum momento ele deve ter sido descuidado. Então *Carlos* promete a *Pedrinho* que vai procurar pistas para esclarecer logo o caso.

O menino volta cabisbaixo à ferrovia, onde se deita e adormece dentro de um vagão de carga. De repente, ele acorda ouvindo um diálogo entre alguns homens vindo de fora, animados pelo fato de que a polícia, estando na pista errada, havia prendido um policial da corporação. Um deles se gaba por ter tido a ideia de deixar o revólver do guarda no local do roubo das joias, enquanto outro fala claramente que se sente vingado por sua detenção.

Eles combinam o próximo passo do plano, que seria vender as joias para alguém em Bauru. Para desaparecer com as pistas do furto, um deles joga fora o pano com o nome da joalheria. Outros dois saem do local para pegar o trem com destino à cidade do interior.

O menino, pelas frestas de uma caixa de madeira, percebe que um dos homens porta uma pulseira (Figura 34). Então ele ouve a intenção deles de dar um golpe nos outros dois bandidos, levando as pedras preciosas para a Argentina, dividindo, assim, o lucro entre si. A presença dessa sequência explícita que o acaso irá ajudar na investigação e ainda mostra que bandidos não são dignos de confiança, pois costumam enganar até seus próprios companheiros.



**Figura 34** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: bandido oculto usando uma pulseira no braço esquerdo pela visão de Pedrinho.

O vigilante, ao ouvir a história de *Pedrinho*, não acredita, achando que teria sonhado na ânsia de ver seu irmão solto. *Carlos* e *Lobo* vão com o menino até a ferrovia para procurar o pano da joalheria. *Lobo* fareja algo entre as esteiras de madeira de um vagão e late, avisando que encontrou algo. *Carlos* procura o objeto no local onde o cão está, mas não encontra nada. Continuando a achar que *Pedrinho* teve apenas um pesadelo, decide ir embora, mas deixa *Lobo*, que encontra finalmente o pano.

Enquanto isso, *Flávio*, em diálogo com *Carlos*, aponta que a arma encontrada com *Bernardo* foi da Polícia Rodoviária em 1957, sendo retirada do material bélico por apresentar defeito. Um guarda denominado “Pulseira”, assim apelidado pelo constante uso do objeto, era o responsável pelo setor. Ele tinha sido acusado de roubo e extorsão através de uma sindicância feita por *Bernardo*, sendo expulso da corporação. Por dedução, *Flávio* julga ser possível que ele tenha se apoderado daquela arma.

*Carlos* liga os acontecimentos e diz a *Flávio* que o testemunho de *Pedrinho* deve ter alguma veracidade, já que o menino relatou ter visto um dos bandidos da gangue portando uma pulseira.

Na sequência, *Pedrinho* e *Lobo* correm para o quartel, encontram *Carlos* e dão-lhe o pano encontrado. Agora, com todas as evidências de que o testemunho do garoto é verídico, só resta ir à estação da Luz procurar os bandidos que estavam embarcando com destino à Argentina.

Por acaso, o menino esbarra num homem, derrubando sua mala. Procurando ajudá-lo a pegá-la do chão, *Pedrinho* vê a pulseira em seu braço (Figura 35). A câmera

passa então a mostrar o bandido de corpo inteiro, revelando finalmente sua identidade. Aos gritos, o menino chama o vigilante.



**Figura 35** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: mistério revelado – o menino encontra finalmente o bandido da pulseira.

Observando esta sequência, é importante apontar como a Providência ajuda o herói a deter o bandido. O acaso conspira contra os criminosos, podendo esse fator ser um modo de simplificar as histórias, que precisam ter solução em pouco mais de vinte minutos, e ainda corresponde ao gênero melodramático, muito presente nas histórias veiculadas na televisão. Implicitamente, tal elemento, atua no sentido discursivo com fundo pedagógico de que existe um Ser Supremo que age sempre contra o “mal”.

Aproveitando-se da oportunidade, *Carlos* e *Lobo* correm para prender os dois agentes. Ao mesmo tempo em que o inspetor consegue render o *Pulseira*, *Lobo* detém o outro com mordidas, contando com a torcida entusiasmada do garoto.

O caso é esclarecido por *Carlos*, que confirma ao menino que a troca do revólver foi feita no quartel por um barbeiro infiltrado.

O comandante, afirmando que felizmente pôde “fazer justiça”, devolve a arma certa para *Bernardo*, enquanto *Carlos* repassa a ele que o *Dr. Roberto* havia lhe pedido para agradecer a colaboração prestada ao prender os ladrões. O comandante discursa: “Sinto-me orgulhoso com o desfecho do caso, afinal de contas estava em jogo a honra e a honestidade de um vigilante” (Figura 36). E a da Polícia Rodoviária conseqüentemente.



**Figura 36** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos e o comandante conversam mais tranquilamente com o desfecho do caso.

Com esse episódio, vimos que dentro da instituição é possível que haja alguns maus elementos infiltrados, como *Pulseira* e o barbeiro, que efetuou a troca de armas para incriminar *Bernardo*. Contudo, tais aspectos foram utilizados para apontar o quanto a polícia foi eficaz nas duas vezes. Na primeira, a instituição identificou a prática delituosa de *Pulseira*, expulsando-o do quadro de policiais após sindicância interna. Na segunda, acertou de novo por tê-lo prendido e esclarecido os fatos.

O acaso pode ter ajudado, como no caso do menino que presenciou a conversa da quadrilha, mas a dedução lógica de *Flávio* e *Carlos* mostrou-se mais útil para deter os agentes. Vale lembrar que o encarregado de armas tinha o controle sobre todos os registros do material bélico de posse da Polícia Rodoviária, mostrando-se uma corporação organizada.

Em suma, a inteligência, a organização, a devida condução do caso e a diligência dos policiais foram os pontos positivos atribuídos pela série à polícia representada, que age até quando o crime ocorre em suas dependências. O delito interno é apenas uma exceção usada para ressaltar a eficácia da corporação, mantendo sua boa reputação intacta. No plano geral, esse caso foi um desvio, pois a Polícia Rodoviária é tida no seriado como uma instituição que forma heróis. Essa representação está presente em dois episódios em especial: *O Recruta* e *A Eleição*.

*O Recruta* trata da história de um jovem mimado que ingressa na corporação como recruta, cabendo ao vigilante *Carlos* discipliná-lo, conforme determinação do comandante, pai do próprio aspirante.

Vários recrutas chegam ao quartel da Polícia Rodoviária e ficam perfilados em frente a um policial. De todos, destaca-se *Luís de Albuquerque*, que se mostra com postura desleixada e com má vontade em responder à chamada (Figura 37).



**Figura 37** – Imagem retirada do episódio *O Recruta*, da série *O Vigilante Rodoviário*: o recruta mostra descaso com a chamada.

No interior do alojamento, os aspirantes recebem roupas de educação física para as primeiras instruções. O recruta não se arruma a tempo e se distrai com a presença de *Lobo*, obrigando *Carlos* a repreendê-lo pela primeira vez.

Após aprenderem a marchar e a ficarem em posição de sentido, os iniciantes vestem as fardas que acabaram de receber, mas o recruta se apresenta mal vestido, com a bota desarrumada, atraindo novamente a atenção de *Carlos*. Este, bravo com o desleixo, arranca-lhe um dos botões de sua camisa (Figura 38). O jovem, após a retirada de *Carlos*, promete se vingar.



**Figura 38** – Imagem retirada do episódio *O Recruta*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos repreende o jovem desleixado.

Há, em algumas partes desta história, certa transmutação do personagem *Carlos*. Tido em vários episódios como o simpático herói da história, aqui ele passa a ser quase um vilão, com uma postura rígida, enquanto atende, irrestritamente, às instruções dadas pelo comando. O fato é que o filho do comandante, sem a presença de *Carlos*, havia dito a outro recruta que não queria entrar para o serviço militar, mas sua opinião jamais foi ouvida tanto pelo pai quanto por *Carlos*, o qual não procurou saber o motivo de tanta revolta transparecida pelas suas atitudes.

Além disso, a estrutura binária entre o “bem” e o “mal” já não aparece de forma tão evidente nessa história, o que é uma exceção no universo das trinta e cinco histórias analisadas. A história é um pouco mais complexa por apresentar dilemas mais profundos e, assim, aproxima-se ainda mais do real ao explorar melhor os traços psicológicos do recruta. Para uma ficção baseada no cinema clássico, estética em que os personagens têm personalidades bem pautadas, é contraditório que um jovem exponha seu lado “mal”, através de suas atitudes rebeldes de insubmissão militar, por exemplo, e, ao mesmo tempo, seja capaz de mostrar amor aos animais ao agradar *Lobo*, apresentando sua face boa, como ocorreu em uma das passagens. Porém, o roteiro baseado no clássico fará com que o aspirante *Albuquerque* se torne mocinho após sua redenção, conquistando, dessa forma, *Carlos*, dando ao espectador um final feliz. Por trás da história, o quartel é representado como um lugar em que se formam heróis. *Carlos* já o é; agora falta ao recruta sê-lo.

*Carlos*, mostrando preocupação, reporta as indisciplinas do recruta ao comandante, que, por sua vez, manda-o continuar com a conduta disciplinar. O superior considera o procedimento não somente como uma lição militar, mas também uma lição de vida, dizendo ao inspetor: “Ele está acostumado a uma vida folgada. Se você não o corrigir, ele nunca mudará. Continue a provocá-lo; sendo obrigado a defender-se, aprenderá a viver por si”<sup>197</sup>.

Esse enunciado vai ao encontro do sentido espiritual que um herói deve passar para partir em sua jornada nas ficções. Porém, na vida cotidiana, o estudioso Joseph Campbell vê esses rituais de passagem acontecendo em jovens nas sociedades em geral, onde uma “criança é compelida a desistir da sua infância e a se tornar um adulto”, eliminando seus traços infantis e fazendo surgir em seu lugar um “adulto responsável”. Ele complementa

---

<sup>197</sup> FERNANDES, Ary. *O Recruta. O Vigilante Rodoviário*. Brasil, 1961-1962.

afirmando que, enquanto tal estágio não for superado, a criança ou adolescente não será um “agente livre, mas um dependente submisso, esperando e recebendo punições e recompensas”. Para vencer a imaturidade e chegar a atingir “a coragem da autorresponsabilidade e a confiança”, é necessário que antes haja uma morte para depois ocorrer a ressurreição<sup>198</sup>. Nesse sentido, a Providência presente na história do episódio vai mostrar como o recruta se tornou um herói e adulto.

Continuando a missão, *Carlos* comunica ao jovem que no dia seguinte eles farão uma ronda em conjunto na estrada. Mostrando-se insatisfeito por ter que fazê-la em companhia do vigilante, é punido por este por indisciplina e mandado ao “sargento do dia”. De forma mais ríspida, o jovem pede-lhe licença para falar com o comandante, a qual lhe é negada. Mesmo assim, num ato de desobediência, vai ao comandante.

Entrando no gabinete, o pai-comandante mostra-se insatisfeito com a visita dele dizendo duramente que dentro do quartel ele é apenas um soldado. Sem ouvir suas reclamações, manda o aspirante se apresentar imediatamente ao inspetor *Carlos*.

De noite, em mais um ato de indisciplina, o recruta foge do alojamento como já vinha fazendo havia algum tempo. *Lobo*, para acobertá-lo, vai ao dormitório e se coloca debaixo do cobertor, cobrindo todo o seu corpo para enganar o guarda que faz a ronda noturna.

*Lobo*, em seguida, sai do quartel e acha o recruta num bar com sua namorada. O cão late, então, como se estivesse pedindo para que ele voltasse, sem lograr êxito. Como a jovem trabalhava no local, vai atender alguns clientes, deixando o rapaz sozinho, enquanto *Lobo* se esconde atrás de algumas plantas como se não quisesse deixar o companheiro lá. Enquanto bebe, ouve, por acaso, o diálogo de dois homens preocupados com alguém que não tinha ido se encontrar com eles. Pelo assunto, é possível perceber que se trata do sequestro de uma criança.

Os dois bandidos, quando vão ao local do encontro combinado com o outro partícipe do crime, são perseguidos secretamente pelo recruta.

*Carlos*, por acaso, acorda e não encontra *Lobo* em sua caminha. Procurando-o pelo quartel, também não encontra o recruta no dormitório. Então, sai a procura dos dois.

---

<sup>198</sup> CAMPBELL, Joseph. *Op. cit.*, 2014, p.132.

Quando o bandido esperado chega, o recruta saca repentinamente sua arma, dizendo que iria entregá-los à polícia. Os malfeitores reagem, iniciando-se uma luta. Logo, ele conta com a ajuda de *Lobo*, que estava em seu encalço, e de *Carlos*, que consegue localizá-lo em apuros. Ao render os criminosos, o aspirante, exausto, olha para *Carlos* (Figura 39), que lhe retribui com um sorriso, aprovando o heroísmo demonstrado por ele (Figura 40).



**Figura 39** – Imagem retirada do episódio *O Recruta*, da série *O Vigilante Rodoviário*: o recruta após sua demonstração de heroísmo.



**Figura 40** – Imagem retirada do episódio *O Recruta*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos simpatiza com o novo herói.

Na próxima sequência e já de dia, o vigilante mostra-se satisfeito com a atitude do rapaz, dizendo ao comandante: “O rapto teria se consumado se *Luís* não agisse com presteza. Portou-se como verdadeiro herói!”<sup>199</sup>, enquanto ele e o comandante presenciam o

---

<sup>199</sup> FERNANDES, Ary. *O Recruta*. *Op. cit.*

jovem esfregando com um pano a lateral de uma escada em frente ao quartel. O inspetor decide dar um castigo de cinco dias ao recruta, pela fuga noturna, e ao *Lobo*, que aparece lhe trazendo um balde, por ter encoberto o fato (Figura 41). O novo herói acena para *Carlos*, que retribui o cumprimento.



**Figura 41** – Imagem retirada do episódio *O Recruta*, da série *O Vigilante Rodoviário: o castigo do aspirante e do Lobo*.

Pelo visto, a vontade do jovem de não querer fazer parte da corporação não é respeitada pelo pai, gerando um conflito de gerações e provocando, por outro lado, uma quebra de hierarquia pelos seus atos de indisciplina. Mas sua permanência no quartel e o intenso treinamento o tornaram um policial, agindo prontamente ao evitar um sequestro em andamento. O jovem tem, assim, sua redenção reconhecida por *Carlos*. Logo, a mensagem passada é a de que a Polícia Rodoviária forma homens e heróis, além de ajudar o recruta a amadurecer.

Porém, as faltas praticadas pelo recruta não foram esquecidas, já que, como relatamos, ficaria de castigo, apesar de ser filho do comandante, partindo da premissa de que a lei ou as regras disciplinares se aplicam a todos indistintamente. No mundo real, a impressão que se tem é diferente, pois parentescos, amizades, corporativismos são componentes levados em conta na hora de se fazer um julgamento, acarretando, muitas vezes, a impunidade de seus agentes. Essa é uma característica muito presente na sociedade brasileira, conforme aponta Roberto da Matta,

pois de um lado temos uma moral rígida e universal das leis ou regras impessoais que surgem como uma feição modernizadora e individualista e são postas em prática para submeter a todos os membros da sociedade. E, do outro, temos a moralidade muito mais complicada das relações totais impostas pelos laços de família e teias de relações sociais imperativas, onde a relação pessoal e a ligação substantiva permitem pular a regra ou, o que

dá no mesmo, aplicá-la rigidamente. Como diz o velho e querido ditado brasileiro: “Aos inimigos a lei, aos amigos, tudo!” Ou seja, para os adversários, basta o tratamento generalizante e impessoal da lei, a eles aplicada sem nenhuma distinção e consideração, isto é, sem atenuantes. Mas, para os amigos, tudo, inclusive a possibilidade de tornar a lei irracional por não se aplicar evidentemente a eles<sup>200</sup>.

A impunidade por haver ligação pessoal entre o réu e o júri discriminado pelo autor não acontece no seriado, obra na qual a ética burocrática da Polícia Rodoviária prevalece sobre o parentesco dos envolvidos, atribuindo a ela uma marca de honestidade. Esse movimento a distancia do que acontece algumas vezes na realidade, mitificando-a. Na série, o famoso “você sabe com quem está falando?”<sup>201</sup>, típico de quem exige tratamento diferenciado como indivíduo acima das pessoas e da lei no cotidiano, não tem a mínima importância.

O fato de tornar a polícia uma instituição totalmente honesta é algo passível de questionamento. Há quem veja que as polícias reais brasileiras da época não eram respeitadas, além de serem corruptas. O jornalista Paulo Francis, por exemplo, inicia uma de suas colunas apontando as dificuldades em fazer produções do gênero policial no Brasil, afirmando primeiramente que “ninguém toma a polícia a sério” no país, e que a solução seria “fazer ladrão pegar ladrão”, o que era mais condizente com a realidade brasileira, como nos filmes *Amei um Bicheiro* (Jorge Ileli e Wanderley Paulo, 1952) e *Mulheres e Milhões* (Jorge Ileli, 1961) citados por ele. Ao ter contato com a série, disse ironicamente que esperava uma cena em que o motorista passasse dinheiro ao herói a fim de não ser

---

<sup>200</sup> MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p.168.

<sup>201</sup> Há um ensaio sobre esse traço cultural do Brasil. No livro, o autor expõe em quais momentos a frase “Você sabe com quem você está falando?” costuma aparecer no contexto social brasileiro. Vale citar um caso para ilustração: “Uma senhora resolve fazer compras em Copacabana e decide estacionar seu carro em cima da calçada, em local proibido. Após algumas horas, o guarda a localiza e pede que ela mande o seu motorista tirar o carro daquela área. A mulher insiste em ficar e diz: ‘você sabe com quem está falando? Sou esposa do Deputado Fulano de Tal!’ (O desfecho é ambíguo, com a mulher saindo possesa e o guarda ficando totalmente embaraçado de medo e vexame. Há casos em que, dias depois, o guarda é obrigado a pedir desculpas à madama)”. Idem, p.161.

multado por excesso de velocidade, o que não ocorreu, gerando sua predisposição imediata contra a obra<sup>202</sup>.

O seriado procurava mitificar a imagem da Polícia Rodoviária, tentando positivá-la perante o espectador. Contudo, sofria resistências, pois havia a impressão de que as instituições policiais do Brasil eram desacreditadas no geral, como expusemos na coluna do jornalista Paulo Francis, o que ia contra a ideia propagada positiva dos realizadores e exposta no início desta parte do trabalho.

Já em *A Eleição* há duas tramas. Uma é a escolha para presidente do grêmio esportivo envolvendo o atleta de várias modalidades *Emil* e o estudioso *Flávio*. A outra, protagonizada por *Mauro*, um paciente que, após sofrer um acidente de moto, passa a ter distúrbios psicológicos. No desfecho, as duas histórias se encontram.

No início, o episódio mostra o seu caráter documentarista, destacando o treinamento dos guardas da Polícia Rodoviária e mostrando aspectos do seu dia a dia no quartel, como o treinamento físico e as aulas práticas, que constituem elementos que o episódio irá unificar através de traços característicos dos personagens *Emil* e *Flávio*.

Por outro lado, o episódio explicita o treinamento de alguns vigilantes rodoviários com os motociclistas da Força Pública. Nessa sequência, há várias atividades extraordinárias do pelotão como os saltos em rampa sobre companheiros deitados (Figura 42) ou ainda a mostra de vários homens se equilibrando sobre uma moto em movimento (Figura 43).

---

<sup>202</sup> FRANCIS, Paulo. Ninguém deu dinheiro ao guarda. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16/03/1962. Show business, p.8. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional – Edição nº 00804. Acessado em 24/11/2014.



**Figura 42** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário*: motociclista salta sobre os companheiros.



**Figura 43** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário*: pelotão se equilibra sobre a moto em movimento.

Enquanto isso, o narrador *over* enaltece os feitos, destacando que esses policiais têm, para tanto, “presença de espírito, golpe de vista e grande dose de coragem”<sup>203</sup>. Essa ambientação com a valorização em prol do pelotão de motociclistas é finalizada com a queda de *Mauro* de uma moto, iniciando a história propriamente dita.

---

<sup>203</sup> FERNANDES, Ary. *A Eleição. O Vigilante Rodoviário*. Brasil, 1961-1962.

Na cena seguinte, o motociclista aparece internado na enfermaria do quartel reclamando de dores na perna. O paciente, traumatizado, afirma que nunca mais vai andar. Porém, ele está sofrendo um mal psicológico, já que não tem nada muito grave no corpo.

*Carlos*, já mais para o final da história, ministrando uma aula de como fazer uma abordagem a um grupo de assaltantes em fuga pela rodovia, fica sabendo, através de um guarda que o comunica, que *Mauro* estava ameaçando se matar no alto de um dos prédios do quartel.

Vendo a gravidade da situação, *Carlos* e seus alunos se posicionam na parte de baixo do edifício. No meio do grupo, em primeiro plano, estão o inspetor, *Emil* e *Flávio*, todos pensando no que fazer.

*Carlos* é designado pelo próprio aluno dele, *Flávio*, para ir até o paciente com a finalidade de resgatá-lo, enquanto procura acalmá-lo por meio de algumas palavras proferidas num megafone. Finalmente, o vigilante consegue conduzi-lo para dentro do prédio a salvo.

Resolvida a questão da ameaça de suicídio de *Mauro*, descreveremos as características dos dois candidatos para entendermos melhor como eles foram compostos.

*Emil*, da chapa conservadora, foi concebido como um personagem esportista bastante dinâmico. É habilidoso com a bola de basquete, passando-a entre as pernas sem perder o seu controle (Figura 44) e arremessando-a certeira na cesta. Mostra-se forte ao levantar seu próprio peso na barra de ferro, saca bem uma bola de vôlei, faz exercícios simulando remo, pratica judô, pula cordas em velocidade e demonstra habilidade no treinamento de boxe.



**Figura 44** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Emil*, o esportista, em ação.

É descrito por *Flávio* da seguinte maneira: “Um bom rapaz, sabe manejar a bola, nada como peixe e põe a nocaute qualquer um”<sup>204</sup> do quartel.

Sua extrema segurança faz com que ele seja arrogante. Ao saber que *Flávio* poderia concorrer contra ele, afirma que seu adversário não seria páreo e diz que ele próprio garantirá ao menos o campeonato das forças policiais.

*Carlos* não confia muito em *Emil*, apontando que ele “é um bom companheiro, mas é meio avoado nas suas decisões”<sup>205</sup>. Sua impressão fica mais evidente na sequência filmada numa sala de aula.

*Carlos*, agora como instrutor de uma turma no quartel, propõe um problema hipotético aos seus alunos: os componentes de uma quadrilha fogem armados dirigindo um veículo pela rodovia. Pergunta, então, para *Emil* o que ele faria.

Sua resposta provoca risos de outros alunos (Figura 45). Ignorando a sua própria segurança e com o risco de comprometer toda a operação, uma vez que não fez menção ao procedimento de solicitar reforços, diz que alcançaria os bandidos enfrentando-os sozinho, argumentando ser campeão de boxe. Evidencia, assim, seu lado valente e de quem age por impulso.



**Figura 45** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Emil* é ridicularizado pelos companheiros.

---

<sup>204</sup> FERNANDES, Ary. *Op. cit.*

<sup>205</sup> *Idem.*

*Flávio*, em oposição, foi construído como o personagem estudioso e é encontrado na biblioteca como se ela fosse seu lugar mais usual dentro do quartel (Figura 46). É apontado por *Carlos* como “coerente nas suas atitudes”<sup>206</sup>, ganhando sua preferência nas eleições do grêmio. É indicado pela Chapa Renovadora. Alguns amigos acham que ele não é um bom esportista. Na biblioteca, é encontrado lendo um livro de psicologia no capítulo “como conter emoções através da palavra”, cujas lições serão usadas para evitar que *Mauro* se mate.



**Figura 46** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário: Flávio, o estudioso, na biblioteca*.

É ponderado, mostrando-se sábio ao afirmar: “Um bom esportista não é só aquele que ganha as partidas. Mas aquele que possui espírito de luta e atua com lealdade”<sup>207</sup>.

Em sala de aula, diante do mesmo desafio proposto por *Carlos*, responde-o melhor dizendo que se comunicaria com um posto policial à frente para que os policiais fizessem uma barreira, alertando-os de que os bandidos estavam armados. Acompanharia o carro em fuga, com autorização superior, para ver se eles não pegariam algum desvio.

No desenlace, os diálogos apontam a personalidade dos dois diante da ameaça de *Mauro* em se matar. *Flávio* procura agir com calma, enquanto *Emil* quer agir de qualquer jeito.

*Flávio*, através de um megafone (Figura 47), se dirige ao companheiro desesperado assegurando-lhe de que eles estavam ali para ajudá-lo. Ele relembra do dia em que *Mauro* lhe contou que quando era criança havia subido numa mangueira e que ficara com medo de

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Ibidem.

descer, chamando por socorro, sem que ninguém aparecesse para tirá-lo de lá. *Flávio*, citando o acontecimento, garante que agora será diferente. *Carlos*, então, o resgata.



**Figura 47** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário*: *Flávio* tenta salvar *Mauro* através do uso da psicologia.

O mútuo reconhecimento vem ao final:

Emil: “Você tinha razão, Flávio. Mais vale um minuto de raciocínio do que um minuto de valentia”.

Flávio: “Você tem um bom coração Emil. Para salvar um amigo em perigo a gente não hesita. Eu raciocinei apenas por hábito, mas você estava certo dessa vez”<sup>208</sup>.

Saindo desse diálogo em que os dois estão procurando uma reconciliação, é *Carlos* que expõe o ensinamento principal do episódio. Ao dar sua aula após a resposta equivocada de *Emil* em cenas anteriores, ele conclui: “Nem sempre a valentia deverá vir em primeiro lugar. A calma, a previdência e o raciocínio deverão preceder qualquer ação irrefletida” (Figura 48). Sua mensagem é a tônica da história e é transmitida por ele por ser o portador de um conhecimento superior obtida pela sua condição de herói.

---

<sup>208</sup> Ibidem.



**Figura 48** – Imagem retirada do episódio *A Eleição*, da série *O Vigilante Rodoviário*: Carlos, o professor.

*Flávio* usou essa lição dada por *Carlos* e a que aprendeu lendo o livro de psicologia, bem como demonstrou calma suficiente para lembrar-se do depoimento do amigo que lhe expôs um trauma de infância, mostrando que esses conhecimentos foram vitais para salvá-lo a vida.

Assim é que se forma a Polícia Rodoviária da série. Ela é composta tanto por membros de grande capacidade física e dispostos, como *Emil*, quanto por homens intelectuais e ponderados como *Flávio*. Juntos, eles formaram uma chapa única para concorrer a uma eleição ao grêmio, mas a simbologia aqui implícita é a de que esses homens estão unidos para servir à população e a de que a polícia tem espaço para essas duas personalidades tão distintas. Além disso, como o roteiro sugere, o próprio treinamento a que são submetidos possibilita que eles desenvolvam os dois lados: o de esportista e de intelectual.

Esse episódio rendeu alguns comentários positivos em meio à imprensa. Uma coluna aponta ter visto nele vários “ensinamentos úteis”. Um deles é que o raciocínio triunfa sobre a valentia, conforme podemos observar na reconstituição que fizemos. Ao final, atesta a qualidade da obra apontando que ela pode servir de modelo: “Que esta película que revelou um bom nível técnico e artístico sirva de incentivo a novas produções brasileiras para a televisão”<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> FERREIRA, Mário A. Vigilante sempre melhor. In: *São Paulo na TV*, de 14 à 20/05/1962. Acervo do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4567.

Tendo em vista todos os episódios analisados até o momento neste trabalho, é interessante notar que as histórias desenvolvidas para a série extrapolam os problemas inerentes à fiscalização das estradas paulistas, dando maior liberdade criativa aos roteiristas. Elas têm como função glorificar a imagem da Polícia Rodoviária, aproveitando-se de sua boa imagem antes de projetar a série. Ao mesmo tempo, elas atendem a uma demanda de parte da crítica, que pedia programas nacionais na TV.

Além dos elogios de parte da imprensa, Ary Fernandes obteve reconhecimento da própria Polícia Rodoviária. A corporação lhe concedeu um diploma de honra ao mérito no dia 29 de dezembro de 1961, através do primeiro-tenente Ary Aps do destacamento Anhanguera, localizado em Jundiaí<sup>210</sup>.

Ajudando a propagar a mística já criada, no início do ano seguinte e já com a série no ar, a *Revista Rodoviária* engrandeceu: os diretores da série pela “demonstração de arrojo e capacidade técnica; a Polícia Rodoviária do DER, que colaborou de forma ‘eficiente’ para sua feitura; a Nestlé; e o próprio seriado, apontando ser o pioneiro da América do Sul e 4º no mundo na indústria de filmes para a TV”<sup>211</sup>.

Para a revista, a distância entre a Polícia Rodoviária real e a representada na tela era diminuta, já que a série permitia que a população conhecesse “mais de perto” o que era realmente a instituição, ressaltando que ela era “a mais conceituada corporação do Brasil”. A coluna ainda afirma que a população e o telespectador só têm a ganhar com a ação do “mocinho do Guarda Rodoviário e o herói brasileiro nos filmes”. Adiante, o nacionalismo dá o tom na publicação ao desejar que “continuem dando ao Brasil filmes como este, igual ou melhor que os estrangeiros, que nos precederam, o que orgulha nossa Pátria”. O apontamento remete à ideia da televisão como campo de disputa entre o nacional e o de fora, e ainda defende que a qualidade do seriado se deu pelo patriotismo de seus realizadores, que seria a causa máxima e serviria de combustível para grandes feitos, argumentando que o “patriotismo se faz de tudo inclusive filmes de qualidade”<sup>212</sup>. De

---

<sup>210</sup> Informação extraída do site oficial de *O Vigilante Rodoviário*. Disponível em <http://www.vigilanterodoviario.com/condecoracao.html>. Acessado em 12/11/2014.

<sup>211</sup> GIOVANNETTI, Dino. São Paulo mais uma vez pioneiro. In: *N.S. Revista Rodoviária*, Fevereiro/1962. Acervo do Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios – Material Jornalístico 4552.

<sup>212</sup> Idem, *ibidem*.

acordo com a concepção do colunista, a qualidade da obra é oriunda do excelente tratamento dado à Polícia Rodoviária, sendo esse o aspecto que mais se destaca no fragmento.

A colaboração da Polícia Rodoviária e o alento dado por alguns profissionais da mídia não foram suficientes para sustentar a série por mais tempo, pois no mesmo ano em que ela foi lançada na TV já havia o risco de não ter uma nova temporada por conta de uma negociação difícil com a Nestlé. Nesse contexto, o jornal *Correio Paulistano* lamenta essa ameaça, reafirmando a importância da obra. Segundo esse veículo de informação, ela fazia frente aos estrangeiros. O periódico vê de forma positiva o fato de ter sido escolhida a Polícia Rodoviária como a instituição representada “por ser uma das corporações que mais se impõem perante a opinião pública não só pelos relevantes serviços que presta à coletividade, como pela exemplar formação de seus componentes”. Ressalta que, graças ao seriado, a população ficou conhecendo “as mais variadas atividades desses homens, em prol da tranquilidade coletiva”. De acordo com o diário, com a série a Polícia Rodoviária ganhou notabilidade, possibilitando que a população conhecesse suas várias funções e ainda mostrava a boa preparação de seus guardas, elemento muito explorado pelo seriado<sup>213</sup>.

A mística criada em torno do seriado e da Polícia Rodoviária transpassa o tempo e há tentativas de perpetuá-la atualmente. Ary Fernandes afirma que fazer parte da Polícia Rodoviária é estar no “caminho do bem”. Recordando-se de que o ator Carlos Miranda, poucos anos após do fim do seriado, deu início a sua carreira de policial rodoviário, ele estabelece um nexos positivo entre o artista e o militar:

O sucesso da série deve muito a ele, ao seu talento e força de vontade. Depois fez uma bonita carreira na polícia. Aquela lição que ele pregava para as crianças na época do *Vigilante*, em que o bem sempre vence o mal, ele aplicou na prática, nas ruas, estradas, escolas e por onde passava. Carlos trilhou o caminho do bem. O *Vigilante* deve muito a ele<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> O *Vigilante* não pode parar!. *Correio Paulistano*, 14/10/1962. Acervo da Cinemateca Brasileira. Pasta material jornalístico P53.

<sup>214</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, p.260. Carlos Miranda foi admitido como tenente no quadro da Polícia Rodoviária da Força Pública do Estado de São Paulo no ano de 1965. SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, pp.87-88.

Logo, nota-se que o cineasta uniu a sua criação ao papel desenvolvido pela Polícia Rodoviária no seu cotidiano e o ingresso de Carlos Miranda à Polícia Rodoviária. Com isso ele valoriza esses elementos positivando ainda mais sua obra.

A ida de Carlos Miranda para a Polícia Rodoviária constitui um “símbolo irônico e triste”, denunciando a “fraqueza industrial” brasileira no campo do cinema, mas ocupa parte do imaginário em torno da TV. A série é lembrada como o único caso do mundo, talvez, em que o ator que interpreta um personagem passa a vivê-lo na vida real<sup>215</sup>.

Ainda no campo da mística criada, a canção da Polícia Rodoviária de São Paulo mantém, em parte, a letra e a melodia do antigo hino da abertura de *O Vigilante Rodoviário*. Em sua parte final, há uma referência à série: “Hoje somos companheiros do bravo! Vigilante rodoviário”. Seu site oficial expõe uma foto mais atual de Carlos Miranda<sup>216</sup>, o que mostra a importância que o seriado e o artista tiveram para a imagem da corporação.

Porém, se tanto a obra quanto a corporação representada tinham uma boa reputação, o mesmo não se podia dizer da Polícia Rodoviária real. Após elogiar a iniciativa de colocar no ar produções nacionais que serviriam de “escola para os nossos técnicos e artistas”, o deputado estadual Osvaldo Santos Ferreira, em sessão oficial na câmara, denuncia a diferença entre a realidade precária da instituição e a mostrada na série. Primeiramente, ele entende que o seriado é uma imitação do cinema norte-americano no que se refere à escolha do tema, bem como aponta que nele “tudo aparece bonito, rico, novo, reluzente, moderno e eficiente”, afirmando que nos Estados Unidos a realidade é mais próxima da ficção, enquanto a daqui é “mera idealização e pura fantasia”. Ele completa afirmando que o que “se vê só existe mesmo no filme, pelo menos no que se refere ao equipamento e aos

---

<sup>215</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Op. cit.*, 2004, p.50.

<sup>216</sup> A letra da canção do seriado está disponível no tópico 2.2 deste trabalho. A canção da Polícia Rodoviária tem a seguinte letra: “De noite ou de dia/ Firme no volante/ Vai pela rodovia/ Bravo vigilante/ Patrulheiro rodoviário/ Forte, firme e confiante/ Nosso amigo e camarada/ Da estrada! É o vigilante!/ São os anjos do asfalto/ A Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo/ Na serra ou no planalto, nas estradas sinuosas/ Neblina, chuva e noite/ O perigo é constante/ Dirija com cuidado/ Fique atento ao volante/ Recomendações do dia a dia/ Do rodoviário! ‘O lendário vigilante’/ Guardiã das rodovias/ Audaz e solidário/ Imponente e respeitado/ Pelo seu nobre trabalho/ A estrada, um cenário/ Uma história, um passado/ Hoje somos companheiros/ Do bravo! Vigilante rodoviário”. Extraída do site oficial da *Polícia Militar do Estado de São Paulo*. Canção da Polícia Rodoviária. Escrita por Sd PM Rv Celso com arranjos e harmonia de “Tarzan”.

Disponível em <http://www.polmil.sp.gov.br/unidades/cprv/letra.asp>. Acessado em 12/11/2014.

recursos modernos e excepcionais de que dispõe”. Para o político, a única coisa verdadeira são “os guardas impecáveis”. De resto, aponta que os policiais andam a pé, “não dispondo de viaturas necessárias para o seu transporte até o local de trabalho. Os poucos carros que a polícia possui estão em mau estado e quase sempre encontram-se a serviço dos chefes”. No caso de acidente, continua argumentando, o policial instalado no posto rodoviário só fica sabendo da ocorrência se um motorista, com boa vontade, lhe contar o fato, tendo que esperar alguém passar para lhe dar carona até o local. Chegando lá ainda tem que contar com outro motorista que esteja passando para comunicar o fato aos seus superiores, não havendo comunicação por rádio. Destaca ainda que “não podem sequer perseguir os transgressores da lei, que deles riem, abusam e debocham, pois sabem de suas dificuldades, da falta de transportes, de sua impotência enfim”. Ele classifica essa situação da polícia como “deprimente, triste, vergonhosa”, sendo “bem diferente daquela idealizada no filme”. Ao final diz que sua intenção é criticar a “atitude do Governo nesse setor e o consentimento que dá àquela polícia para participar da realização de um filme que não corresponde à verdade”, para que o povo não siga sendo iludido “pensando possuir o que não tem”<sup>217</sup>.

A Polícia Rodoviária do estado de São Paulo, sem dúvida, era uma instituição que gozava da simpatia do povo. Nos episódios, além de ter esse atributo, a corporação ainda era eficaz no combate ao crime, podendo, com isso, convencer um espectador mais desinformado. Na vida real, porém, ela era ineficaz, pois tinha poucas viaturas, conforme levantamos em alguns depoimentos, e carecia de equipamentos básicos, como rádio, o que corrobora a denúncia feita pelo deputado estadual. Mas a mística continua no interior da história da televisão com a série, bem como da própria Polícia Rodoviária também resultado da obra.

#### **2.4. À procura de uma função educativa além do entretenimento**

No momento em que o *Vigilante Rodoviário* foi veiculado pela primeira vez na TV Tupi em 1962, a televisão ainda não podia ser chamada de produto da indústria cultural devido ao seu baixo alcance. Vale ressaltar que, naquele período, as emissoras se

---

<sup>217</sup> Osvaldo Santos Ferreira. In: *Diário Oficial do Estado de São Paulo (Estados Unidos do Brasil)*, São Paulo, 12/08/1961, p.13.

concentravam nos grandes centros urbanos e eram assistidas pelas camadas mais ricas da população.

Tendo em vista esses fatores, o seriado procurava propagar valores morais e éticos mais condizentes com a classe média-alta urbana, assumindo também uma função educativa, ao passo que a televisão procurava seu caminho para se consolidar como veículo de comunicação.

O papel moralizante da obra tem um antecedente histórico. Ela corresponde ao melodrama, que possuía em seu bojo um “papel regulador” ou “uma ancoragem moral”, ao se posicionar contra uma crise de valores num período de intensa transformação, como nas revoluções Industrial e Francesa<sup>218</sup>. Por oferecer “matrizes aparentemente sólidas de avaliação de experiência num mundo tremendamente instável”, o melodrama pode estar presente em vários lugares e tempos, pois é “capaz de rápidas adaptações”, bastando que conceda à sociedade “uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas”<sup>219</sup>. Por conta dessa versatilidade, o melodrama sobrevive ao tempo e pode responder à demanda do momento no sentido de ser um “*lugar ideal das representações negociadas* (em todos os sentidos do termo)”<sup>220</sup>. Assim, é plausível ao gênero que esteja tanto em vários veículos, como no teatro, no cinema e na TV, quanto em vários contextos, como o da Revolução Francesa ou do Brasil Democrático de 1962.

Ary Fernandes afirma que sua obra apresentava um caráter pedagógico, dando a ela o rótulo de institucional ao transpor o simples entretenimento. Segundo o diretor,

a série, com o tempo, passou a ter um caráter institucional, pois além de transmitir a mensagem de que o bem sempre vence o mal, procurávamos também ensinar alguma coisa, assim, por exemplo, no episódio *Mapa Histórico* mostramos como eram preparados os antídotos para picada de cobra no Butantã. Já em *Orquídea glacial* mostramos como funcionava o Jardim Botânico de São Paulo, em *Aventura em Ouro Preto*, a importância das obras do Aleijadinho, e assim por diante<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, 2003, p.67.

<sup>219</sup> Idem, p.91.

<sup>220</sup> Idem, p.98.

<sup>221</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.140-141.

Para ele, o seriado dava ao espectador conhecimento, enquanto propagava o otimismo da vitória do “bem”. Porém, a dimensão educativa de sua obra se ligava a algumas experiências praticadas na televisão. Em 1958, as emissoras, para manterem os índices de audiência, resolveram abandonar os planos de programas culturais<sup>222</sup>. Em 1960, a TV Cultura de São Paulo, fundada também por Assis Chateaubriand, já transmitia o “*Telecurso*, destinado a preparar candidatos ao exame de admissão ao ginásio” e, em 1962, temos as “primeiras experiências de TV educativa, quando a TV Continental do Rio e a TV Tupi Difusora de São Paulo lançaram, simultaneamente, aulas básicas do Curso de Madureza”<sup>223</sup>. Esses acontecimentos apontavam que a obra não poderia ser completamente voltada para a educação, haja vista a reordenação das emissoras em 1958 e, por outro lado, não poderia ser apenas diversão, já que a televisão passava a ser vista como um elemento que pode agregar conhecimento.

Atentando-se à faixa etária preferencial a que se destinava a produção, existem outras citações do diretor que saltam aos olhos. Em seu site oficial, ele expõe um lado ideólogo ao declarar que, com o tempo, viu que sua obra servia “como modelo de moral e princípios” aos jovens da década de 1960 e 1970, complementando com a observação de que o seu “personagem influenciou na formação de crianças e jovens de uma época”<sup>224</sup>.

O ator Carlos Miranda também menciona os valores por trás do seriado em consonância com Ary Fernandes. Por ser direcionado aos jovens, para ele o seriado tinha que ter um fundamento moral e ético<sup>225</sup>.

Portanto, ao elencarmos alguns valores propagados pela série, vale a pena refletir, concomitantemente, sobre a família e os jovens do período, sobre suas experiências e como são representadas na obra.

A família tradicional é valorizada nos episódios e é tratada como possível vítima dos bandidos. Os vilões, por sua vez, não tinham família, apresentando-se sozinhos ou acompanhados de comparsas ou em bando.

---

<sup>222</sup> Vinte anos de televisão – afinal, ela não podia mesmo ser melhor. In: *Veja*, nº170, São Paulo, 23/09/1970, p.63.

<sup>223</sup> MATTOS, Sérgio. *Op. cit.*, p.86.

<sup>224</sup> Fernandes, Ary. Depoimento. Disponível em <http://www.vigilanterodoviario.com/>. Acessado em 11/12/2014.

<sup>225</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.72.

No seio familiar, os jovens se tornam melhores receptadores das mensagens que se passam na tela, absorvendo valores morais e éticos com menos resistências que os adultos, que estão mais envolvidos com a vida cotidiana e seus dilemas.

À medida que a televisão ia se desenvolvendo, seus realizadores iam aos poucos elaborando produções para o público infantil. Os primeiros programas voltados para esse segmento já ocorrem logo no ano de 1951 com o *Clube do Papai Noel* e *Tele Gongo*, ambos exibidos pela TV Tupi, sendo que o primeiro apresentava um adulto que recebia seus convidados, mantendo o formato do seu mesmo programa no rádio com a apresentação de talentos infanto-juvenis, enquanto o último era apresentado por uma dupla de palhaços<sup>226</sup>.

Um ano depois, entrou no ar uma adaptação da obra de Monteiro Lobato, *O sítio do Pica-pau Amarelo*, também pela TV Tupi. Ainda na década de 1950, houve a estreia do *Circo do Arrelia*, pela TV Paulista, e das *Sabatinas Maizena*, da TV Tupi, que era um programa educativo de perguntas e respostas tendo como competidores alunos de escolas, e o já referido *Capitão 7* da TV Record<sup>227</sup>.

Já no âmbito dos seriados importados, temos como exemplo *O Menino do Circo* com uma criança como protagonista; *Lassie* e *Rin-Tin-Tin*, sendo que nestas duas referidas séries, há a fórmula também usada e consagrada em *O Vigilante Rodoviário*: adultos mocinhos carismáticos, crianças, aventuras caninas e linguagem clássica do cinema na forma de seriado, conforme já tratamos.

À medida que as séries importadas foram introduzidas na televisão brasileira, acabaram, por outro lado, sepultando as séries nacionais, que já não eram muitas. Isso porque acabava sendo mais barato comprar o que era produzido nos Estados Unidos do que bancar novas produções no país. Essa concorrência dificultou uma nova temporada de *O Vigilante Rodoviário* e contribuiu para o fim do *Capitão 7* em 1966, gerando, consequentemente, uma ausência de séries nacionais voltadas para as crianças brasileiras.

Dadas as informações de como a TV apresentava programas ao público mirim no período, chama a atenção o modo como as produções se voltam para esse segmento.

---

<sup>226</sup> SIMÕES, Regina da Graça Soler. *Televisão e infância: a autofagia na criação – um estudo sobre os programas infantis produzidos pela primeira geração de telespectadores*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2004, p.16.

<sup>227</sup> Idem, pp.14-16.

Dialogando com o autor Hilde Himmelweit, Muniz Sodré traz à baila como a televisão procura sensibilizar as crianças:

Hilde Himmelweit observa que as mensagens televisivas só são bem aceitas se apresentadas de forma dramática e se tocam ideias e valores para os quais a criança está emocionalmente preparada. (...) Segundo Himmelweit, a violência dramatizada assustava as crianças, mas não a violência dos noticiários. Entretanto, uma luta de punhos num programa esportivo perturbava mais do que um tiroteio num filme. O que significa isto? Significa que o impacto da tevê é maior quando se conhece na vida real a ação mostrada: a luta de punhos é “familiar” às crianças, ao contrário da violência dos tiros, por exemplo<sup>228</sup>.

Essa reflexão explica o motivo de *Carlos* quase nunca usar sua arma para enfrentar os bandidos, havendo no lugar mais lutas corporais. Como a série objetiva buscar a atenção das crianças, é melhor que os realizadores usem elementos mais próximos do cotidiano delas. Por exemplo, em sua vida diária, é muito mais comum presenciar agressões físicas e verbais do que um conflito armado. Logo, para chocá-las, há o uso de conflitos mais parecidos com as suas experiências reais.

O artifício explica também o motivo do emprego do cachorro *Lobo* na série, pois: “Do mesmo modo, as crianças não se importavam com animais devorando outros, mas se preocupavam com o perigo sofrido por cães famosos, como *Lassie* e *Rin-Tin-Tin*. Ou seja, perturbavam-se diante de situações com as quais podiam se identificar”<sup>229</sup>. Esse fato condiz com as inúmeras situações de risco por que *Lobo* passa durante os episódios.

Além disso, o uso da criança como protagonista acentua ainda mais a familiaridade do telespectador mirim. Em *O Vigilante Rodoviário*, elas participam ativamente de algumas das histórias, ora combatendo malfeitores, ora demonstrando afeição pelo trabalho da Polícia Rodoviária, ora atenta a algum movimento suspeito.

No episódio *Ladrões de Automóveis*, vale lembrar que é a admiração do menino *Manivela* pela Polícia Rodoviária que o motiva a perseguir os bandidos, contrariando as ordens de *Carlos*. A atenção do garoto foi primordial para detectar alguns indícios de ocorrência de crime em andamento, como quando percebeu parte de uma fiação exposta de um painel de um carro parado no posto, suspeitando de que o motorista pudesse ter feito

---

<sup>228</sup> SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1999, p.80.

<sup>229</sup> Idem, *ibidem*.

uma ligação direta. O menino ocupava a função de engraxate no posto, sendo que tal uso evidencia um dos discursos da série de haver uma possibilidade de integração social através do trabalho, como um elemento que o afasta do crime, já que os bandidos da série não trabalham. A integração é acentuada quando ele prende o chefe da quadrilha, sugerindo que ele tem potencial para futuramente adentrar à polícia, seguindo os caminhos dos policiais que ele conhece, como o inspetor *Carlos*. Mas esse contato que ele tem com o herói ocorre por conta de seu trabalho no posto.

No cotidiano, uma prática comum das crianças ao brincarem é a imitação do que acontece no mundo dos adultos, como a brincadeira de polícia e ladrão em *O Suspeito* (Figura 49).



**Figura 49** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário*: meninos brincam de “polícia e ladrão”.

Essas referidas brincadeiras de imitar acontecem por alguns motivos: primeiro, porque correspondem à sua vivência ao observarem adultos em sua volta, daí o brincar de “casinha”, posto de gasolina, banco, entre outros; e, por outro lado, esse expediente era utilizado na tela para que as crianças se identificassem ainda mais com as representadas, assistindo a brincadeiras cotidianas.

Uma pesquisadora, que deu atenção a alguns comportamentos das famílias paulistanas durante os anos 1950 e das crianças em seu interior, entende que para a brincadeira de imitação existe uma introjeção de valores sociais passados pelos pais, pois

a imitação, o faz-de-conta, a brincadeira organizada pelas crianças para imitar os adultos é exatamente essa capacidade que os filhos têm em se colocar no papel do chefe de família.

As crianças que se vestem com as roupas dos pais, sendo que esse fenômeno também é observado nas crianças do sexo feminino e a imitação de suas mães, porque se divertem ao imaginar como seria poder realizar as mesmas atividades que seus pais exercem. Na verdade, essa brincadeira de imitação é uma criação de valores que regem o universo dessa esfera familiar e é por causa dessa re-montagem da hierarquia do modelo patriarcal que essa função de representação da ordem é conferida ao pai<sup>230</sup>.

Assim, é curioso notar que as crianças em sua brincadeira de imitar, foram notadas pelos realizadores de *O Vigilante Rodoviário*. A brincadeira de “polícia e ladrão” da referida cena acaba não só refletindo acontecimentos da vida real como também condizendo com a temática da série no seu combate ao crime.

As crianças mostradas na série são trabalhadoras, como no caso de *Tuca*, que laborava como entregador de jornal em *A História do Lobo* (Figura 50), ou do já citado *Manivela*, um engraxate. Elas trabalhavam com grande naturalidade, reproduzindo o valor do trabalho.



**Figura 50** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário: Tuca*, o entregador de jornal.

De resto, no sentido do protagonismo infantil, vale citar *O Suspeito*, história na qual a criança acredita que seu irmão vigilante é inocente. Essa injustiça faz com que o menino fique muito triste e sensibilizado com a situação até que consegue por acaso uma informação sobre o furto de joias numa joalheria, crime do qual seu irmão era o principal

---

<sup>230</sup> MELLO, Fabiana Grieco Cabral de. *A introdução da televisão na esfera familiar paulistana nos anos 50: as transformações nos vínculos comunicativos familiares*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2007, p.39.

suspeito. Sua denúncia, de que os bandidos iriam pegar o trem na estação da Luz em certo horário, fez com que o inspetor *Carlos* prendesse os bandidos no local apontado pelo garoto. Sua utilização no drama pode aumentar a identificação por parte da criança-telespectadora, que pode se ver também como protagonistas na vida real.

Quanto à introjeção de valores, podemos afirmar que, na verdade, ela é usada não só para aumentar o aspecto de realidade ou para que a criança se veja representada na tela, mas também para gerar um tipo de ação futura. Espera-se, com o seriado, que, quando ela crescer, valorize a importância do trabalho, respeite tanto às hierarquias quanto às intuições governamentais representadas, aqui, pela polícia.

As crianças, na série, nunca estão do lado do “mal”, isto é, elas não praticam crimes, mas são passíveis de cometer alguma faltas. *Tuca*, em *A História do Lobo*, estava prestes a agredir um cachorro. *Lobo*, presenciando o ato, toma o graveto do menino, impedindo a ação. O acontecimento aqui relatado sugere que a criança erra, mas pode ser corrigida por um adulto, como na censura de *Carlos* no episódio, que, em vez de lhe dar uma bronca, preferiu contar a história de como seu cachorro foi treinado, sem precisar apanhar para tanto. Outro caso é o da garotinha que sai de perto da mãe, desrespeitando sua ordem clara de não sair do lugar, indo parar numa pedreira perigosa em *A Pedreira*. *Carlos* a salva, e a lição é passada: respeite as ordens dos mais velhos.

Os jovens são representados como pessoas que carecem de cuidados, pois podem sofrer más influências, como em *O Mistério do Embu*. *Juca*, incentivado por outros jovens de má índole, pretende subtrair os bens de sua própria avó, *Nhá Tuca*, que estavam sendo inventariados para uma igreja católica local. A idosa optou por tal direito pelo fato de que ela estava decepcionada com o neto, que cada vez mais se mostrava não querer estudar para ser padre. O plano de subtrair aqueles bens foi frustrado, pois *Margot*, que era namorada de *Juca* e que também fazia parte da conspiração, acabou se apaixonando pelo jovem. Num rápido exame de consciência, ela resolveu contar o plano inicial à avó.

Desconfiados de que os dois apaixonados pudessem se arrepender e desistir do plano, os bandidos resolvem furtar o baú por conta própria, rendendo-os junto com a idosa. Isto é, a história foi montada para que o casal se recusasse a dar seguimento no furto distinguindo-se, então, dos “malfeitores”, enquanto a obra mostra o quanto alguns jovens são sugestionáveis. O inspetor *Carlos* intervém na história e prende os bandidos.

O desfecho procura agradar a todos. *Nhá Tuca* respeita a vontade do neto de não ingressar no seminário e aceita o casamento dele com *Margot*. O amor demonstrado pelo casal se sobrepõe à intenção da avó em querer vê-lo padre. O arrependimento mostrado por eles os faz sair ilesos, sendo perdoados até pela polícia que não leva o caso adiante. Há na história o uso do clichê “o amor venceu”, tanto o amor que o jovem tinha pela avó quanto o que sentia por *Margot*, que era correspondido, numa estrutura melodramática e com um final feliz como nos filmes clássicos hollywoodianos.

A história traz como mensagem a ideia de que o jovem erra, mas, se for bem encaminhado, ainda há tempo para não se tornarem delinquentes. Momentaneamente, houve uma quebra de hierarquia, como a do jovem que iria furtar os pertences de sua avó, mas sua utilização foi justificada pela redenção que os jovens tiveram no final.

A televisão pode ser vista como um elemento de internalização de valores, crenças e comportamentos, embora a resistência a alguns de seus discursos seja plausível. O veículo procura se inserir como outro elemento que divulga valores, assim como a família, a escola e a Igreja.

Por outro lado, é bom destacar que o cerne da televisão é isolar o indivíduo dentro da estrutura familiar e agir sobre ele assegurando o seu consumo, ao menos, de valores hegemônicos. O seriado se dirige às crianças repassando valores. Ele trata de jovens, fala aos jovens e deseja formar o comportamento do futuro adulto. Os discursos da série apontam para o legalismo, deixando de lado tensões sociais como as lutas de classe. Dessa forma, ele propaga valores conservadores.

Outro valor que também destacamos para a análise do seriado é o esboço de traços nacionalistas. Tendo em vista algumas imagens de Brasil que a série quer mostrar, vale a reflexão: que memória a fonte procura perpetuar? Logo, estudaremos os monumentos que *O Vigilante Rodoviário* retrata e seus objetivos na obra.

Quem assiste aos episódios de *O Vigilante Rodoviário* nota que a série quis legar à elite urbana a imagem de um país em desenvolvimento e, sobretudo, enaltecer alguns feitos paulistas.

No âmbito do discurso, como vimos nas falas de Ary Fernandes ao longo do trabalho, o ideólogo defende que a série atende a uma demanda nacionalista de produção, mas as filmagens da obra ocorrem dentro de certa limitação territorial dentro do país. Há

nela paisagens paulistas principalmente, e também cariocas, paranaenses e mineiras, visando ao reconhecimento dos monumentos pelos espectadores.

Como a produtora se localiza na cidade de São Paulo, as histórias foram ambientadas na capital ou em localidades próximas. Essa opção aponta uma tendência que vai permear a TV ao longo dos anos, pois os programas serão produzidos cada vez mais nesta cidade e no Rio de Janeiro, haja vista o fato de serem importantes centros comerciais e industriais do país.

A explicação de a série não ocorrer no Brasil inteiro é, em parte, orçamentária. A produção de *O Vigilante Rodoviário* era cara e por isso não poderia ser feita muito longe do estúdio de São Paulo, mesmo porque boa parte do recurso da Nestlé foi usada para contratar um grande elenco, muitos entre eles de certo renome. Ao procurar transmitir uma identidade nacional, acabou-se optando por São Paulo, mesmo porque, no período, a televisão era mais local do que nacional, desconsiderando, por outro lado, a cultura gaúcha, nordestina ou dos povos originários da América, por exemplo.

As poucas saídas do estado de São Paulo acontecem nos seguintes episódios: *Aventura em Vila Velha*, filmado em Curitiba e no parque da Vila Velha, no estado do Paraná; *Aventura em Ouro Preto*, rodada na referida cidade histórica de Minas Gerais; ou ainda *O Sósia*, na cidade do Rio de Janeiro.

As localidades citadas são de estados vizinhos de São Paulo e que, no caso dos dois últimos, representam a parte mais desenvolvida do país: a região sudeste. As imagens e os aspectos culturais que aparecem no filme tendem a uma generalização, diminuindo as contradições e não levando em conta a variedade na cultura brasileira.

Na captação das imagens, havia uma preferência por filmar em ambientes externos, apresentando paisagens de fácil identificação. Muitas vezes, essas imagens vêm acompanhadas de discursos para engrandecer o que está sendo filmado, como no caso do episódio *Ladrões de Automóveis*.

Na tela, há a intenção de expor uma cidade pujante, enquanto o narrador aponta ser “a capital de maior desenvolvimento da atualidade”<sup>231</sup>, destacando que naquele momento ela possuía mais de três milhões de habitantes e mais de cento e cinquenta mil veículos.

---

<sup>231</sup> FERNANDES, Ary. *Ladrões de Automóveis. O Vigilante Rodoviário*. Brasil, 1961-1962.

Enquanto isso, a câmera capta o movimento frenético de pessoas circulando nas calçadas e entre os carros próximas ao Vale do Anhangabaú, bem como veículos se movimentando pelos cruzamentos e adentrando ao túnel ou por debaixo da ponte (Figuras 51 e 52). Nota-se também a captação de prédios, cuja intenção é enfatizar o fato de se tratar de uma metrópole.



**Figuras 51 e 52** – Imagens retiradas do episódio *Ladrões de Automóveis*, da série *O Vigilante Rodoviário: São Paulo – uma cidade de movimento frenético*.

A título de exemplo, além dessas imagens, a Estação da Luz é mostrada em *O Suspeito* com grande movimentação de pessoas saindo de um trem pela plataforma (Figura 53).



**Figura 53** – Imagem retirada do episódio *O Suspeito*, da série *O Vigilante Rodoviário: a Estação da Luz*.

O porto de Santos também aparece em *Diamante Grão Mongol*, evidenciando a grande movimentação de cinco navios de carga filmados a partir de uma embarcação (Figura 54).



**Figura 54** – Imagem retirada do episódio *Diamante Grão Mongol*, da série *O Vigilante Rodoviário: o porto de Santos*.

Símbolo do desenvolvimento do estado de São Paulo, a importante ligação viária entre a capital e o porto de Santos também não foi ignorada. Abaixo vemos a rodovia Anchieta com suas duas faixas de rolamento no trecho com um veículo subindo em direção ao planalto, contornando curvas levemente sinuosas (Figura 55).



**Figura 55** – Imagem retirada do episódio *A História do Lobo*, da série *O Vigilante Rodoviário: rodovia Anchieta*.

Essas paisagens visuais são ambientações no interior das histórias dos episódios. Suas imagens são facilmente identificáveis. O elo que as une, pelo visto, é a ideia de captar a grandeza do estado de São Paulo e a movimentação de veículos e pessoas.

Em outros estados, as filmagens de *O Vigilante Rodoviário* ocorreram em locais onde já havia transmissões televisivas, como nas suas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba. Da primeira delas, foram filmados o Cristo Redentor, o Corcovado e o Copacabana Palace, lugares de grande importância histórica e turística.

Por mais que essas imagens sejam apresentadas em Curitiba, por exemplo, a um telespectador que jamais foi ao Rio, esta é uma das vocações da televisão, isto é, apresentar lugares distantes com a intenção de causar interesse pelo turismo e, por outro lado, reforçar “o senso de pertencimento a uma comunidade imaginária, que se torna menos abstrata e mais familiar na exibição de paisagens visuais”<sup>232</sup>. No caso em tela, a comunidade imaginária seria o Brasil, mas é bom salientar que a televisão ainda era incipiente e não tinha alcance nacional, mostrando algumas partes do país para poucos telespectadores.

As imagens familiares são próprias da linguagem televisiva, que procura a proximidade com seu telespectador. Esse movimento acentua a memória coletiva ao proporcionar a identificação telespectador-país, proporcionando um sentimento de pertencimento dentro das fronteiras socioculturais, onde, de acordo com Maurice Halbwachs, “a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de memória coletiva”. Logo, ao mostrar os monumentos, o senso de pertencimento é recobrado e reforçado, seja pelo seu apelo emocional-histórico, seja pelas suas as concepções arquitetônicas reconhecíveis<sup>233</sup>.

A série, por sua vez, procura propagar certas versões sobre a história do Brasil. No episódio *O Mistério do Embu*, o narrador, no início, destaca que a cidade é considerada um monumento histórico-nacional e é conhecida por sua belíssima igreja e pelas relíquias históricas, apontando que a construção foi tombada pelo Instituto de Patrimônio Histórico Nacional.

No episódio *Aventura em Ouro Preto*, há um grande destaque para os conjuntos arquitetônicos barrocos do local que servem de fundo ao drama. Existe também um caráter educativo quando expõe didaticamente as obras de Aleijadinho, enquanto sensibiliza o

---

<sup>232</sup> HAMBURGER, Esther. *Op. cit.*, 2005, p.119.

<sup>233</sup> POLLAK, Michael. “Memória esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV v. 2, n. 3, 1989, p.3.

público da ambição de uma colecionadora exótica que deseja furtar uma destas obras do patrimônio cultural nacional.

Esses expedientes têm como função enquadrar a memória do espectador sobre o país, pois, “além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, biblioteca etc.”<sup>234</sup>. As imagens potencializam a perpetuação deste tipo de memória, ao serem transmitidas também pelo cinema e por transporem ao tempo, dada a preservação da filmagem até os dias de hoje.

Nesses termos, o seriado usa certas passagens históricas para que o telespectador reconheça o seu passado sem proporcionar reflexões sobre ele, uma vez que as informações são passadas de forma pronta, divulgando uma ideia de unidade dentro da diversidade brasileira.

Dessa forma, *O Vigilante Rodoviário* acaba se tornando ideologia em sua tentativa de retransmitir uma identidade nacional.

O seriado passa longe das questões políticas mais profundas, mas nem por isso é neutro, já que visa à absorção de valores correspondentes com a hegemonia da época, embora Carlos Miranda cite que a série não tinha “conotação política ou religiosa”<sup>235</sup>. Mas será que pelo fato de a obra não tratar diretamente sobre política significa que ela não tenha nenhum posicionamento acerca do tema?

Situada num certo tempo histórico, aspectos do cotidiano podem aparecer numa determinada obra. Por mais que o traço da série não tenha uma exposição muito clara sobre a dimensão política, os seus realizadores não negligenciaram alguns traços morais e éticos de seu tempo. No interior das histórias, já havia algum esboço próprio da linguagem televisiva que estava sendo gestada no período, como, por exemplo, o uso de generalizações. *O Vigilante Rodoviário*, como produto voltado à TV daquele período, procura falar para a classe média-alta urbana e retrata partes do estado de São Paulo e vizinhos, embora não possamos afirmar que ele fale por todos, como apontamos nesta parte do trabalho. Esta característica de busca pelas generalizações, que tem como objetivo a

---

<sup>234</sup> Idem, p.10.

<sup>235</sup> SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Op. cit.*, p.72.

melhor aceitação do público ao que é veiculado, ocorre através do emprego de estereótipos, cuja estratégia escamoteia uma imposição, criando “ficções do tipo ‘homem médio’, ‘opinião pública’, ‘gosto popular’, ‘características universais da Humanidade’ e assim por diante”<sup>236</sup>. Abaixo Muniz Sodré mostra como o aspecto se dá na mídia:

Entenda-se: por meio do campo semântico da família, faz-se passar a famosa “filosofia do senso comum”, que jamais tem nada de “comum”, pois é sempre a linguagem do Poder distribuída pelas fórmulas discursivas da vida cotidiana. Deste modo, os conflitos sociais reduzem-se a conflitos entre pessoas; a vida econômica do país passa a ser explicada pelo arrazoado da economia doméstica ou, no máximo, pela microeconomia empresarial; o fato político é tratado como projeção de personalidades singulares<sup>237</sup>.

Essa citação serve-nos para explicar, por exemplo, algumas passagens do episódio *O Homem do Realejo*. No seu início, os meninos ao redor do realejo estão ansiosos para ver que carta o papagaio irá pegar para cada um deles, pois existe a crença de que a mensagem que a ave pega prediz o futuro. Como um dos meninos transparece não saber ler; o homem passa a retransmitir o conteúdo dela e, com um sorriso maroto, afirma: “Você será um futuro presidente do Brasil. Mas, ao contrário, você não irá renunciar”<sup>238</sup>. Enfim, a série *O Vigilante Rodoviário* fala de política.

As interpretações deste fragmento podem ser várias. Um descontentamento dos realizadores quanto à renúncia de Jânio Quadros, ou a visão de sua desistência como uma falta de coragem. O certo é que há aí um reducionismo de interpretação sobre uma importante passagem política do país que grande parte da mídia, com sua visão superficial, procura passar ao largo. Nisto, o discurso do filme atribuiu ao político sua renúncia mais como um atributo pessoal do que uma reação a uma conjuntura política, embora a decisão seja uma vontade própria. O episódio não chega também a proporcionar uma discussão em torno dos motivos que levaram a fazê-lo.

Portanto, perguntamos: que conjuntura política foi esta? O que de fato levou Jânio Quadros a renunciar? Procuraremos as evidências.

---

<sup>236</sup> SODRÉ, Muniz. *Op. cit.*, 1999, p.78.

<sup>237</sup> Idem, pp.82-83.

<sup>238</sup> Idem, p.78.

Jânio Quadros era considerado “o maior fenômeno eleitoral da República de 1945-1964”. Surgiu na história política em 1947 como vereador de São Paulo. A partir daí venceu eleições para: deputado estadual e federal por São Paulo; prefeito da cidade de São Paulo; governador do estado; e deputado federal pelo Paraná<sup>239</sup>.

Outro traço importante de Jânio Quadros é o fato de não se identificar com nenhuma ideologia partidária ou figura política, sendo considerado de “centro” e situado acima dos partidos, já que quase sempre ganhou eleições sem as principais legendas da época.

Nos comícios, apresentava-se com roupa-esporte, e, caso fosse de traje social, estrategicamente, sempre estava amassada. Também comia mortadela e simulava desmaios em público, procurando mostrar às massas que fazia parte delas. Ainda em campanha, foi a Cuba junto com uma comitiva e parabenizou tudo que viu na Revolução Cubana.

Jânio venceu a eleição presidencial em 3 de outubro de 1960 com 48% dos votos válidos pelo inexpressivo Partido Trabalhista Nacional (PTN), mas com o apoio da União Democrática Nacional (UDN), sob a orientação de Carlos Lacerda, junto ao apoio de empresários capitaneado pelo Conselho Nacional das Classes Produtoras (Conclap), derrotando, por outro lado, o marechal Henrique Teixeira Lott da coligação Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e Partido Social Democrático (PSD), seu concorrente mais forte, e Ademar de Barros do Partido Social Progressista (PSP).

A Constituição Federal em vigor na época previa o que era chamado de “eleições cruzadas”, na qual o presidente e o vice-presidente não precisariam ser da mesma chapa para assumirem seus respectivos cargos. O dispositivo permitiu que João Goulart, inimigo político de Jânio e apoiado pelo PSD/PTB, fosse reeleito para o cargo de vice contra Milton Campos, que era o candidato indicado pela chapa inicial de Jânio.

No fim da campanha, a conjunção Jan-Jan, Jânio para presidente e Jango para vice, foi criada. O PSD e o PTB, vendo que a candidatura para presidência de Lott era causa perdida, resolveram se centrar na campanha para o vice, enquanto algumas facções dentro

---

<sup>239</sup> LABAKI, Amir. *1961: a crise da renúncia e a solução parlamentarista*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.27.

dos próprios partidos apoiavam o rival Jânio<sup>240</sup>. Como João Goulart ganhou para vice, este foi o prenúncio do desastre político no qual o Brasil adentrava.

Jânio assumiu a presidência da república em janeiro de 1961 e governava de forma peculiar, como nos seus recados dados através de bilhetinhos espalhados dentro de algumas repartições. Agindo de acordo com o seu discurso de limpeza na política, segundo a autora Vera Chaia, criou cinco comissões de inquérito para averiguar irregularidades administrativas do governo de Juscelino Kubitschek e trinta e três sindicâncias, sendo que uma delas envolvia João Goulart, causando mal-estar entre as partes<sup>241</sup>.

Na composição de seu governo, é importante salientar que militares conservadores faziam parte do seu ministério de guerra e que, mais tarde, se tornariam golpistas ao impedirem a posse de João Goulart; sendo eles o marechal Odylio Denys, do exército, o vice-almirante Silvio Heck, da marinha, e da aeronáutica, o brigadeiro-do-ar Gabriel Grum Moss, todos ligados à Escola Superior de Guerra (ESG) e ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad). Os outros ministros indicados por Jânio eram pessoas ligadas ao capital estrangeiro e conservadores.

No quadro econômico, enfrentou uma crise deixada pelo governo anterior e a desvalorização da moeda nacional. Como propostas de estabilização econômica para combater a inflação, Jânio acabou com os subsídios ao trigo, ao petróleo e derivados e ao papel importado, causando, conseqüentemente, o aumento do custo de vida e o descontentamento na população agravado pelo congelamento salarial.

Como medidas de governo, a despeito do jogo político pertinente à prática “presidente-Congresso Nacional”, legislou, via Decreto-Lei, algumas medidas já aplicadas em São Paulo, como a proibição do lança-perfume, do carteados em lugares públicos, das corridas de cavalo durante a semana, das brigas de galo, da participação de menores de dezoito anos em programas de auditório de televisão ou de rádio, e vetou o uso de biquíni em lugares públicos. Como as medidas vinham de cima para baixo, isto é, sem o consentimento do Congresso Nacional, onde a sua bancada era minoritária, acabaram se constituindo mais um fator que complicava o desempenho de seu governo. A sua própria

---

<sup>240</sup> LABAKI, Amir. *Op. cit.*, p.29.

<sup>241</sup> CHAIA, Vera Michalany. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*. Ibitinga: Humanidades, 1992, pp.194-195.

base governista, a UDN, passou a reclamar sobre a falta de espaço de atuação frente ao fato de Jânio governar de forma centralista.

No plano das relações internacionais, adotou uma política externa independente, tendo relações comerciais com os países do bloco socialista como a União Soviética e China, o que desagradava conservadores. Com relação a Cuba, Quadros condecorou Ernesto Che Guevara com a medalha da *Ordem Cruzeiro do Sul*, perdendo, com isso, o apoio de Carlos Lacerda, que, em contrapartida, condecorou o anticastista Manoel Antônio de Verona e acusou Jânio de querer dar um golpe de estado e governar o Brasil sob uma ditadura.

No interior do poder legislativo havia alguns embates, uma vez que “os partidos oposicionistas apoiavam certas propostas do governo, enquanto os partidos da coligação que elegeram Jânio se opunham a vários projetos de lei apresentados pelo Executivo”<sup>242</sup>, resultando na visão de que em sua breve gestão ele “não governou com nenhum partido que fez parte da coligação que o elegeu, bem como não tentou cooptar nenhum outro partido. Acreditava que poderia governar sozinho, contando apenas com o apoio popular”<sup>243</sup>.

Isolado politicamente, Jânio renunciou em 25 de agosto de 1961, isto é, um dia depois da referida denúncia de Carlos Lacerda. Segunda algumas tradicionais análises, sua desistência ao cargo se deu por ter imaginado que os militares e a população se mobilizariam para fazê-lo voltar à presidência, embora ele sustente a versão de que sua missão não poderia ser concluída por diversas pressões, justificando, assim, sua decisão.

De acordo com Amir Labaki, é impossível saber os reais motivos que fizeram Jânio renunciar, ainda mais porque “seria totalmente ingênuo acreditar que Jânio confessaria as intenções absolutistas que estariam por trás de seu ato”<sup>244</sup>. Mesmo assim, o autor elenca algumas razões como: o fato de Jânio ter certa admiração por Fidel Castro e pelo então presidente do Egito, Gamal Abdel Nasser, sendo que ambos, em momentos de crise, anunciaram que iriam renunciar, mas devido ao apoio popular, continuaram a governar; ou ainda a distância do seu sucessor constitucional, João Goulart, que estava em missão na China e demoraria a chegar ao Brasil para assumir a presidência, aliado ao fato de ter sido

---

<sup>242</sup> CHAIA, Vera Michalany. *Op. cit.*, p.224.

<sup>243</sup> Idem, p.226.

<sup>244</sup> LABAKI, Amir. *Op. cit.*, p.43.

numa sexta-feira, dia considerado “morto” no que se refere aos trabalhos do Congresso Nacional, o que daria tempo para um suposto movimento popular, já que a questão só seria analisada segunda-feira, após o retorno dos congressistas à Brasília<sup>245</sup>.

A sociedade acabou vendo o ato de Jânio de outra forma, uma vez que

o povo, surpreendido, sem partido e sem líderes, sem imprensa, perplexo, não se moveu. Recebeu a renúncia até com certa irritação, como se tivesse sido traído pelo seu comandante, e abandonado no campo de luta, em meio a uma batalha. E, assim, o presidente renunciante teve de amargar a decepção e a derrota no exílio<sup>246</sup>.

Portanto, essa última visão é mais condizente com a ironia proferida pelo episódio *O Homem do Realejo*, que atribui a postura de Jânio Quadros a uma falta de coragem. Como é um seriado que prega a diversão fácil e faz uso de generalizações reducionistas, não leva em conta o aspecto político de modo profundo, procurando propagar a ideia de que tal medida foi tomada por motivos pessoais do ex-presidente, em vez de analisar os fatores que desencadearam a renúncia.

Posteriormente, outro episódio, o já tratado *A Eleição*, traz em seu bojo também algumas questões políticas. Na história, um dos candidatos era muito bom nos esportes e não fazia o tipo intelectual. O outro era intelectual e não era muito bom nos esportes. Daí os guardas sofrerem um dilema na escolha do candidato a presidente do grêmio esportivo. O episódio, no fim, opta por um meio termo, pois é montada uma chapa em que as duas figuras opostas se unem, numa lição de democracia.

Assim, *O Vigilante Rodoviário* vai assumindo algumas posições pedagógicas. Diferentemente de alguns países mais desenvolvidos, onde a educação estava mais consolidada, no Brasil é a televisão que, discursivamente, vai procurar, em parte, sanar certa deficiência educacional. O seu discurso é, como mostramos, democrático, mas apenas na sua aparência, pois o seu veículo, onde era transmitido, ainda se apresentava de modo seletivo. Tendo isso em vista, a série procurava retransmitir valores das classes que eram a sua receptora majoritária.

---

<sup>245</sup> Idem, pp.43-49.

<sup>246</sup> BASBAUM, Leôncio. *História sincera da república: de 1961 a 1967*. 3. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983, p.17.

O que não podemos esquecer é que, na verdade, toda obra tem por trás certa intencionalidade proposta pelo seu realizador, trazendo, em sua esteira, traços ideológicos dele, dos meios de comunicação ou até mesmo de determinadas classes hegemônicas, mesmo porque

a ideologia na televisão entremostra-se nas mais diversas formas, fazendo com que seja ideológico tanto seu conteúdo, quanto a própria técnica de filmar, montar, produzir um programa. Às vezes, esses conteúdos ideológicos da televisão são latentes, outras vezes, manifestos. Finalmente, a própria linguagem da televisão, através do primeiro plano, plano americano, *close*, etc. podem servir, de uma maneira ou de outra, para a difusão da ideologia da classe dominante. Não que por trás da televisão exista um cérebro perverso, infernal, contabilizando cada passo, cada particularidade tática de uma estratégia para a conquista de corações e mentes. Nada disso. A própria lógica do sistema capitalista induz a uma espontaneidade, naturalidade da ideologia e de sua difusão, e isso, justamente, faz dela a dominante<sup>247</sup>.

Temos, nesse sentido, em *O Vigilante Rodoviário* um esboço do que Sérgio Caparelli está dizendo, pois o seriado circulava no meio hegemônico e para tanto tinha que refletir valores das classes nesta posição. Deve-se levar em conta também que os meios de comunicação já são por si só seletivos, pois são administrados por empresas que possuem quase exclusivamente as condições materiais e financeiras para tanto, usando-os, assim, para propagar seus discursos e valores embutidos com aparência democrática:

A confusão entre conhecimento e informação, entre totalidade e fragmentação, leva à concepção de que a informação veiculada pelos meios é suficiente para a formação do cidadão, de que um pressuposto de interação entre os meios e os cidadãos e de que todas as vozes circulam igualmente na sociedade. É a chamada posição liberal, a qual parece esquecer-se de que ideias, para circular, precisam de instrumentos, de suportes – rádio, televisão, jornal etc. – que custam caro e que, por isso, estão nas mãos daqueles que detêm o capital<sup>248</sup>.

Por outro lado, a ideia de Ary Fernandes de levar cultura aos seus telespectadores deve ser vista com certa crítica. Renato Ortiz, ao tratar da estratégia de Assis Chateaubriand em fundar a TV Cultura com a premissa de levar conhecimento para a população, entende

---

<sup>247</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Op. cit.*, p.121.

<sup>248</sup> BACCEGA, Maria Aparecida. “Comunicação/educação: aproximações”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p.107.

que tal medida não deve ser vista de forma ingênua, pois pelo “conhecimento que possuímos hoje mostra que a década de 50 foi marcada por uma série de improvisações e de experimentação na área da programação que ainda buscava sua estrutura definitiva”. Inserida numa sociedade de massa ainda incipiente, a televisão age dentro de “duas lógicas”, sendo uma cultural e outra de mercado, mas, como ela “não pode ainda consagrar a lógica comercial como prevalecente, cabe ao universo da chamada alta cultura desempenhar um papel importante na definição dos critérios de distinção social”<sup>249</sup>, propagando, dessa forma, seus valores pelos meios de comunicação que procura, em contrapartida, estar em consonância com seus próprios parâmetros.

Diante desse cenário, *O Vigilante Rodoviário* se situa. Para veicular sua série, teve que se adequar aos discursos hegemônicos numa televisão que procurava seu caminho em meio às experimentações. O seriado, em si, compartilha valores com a classe média-alta urbana e demonstra elementos conservadores, como viemos apontando ao longo deste tópico, enquanto ajuda a formar algumas bases da linguagem televisiva, que vai se desenvolver anos depois com sua massificação já no período da ditadura civil-militar.

---

<sup>249</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.75 e 76.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho procurou ao longo do seu desenvolvimento esmiuçar alguns fatores estéticos, narrativos, temáticos que possam ter contribuído para a composição da série *O Vigilante Rodoviário*.

Além do seu universo maniqueísta da luta do “bem”, protagonizado pelo policial rodoviário *Carlos* e seu cachorro amestrado *Lobo*, contra o “mal”, causado por bandidos, o seriado apontava tendências da época e ainda buscava seu espaço numa televisão em desenvolvimento no Brasil.

Para entendermos como se deu a inserção neste veículo, fez-se necessário levantar suas particularidades do momento, abrangendo desde o seu nascimento, em 1950, com a TV Tupi de São Paulo, até a transmissão da nossa série em estudo no ano de 1962, refletindo mais detidamente sobre a importação de seriados norte-americanos, que ocupavam espaços consideráveis na grade de programação da TV brasileira.

Adentrando em fragmentos da mentalidade do período, procuramos entender o que era ser um pioneiro num país de capitalismo tardio como o Brasil, onde a classe burguesa empresarial procurava se destacar frente a sua concorrência, lançando-se no mercado antes que outros o fizessem, sendo a televisão um dos campos onde tal estratégia ficou evidente. Para essa dimensão, trouxemos à baila as atuações do empresário do ramo das comunicações Assis Chateaubriand, que introduziu as transmissões televisivas no país através da TV Tupi.

Este pioneirismo também foi levado em conta para entendermos os fatores que contribuíram para que Ary Fernandes criasse *O Vigilante Rodoviário*. Essa foi a sua primeira obra de impacto em sua trajetória de cineasta. Sua ação foi motivada por uma busca de sobrevivência diante das falências generalizadas dos grandes estúdios de cinema brasileiros.

Para conseguir colocá-lo na grade de programação, o projeto tinha que, de certa forma, estar em consonância com a hegemonia do momento em alguns de seus valores e expectativas, chamando a atenção, principalmente, das agências de publicidade, que eram as responsáveis, muitas vezes, pelos programas que eram transmitidos, como também mediavam a relação entre produtores e patrocinadores. E foi o que aconteceu: o piloto

desenvolvido por Fernandes atraiu os interesses da agência Norton, que, por sua vez, apresentou-o à Nestlé.

A multinacional alimentícia vislumbrou uma oportunidade de propagar alguns valores de sua marca através do seriado, como o pioneirismo, procurando, por outro lado, vender seus produtos ao público-alvo da obra, que seria as crianças e os adolescentes, numa estratégia empresarial de expansão no interior do mercado brasileiro.

Dessa forma, a Nestlé colocou o programa para disputar espaço com outros seriados americanos que ocupavam o *prime time* das emissoras brasileiras, fazendo com que o criador brasileiro, através de sua sensibilidade, não só captasse elementos para compor sua produção, como também estivesse a par de algumas temáticas desenvolvidas no momento e que eram aceitáveis. Para entendermos isso, destacamos algumas séries de temáticas próximas, como: as aventuras policiais de *Patrulha Rodoviária*; as ações heroicas caninas de *Lassie* e *Rin-Tin-Tin*; e ainda entendemos o fundo educativo de “amor pelos animais”, que era o mote da série *O Menino do Circo*, que, por sua vez, tinha uma relação mais estreita com o seriado brasileiro pelo fato de que ocupava o horário das vinte horas da TV Tupi de São Paulo antes dele.

Ao fazermos essas comparações, constatamos que o seriado fazia uso de diversos clichês adotados pelas produções americanas, embora Ary Fernandes procurasse em vários de seus depoimentos demonstrar sua originalidade. Esta marca requerida por ele, contudo, era mais palpável pelo fato de procurar se inserir num novo campo inexplorado no Brasil, o do seriado de TV em película fílmica.

O outro traço que ele procura destacar como a “brasilidade” da série também foi problematizado, pois seus personagens criados e sua filmagem de alguns lugares buscavam, na verdade, o fácil reconhecimento do telespectador que vivia em grandes capitais como São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, onde já havia transmissão de TV. No mais, as suas temáticas se voltavam ao cosmopolitismo desenvolvido com a narrativa e estética norte-americana clássica dominante, em sua luta maniqueísta entre o “bem” e o “mal” com um final feliz, sem adentrar, profundamente, em dilemas sociais brasileiros, concluindo que a brasilidade sugerida por ele era apenas uma “cor local”.

Embora sua opção em filmar pelas estradas do estado de São Paulo se desse também por motivo orçamentário, já que a sua produtora e seu domicílio ficavam na capital, tal estratégia acabou dando à série um viés mais regional, ao refletir aspectos de onde

ocorria a maioria das histórias, enquanto já apontava também a importância industrial e comercial da cidade, explicitando uma tendência que se consolidará, mais tarde, como a de centrar as produções aqui ou no Rio de Janeiro, excluindo a cultura do resto do país.

Dialogicamente, buscamos elementos que pudessem ajudar na constituição da narrativa do seriado, abrangendo o modo de se contar histórias desde as literaturas de folhetim do século XIX, dando ênfase ao gênero melodramático, passando pelo cinema clássico hollywoodiano, até chegarmos aos seriados americanos contemporâneos a ele.

Vimos que do folhetim advieram a sua serialidade, no sentido de que era veiculado em um dado intervalo de tempo num determinado veículo, e, por outro lado, o seu tema maniqueísta do “bem” contra o “mal”.

Do cinema clássico buscamos as relações entre causa e efeito e o desenlace com final feliz, estética a que o brasileiro, com acesso ao cinema, já estava habituado a acompanhar. Além disso, buscamos a composição dos personagens centrando-nos na personalidade bem pautada do herói vigilante *Carlos*, compreendendo a função do cachorro *Lobo* nas histórias, além de estudarmos a motivação do “mal” praticado pelos bandidos, que sempre conspiravam contra a paz social, agindo por simples falta de caráter junto a uma sociedade que carecia de proteção policial.

Saindo da universalidade do tema, procuramos saber o que a obra tinha de particular, descobrindo que ela procurava constantemente heroicizar a Polícia Rodoviária, aproveitando-se da sua boa imagem institucional perante a população. Neste sentido, mostramos que é a corporação que faz com que *Carlos*, *Lobo* e outros personagens policiais se tornem heróis protegendo a população do perigo. Vimos também que esta reputação da instituição policial se dava por ser ela de formação recente, pelo caráter, imagina-se, mais educativo do que punitivo e passava ao largo da rivalidade entre a Força Pública e a Guarda Civil, sendo duas polícias de peso no estado de São Paulo. Contudo, contrapomos sua situação precária, tanto no sentido material, como de cobertura ostensiva no interior da própria unidade federativa, através de impressões dadas pelos próprios produtores da série e de um depoimento de um deputado estadual durante sessão oficial, ao passo que, na tela, era representada como eficaz, equipada, respeitosa e honesta.

Além da diversão propiciada entre as lutas opondo o “bem” e o “mal”, havia no interior do seriado um fundo pedagógico em prol da segurança coletiva, como no caso da conscientização aos motoristas para evitarem a prática do furto de carros já recorrente na

cidade de São Paulo. A série procurava introjetar, por outro lado, no público jovem valores como o trabalho, o respeito aos mais velhos e o amor aos animais.

Vimos também que *O Vigilante Rodoviário* desenvolvia uma tendência que já se via no interior da linguagem televisiva, como o uso de generalizações através da propagação de estereótipos e arquétipos para que o telespectador se familiarizasse o mais rápido possível com o que era apresentando em tela, reconhecendo personagens e histórias. Porém, tal uso despolitiza a obra, como no caso da visão exposta por um dos personagens da série acerca da renúncia do presidente Jânio Quadros, correspondendo ao senso comum decepcionado de que a sua decisão se dava mais por uma falta de coragem do que por uma reação a uma conjuntura política na qual estava mergulhado, como mostramos.

Nesta altura do trabalho, percebe-se que suas histórias saíam das estradas, passando em pedreiras, esconderijos de bandidos, interiores de quartéis, e adentrava cada vez mais nas cidades, onde os olhares da televisão começaram a se centrar, visto que o Brasil estava cada vez mais urbano. Os desvios de função de *Carlos*, que saía nitidamente de sua função de fiscalização das estradas, valorizavam mais a sua figura de herói em detrimento de sua competência legal.

Contudo, mesmo procurando estar em harmonia com a hegemonia, não foi possível à série ter uma continuidade por diversas razões. Uma delas foi a oferta desinteressante da Nestlé aos produtores, que não queriam ceder o nome do seriado à marca<sup>1</sup>. A outra foi a importação cada vez maior de seriados americanos para a televisão brasileira, que se dava pela “fragilidade tecnológica e financeira das empresas brasileiras”, tornando-se “mais rentável para elas importar programas do que produzi-los aqui”<sup>2</sup>.

O fim do seriado, que foi ao cinema como uma tentativa de sobrevivência em busca de maior popularidade, aponta que se perdeu uma oportunidade de vincular o cinema brasileiro à televisão. Esta última vai descobrir, aos poucos, outra serialização mais conveniente industrialmente, as telenovelas, que, por sua vez, se desenvolveram com a adoção de uma nova tecnologia:

---

<sup>1</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Op. cit.*, pp.144-145.

<sup>2</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*, 2001, p.200.

Com a introdução do videoteipe, novos gêneros puderam ser reinventados. É o caso da telenovela diária, narrativa que dificilmente poderia ser construída dentro de um esquema de filmagem ao vivo, demandando toda uma estrutura de produção que adequasse sua realização ao processo de exibição das imagens. A fabricação da telenovela necessita de uma estrutura empresarial sólida, maiores investimentos iniciais, implica numa acentuada divisão do trabalho, num ritmo intenso de produção. Lançada experimentalmente em 1963, a novela se torna logo um sucesso, o que se manifesta claramente em 1964, com *O Direito de Nascer*<sup>3</sup>.

Além disso, a introdução da telenovela vai estabelecer uma programação mais horizontalizada com o mesmo programa todos os dias, em horário certo, trazendo novos acertos entre as emissoras e os anunciantes, que já buscavam a audiência da grande massa<sup>4</sup> e não apenas o compartilhamento de valores com as elites, que eram, até então, o público do seriado.

Ademais, nosso objetivo foi recuperar parte da memória televisiva num momento em que a TV procurava se desenvolver. Esperamos que nosso estudo tenha contribuído para entender esse importante veículo de comunicação cada vez mais em evidência. Esperamos, outrossim, contribuir com a divulgação dessa obra ao menos no campo acadêmico e abrir discussões sobre ela. O gênero, pelo visto, traz reflexões.

Mas é chegado o momento de encerrarmos a nossa obra, que, julgamos, merece novos episódios. Os desvios de função de *Carlos*, o tratamento que a obra dá discursivamente à parte da história do Brasil, a tentativa de se fazer uma obra seriada que atendesse à programação das TVs no país, as permanências e mudanças entre *O Vigilante Rodoviário* e a outra série de Ary Fernandes, *Águia de fogo*, o trabalho de Carlos Miranda na imagem institucional de Polícia Rodoviária durante o período que permaneceu no quadro de policiais, um estudo sobre os crimes mais cometidos na época e como eles correspondiam à obra, a dimensão educativa mais aprofundada da série, os poucos novos heróis juvenis brasileiros nos veículos de comunicação, a discussão sobre o protecionismo no cinema nacional... são questões que podem emergir a partir da obra que acabamos de refletir.

Enquanto isso, *O Vigilante* ainda vive, seja nas memórias de algumas gerações que assistiram às suas várias reprises pela TV e pelo cinema, seja nas das novas gerações que têm acesso à série, seja neste trabalho acadêmico, que procurou entender a obra.

---

<sup>3</sup> Idem, p.144.

<sup>4</sup> CAPARELLI, Sérgio. *Op. cit.*, p.137.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Jornais

- A Noite* (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Correio da Manhã* (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Correio Paulistano* (pesquisado no acervo da Cinemateca Brasileira).  
*Diário da Noite* (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Diário do Paraná* (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Diário Oficial do Estado de São Paulo* (pesquisado no acervo digital do Jusbrasil).  
*O Estado de S. Paulo* (pesquisado no acervo digital do O Estado de S. Paulo).  
*O Observador Econômico e Financeiro* (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*O Semanário* (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Tribuna da Imprensa* (pesquisado no acervo da Cinemateca Brasileira).  
*Última Hora* – Curitiba (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Última Hora* – Rio de Janeiro (pesquisado no acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional).  
*Última Hora* – São Paulo (pesquisado no acervo da Cinemateca Brasileira).

### Revistas

- Cinema na TV* (pesquisada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).  
 FURQUIM, Fernanda. Vigilante Rodoviário. Matéria desenvolvida a partir da entrevista concedida por Ary Fernandes. In: **TV Land**, ano II, nº 9, [s.n.], setembro, 1996 (pesquisado na Cinemateca Brasileira).  
 N. S. *Revista Rodoviária* (pesquisada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).  
*O Vigilante Rodoviário: o seu herói da TV*, nº 1, [s.n.], [s.n.] (pesquisada no arquivo particular de Carlos Miranda).  
*Propaganda* (pesquisada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).  
*TV Repórter Guia* (pesquisada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).  
*Veja* (pesquisada no acervo digital da Veja).

### Entrevistas e depoimentos

- Ary Fernandes. *Diretor da série Vigilante Rodoviário*, 09/01/1987. Entrevista concedida aos pesquisadores do Idart – Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo, TR 1868.  
 Alfredo Palácios. *Produtor da série Vigilante Rodoviário*, 26/01/1987. Entrevista concedida aos pesquisadores do Idart – Arquivo Multimeios, Centro Cultural de São Paulo, TR 1869.

### Sites

- <http://www.imdb.com/>  
<http://www.jusbrasil.com.br/>  
<http://memoria.bn.br/>  
<http://www.museudatv.com.br/biografias/>  
<http://www.nestle.com.br/>  
<http://www.polmil.sp.gov.br/unidades/cprv/letra.asp>.  
<http://www.vigilanterodoviario.com/>  
<http://www.portcom.intercom.org.br>

## Livros

- ABREU, Nuno César. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- ALVES, Vida. *TV Tupi: uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- ÁVILA, Carlos Rodolfo Améndola. *A teletinvasão: a participação estrangeira na televisão do Brasil*. São Paulo: UNIMEP, 1982.
- AUDRÁ JÚNIOR, Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- BACCEGA, Maria Aparecida. “Comunicação/educação: aproximações”. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Televisão: serialidade, paraserialidade e repetição”. In: *Face: revista de semiótica e comunicação da Universidade de São Paulo*. São Paulo, v. 3, n. 1, jan/jun de 1990.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da república: de 1961 a 1967*. 3. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.
- BATTIBUGLI, Thaís. *Democracia e segurança pública em São Paulo (1946-1964)*. Tese de Doutorado em Ciência Política. São Paulo: FFLCH/USP, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Obras escolhidas vol. 1”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Estação liberdade, 1996.
- BRONSZTEIN, Karla Regina Macena Pereira Patriota. *50 anos de pesquisa Marplan*. São Paulo: Ipsos, 2013.
- BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 11. ed. São Paulo: Pensamento, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 30. ed. São Paulo: Palas Athena, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- CARVALHO, Tânia. *Rosamaria Murtinho: simples magia*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- \_\_\_\_\_. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

- \_\_\_\_\_. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art, 1990.
- CHAIA, Vera Michalany. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*. Ibitinga/SP: Humanidades, 1992.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CONTRERA, Malena Segura. *O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ESQUENAZI, Rose. *No túnel do tempo: uma memória afetiva da televisão brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.
- FERRO, Marc. “O filme, uma contra-análise da sociedade”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.
- FREYRE, Gilberto. “São Paulo e a unidade brasileira”. In: MARCONDES, J. V. Freitas; PIMENTEL, Osmar (orgs.). *São Paulo: espírito, povo, instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968.
- FUBINI, Enrico. Prólogo. In: CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire D’aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Diluído as fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano”. In: NOVAES, Fernando; SCHWARZ, Lilia Moritz (orgs.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, v. 4.
- \_\_\_\_\_. Telenovelas e interpretações do Brasil. In: *Lua Nova*, São Paulo, v. 82, p.73, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>, acessado em: 08/09/2014.
- IAKI, Lilian Mary. *Infância na telinha: estudo sobre a representação das crianças nos programas infantis de TV*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2000.
- IBGE, Censo Demográfico 1950/2010. Até 1991, dados extraídos de estatísticas do século XX, Rio de Janeiro: IBGE, 2007 no Anuário Estatístico do Brasil, 1993, v. 53, 1993.
- JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Edufba, 2002.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado em Ciência das Comunicações, área de Cinema, Rádio e Televisão. São Paulo: ECA/USP, 2000.
- LABAKI, Amir. *1961: a crise da renúncia e a solução parlamentarista*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. (org.). *O cinema brasileiro: de “O pagador de promessas” a “Central do Brasil”*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: USP, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 5. ed. São Paulo: Senac, 2009.
- MACHADO, Rubens. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTINI, Silvia Rosana Modena. *O Ibope, a opinião pública e o senso comum dos anos 1950: hábitos, preferências, comportamentos e valores dos moradores dos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo)*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: Unicamp, 2011.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- MELLO, Fabiana Grieco Cabral de. *A introdução da televisão na esfera familiar paulistana nos anos 50: as transformações nos vínculos comunicativos familiares*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2007.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme “Descobrimento do Brasil” (1937), de Humberto Mauro*. Tese de doutorado em Artes. São Paulo: ECA/USP, 2001.
- MORIN, Edgar. “O espírito do tempo 1: neurose”. In: *Cultura de massas no século XX*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- MOYA, Álvaro de. *Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.
- NASSARO, Adilson Luís Franco. *Policiamento rodoviário: 50 anos com sede regional em Assis-SP*. Assis: Triunfal Gráfica & Editora, 2008.
- ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_\_; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PEREIRA, Paulo Gustavo. *Almanaque dos seriados: lembranças e curiosidades das séries de TV mais divertidas de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- PERON, Mauro Luiz. *Articulações narrativas em Alfred Hitchcock*. Tese de Doutorado em Múltiplos Meios. Campinas: Unicamp, 2006.
- PICERNI, Icaro. *Brasil em tempo de Vigilante Rodoviário: um estudo sobre representações, cultura e política entre os anos 1950 e início dos 60*. Trabalho de Conclusão de Curso em *Lato Sensu* em História, Sociedade e Cultura. São Paulo: PUC, 2011.
- POLLAK, Michael. “Memória esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV v. 2, n. 3, 1989.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- RAMOS, Ricardo. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SANTOS, João Batista Melo dos. *A tela angelical: infância, literatura, mídia e cinema infantil*. Dissertação de Mestrado em Múltiplos Meios. Campinas: Unicamp, 2004.

- SANTOS, Luciene dos. *Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual*. In: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/154938378622673864435210831995612386010.pdf>, acesso em 29/08/2014.
- SILVA, Luís Eduardo Potech de Carvalho e. *Estratégia empresarial e estrutura organizacional nas emissoras de TV brasileiras (1950-1982)*. Dissertação de Mestrado em Administração. São Paulo: FGV, 1983.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Ary Fernandes: sua fascinante história*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- SIMÕES, Regina da Graça Soler. *Televisão e infância: a autofagia na criação – um estudo sobre os programas infantis produzidos pela primeira geração de telespectadores*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2004.
- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-64)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. A crise da imprensa. In: *História da Imprensa no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- SOUZA, Carlos Antonio Noia de. *Inspetor Carlos: o eterno vigilante*. São Paulo: [s.n.], 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas-SP: Papyrus, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## ANEXO I FICHA TÉCNICA

Título: O Vigilante Rodoviário

Produtores: Ary Fernandes e Alfredo Palácios

Direção e criação: Ary Fernandes

Assistente de direção: Miguel Lopez e Jorge Roberto Pizani

Gerente de produção: Sérgio Ricci

Argumento: Ary Fernandes, Fábio Novaes Silva e J. C. Souza

Direção de fotografia e câmera: Eliseu Fernandes

Assistente de Câmera: Renato Damiani

Fotografia de cena: José Amaral

Eletricista: Osvaldo Leonel, Edgar Ferreira e Cláudio Portioli

Técnico de som: Ernest Hack

Sonoplastia: Paulo Bergamasco

Cenografia: José Pereira da Silva

Montagem: Luiz Elias

Canção: “Vigilante Rodoviário”, de Ary Fernandes

Colaboração: Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo

Estúdio de som: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Laboratório de imagem: Rex Filme

Sistema sonoro: RCA

Preto e Branco

35 mm

Curta metragem

22 min.

Gênero: ficção

## ANEXO II

### SINOPSES DOS TRINTA E CINCO EPISÓDIOS RECUPERADOS<sup>1</sup>

#### **1. Recruta, O (1961)**

(com Fausto Rocha e Renato Master)

Um novo grupo de recrutas chega ao quartel – dentre eles, Luiz, o mimado filho do comandante. A rebeldia do recruta, sua resistência às novas regras e as constantes fugas noturnas dão muita dor de cabeça ao inspetor Carlos, designado pelo pai do rapaz para discipliná-lo. Duração: 19 min.

#### **2. Diamante Grão Mongol (1961)**

As viaturas recebem o alerta do inspetor-chefe e logo são recrutadas para uma missão: um grupo de gangsteres acaba de desembarcar no Brasil trazendo uma valiosa pedra preciosa roubada na Holanda, o Diamante Grão Mongol. O Inspetor Carlos e os outros oficiais precisam então, sair à caça dos ladrões. Duração: 18 min.

#### **3. Aventuras do Tuca (1961)**

(com Milton Gonçalves)

Tuca está trabalhando como guia da histórica Casa do Bandeirante. Quando um revólver antigo desaparece após a visita de um estranho casal, o garoto ajuda o Inspetor Carlos a recuperar o objeto roubado e capturar os ladrões de antiguidades, que deixaram um rastro de crimes por outras cidades. Duração: 23 min.

#### **4. História do Lobo, A (1961)**

(com Nelson Turini)

O pequeno Tuca tenta, sem sucesso, treinar seu cãozinho Gasolina. Para ajudá-lo, o Inspetor Carlos conta a história de Lobo, seu fiel companheiro, que encontrou ainda filhote. À medida que o

---

<sup>1</sup>Extraído do site oficial de *O Vigilante Rodoviário*. O Vigilante Rodoviário s.d. Seção Sinopse dos episódios. Disponível em: <http://www.vigilanterodoviario.com>. Acesso dia 12/05/2014. Acesso dia 17/12/2014.

ção crescia, era cada vez mais difícil escondê-lo no quartel, onde não se permitia a presença de animais. Duração: 18 min.

#### **5. Eleição, A (1961)**

O Vigilante Mauro sofre um acidente durante um treinamento e é hospitalizado com intenso trauma emocional. Enquanto ele se restabelece, é tempo de eleição para o grêmio do quartel. Dois candidatos irão se enfrentar nas urnas, e o grande embate será entre o raciocínio de um e a valentia do outro. Duração: 19 min.

#### **6. Terras de Ninguém (1961)**

(com Stênio Garcia)

Em suas folgas, o Inspetor Carlos sempre se refugia nos tranquilos campos de Santa Clara, onde seu Firmino vive com a filha. Agora, o lugar está ameaçado por grileiros, que pretendem apropriar-se ilegalmente das terras custe o que custar. Cabe ao vigilante impedir a ação dos criminosos. Duração: 25 min.

#### **7. Aventura em Ouro Preto (1961)**

(com Lola Brah)

Uma ladra de arte e seu comparsa roubam uma tela de Portinari e pretendem, em sua próxima empreitada, furtar uma valiosa escultura de Aleijadinho em Ouro Preto (MG). Quando os criminosos cruzam o caminho do Inspetor Carlos, o vigilante ajuda a polícia mineira a capturar o casal. Duração: 23 min.

#### **8. Fórmula do Gás, A (1961)**

(com Edgard Franco, Maria Cecília Camargo, Sérgio Hingst)

O professor Rogério, em companhia de sua esposa e seu assistente, conclui a fórmula de um gás revolucionário. O auxiliar, no entanto, tem outros planos: matar os dois e se apresentar como responsável pela descoberta. O Inspetor Carlos precisa, então, correr contra o tempo para impedir uma tragédia. Duração: 17 min.

#### **9. Zuni, O Potrinho (1961)**

(com Fúlvio Stefanini, Xandó Batista e Luís Guilherme como menino Zeca)

Sérgio tem dívidas de jogo e seu pai, dono de um haras, decide assumi-las. Entretanto, as más companhias do rapaz resolvem roubar o valioso Zuni, um potrinho muito querido pelo pequeno Zeca. Após o roubo, os ladrões precisam esconder o cavalo em outra cidade, mas encontram o vigilante pelo caminho. Duração: 22 min.

#### **10. Fugitivo, O (1961)**

(com Milton Ribeiro e Márcia Cardeal)

O perigoso bandido Massacre – que acaba de escapar da prisão – invade a casa em que a pequena Rita vive com seu avô cego. As autoridades estão em alerta para recapturar o fugitivo. Cabe ao Inspetor Carlos e seus colegas libertar os reféns e levar o criminoso de volta à cadeia. Duração: 20 min.

#### **11. Mistério do Embu, O (1961)**

(com Guy Loup)

O sobrinho-neto de Nhá Tuca arquiteta, com a noiva e mais dois comparsas, um plano para roubar sua riqueza. O casal muda de ideia, mas o restante da quadrilha decide levar o assalto adiante custe o que custar. Apenas o Inspetor Carlos pode impedir que os bandidos tenham sucesso no crime. Duração: 23 min.

#### **12. Pânico no Ringue (1961)**

Um talentoso boxeador vai precisar combater a armação nas lutas em sua próxima disputa. Os bandidos, entretanto, sequestram seu irmão para forçar o pugilista a perder e beneficiá-los em uma rede de apostas. O Vigilante precisa libertar o menino do cativo e chegar a tempo de impedir a fraude. Duração: 20 min.

#### **13. Pombo-correio, O (1961)**

(com Mário Alimari)

Os criminosos Gancho, Lorde e Ferramenta escapam da prisão e decidem invadir a casa de Carolina e Matias, um casal de idosos. Matias decide alertar o Inspetor Carlos usando um pombo-correio, mas um dos bandidos percebe o plano e põe em risco a única esperança dos reféns. Duração: 19 min.

#### **14. Homem do Realejo, O (1961)**

(com Amândio Silva Filho, Alcides Gerardi)

O homem do realejo descobre os planos de uma gangue, que pretende interceptar o carro-forte e roubar todo o dinheiro. Ele tenta alertar o banco e a polícia, mas ninguém acredita em sua história. Quando o assalto se concretiza, o homem se torna alvo dos bandidos e sua única esperança é o Vigilante. Duração: 22 min.

### **15. Garimpo, O (1961)**

(com Edgard Franco, Gilberto Marques, Nestor Lima)

O Vigilante Carlos faz uma patrulha pela região do garimpo e encontra um homem ferido. Depois de socorrido, este conta sua história e fala sobre seu trabalho de garimpeiro e dos dias que saiu de São Paulo a procura de diamantes. Agora, dois forasteiros chegaram em seu rancho cobiçando as pedras. Duração: 25 min.

### **16. Mapa Histórico, O (1961)**

(com Cavagnolle Neto, Xerém)

Quando o antigo mapa dos tesouros dos bandeirantes é roubado, seu herdeiro, Nhô Justino, vai atrás das minas para proteger seu ouro. Enquanto procura, acaba sendo picado por uma jararaca. Cabe ao Inspetor Carlos conseguir salvar Justino e ainda recuperar o mapa histórico das mãos dos ladrões. Duração: 25 min.

### **17. Café Mercado (1961)**

(com Marthus Mathias, Edgard Franco, Henricão)

O Café Mercado é o café em grão que não pode ser exportado. Apesar desta prática ser proibida, pessoas inescrupulosas estão contrabandeando esse café para o exterior. A Polícia Rodoviária monta um plano e os inspetores fiscalizarão as mercadorias que passam nas estradas. Duração: 19 min.

### **18. Sósia, O (1961)**

A Interpol descobre que um sócia do Inspetor Carlos é membro de uma gangue de falsificadores internacionais. Para descobrir a fonte do dinheiro falso, o Vigilante não vê outra alternativa senão adentrar o mundo do crime: toma a identidade do bandido e, com cautela, se faz passar por contraventor. Duração: 21 min.

**19. Rapto do Juca (1961)**

(com Juca Chaves, ETTY Fraser, Marlene França, Dirceu Conte e Ary Fernandes)

O cantor Juca Chaves é vítima de um sequestro-relâmpago momentos antes de se apresentar em seu programa de televisão. Os bandidos desejam sabotar a produção do artista – líder de audiência no horário, mas o Inspetor Carlos não mede esforços para impedir que o plano seja bem-sucedido. Duração: 21 min.

**20. Assalto, O (1961)**

(com Mário Lúcio Freitas)

Um menino quer ver Pelé após uma partida de futebol e acaba refém de homens que roubam o estádio. É organizada uma grande operação envolvendo a Polícia Rodoviária para capturar o bando, mas será preciso correr contra o tempo, pois o grupo pratica ainda mais crimes na fuga. Duração: 21 min.

**21. Chantagem (1961)**

(com Stênio Garcia e Alcides Gerardi)

Um grupo de criminosos chantageia ex-presidiários em liberdade condicional, ameaçando envolvê-los em falcatruas e mandá-los de volta à cadeia. Os bandidos exigem dinheiro do pai do pequeno Eduardo, mas não imaginam que encontrarão o Vigilante Rodoviário para atrapalhar seus planos. Duração: 21 min.

**22. Invento, O (1961)**

(com Geraldo Del Rey, Elísio Albuquerque)

Um novo motor está sendo testado para melhorar o desempenho dos carros da Polícia Rodoviária. O Vigilante Carlos e seu colega Jair precisam manter guarda do equipamento, que pode ser perigoso se cair em mãos erradas. O que ninguém imagina é que um de seus inventores esconde um grande segredo. Duração: 20 min.

**23. Jogo Decisivo (1961)**

O goleiro Jujuca, dedicado à preparação para uma partida importante, é agredido por integrantes de uma quadrilha de apostas, que fazem tudo parecer causado pela irresponsabilidade do

rapaz. No entanto, o Vigilante Carlos desconfia da história e cria um plano engenhoso para capturar os criminosos. Duração: 19 min.

#### **24. Mordomo , O (1961)**

(com Luciano Grégori)

Ao ser perseguido, um homem encontra dois vigilantes em seu caminho, mas logo desaparece sem deixar pistas. O Inspetor Carlos decide esclarecer o caso e se oferece como isca aos criminosos. Só não imagina que nada é o que parece: até solucionar o mistério, ele acaba se expondo a grandes riscos. Duração: 21 min.

#### **25. Romeiros, Os (1961)**

Depois de cometer um assalto, uma quadrilha se mistura a um grupo de romeiros para ultrapassar a fiscalização da polícia e fugir. Desconfiado, o Vigilante sai sozinho no encalço do veículo que os está transportando, mas conta com a ajuda decisiva de seu cão Lobo para capturar os malfeitores. Duração: 16 min.

#### **26. Pedreira, A (1961)**

Uma pedreira está prestes a ser explodida, mas o detonador falha e um dos funcionários precisa verificar o problema. Ao descobrir uma criança abandonada, ele percebe que um acidente e a tempestade que se anuncia podem causar uma tragédia. O Vigilante decide, então, arriscar sua vida para salvá-los. Duração: 18 min.

#### **27. Extorsão (1961)**

(com Toni Campello, Luciano Grégori Lucy Meirelles)

Um grupo de amigos faz um passeio pela praia quando são abordados por dois assaltantes. Um acidente faz com que um dos jovens caia na chantagem dos bandidos, que pedem uma grande quantia em dinheiro. O Inspetor Carlos entrará em cena para salvar o rapaz e prender os chantagistas. Duração: 19 min.

#### **28. Mágico, O**

(com Arnaldo Weiss)

Um mágico – que já foi membro de uma quadrilha – decide se regenerar após cumprir pena na cadeia. No entanto, seus antigos comparsas o ameaçam para que ele volte a praticar crimes. O

rapaz decide, então, pedir ajuda à Polícia Rodoviária, que designa o Vigilante para uma missão.  
Duração: 17 min.

### **29. Remédio Falsificado (1961)**

(com Ary Toledo)

A cada dia, chegam ao hospital cada vez mais casos de intoxicação por uso de remédios falsificados, levando os médicos a comunicar o problema à polícia. Enquanto isso, o pequeno Tuca e seu amigo se envolvem numa grande enrascada ao entrar num furgão da gangue dos falsificadores.  
Duração: 14 min.

### **30. Aventura em Vila Velha (1961)**

(com Ary Fontoura, Maurício Távora, Ivo Ferro)

As Forças Armadas brasileiras lançam um foguete experimental, mas algo dá errado: sua rota é alterada e estima-se que a ogiva levada por ele esteja em Vila Velha (ES). Como há espões interessados na missão, todos devem correr contra o tempo para impedir que o equipamento caia em mãos erradas. Duração: 22 min.

### **31. Repórter, A (1961)**

(com Rosamaria Murtinho e Fúlvio Stefanini)

Falsificadores estão enganando os trabalhadores de um parque de diversões trocando dinheiro falso. A par da fraude, a colunista social Marisa tenta descobrir quem são os falsificadores para conseguir um furo de reportagem. Enquanto isso, o Inspetor Carlos precisa protegê-la da ira dos criminosos. Duração: 20 min.

### **32. Ladrões de Automóveis (1961)**

Um carro com a porta aberta é um convite para o crime. Para acabar com a onda de roubos de carros em São Paulo, a Delegacia de Furtos de Automóveis pede ajuda a Polícia Rodoviária. Durante a investigação, o Inspetor Carlos descobre uma pista sobre uma quadrilha suspeita.  
Duração: 22 min.

### **33. Bola de Meia (1961)**

(com Mário Lúcio Freitas)

Uma dupla de bandidos – com a ajuda de um funcionário – prepara os últimos detalhes para assaltar uma fábrica no dia seguinte, mas precisa afastar os meninos que jogam futebol num campo próximo dali. Os criminosos não contam, no entanto, com a esperteza do vigilante e do pequeno Tuca. Duração: 21 min.

#### **34. Ventríloquo, O (1961)**

(com Turbío Ruiz)

A polícia procura, em vão, os autores de uma série de assaltos, enquanto os bandidos planejam um novo roubo. A vítima será o “Rei do Trigo”, durante a comemoração de um aniversário em sua casa. Para isso, os ladrões decidem envolver no crime um talentoso ventríloquo que está de passagem pela cidade. Duração: 21 min.

#### **35. Suspeito, O (1961)**

(com Valentino Guzzo, Laércio Laurelli, Mario Lúcio de Freitas – Fominha, Edgard Franco e Gilberto Vagner)

O Vigilante Bernardo é acusado de ter assaltado uma joalheria. Sua arma – com a inscrição da corporação – é encontrada no lugar do roubo, mas ele jura não ter nada a ver com o caso. O Inspetor Carlos irá atrás de pistas para descobrir o verdadeiro suspeito por trás desta emboscada. Duração: 22 min.

ANEXO III  
GIBI – O VIGILANTE RODOVIÁRIO E PROMOÇÕES À SÉRIE

Peça à mamãe  
**TOFFEES e  
CAMELOS DE LEITE  
NESTLÉ**  
— feitos com o puro leite Nestlé



Gostosíssimos  
e alimentam  
tôda vida!

**O VIGILANTE  
RODOVIÁRIO** **O SEU  
HERÓI  
DA  
TV**

OPERAÇÃO  
DOS  
DITÓRES

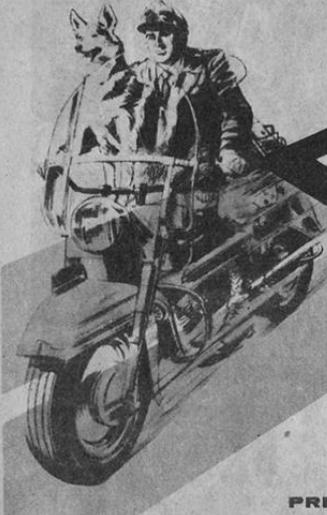
Nº 1  
CR\$ 39,00



POLÍCIA  
RODOVIÁRIA



**CHEGOU!**

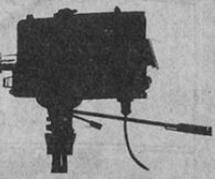


**O VIGILANTE  
RODOVIÁRIO**

1.º SÉRIADO NACIONAL  
ESPECIALMENTE PRO-  
DUZIDO PARA A TV!

COM O VIGILANTE CARLOS, SEU FIEL CÃO PASTOR "LÓBO" E A PARTI-  
CIPAÇÃO DOS MAIORES NOMES DO CINEMA, TEATRO E TV DO BRASIL,  
NUMA SÉRIE DE AVENTURAS ELÉTRIZANTES EXALTANDO A ATUAÇÃO  
DOS BRAVOS VIGILANTES DA POLÍCIA RODOVIÁRIA.

TODAS AS SEMANAS NAS  
EMISSORAS ASSOCIADAS  
DE TODO O PAÍS!



PRESENTE DE PRODUTOS NESTLÉ ÀS FAMÍLIAS BRASILEIRAS

ON - RV - 15/62

### AMIGUINHOS.

Aqui está o primeiro número de nossa revista.

Além de nosso contato com vocês, todas as semanas, através das emissoras de TV de todo nosso Brasil, estaremos aqui todos os meses, através de uma revista exclusiva e que somente publicará nossas aventuras.

São histórias originais, preparadas especialmente para esta revista, e que não são as mesmas da primeira série de filmes brasileiros para a TV.

Quando vocês estiverem lendo este primeiro número, eu, Lobo, nossos companheiros e os técnicos da IBF já estaremos vivendo uma nova aventura para a TV. E aqui entre nós, estou bastante entusiasmado e certo de que agradará a todos vocês, como os anteriores.

Brevemente, vocês verão na TV algumas histórias passadas no Rio, Curitiba e Belo Horizonte e, próximamente, esperamos visitar outras cidades para viver novas aventuras, além de ter a satisfação de conhecer pessoalmente nossos amiguinhos de outros Estados.

Espero que vocês nos escrevam dizendo se gostaram deste primeiro número e se estão acompanhando o programa, na emissora de TV de seu Estado.

Aceitem um abraço do  
**VIGILANTE CARLOS**



### PRÓXIMAS ATRAÇÕES NA TV

Eis os títulos de algumas histórias que brevemente estarão nas emissoras de TV de todo o país:

- «O RAPTO DO JUCA», com Juca Chaves
  - «O HOMEM DO REALEJO», com Amândio Silva Filho
  - «O INVENTO», com Geraldo Del Rey
  - «AVENTURA EM VILA VELHA», filmada no Paraná
  - «O SÓSIA», filmada no Rio
  - «A REPÓRTER», com Rosamaria Murtinho
  - «O FUGITIVO», com Milton Ribeiro
- e mais outras aventuras empolgantes.



**O VIGILANTE RODOVIÁRIO** o primeiro herói brasileiro da TV  
é apresentado pelas seguintes emissoras e horários:

Recife	TV Rádio Clube	6ª feira às 19:25
Salvador	TV Itapoan	6ª feira às 19:25
Belo Horizonte	TV Itacolomi	3ª feira às 19:00
Guanabara	TV Tupi	4ª feira às 19:25
S. Paulo	TV Tupi	4ª feira às 20:05
S. Paulo	TV Cultura	Sábado às 19:00
Curitiba	TV Piratini	5ª feira às 20:30
Porto Alegre	TV Paraná	5ª feira às 19:25