



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**THIAGO DE SALES SILVA**

**“ESPETÁCULO INCONVENIENTE PARA QUALQUER HORÁRIO”: A  
CENSURA E A RECEPÇÃO DAS TELENVELAS NA DITADURA MILITAR  
BRASILEIRA (1970-1980)**

**FORTALEZA**

**2016**

THIAGO DE SALES SILVA

“ESPETÁCULO INCONVENIENTE PARA QUALQUER HORÁRIO”: A CENSURA  
E A RECEPÇÃO DAS TELENOVELAS NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA  
(1970-1980)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em História do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ana Rita Fonteles Duarte.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

S586e

Silva, Thiago de Sales.

“Espetáculo inconveniente para qualquer horário”: a censura e a recepção das telenovelas na ditadura militar brasileira (1970-1980) / Thiago de Sales Silva. – 2016.

144 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.

Área de Concentração: História Social.

Orientação: Profa. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte.

1. Ditadura. 2. Censura. 3. Telenovelas. 4. Comunicação de massa. I. Título.

CDD 981.063

---

THIAGO DE SALES SILVA

“ESPETÁCULO INCONVENIENTE PARA QUALQUER HORÁRIO”: A CENSURA  
E A RECEPÇÃO DAS TELENOVELAS NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA  
(1970-1980)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em História do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Rita Fonteles Duarte (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Edmilson Alves Maia Junior

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Meize Regina de Lucena Lucas

Universidade Federal do Ceará (UFC)

À memória de meus pais, Francisca  
Ivanira de Sales Silva e José Ribamar da  
Silva, minhas maiores referências de  
amor e solidariedade.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Francisca Ivanira de Sales Silva e José Ribamar da Silva, pelo exemplo de honestidade e caráter que me legaram, por me fazerem acreditar na educação e me apoiarem em cada decisão acadêmica ou pessoal. Infelizmente não pude presenteá-los pessoalmente com essa conquista, mas, se há algum mérito nela, sem dúvida deve-se ao amor e à confiança de meus pais em minha trajetória.

Às mulheres da minha vida: minhas irmãs, Marianne, Adriana e Márcia, minhas sobrinhas, Brenda e Ana Lígia e minha tia, Ivanízia, por todo o apoio ao desenvolvimento deste trabalho e por acreditarem que este sonho seria possível.

À Camila, pelo companheirismo e afeto sem limites. Agradeço pela compreensão diante das pressões e angústias do mestrado e da vida. Obrigado por dividir comigo as alegrias de todo este processo e por ter feito melhorar tudo o que há.

À minha orientadora, Ana Rita Fonteles Duarte, pelo papel decisivo em minha formação como historiador e cidadão. Não há palavras para agradecer todo o incentivo e confiança ao longo desses anos de aprendizagem e amizade. Obrigado pelas sugestões, críticas e sensibilidade para a construção deste texto.

À professora Meize Lucas, por ter me apresentado, nas pesquisas que realizamos no Arquivo Nacional, o campo da censura com seu olhar sempre atento e sério. Sou grato também pelo seu gesto solícito e pela participação em meu exame de qualificação.

Ao professor Jailson Pereira, por me ensinar, com sua perspicácia sem igual, que também há poética na história. Obrigado por todas as sugestões e críticas ao trabalho, desde a banca de seleção ao exame de qualificação.

Aos amigos da turma do mestrado, Karla, Ana Carla, Daniel, Bianca, Vagner e Wellington pelo aprendizado coletivo, pelas risadas, pelos cafés e pela certeza de sair do curso de mestrado com antigos laços fortalecidos e novas amizades.

Aos amigos da minha turma de graduação, parceiros inestimáveis, Daniel, Rafael, Valesca, Amanda Rodrigues, Tatiany, Deivson, Alane, Lucas, Yuri, Amanda Gadelha, Fabíola, Gabriel e Lindemberg, e nossa agregada mais querida, Suellen. Agradeço por sempre estarem comigo, pelo apoio nas horas de dor e pela generosidade de me acolherem com tanto carinho em suas vidas. À Hélade, todo o amor.

Aos amigos de uma vida toda, Rogeane, Cybelle, Carol e Dennis, por mais de uma década de amizade e parceria. Sou muito grato por me provarem todos os dias que não há distância que abale nossos laços. Obrigado pela torcida, desde o início.

Aos membros do grupo de História e Gênero, Raquel, Adriano, Walter, Nelly, Caio, Milena, dentre muitos outros, que tanto contribuíram ao longo de todos os nossos encontros, seja nas questões teóricas ou nos enfrentamentos do cotidiano.

Aos demais amigos da UFC, entre tantos, resultado dos bons encontros que a vivência na universidade nos lega, Fabiana, Gilberto Gilvan, Felipe, Jonatas, Nicodemos, Nathalie, Nathalia, Danielle, Ingrid, Luciana, Will, Cláudia, Rozilene. O vínculo com cada um deles representa o fôlego para resistir e a certeza de estar no lado certo da luta por melhores dias.

Aos responsáveis pelo atendimento ao público no Arquivo Nacional de Brasília, por compreenderem a relevância do cuidado à memória documental e pelo trabalho sério e dedicado. Agradeço especialmente à servidora Vera Duarte, pela atenção e competência.

Por fim, agradeço à Capes pelo financiamento deste trabalho. Desejo que a atenção destinada à pesquisa científica de qualidade seja sempre uma prioridade para o órgão. Afinal, só através da educação tornaremos esse país menos desigual.

“[...] lá onde as proibições são mais fundamentais, lá onde as obrigações são mais coercitivas é que, de uma forma geral, as morais desenvolvem as mais insistentes exigências de austeridade.”

(Michel Foucault)



## RESUMO

A presente pesquisa propõe-se a analisar o período da Ditadura Civil-Militar pós-64 no Brasil, lançando um olhar sobre o advento da televisão como veículo de comunicação de massa e sua relação com um público que ainda se constituía como telespectador ao longo da década de 1970. É nesse momento em que o Estado passa a investir acentuadamente na construção e solidificação da indústria cultural do país, apostando no processo de integração nacional através, dentre outras coisas, da popularização dos veículos televisivos. Por outro lado, a constituição do aparato censório integra o conjunto de ações repressivas que deram sustentação ao funcionamento do regime, tornando as programações da TV objetos privilegiados de intervenção. Discutimos, portanto, a natureza conservadora desta modernização através da censura às telenovelas, programa que se torna uma das produções mais lucrativas e renomadas da TV desde então. Nesse sentido, debruçamo-nos sobre os processos de censura das telenovelas, objetivando compreender a materialidade dessa massa documental, suas transformações, bem como os elementos motivadores da ação censória. Além disso, analisando um conjunto de cartas encaminhadas ao órgão de censura, buscamos compreender o processo de recepção à televisão por parte destes missivistas. Tais correspondências, enviadas por pais e mães de família, entidades cívicas e grupos religiosos, evidenciam uma forte preocupação dos missivistas com relação às questões relativas à moral e aos “bons costumes” nos conteúdos abordados pelas telenovelas exibidas na época. Constituindo-se como um problema, a televisão aparece nessas cartas como uma ameaça, que precisa ser vigiada e regulada, corroborando, inclusive, com a proposta de atuação da censura naquele momento de exceção.

**Palavras-chave:** Ditadura militar. Censura. Recepção. Telenovelas.

## RESUMÉ

Cette recherche propose d'analyser le période de la Dictature Civile et Militaire post-64 au Brésil, en regardant sur l'avènement de la télévision comme moyen de communication de masse et sa relation à un public qui consistait encore comme spectateur au cours des années 1970. Il est à ce moment l'État va investir fortement dans la construction et la consolidation de l'industrie culturelle du pays, en pariant sur le processus d'intégration nationale à travers de la popularisation de véhicules de la télévision entre autres. D'autre part, la constitution de l'appareil censorial comprend un ensemble d'actions répressives qui ont soutenu le fonctionnement du régime et va devenir la programmation de la TV l'objets privilégiés d'intervention. Nous avons discuté, doc la nature conservatrice de cette modernisation par la censure du programme de la série télévisé, qui devient depuis l'une des productions les plus lucratives et prestigieuses de la télévision. En ce sens, nous avons travaillé le processus de censure à les séries télévisé, en visant comprendre l'importance de cette masse documentaire, ses transformations, ainsi que les element qui ayant motivé l'action censorial. En outre, en analysant un ensemble de lettres envoyées à l'organe de censure, nous cherchons comprendre le processus de réception de la télévision par ces auteurs de les lettres. Cette correspondance, envoyé par les pères et les mères de la famille, les organisations civiques et des groupes religieux, mettent une forte préoccupation des auteurs de les lettres sur les questions relative à la moralité et les "bonne mouers" dans le contenu abordé par les série télévisé affichées à l'époque. S'établir comme un problème, la télévision apparaît das ces lettres comme une menace qui doit être surveillé et réglémenté, en collaborant le proposé de censure au ce moment de l'exception.

**Mots-clés:** Dictature militaire. Censure. Réception. Série télévisée.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2.</b>	<b>A INDÚSTRIA CULTURAL E O REGIME MILITAR: UMA MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1</b>	<b>Segurança Nacional, motivações e objetivos do ideário militar. ....</b>	<b>21</b>
<b>2.2</b>	<b>A face conservadora: a censura no regime militar brasileiro. ....</b>	<b>32</b>
<b>2.3</b>	<b>A face modernizadora: a indústria cultural e a era da TV.....</b>	<b>44</b>
<b>3.</b>	<b>AS NARRATIVAS DAS TELENVELAS E SUA RELAÇÃO COM A CENSURA: A MATERIALIDADE DAS OBRAS, A ESPECIFICIDADE DOS PROCESSOS E OS TEMAS SENSÍVEIS.....</b>	<b>56</b>
<b>3.1</b>	<b>Telenovelas no Brasil: da produção à materialidade das obras.....</b>	<b>57</b>
<b>3.2</b>	<b>As telenovelas e a censura: as dinâmicas do veto. ....</b>	<b>72</b>
<b>3.3</b>	<b>A vigilância e o controle dos costumes na TV: os temas “sensíveis” nas telenovelas. ....</b>	<b>86</b>
<b>4.</b>	<b>CARTAS À CENSURA: A RECEPÇÃO DAS TELENVELAS.....</b>	<b>101</b>
<b>4.1</b>	<b>“Deturpam e desmoralizam os costumes”: recepção e mediações nas manifestações coletivas ao órgão de censura. ....</b>	<b>102</b>
<b>4.2</b>	<b>“Não se deve permitir, macular agora, através da televisão, a pureza, a beleza e a delicadeza de um coração infantil”: manifestações individuais .....</b>	<b>117</b>
<b>5.</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>130</b>
	<b>FONTES .....</b>	<b>135</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>138</b>

## Introdução

“Intervenção Militar Já”, “Fora Comunistas”, “Vai pra Cuba”, “A Nossa Bandeira Jamais Será Vermelha”, “Não à Ditadura Comunista no Brasil”. Essas frases estampadas em cartazes e entoadas por manifestantes nas ruas das principais capitais brasileiras, muito se assemelham às bandeiras erigidas contra o presidente João Goulart, no clima bipolarizado da Guerra Fria, meses antes do golpe que implantaria uma ditadura militar no Brasil em março de 1964, alicerçada, inclusive, por clamores populares. No entanto, tais protestos datam de outro momento de nossa história, 50 anos após a chegada dos militares ao poder, em uma década marcada, dentre outras coisas, pela difusão de redes sociais e pelo amplo acesso à informação na *internet* e outras mídias. Motivados pelo resultado das eleições presidenciais, ocorridas em outubro de 2014, nas quais o Partido dos Trabalhadores (PT) saiu vitorioso em um pleito acirrado, o grito das ruas, as articulações no universo virtual ou o som das panelas<sup>1</sup>, ouvido das varandas de condomínios, talvez não demonstrem apenas o descontentamento de determinada parcela da sociedade, mas também demarque as características de nossa cultura política<sup>2</sup> diante de um passado de autoritarismos e ditaduras.<sup>3</sup>

Os 50 anos do pós-golpe assistiu a uma significativa renovação nos debates historiográficos acerca do período de exceção, reforçada pelo interesse editorial em publicar títulos que explorassem a temática, a partir de variados pontos de vista e perspectivas metodológicas. Objeto de inúmeras pesquisas em programas de pós-graduação espalhados pelo país, o estudo da ditadura militar brasileira continua despertando atenção, mobilizando eventos acadêmicos e sendo constantemente revisitado pela mídia, analisado por abordagens diversas. A presente pesquisa surgiu em

---

<sup>1</sup> Manifestação conhecida como “Panelaço”, organizada pelas redes sociais, foi registrada em bairros nobres pelo país, ao longo do pronunciamento da presidente Dilma Rousseff e em programas do PT exibidos em rede nacional pela televisão, nos meses de março e maio de 2015.

<sup>2</sup> Por cultura política, concordamos com Motta (2014) quando afirma que seu significado circunscreve “um conjunto de valores, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando uma identidade coletiva à base de leituras comuns do passado e inspirando projetos políticos direcionados para o futuro.” Ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p.12.

<sup>3</sup> O projeto político, no qual a ditadura militar brasileira se fundamentava, possuía, segundo Motta, um caráter autoritário-conservador que se “pautava em manter os segmentos subalternos excluídos, especialmente como atores políticos, bem como em combater as ideias e os agentes de esquerda – por vezes, qualquer tipo de vanguarda – nos campos da política e da cultura, defendendo valores como pátria, família e religião, incluindo a moral cristã.” (Ibidem, p. 14.) Premissa esta que repercute em nossa política ainda hoje.

meio a esse cenário. Fruto de um projeto de pesquisa iniciado em 2011 pelo Grupo de Pesquisa e Estudos em História e Gênero (Gpehg) da Universidade Federal do Ceará, coordenado pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Rita Fonteles Duarte, em articulação com a prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Meize Regina de Lucena Lucas, os objetivos do grupo visavam ao estudo de dois campos distintos: a censura e a educação no regime militar. Participando como bolsista de iniciação científica do projeto intitulado “Homens e Mulheres contra o Inimigo: A Mobilização do Gênero pela Ditadura Militar (1964-1985)”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e pela Fundação Cearense de Apoio Científico e Tecnológico (Funcap), tive a oportunidade de realizar pesquisa na cidade de Brasília, em arquivos do Centro de Informação e Biblioteca em Educação (Cibec), constituído por livros, periódicos, obras audiovisuais e documentos referentes à educação brasileira; no Arquivo do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), que reúne relatórios, folhetins, palestras, recortes de jornais, normas e legislações também vinculadas à educação e na Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, responsável por concentrar documentações produzidas por instituições estatais, datadas de 1960 até os dias de hoje, na qual tivemos acesso aos arquivos sobre a censura realizada nos anos pós-Golpe.

Diante de um vasto acervo documental, o interesse particular no campo da censura saltou aos olhos. A pesquisa no Arquivo Nacional, junto ao fundo da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), órgão responsável pela avaliação e liberação de produções culturais de um modo geral, vinculadas ao rádio, teatro, cinema, música e televisão, me possibilitou problematizar o funcionamento burocrático deste aparato repressivo do regime militar. Integrando o organograma de instituições que funcionaram como sustentáculos da ditadura, tais como a polícia política, a espionagem e a propaganda, a censura constitui o que Carlos Fico chamou de um dos “pilares básicos da repressão.”<sup>4</sup>

Os documentos relativos à censura das diversões públicas, revelados no começo da década passada, vêm se tornando fonte em potencial de pesquisa histórica desde então. Fico, referindo-se à produção acadêmica acerca do regime, afirma que “os estudiosos do período, até pouco tempo atrás, só contavam com documentos oficiais

---

<sup>4</sup> FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 112.

ostensivos, com a imprensa e com as entrevistas que faziam.”<sup>5</sup> A abertura de arquivos sigilosos, ao longo dos últimos anos, tem possibilitado aos pesquisadores novas demarcações de recorte, ancorados em temas até então inexplorados. Nesse sentido, o interesse por essa documentação produziu, dentre outras coisas, uma espécie de proliferação de estudos acerca do tema pelo país.

A censura realizada pela DCDP, conforme a própria legislação que dispõe acerca de seu exercício<sup>6</sup>, se debruça sobre os aspectos sensíveis às questões da “moral e dos bons costumes” em publicações e exteriorizações de quaisquer que sejam os meios de comunicação. É preciso destacar que a chegada dos militares ao poder responde às expectativas de grandes grupos industriais, dentre os quais setores vinculados ao mercado de bens culturais. A expansão dessas atividades é oriunda de pesados investimentos do regime, considerado o grande responsável pelo desenvolvimento da indústria cultural e dos meios de comunicação na época.

As políticas de modernização voltadas para a TV, implementadas pós-64, por exemplo, constituíram-se como prioritárias para o regime, na medida em que tais empreendimentos marcavam a emergência de um “Brasil que vai pra frente”, avançando rumo ao futuro, junto às novas tecnologias da informação. Para a consolidação do campo das comunicações, foi criada, em 1965, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) e, dois anos depois, o Ministério de Comunicações. Segundo Renato Ortiz, o sistema de redes, que interligava todo o território nacional, no Brasil, ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, é resultado de incentivos sobretudo estatais.<sup>7</sup> Contudo, essa modernização possui um caráter fortemente conservador<sup>8</sup>, tendo em um órgão como a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) sua principal expressão.

---

<sup>5</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao Regime Militar. In: **Topoi – Revista de História**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

<sup>6</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

<sup>7</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

<sup>8</sup> A historiografia recente sobre o regime militar vem trabalhando com esse conceito, utilizando-o para além do âmbito da indústria cultural, mas também em campos como o da educação superior e os incentivos à pós-graduação no período, por exemplo. Ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014; ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS,

Neste momento de investimentos, Napolitano destaca que a “modernização capitalista estimulada pelos militares tinha na indústria cultural um dos seus setores mais dinâmicos”. O autor afirma ainda que a relação entre o regime militar e a vida cultural brasileira entre os anos de 1960 e 1980 se deu de forma direta e indireta. Direta, “pois o regime desenvolveu várias políticas culturais ao longo de sua vigência. Indireta, pois a cultura se beneficiou também das políticas gerais de desenvolvimento das comunicações e do estímulo ao mercado de bens simbólicos.”<sup>9</sup> Foi nesse período que a emissora Rede Globo, uma das grandes empresas beneficiadas com tais políticas estatais, começou a investir na produção de telenovelas diárias, que passaram a ocupar espaço significativo em sua grade de programação, constituindo-se como um dos “programas mais populares e lucrativos da televisão brasileira”, sendo então “por seu intermédio que as emissoras competem pela audiência.”<sup>10</sup>

As telenovelas, criadas ao longo dos anos de 1970, acompanharam as transformações sofridas no campo da indústria cultural televisiva, então em ascensão, de modo que, como afirma Esther Hamburger, “a história das novelas se confunde com a história da própria televisão, do mercado consumidor, da indústria fonográfica [...] e do ramo da pesquisa de mercado, incrementado pela demanda de anunciantes e emissoras.”<sup>11</sup> A expansão das transmissões em rede nacional, as exibições de programas a cores, bem como a utilização de aparatos tecnológicos como satélites para a difusão de sinais são elementos que integram essa relação.

Representando um produto central no progresso de popularização do meio televisivo, as telenovelas, já nos anos de 1970, reproduziam em suas narrativas imagens e discursos sobre as grandes cidades brasileiras, o cotidiano de pessoas das diferentes classes sociais, baseando-se, sobretudo, em crises familiares e no comportamento de seus membros, comprometendo-se em fazer uma leitura mais próxima do dia a dia da sociedade brasileira e suas contradições. No entanto, a atuação da DCDP na censura prévia a estas produções esteve atenta aos temas considerados perigosos para exibição na TV, muitos dos quais inspiravam as próprias telenovelas. Dialogando com seu

---

Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

<sup>9</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 99.

<sup>10</sup> HAMBURGUER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 30.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 30.

próprio tempo, os temas trabalhados nestas narrativas versam sobre as transformações sociais do período, como as novas concepções de família, o crescimento do trabalho feminino fora do lar, a intensificação do controle reprodutivo, o sexo fora do casamento, o divórcio e a homossexualidade. Temas por vezes considerados como “atentados à moral”, por difundirem comportamentos e hábitos que destoavam da tradição cristã, tornam-se objetos claros de interdição da censura.

Tais imbricações nos fazem compreender como as questões relativas ao gênero passam a ser objeto de constante vigilância, controle, delimitação, normalização e regulação por parte do regime militar no âmbito da TV. O gênero é entendido nesta pesquisa, nos termos da filósofa Judith Butler, como algo performativo “no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”<sup>12</sup>. Assim, a categoria de gênero é trabalhada enquanto histórica, pois desconsidera qualquer naturalização de gestos e condutas baseadas na diferença sexual. O gênero entendido como performativo denuncia a existência de possíveis essências femininas ou masculinas, passando a considerá-las fabricações construídas ao longo do tempo, desnaturalizando-as.

Os desvios relativos às noções de sexualidade e identidade, feminilidade e masculinidade desestabilizariam a fixidez que lhes é atribuída pela moral cristã e pelo Estado autoritário. Flexibilizar esses modelos rígidos seria pôr em risco a própria vitalidade do corpo social, da nação, que estaria sujeita a uma suposta corrupção dos costumes e dos valores tradicionais da pátria. Nesse sentido, as delimitações de identidade estão diretamente ligadas à constituição de um sujeito nacional saudável, comprometido com a defesa da família e o progresso do país. O gênero, portanto, é compreendido nesta pesquisa como eminentemente político ou, como diria Joan Scott, como uma primeira forma de dar sentido às relações de poder.<sup>13</sup> Tecendo um olhar acerca da censura às telenovelas, é possível compreender como questões relativas ao comportamento e às condutas se tornaram objeto de preocupação estatal, capaz de mobilizar esforços em âmbitos diversos no sentido de vigiá-los e regulá-los.

---

<sup>12</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 194.

<sup>13</sup> SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez, 1995.



O recorte delimitado para a pesquisa se debruça sobre a década de 1970, momento em que a televisão e as telenovelas se popularizam no Brasil, consolidando esse meio de comunicação como o principal veículo de massa. A vitória da seleção brasileira na Copa Mundial de Futebol, evento pela primeira vez televisionado no país, a ampliação das transmissões em rede nacional e o crescimento acentuado do consumo de aparelhos receptores são alguns elementos que marcam o investimento acelerado na TV ao longo dessa década. Por outro lado, a escolha por esse período se deu também em virtude da concretização das demandas advindas do recrudescimento da ditadura, após a decretação do AI-5, para o campo da censura, com a publicação do Decreto-Lei 1.077, de 1970, que regulamentou a prática da censura prévia, destinada aos meios de comunicação como um todo e desencadeou um processo de organicidade à atuação do exercício censório no interior do órgão responsável.

A censura às telenovelas, bem como a recepção à TV e às narrativas televisivas, por um determinado extrato da sociedade civil, no decorrer da década de 1970, compõe o estudo desenvolvido por esta pesquisa. Desse modo, no campo da censura, analisaremos os processos de seis telenovelas: “Irmãos Coragem” (1970), “Selva de Pedra” (1972), “O Rebu” (1974), “Gabriela, Cravo e Canela” (1975), “Roque Santeiro” (1975) e “Dancin’ Days” (1978). Dentre nossas inquietações, confere analisar a historicidade das telenovelas como produto cultural, em sua materialidade, fruto de recursos e investimentos de um tempo, que tornaram possíveis sua consolidação no mercado televisivo brasileiro, nos anos de expansão e estabelecimento desse meio. Compete-nos também estudar a constituição dos processos de censura das telenovelas, identificando suas especificidades dentro do conjunto de preocupações que motivaram a ação censória na época. Era possível negociar com a censura? Como se constituía essa relação? Como se configuravam as interdições dos censores na construção das tramas? Houve uma transformação nas formas de avaliação do órgão conforme as mudanças institucionais ocorridas naquela década? Que implicações elas desencadearam na censura às telenovelas diárias? Como se constituíam os pareceres? E quanto à inviabilização parcial ou integral dos *scripts* ou dos *tapes*, até que ponto essas ações representavam apenas atos de cerceamento? Seria possível pensar as intervenções da censura para além do ato repressivo?

Pretendemos compreender de que modo questões relativas às identidades de gênero dissidentes, comportamento e conduta se tornaram objetos problemáticos na

relação entre a produção desses títulos e a regulação realizada pelo órgão de censura. Sobre a noção de identidade de gênero, concordamos com Butler quando alerta que seria errado supor que a discussão sobre “identidade” seja anterior à discussão de gênero, “pela simples razão de que as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero.”<sup>14</sup> Desse modo, a filósofa questiona em que medida a “identidade” seria uma espécie de ideal normativo, por meio do qual se opera a fabricação de um outro, o abjeto, aquele que não se encaixa nas normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. No campo da censura, nos interrogamos sobre o controle aos temas considerados “sensíveis” nas narrativas televisivas, na medida em que eram apontados como desestabilizadores da moral e dos costumes, “sujeitando” aqueles que acompanhavam os programas a toda a sorte de “riscos”.

Contudo, não pretendemos privilegiar apenas as articulações institucionais com um determinado tipo de produção. Para isso, analisamos a recepção às telenovelas através de uma série de cartas encaminhadas ao órgão de censura, que tecem comentários, críticas e elogios sobre o trabalho da censura e sobre as programações televisivas da época. Tal documentação também pertence ao acervo do Arquivo Nacional e compõe o fundo DCDP, identificada pela subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”. Constituídos basicamente por correspondências enviadas por homens e mulheres, associações cívicas, grupos religiosos, associações de moradores e entidades diversas, os documentos dessa subsérie nos permitem inferir acerca do modo como uma parcela da sociedade se posicionou sobre temas relacionados à moral e aos “bons costumes” nesse momento de popularização da televisão no país. Para isso, trabalhamos com o conceito de “recepção”, compreendendo que a relação entre emissor e receptor é fruto de complexas mediações, a partir das quais somos capazes de apreender o jogo de negociações, resistências e seduções às mensagens difundidas pelo meio televisivo.

Entre as fontes utilizadas na pesquisa, estão as legislações que dispõem acerca da censura, desde o Decreto nº 20.493, de 1946, que esteve em vigor até os primeiros quatro anos do regime e lançou as bases para a prática censória em exercício, até o

---

<sup>14</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 38.

advento da Constituição de 1988, além da Lei nº 5536, de 1968 e do Decreto nº 1077, de 1970. Esse material nos possibilita compreender as transformações do texto que legalizou a censura às diversões públicas, conforme as demandas do aparato repressivo. Do acervo da DCDP, trabalhamos com os processos de censura de cada um dos títulos escolhidos, levando em consideração documentos como: certificados, sinopses, *scripts*, pareceres, ofícios e eventuais correspondências; As cartas encaminhadas ao órgão de censura, que possuem as telenovelas como temática central, datadas da década 1970, escritas por entidades ou representações de grupo e por indivíduos. Além da documentação vinculada à Escola Superior de Guerra, seus manuais, relatórios e palestras, dissertando sobre “Segurança Nacional”, “Estratégia Psicossocial”, “Guerra Revolucionária” e os “Objetivos da Nação”, além das leis referentes à questão da segurança, como o Decreto Lei nº 314, de 1967 e o Decreto Lei nº 898, de 1969, responsáveis pela regulamentação da Segurança Nacional, objetivando o combate do “inimigo interno”, identificado pelo comunismo. Fontes hemerográficas do período nos ajudaram a dimensionar o cenário sobre o qual a pesquisa se debruça, contribuindo para que construíssemos uma visão mais ampla acerca de nossos objetos de estudo.

Esta dissertação é dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, analisamos as faces modernizadoras e conservadoras do regime militar pós-1964. Debruçamos-nos sobre o caráter conservador do aparato repressivo construído no período, fundamentado pela Doutrina de Segurança Nacional e pela Lei de Segurança Nacional, na perseguição aos opositores políticos do ideário militar. Abordamos a constituição da produção intelectual, de teor conservador e doutrinário, elaborada pela Escola Superior de Guerra, no campo ideológico, inspirando a ação estratégica direcionada a campos diversos. Como fruto da política de segurança, estudamos o órgão de censura e suas implicações legislativas, tendo em vista a abrangência da atuação da DCDP na regulação das diversões públicas e o funcionamento sigiloso da censura à imprensa. Levando em consideração o forte investimento dos governos autoritários no campo da indústria cultural, estudaremos também o que denominamos de a “face modernizadora”, procurando entender como se deram efetivamente os incentivos estatais na ampliação das comunicações, seja a partir da criação da Embratel, do Ministério das Comunicações ou do largo emprego de capital na consolidação da televisão, que passaria a ser o maior veículo de comunicação de massa do país.

No segundo capítulo, nos debruçaremos sobre as minúcias do processo censório das telenovelas. Nesse sentido, foi indispensável investigar o surgimento e a popularização dessas narrativas ficcionais na televisão, sua disposição na grade de programação de emissoras como a TV Globo, os tipos de público a que se destinavam, bem como as temáticas abordadas pelos autores. Entender a telenovela como um produto consumido por uma audiência que, naquele momento, passava a se constituir como telespectador e o papel da censura na liberação e interdição dos títulos, assim como na elaboração das tramas, na medida em que as obras estavam sujeitas às recomendações dos censores, inclusive no destino de personagens ou enredos. A análise dos processos de censura das telenovelas através de temáticas como o divórcio, o casamento, a família, a homossexualidade e religião configuraram o fio condutor desta investigação. A categoria de gênero será fundamental na análise destes pareceres e das motivações dos vetos, ancoradas na “defesa da moral e da família”, demarcando o proibido e o permitido.

Por fim, no terceiro capítulo, refletimos sobre como se deu a relação entre um público receptor e este gênero televisivo com exibição diária, através das cartas encaminhadas à DCDP. Nesse sentido, nos propomos a estudar essa documentação do ponto de vista dos estudos da recepção. Entendidas por nós também como textos, as narrativas televisivas carregam consigo sentidos passíveis de apropriação por parte de quem as interpreta, neste caso, a audiência. Conforme lembra Chartier, “nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende de formas com as quais ele chega ao seu leitor”<sup>15</sup>. Assim, analisar essa relação implica refletir acerca de três pontos destacados pelo historiador francês: o próprio texto, o objeto que comunica o texto e ato que o apreende. Trazendo para nossa pesquisa, os campos em discussão são as narrativas das telenovelas; o objeto de emissão de sua mensagem, a televisão e o processo de interpretação ativa das audiências, através da leitura das correspondências. Para compreender as mediações entre emissão e recepção, dialogamos com estudiosos da comunicação como Martín-Barbero e Guillermo Orozco, os quais nos ajudaram a questionar que atravessamentos integram os processos de negociação entre o público receptor e os meios midiáticos. Por uma escolha de caráter metodológico, analisamos a

---

<sup>15</sup> CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 220.

recepção à televisão e às telenovelas a partir de dois tipos distintos de correspondência, conforme encontramos no acervo citado: cartas de cunho individual e aquelas que representam grupos, instituições ou entidades. Buscamos compreender essa diferença a partir de seus locais de produção, bem como as motivações que levaram à elaboração dessas escritas, atendendo a demandas que se pautam desde elementos relacionados ao cotidiano do lar, retratado no reclame de uma “mãe de família”, por exemplo, até aqueles que representavam o objeto de denúncia por um determinado grupo, identificado como religioso ou não.

**2 – A INDÚSTRIA CULTURAL E O REGIME MILITAR: UMA  
MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA.**

## 2.1 – Segurança Nacional, motivações e objetivos do ideário militar.

O início dos anos de 1960 foi marcado por um clima de incertezas, do ponto de vista político e ideológico, em nosso país. Enquanto a Guerra Fria acirrava as relações entre as nações vinculadas, por um lado, pelos Estados Unidos, capitalista e, por outro, pela União Soviética socialista, internamente, o Brasil vivenciava efervescentes disputas de poder entre grupos de interesses e vertentes ideológicas distintas. Com a renúncia de Jânio Quadros da presidência sete meses após a posse, seu vice assumiria em meio a forte oposição. Conhecido pela aproximação com setores da esquerda brasileira, João Goulart passa a representar uma ameaça aos grupos mais conservadores, sejam eles a elite industrial e a latifundiária, militares, a Igreja e parte da classe média.

Especulações acerca da influência da esquerda no governo de Goulart produziram um temor identificado como “ameaça vermelha”, alastrando um sentimento anticomunista pelo país<sup>16</sup>, o qual, naquele momento, já estava consolidado no campo político. Mesmo diante de uma crescente oposição, o presidente anuncia a elaboração de reformas, dentre elas a urbana e a rural, intensificando ainda mais o clima de tensões políticas em seu mandato. Tais medidas foram encaradas por seus opositores como uma inserção ideológica fortemente pautada nos princípios socialistas, o que motivou a fomentação de um golpe, apoiado de forma ampla por setores civis, instalando uma ditadura militar. Alves afirma, inclusive, que “o governo norte-americano, através da CIA, agiu em coordenação com civis e oficiais militares – membros das classes clientelísticas – no preparo e realização de planos para desestabilizar o governo Goulart.”<sup>17</sup>

Nesse sentido, as motivações que justificam o golpe de 1964 giram em torno de uma possível chegada de grupos comunistas ao poder, o que destoava dos interesses das elites e de aliados internacionais. Contudo, a pauta levantada por Goulart em torno das reformas, sobretudo a agrária, não eram uma novidade de seu mandato. Segundo Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes, o tema vinha sendo debatido e aceito no país, de forma diferenciada, há algum tempo. Eles concluem que “examinando-se o contexto da época, é impossível afirmar que as reformas de base, até mesmo a agrária, não

---

<sup>16</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 169.

<sup>17</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 23.

pudessem ser negociadas de forma alguma”<sup>18</sup>. No entanto, a ausência de articulação do então presidente, com o impasse de interesses entre esquerda e direita por trás desse tema, afastou qualquer possibilidade de um debate político conciliatório.

O exemplo cubano, considerado uma afronta dentro da zona de influência americana, passou a justificar a urgente neutralização das articulações de esquerda no poder, por parte de seus opositores. O discurso antigovernista e antirreformista conservador, sedimentado proficuamente pela imprensa a partir do final de 1963, aglutinava interesses dos grandes proprietários de terra e das multinacionais, que se sentiam ameaçados com o nacionalismo e o projeto econômico das esquerdas trabalhistas e comunistas.<sup>19</sup> Dias antes do golpe, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade concentrou cerca de 500 mil pessoas, segundo seus organizadores, nas ruas da capital paulista. Assim, o cenário de descontentamento ganhava forma e se legitimava também nas ruas. Carlos Lacerda, o então governador da Guanabara, e Adhemar de Barros, governador de São Paulo, os principais líderes da oposição a Jango, se mobilizaram dentro da arena política contra o programa de reformas anunciado pelo presidente, personalizando as bandeiras oposicionistas.

Contudo, o clima de medo e insegurança quanto ao futuro do país, gestado ao longo do mandato de Goulart, direcionava seus anseios em torno de um desenvolvimento que se estabelecesse de forma segura e eficaz, que somente uma intervenção militar seria capaz de operar. Diante do agravamento da crise política e da instabilidade promovida pelas pressões de âmbitos diversos, Jango decide se exilar no Uruguai e o golpe se efetiva no final daquele conturbado mês de março de 1964, dando início a uma ditadura de 21 anos.

As aspirações nacionais estabelecidas segundo as diretrizes que fundamentavam o regime apontavam para a questão da segurança como aspecto central, dentro do campo de atuação das políticas autoritárias perpetradas a partir do golpe. Na medida em que a chegada dos militares no poder se legitimava na reiteração do comunismo como inimigo na nação, como suposta ameaça à democracia e aos interesses

---

<sup>18</sup> FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 94.

<sup>19</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 49.



desenvolvimentistas, a necessidade da criação de um aparato repressivo que o combata e persiga se torna urgente. Concordamos com Duarte quando afirma que a Ditadura Militar possuía características de guerra. Amparado pela noção de defesa da Segurança Nacional, “o regime combate o ‘inimigo interno’, identificado com setores da oposição, passíveis de infiltração pela ação comunista, direta ou indiretamente”. Desse modo, a “segurança interna tinha-se como missão comparável à defesa do País, diante de ameaça de invasão de exército estrangeiro, e caberia ao Estado de Segurança Nacional determinar, em última instância, quem era o inimigo e que atividades constituíam ameaças”<sup>20</sup>.

Este tópico se propõe a estudar de que modo o regime militar se debruçou sobre a questão da segurança nacional, amparando-se nos estudos elaborados pela Escola Superior de Guerra (ESG), instituição que formulou a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e inspirou a Lei de Segurança Nacional. À frente das medidas acerca da segurança, a Escola Superior de Guerra<sup>21</sup>, órgão criado pela Lei nº 785/49, de 1949, e subordinado ao Ministério da Defesa, exercia funções de direção e planejamento da segurança nacional, estabelecendo as diretrizes que configuraram as estratégias de defesa do país. Elaborada pela ESG, a Doutrina de Segurança Nacional visava, sobretudo, o combate ao comunismo, eleito, na conjuntura nacional como “inimigo interno”. Alves destaca que a Doutrina “efetivamente prevê que o Estado conquistará certo grau de legitimidade graças a um constante desenvolvimento capitalista e a seu desempenho como defensor da nação contra a ameaça dos ‘inimigos internos’ e da ‘guerra psicológica’”<sup>22</sup>. Desse modo, intervenções diretas do Estado, tais como as operações promovidas pela Comunidade de Informações se fundamentaram na Doutrina. O Sistema Nacional de Informações (SNI), por exemplo, surge como demanda de um regime que necessitava de um serviço mais eficaz nesse campo, operando atividades de informação e contrainformação, de interesse da Segurança Nacional.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. Gênero e comportamento a serviço da Ditadura Militar: uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra. In: **Diálogos** (Maringá Online), v. 18, nº 1, jan-abril, 2014. p. 76.

<sup>21</sup> A instituição permanece ativa atualmente, funcionando como um centro de estudos e pesquisas, responsável por planejar, coordenar e desenvolver os cursos que forem instituídos pelo Ministro de Estado da Defesa. (Informações extraídas do sítio: <http://www.esg.br/a-esg/>)

<sup>22</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 26.

<sup>23</sup> Em diferentes momentos da República, órgãos de informações estiveram presentes dentro do aparato estatal. Após o Golpe de 1964, foi necessário investir em um sistema de informações eficiente, baseado

A Escola Superior de Guerra, polo teorizador e formador de quadros militares e civis, manteve, antes e ao longo do regime militar, publicações recorrentes, intituladas “Manual Básico”. Este material era composto por análises acerca de problemáticas sobre o âmbito nacional, tendo como fio condutor a temática da segurança. A ESG possuía forte influência dentro das Forças Armadas. Ao longo de décadas em atividade foi presidida por membros do seu alto escalão, como, por exemplo, o General Castelo Branco que esteve no cargo máximo da Escola entre 1956 a 1958.<sup>24</sup> Outro membro destacado da instituição foi o General Golbery do Couto e Silva, um dos mais importantes ideólogos da DSN, autor de obras originadas em seus estudos acerca da segurança, elaborados na ESG, como “Planejamento Estratégico”, de 1955, e “Geopolítica do Brasil”, de 1958.

Os estudos desenvolvidos pela Escola Superior de Guerra inspiraram a materialização da Lei de Segurança Nacional. Publicado em 13 de março de 1967, o Decreto-Lei nº 314 que a instituía dissertava acerca dos crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social. Em seus três primeiros artigos expressa:

Art. 1º Toda pessoa natural ou jurídica é responsável pela segurança nacional, nos limites definidos em lei.

Art. 2º A segurança nacional é a garantia da consecução dos objetivos nacionais contra antagonismos, tanto internos como externos.

Art. 3º A segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação as segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva.

§ 1º A segurança interna, integrada na segurança nacional, diz respeito às ameaças ou pressões antagônicas, de qualquer origem, forma ou natureza, que se manifestem ou produzam efeito no âmbito interno do país.

§ 2º A guerra psicológica adversa é o emprêgo da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.

---

na Doutrina de Segurança Nacional. Assim, o projeto do SNI foi elaborado pelo General Golbery do Couto e Silva, apresentado ao presidente Castelo Branco, sendo aprovado como a Lei nº 4.341, de 13 de junho de 1964. Ver: GOMES, Paulo César. **Os bispos católicos e a Ditadura Militar brasileira: a visão da espionagem**. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 94.

<sup>24</sup> FILGUEIRAS, Juliana Miranda. **A Educação Moral e Cívica e sua produção didática: 1969-1993**. 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Estudos Pós- Graduação em Educação: História, Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2006. p. 38.

§ 3º A guerra revolucionária é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da nação.<sup>25</sup>

A ênfase na crise interna, além das guerras psicológica e revolucionária, construiu os alvos e objetivos traçados em defesa da ordem nacional, dando sentido ao momento em que o país vivia, com um governo em plena construção de sua legitimidade, recém-acomodado nas cadeiras do poder. O clima gestado pelas disputas internacionais da Guerra Fria, bem como as próprias motivações que levaram ao Golpe ensejavam demandas e posicionamentos concretos contra os elementos “subversivos” presentes na sociedade. A Lei de Segurança Nacional, inspirada na Doutrina e nos estudos elaborados pela ESG atende a tais anseios e alimenta o caráter legal, tão caro aos militares, da perseguição aos opositores do regime. A guerra psicológica se tornou objeto privilegiado das preocupações da repressão. Considerada umas das linhas de ação da política estratégica no combate à subversão, a atuação nesse campo se debruçou sobre temáticas relacionadas às noções de

família; educação sistemática; saúde; urbanização; habitação; trabalho e previdência social; sindicalização; comunicação social (informação, propaganda, opinião pública); intercâmbio cultural; científico e tecnológico; serviço social; justiça do trabalho; religião; patologia social (tóxicos, violência, corrupção, etc).<sup>26</sup>

O controle a cada um desses âmbitos constituía um tipo de ação estratégica, voltada a questões psicossociais, eleitas centrais no enfrentamento dos princípios que destoavam aos ideais golpistas. Ações como a criação da disciplina de Educação Moral e Cívica e da Comissão Nacional de Moral e Civismo<sup>27</sup>, a desarticulação dos sindicatos, a propaganda oficial elaborada pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), o controle da imprensa e das diversões públicas através da censura, além da sustentação de uma rede de informações sigilosas pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), constituem a aparelhagem da necessidade de regulação estatal a esses campos. Sobre essa questão, não se pode perder de vista que cada uma dessas iniciativas do regime estava inserida em esferas distintas, controladas por órgãos diferentes, com suas especificidades, embora devam ser encaradas como constituintes do mesmo projeto político que dava sustentação ao regime.

<sup>25</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 de maio de 2015.

<sup>26</sup> BRASIL, Escola Superior de Guerra. O planejamento estratégico no campo psicossocial. Conferência, de 08 de novembro de 1971.

<sup>27</sup> Vinculada ao Ministério da Educação, a CNMC era responsável pela implantação e manutenção da Doutrina de Educação Moral e Cívica, além de avaliar e aprovar livros didáticos de EMC.

Em setembro de 1969, um novo texto acerca da segurança nacional foi publicado. O Decreto-Lei nº 898, com quase o dobro de artigos que seu antecessor, delimita mais especificamente as questões relacionadas à aplicação da lei e quanto aos tipos de crimes. A “propaganda subversiva” aparece como problemática prevista em lei, circunscrita aos meios de comunicação de um modo geral, tais como “jornais, revistas, periódicos, livros, boletins, panfletos, rádio, televisão, cinema, teatro e congêneres, como veículos de propaganda de guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária ou subversiva”<sup>28</sup>. Com pena de reclusão de 1 a 3 anos, a propaganda de caráter subversivo se constitui como uma ameaça clara à segurança nacional, conforme aponta a legislação. Na atualização deste texto, um novo elemento surge: a previsão de crimes punidos com pena de morte e prisão perpétua. A pena de morte no Brasil já havia sido instituída na primeira metade do século XX, contudo, a Constituição de 1946 aboliu seu exercício. O recrudescimento do regime, que se deu, sobretudo, após a crescente difusão de manifestações e articulações de guerrilhas e lutas armadas por seus opositores, retomaria a pena de morte como prática legal, em defesa da segurança interna. Segundo Silva, “o primeiro caso de condenação, durante a ditadura militar, aconteceu em Salvador-BA, em 1971, como punição a um integrante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), pela morte de um sargento da Aeronáutica”. No entanto, tal pena foi comutada para prisão perpétua e, posteriormente, para 30 anos de prisão.<sup>29</sup> Desse modo, oficialmente, não há registros que comprovem a aplicação da pena de morte no período, baseada nessa lei. Porém, a perseguição aos inimigos políticos pela repressão resultou no desaparecimento de centenas de pessoas, muitas das quais os corpos nunca foram localizados.

Fruto da disseminação ideológica estratégica da ESG, a Lei de Segurança Nacional bem como a Doutrina que a inspirou se pautavam na necessidade de controle do território nacional, entendendo que a segurança estava ameaçada pela ação dos próprios cidadãos do país, influenciados pelo comunismo internacional.<sup>30</sup> Nesse sentido,

---

<sup>28</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/De10898.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10898.htm)>. Acesso em: 7 de maio de 2015.

<sup>29</sup> SILVA, Angela Moreira Domingues da. Pena de morte no Brasil República: crimes políticos e justiça militar. In: USOS DO PASSADO — XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH-RJ, 2006, **Anais...** Rio de Janeiro; 2006. p. 8.

<sup>30</sup> JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 161.

os estudos promovidos pelos militares neste campo são a base para se compreender de que modo os governos da ditadura, através dos órgãos de repressão, se relacionaram com as manifestações oposicionistas em âmbitos diversos.

A análise do material publicado pela ESG nos permite compreender de que modo seus ideólogos desenvolveram o enfrentamento no campo estratégico da segurança. Assim, nossa investigação se debruça sobre um manual básico publicado em 1978, em diálogo com outras produções elaboradas pela ESG. O texto integral do Manual Básico de 1978 se divide em sete capítulos, intitulados da seguinte forma: “Conceitos Fundamentais”, “Expressões do Poder Nacional”, “Segurança Nacional”, “Desenvolvimento Nacional”, “Informações”, “Mobilização Nacional” e “Formulação da política Nacional e Planejamento Governamental”. Tais temas também são recorrentes em outros manuais do período, revelando-nos o foco dos estudos da ESG. Contudo, selecionamos duas seções mais significativas para esta pesquisa: aquela que trata das “Expressões do poder nacional”, composta pelas expressões política, econômica, psicossocial e militar, articuladas em torno do “poder nacional”, necessário, segundo a Doutrina de Segurança Nacional, ao combate da subversão.<sup>31</sup> Outro capítulo fundamental é o que versa sobre a “Segurança Nacional”, na medida em que percebemos a luta contra o comunismo como fator de mobilização central para os estudiosos da ESG.

Em uma seção intitulada “Segurança Interna”, o Manual Básico enfatiza o posicionamento da ESG em oposição às ações subversivas, apontando o quanto as considera prejudiciais para a sociedade brasileira. Além disso, o texto explicita formas de lidar com esta problemática, indicando caminhos possíveis para sua resolução:

O processo subversivo praticado por grupo minoritário procura conturbar a vida nacional através de atos de terrorismo, assaltos, sequestros e uma série crescente de tentativas de perturbação da ordem, que possam conduzir à eclosão da luta interna. Esse processo busca conquistar as populações pela destruição dos princípios morais em que repousa a sociedade nacional. Diante do processo subversivo, compreende-se a importância da Defesa Interna, de responsabilidade do Estado, num quadro de defesa global visando a evitar, impedir e eliminar as ações subversivas, com vistas a garantir a Segurança Interna:

- **evitar** significa uma ação para que não se crie e amplie no País o clima propício ao desenvolvimento do processo subversivo;

---

<sup>31</sup> LOZANO, Andréia Aparecida Casanova. **Os livros didáticos de história e a doutrina de segurança nacional**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Metodista, São Bernardo do Campo, SP, 2006. p. 23.

- **impedir** significa uma ação para que não se forme ou atue no País o grupo subversivo;
- **eliminar** significa uma ação para destruir o mecanismo e neutralizar os dirigentes do processo subversivo em andamento;
- **garantir**, finalmente, compreende toda a sorte de medidas, visando a aumentar o grau de Segurança Interna, indispensável à preservação e consecução dos Objetivos Nacionais.<sup>32</sup> [Grifos do texto]

Conforme esse ideário, o combate às ações subversivas estava diretamente relacionado à defesa da moral nacional. O discurso cimentado pela ditadura apontava que a difusão de ações supostamente contra a ordem, protagonizada pelos opositores do regime, ameaçava a própria constituição da sociedade, abalando valores e princípios que fundamentavam a estrutura familiar, costumeiramente considerada como a célula base da sociedade brasileira. A luta contra a subversão passou a significar a sobrevivência da nação, pois, para pôr em prática sua política autoritária de desenvolvimento, necessitava livrar-se dos elementos que a contaminavam. A defesa da moral era, portanto, uma questão de segurança nacional, e apenas um regime comprometido com o expurgo subversivo poderia garantir a tal estabilidade do país.

A oposição ao Golpe e às posteriores medidas do governo militar como o recrudescimento da repressão desencadeou, de fato, uma série de ações armadas ou não de grupos contrários à conspiração democrática. Carlos Fico, em estudo sobre a temática, lista o número de assaltos a banco em ações de guerrilha, do início da ditadura até o mês de setembro de 1970. Segundo esses dados, o estado com mais ações foi São Paulo, com 228. No total, compreendendo estados das regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste, somam 370 casos.<sup>33</sup> O expressivo número de ocorrências envolvendo grupos de guerrilha explica a referência aos assaltos que perturbavam a “ordem”, assinalada pelo Manual Básico. Ao longo dos anos de 1970, é provável que o número de casos como esses tenham sofrido certa queda, sobretudo após o endurecimento do regime, no governo do General Médici, no qual a repressão prendeu e exilou centenas de opositores.

O campo de atuação dos estudos e pesquisas da instituição extrapola a temática da segurança, articulando-se com demais preocupações estatais. O próprio manual da

---

<sup>32</sup> BRASIL, Escola Superior de Guerra. **Manual básico**. Rio de Janeiro: ESG, 1977-1978. p. 263.

<sup>33</sup> FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record. 2001. p. 231.

ESG é muito claro nesse sentido, apontando que devem ser levadas em conta duas constatações:

A primeira, a constatação de que os problemas de segurança não se continham mais nos limites da defesa e, assim, não seriam apenas militares, mas também políticos. A segunda – e precisamente aquela que veio a dar o traço diferenciativo e o caráter peculiar da ESG –, a constatação de que os problemas de Segurança estão intimamente ligados aos do Desenvolvimento, ao ponto de ser impossível trata-los, a nível político, como fenômenos independentes.<sup>34</sup>

O papel da ESG ao longo dos anos de exceção é crucial, na medida em que ela passou a ser um dos principais polos teorizadores das prerrogativas estratégicas que sustentavam o regime. Para ajudar a pensar essas questões nos são muito caras as contribuições do General Golbery de Couto e Silva. Cabe considerar seu livro “Conjuntura Política Nacional – O Poder Executivo e Geopolítica do Brasil” como uma obra fundamental sobre os aspectos da Segurança Nacional no período do regime militar. Golbery nos apresenta as configurações da Segurança Nacional a partir de um esquema em que a política de segurança fomentava o conceito estratégico no qual estavam inseridas diretrizes governamentais que direcionavam estratégias para quatro âmbitos: o Político, o Econômico, o Psicossocial e o Militar. Alves nos esclarece de forma concisa quais as áreas de abrangência de cada uma das quatro estratégias apresentadas por Golbery, baseando-se também em manuais básicos da ESG:

A Estratégia Política define as metas e diretrizes de Estado para a neutralização de óbices, antagonismos ou pressões na esfera política – o próprio Executivo, o Legislativo, o Judiciário e os partidos políticos. A Estratégia Econômica ocupa-se igualmente dos setores privado e público da economia. Esta área é ainda subdividida em políticas específicas para os setores primário, secundário e terciário da economia. Essencialmente, a Estratégia Econômica trata de compilar as informações básicas necessárias a uma política de segurança nacional. A Estratégia Psicossocial diz respeito, tal como é definida no manual, segundo os objetivos da Política de Segurança Nacional, às instituições da sociedade civil: a família, escolas e universidades, os meios de comunicação de massa, sindicatos, a Igreja, a empresa privada etc. [...] A Estratégia Militar, finalmente, deve controlar a Marinha, o Exército, a Aeronáutica e todas as corporações paramilitares da vasta estrutura militar brasileira.<sup>35</sup>

Nesse sentido, debruçar-se especificamente sobre Estratégia Psicossocial é fundamental, pois esse campo se detinha nos aspectos relacionados ao comportamento e hábitos dos sujeitos. Através desta análise, percebemos o quanto esses assuntos foram tomados como uma pauta relevante dentro dos estudos da instituição. As discussões em

<sup>34</sup> BRASIL, Escola Superior de Guerra. **Manual básico**. Rio de Janeiro: ESG, 1977-1978. p. 11.

<sup>35</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 44-45.

torno da moral e dos “bons costumes” perpassaram diversas instâncias, fossem elas civis ou militares, ao longo dos anos de 1960 e 1980. Era um período de transformações sociais e de comportamento, em que os modelos cristalizados de mulher, família e casamento começaram a sofrer mudanças significativas, destoando dos padrões estabelecidos pela moral cristã. Por isso, estudos da ESG destacam a necessidade de um “esforço no sentido da reaproximação entre Homem e os valores transcendentais”, o qual teria “reflexos mais benéficos para a Segurança Nacional”.<sup>36</sup>

Aliado a isso, as perspectivas morais defendidas pelo regime são fortemente marcadas pelo viés cristão, assimiladas como sustentáculos da própria nação. Tal acepção é percebida quando o Manual Básico disserta sobre a moral nacional, considerando-a como um “estado de espírito coletivo, num determinado momento, alicerçado nos valores de uma nação, e se traduz no grau de determinação com que ela persegue seus objetivos. A despeito de óbices de qualquer natureza.”<sup>37</sup> Concordamos com Rezende quando afirma que

O regime militar considerava que o campo psicossocial se constituía num solo enormemente fértil para se travar uma verdadeira batalha no processo de busca da legitimidade. Para alcançar tal objetivo, os seus condutores e ideólogos consideravam importante adquirir um sólido conhecimento sobre a composição da população no que diz respeito à sua distribuição espacial, às migrações, ao seu grau de educação, cultura e adestramento técnico. A estratégia psicossocial teria, então, que ser construída a partir da compreensão da estrutura e da dinâmica sociais e psicológicas, as quais envolveriam o desenvolvimento de formas de atuação sobre os padrões culturais, atitudes sociais e mentalidades de todos os brasileiros.<sup>38</sup>

A Expressão Psicossocial, conforme abordada pelo Manual Básico da ESG, nos interessa por se deter em dois campos específicos: a população e as instituições sociais. O primeiro assinala o ponto de vista demográfico, as “condições biológicas, climáticas e econômicas a serem enfrentadas pelos grupos humanos”<sup>39</sup>. A população é pensada enquanto objeto problemático, segundo uma apreensão de conjunto. Nesse sentido, as contribuições de Michel Foucault, a partir do conceito de Biopolítica, são fundamentais nessa análise. Para o filósofo, a Biopolítica é uma tecnologia de poder que “lida com a

<sup>36</sup> BRASIL, Escola Superior de Guerra. A influência da Expressão Psicossocial do Poder Nacional na formulação da Política Nacional de Segurança. **Relatório**, 5 de abril de 1972.

<sup>37</sup> BRASIL, Escola Superior de Guerra. **Manual básico**. Rio de Janeiro: ESG, 1977-1978. p. 171.

<sup>38</sup> REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: Repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)**. Londrina: Editora UEL, 2001. p. 40.

<sup>39</sup> BRASIL, *op.cit*, 1977-1978. p. 166.



população, e a população como problema político, como problema a um só tempo científico e político, como um problema biológico e como um problema de poder”<sup>40</sup>.

Dessa maneira, acreditamos que o campo de atuação da estratégia psicossocial, vinculado às questões das condutas sociais, passou a ser objeto de normalização biopolítica, objetivando a “gestão da vida do corpo social”<sup>41</sup>. Tal política centra-se no “corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos, e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida”<sup>42</sup>. Nessa perspectiva, concordamos que esta tecnologia de poder, empreendida pelo Estado, passa a encarar a própria vida da população de um determinado território como objeto de cálculos precisos, na tentativa de “investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência”<sup>43</sup>. Três instituições básicas compõem o foco de preocupações dessa estratégia: a família, a escola e a religião. Percebemos, desse modo, que até mesmo a vida cotidiana e os padrões de comportamento passaram a chamar a atenção do aparato teórico do regime, demonstrando o quanto tais elementos se tornaram objetos problemáticos ao longo dos anos de exceção, na medida em que seu controle biopolítico é relevante para a vitalidade da nação.

O esforço em garantir a integridade política pós-Golpe e o processo de legitimação orquestrado pelo regime em áreas diversas resultaram no delineamento de um percurso tortuoso para o alcance de tais objetivos. Desenvolvimento e regulação ampla, repressão política e a manutenção da imagem de uma democracia aparente, a legalidade de uma censura às diversões públicas e a sigilosa censura à imprensa, modernização e conservadorismo. A questão da Segurança Nacional embasou diretrizes elaboradas no período de exceção e se constituiu como fator determinante na construção da aparelhagem do governo e seu viés claramente conservador. Contudo, a aceleração do desenvolvimento e o investimento em áreas estratégicas, dentre outras coisas, se configuravam como elementos básicos das motivações que sustentavam o estabelecimento dos militares no poder. Nesse sentido, nos próximos tópicos, nos

---

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.293.

<sup>41</sup> DUARTE, André. Biopolítica e resistência: O legado de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth & VEIGA NETO, Alfredo. (Orgs). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 49.

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010. p. 152.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 156.

debruçaremos sobre a institucionalização da censura e a consolidação da indústria cultural ao longo dos anos de 1970, entendendo de que modo o governo autoritário lidou com essas esferas e mediou a relação entre elas.

## **2.2 – A face conservadora: a censura no regime militar brasileiro.**

Completados 50 anos após o golpe que daria início a um regime militar no país, a edição do dia 31 de março de 2014 do Jornal Hoje, folhetim transmitido diariamente pela Rede Globo, destinou pouco mais de sete minutos de sua grade de notícias para exibir uma matéria acerca da relação entre a produção cultural do período da ditadura e a repressão realizada pelo órgão de censura. Destacando que a “classe artística resistiu bravamente à ditadura”, a bancada anunciou seu editorial, que se iniciava com o seguinte texto: “o Jornal Hoje presta uma homenagem aos atores, músicos, diretores e autores de cinema e de teatro. A toda uma geração de artistas que desde o começo resistiu à repressão, à censura e que pagou caro pela coragem e ousadia”<sup>44</sup>. Com vídeos, depoimentos e relatos de artistas dos diversos segmentos da produção cultural do país, a matéria destaca, dentre outras coisas, a polêmica em torno da censura sofrida pela primeira edição da telenovela de Dias Gomes, “Roque Santeiro”, proibida de ser exibida em 1975, devido à pesada intervenção censória aos seus primeiros capítulos.<sup>45</sup>

O enfoque dado pelo jornal acerca da censura, dentre inúmeras outras abordagens possíveis sobre os 21 anos de exceção, é sintomático. A repressão realizada pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas assumiu, sobretudo após o Ato Institucional Nº 5, um caráter mais orgânico em seu funcionamento, atingindo campos como o cinema, o teatro, a música, a publicidade, o rádio e a televisão, considerando, neste último caso, produções diversas, sejam telejornais, novelas, séries televisivas ou programas de humor e de auditório. E a própria Rede Globo, emissora capitaneada por Roberto Marinho, também dono do periódico “O Globo”, que demonstrou apoio ao Golpe, bem como a manutenção das políticas orquestradas pelo regime, também foi alvo de vigilância e interdição por parte da censura, que interveio em toda a sua programação, em alguns casos, inclusive, inviabilizando

---

<sup>44</sup> O vídeo e o texto desta matéria estão disponíveis em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2014/03/artistas-relembra-repressao-e-censura-na-epoca-da-ditadura-militar.html>>. Acesso em 20 de abril de 2015.

<sup>45</sup> No segundo capítulo analisaremos o processo de censura a esta telenovela, entendendo as implicações que levaram ao veto de sua transmissão, bem como as tentativas de negociação promovidas pela Rede Globo com o órgão de censura no sentido de encontrar um caminho conciliatório a tal decisão.

produções de modo integral<sup>46</sup>. Neste tópico, buscaremos esclarecer a construção de um aparato legislativo que orienta e regula a atuação da censura ao longo dos anos em que o país esteve sob a ditadura militar, entendendo suas motivações e fundamentos. Aliado a isso, é necessário entender como esse campo se situa dentro do aparato repressivo que deu sustentáculo ao regime e seu efetivo funcionamento, enquanto serviço público, institucionalizado burocraticamente, ou seja, uma prática legal.

Beatriz Kushnir, em uma pesquisa pioneira acerca da censura ao longo dos anos de exceção, problematizou a temática como algo pertencente à própria trajetória autoritária existente no país ao longo do século XX, destacando que os princípios de sua legitimidade nos anos pós-64 se explicam não só pela arbitrariedade dos governos militares e seus desmandos por decretos e atos institucionais, mas também pela própria relação que a sociedade brasileira mantinha, inclusive do ponto de vista legal, com formas de censura às produções artísticas e culturais, desde o advento da república<sup>47</sup>. Nesse sentido, nos apropriaremos de sua análise para entender um pouco o ato censório então em vigor na década de 1970, objeto de nossa pesquisa, a partir de seus antecedentes. Debateremos ainda a possibilidade de pensar tal trajetória autoritária se baseando na noção de cultura política, que daria forma a “um repertório de representações e práticas que influenciam os comportamentos políticos de muitos brasileiros”.<sup>48</sup> A histórica elaboração da imagem do inimigo comunista, presente no imaginário político do país desde o começo do século XX<sup>49</sup>, reproduzida e reapropriada em momentos distintos de mobilização ideológica, além da reiteração de valores e comportamentos associados aos grupos que se posicionaram contra as supostas ameaças da esquerda, constituiriam a face anticomunista dessa cultura política brasileira nos anos que antecedem o golpe.

A memória política em torno do regime militar brasileiro, construída por aqueles que lhe ofereceram resistência, cristalizou determinadas percepções sobre o período, tais como o suposto enfrentamento massivo da sociedade civil, entendida de maneira genérica, contra os militares, a ausência de investimentos amplos no campo da educação, o desenvolvimento

---

<sup>46</sup> Mais adiante aprofundaremos o debate sobre a relação entre o veículo televisivo de Roberto Marinho com a ditadura, debruçando-nos mais especificamente sobre a questão da censura às telenovelas da emissora.

<sup>47</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

<sup>48</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ruptura e continuidade na ditadura brasileira: a influência da cultura política. In: ABREU, Luciano Aronne; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs) **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV Edipucrs, 2013. p. 14

<sup>49</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho – o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2002.

econômico como mera ilusão da propaganda oficial e a atribuição da criação de órgãos como a censura e a espionagem pela ditadura. Assim, debatendo sobre o tema, Cordeiro afirma que “como memória coletiva, prevalece uma elaboração que consolida como versão dominante a luta travada pelos opositores do regime e silencia sobre os demais comportamentos sociais”<sup>50</sup>. O reforço de tal memória, sedimentada historicamente a partir do processo de abertura do regime, obscurece interpretações mais complexas, comprometidas com o olhar analítico.

O caso específico da censura, nesse sentido, é exemplar. Atribuir o exercício da censura ou o seu recrudescimento apenas ao regime militar pós-64 é ignorar sua prática por outros governos autoritários e, inclusive, democráticos ao longo de toda a história da república brasileira. As preocupações com temáticas relacionadas à moral e aos “bons costumes” em espetáculos artístico-culturais e publicações são oriundas de um período em que a própria Igreja Católica se mantinha vigilante quanto ao assunto, atuando no sentido de vigiá-lo, coibi-lo e regulá-lo.<sup>51</sup> No entanto, após a instituição do poder republicano, essa tarefa circunscreveu-se em torno da polícia e ficaria a seu cargo tratar da “moralidade dos espetáculos”<sup>52</sup>. Já em 1912, noticiava-se a primeira censura a um filme nacional, “A vida de João Cândido”, de Alberto Botelho<sup>53</sup>. Uma narrativa sobre a história do líder da Revolta da Chibata<sup>54</sup>, ocorrida dois anos antes, na baía de Guanabara, incomodou o governo da época, que, ao que parece, não desejava dar visibilidade maior ao fato, nem correr o risco de ampliar a lista de heróis populares da nação.

A censura prévia, tendo nascido com a imprensa, no início do período imperial, ganha bases legislativas nas primeiras décadas após a proclamação da república, com o Decreto nº 14.529, de 9/12/1920, que passa a regular o funcionamento de casas de diversões

<sup>50</sup> CORDEIRO, Janaína Martins. *Anos de chumbo ou anos de ouro?* A memória social sobre o governo Médici. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 22, p. 85-104. Rio de Janeiro, 2009.

<sup>51</sup> Kushnir aponta que, no período monárquico, a Igreja Católica detinha certo poder nas questões censórias, sobretudo nas práticas de leitura. Ver: KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 88.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>53</sup> A película, além de ter sua exibição proibida, teve seu material promocional apreendido. Ver: *Ibid.*, p. 86.

<sup>54</sup> Deflagrada em 1910, a Revolta da Chibata resultou em um levante de milhares de marinheiros que “apoderaram-se dos mais poderosos navios da esquadra brasileira, então uma das mais avançadas armadas do mundo, estacionada na baía da Guanabara para as comemorações da entronização do marechal Hermes da Fonseca (1855-1823), apenas eleito presidente da República. A maruja impôs-se pela força das armas à despótica, aristocrática, elitista e racista oficialidade daquela arma. Dirigindo os canhões dos temíveis encouraçados para a capital da República, reclamaram a anistia, melhores salários, mais dignas condições de trabalho e existência, o fim dos castigos físicos”. Ver: MAESTRI, Mário. A Revolta da Chibata faz cem anos. In: **Revista História: Debates e Tendências**, v. 10. Nº 2, jul/dez, 2010, p. 345.

e espetáculos públicos.<sup>55</sup> Quatro anos depois, um novo decreto, nº 16.590/24, disserta sobre a criação do cargo de censor pelo Estado, que também estaria subordinado à Polícia, vinculado ao Ministério de Justiça e Negócios Interiores (MJNI), entrando para o orçamento da União.<sup>56</sup> Após a chegada de Getúlio Vargas ao poder, esse cenário ganharia contornos próprios. A Constituição de 1934 “garantia a liberdade de manifestação do pensamento independente de censura, exceto aos espetáculos de diversões públicas, [...] proibindo a propaganda de guerra e qualquer forma de incentivo à subversão da ordem social ou política”<sup>57</sup>. Assim, a censura se efetiva institucionalmente com a Constituição de 1937 e com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que se voltaria ao teatro, cinema, rádio, publicações e à imprensa. Além da censura, o DIP era responsável pela elaboração da propaganda do Estado Novo: “os documentários exibidos nos cinemas, a edição de revistas e livros, a produção do programa radiofônico a Hora do Brasil, a promoção de concursos literários de cunho nacionalista”.<sup>58</sup>

Kushnir enfatiza que tanto o DIP quanto a censura exercida pelos militares ao longo da última ditadura do país eram vinculadas ao Ministério da Justiça, sendo, desse modo, “no âmbito do primeiro escalão do governo que nasceram as diretrizes do proibido e foi na esfera policial que se deu a execução dessas ordens”.<sup>59</sup> No entanto, pouco antes do fim do Estado Novo, em outubro de 1945,

extinguiu-se o DIP e criou-se o Departamento Nacional de Informações (DNI), subordinado ao MJNI. No âmbito de suas atribuições, ficaram duas ocupações anteriormente feitas pelo DIP: a) censura ao teatro, cinema, atividades recreativas e esportivas, radiodifusão, literatura social e imprensa; b) a autorização para concessão de favores aduaneiros para importar papel de imprensa e controle de registro de jornais e periódicos. [...]

O DNI, entretanto, teve vida breve, terminando ainda no primeiro ano do Governo Dutra, em setembro de 1946. Antes disso, em dezembro de 1945, criava-se o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), uma agência policial vinculada ao DFSP cujas funções eram anteriormente exercidas pela divisão de cinema e teatro do DNI.<sup>60</sup>

As bases legislativas do Serviço de Censura e Diversões Públicas fundamentaram os atos censórios pelo Estado até a extinção deste exercício, com a Constituição de 1988. Por mais de quarenta anos, a maior parte dessas diretrizes

<sup>55</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 87.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>57</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. Tese (doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004. p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>59</sup> KUSHNIR, *op.cit.*, p. 96.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 98.

permaneceu em vigor, sofrendo atualizações pontuais, conforme explicitaremos mais tarde.

Algumas pesquisas que estudam a censura no Brasil concordam com a existência de uma espécie de tripé legislativo<sup>61</sup>, que em três momentos regularam e definiram as orientações para a prática censória do ponto de vista institucional. Seriam eles o Decreto nº 20.493, de 1946, a Lei nº 5536, de 1968 e, por fim, o Decreto nº 1077, de 1970. O primeiro deles, instituído em um regime democrático, regulamenta o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), órgão subordinado à chefia da Polícia Federal. Acerca da censura prévia, responsabilizava-se pela análise e autorização de projeções cinematográficas, peças teatrais, execuções de peças declamatórias e discos cantados e falados em qualquer casa de diversão pública, propagandas, novelas e congêneres transmitidas por meio do rádio, além de exposições na televisão.<sup>62</sup> Este último meio de comunicação, contudo, é apenas citado, sem receber maiores especificações, talvez pelo fato de a televisão, no momento da criação da SCDP, ainda ser mais uma projeção para os anos seguintes do que uma realidade dentro dos lares brasileiros.<sup>63</sup> Com 136 artigos, divididos em 13 capítulos, esse decreto estabelece de forma minuciosa o funcionamento do órgão e as diretrizes para cada um dos tipos de produção cultural, debruçando-se principalmente sobre as preocupações com questões relativas à moral e aos “bons costumes”.

Desse modo, os militares chegam ao poder em 1964 com uma estrutura censória já consolidada em vigor, mas que necessariamente passaria por atualizações e reestruturações, atendendo a demandas próprias daquele novo regime que se instalava, carregando consigo traços expressivamente autoritários. A segunda ponta do tripé legislativo seria a Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, instituída apenas 20 dias antes do recrudescimento do regime com o AI-5. Novas regras em torno da censura atualizariam a legislação elaborada em 1946, dispendo sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas. Além disso, a lei estipulava para o provimento do cargo de censor a

---

<sup>61</sup> Ver: KUSHNIR (2004) e STEPHANOU (2004).

<sup>62</sup> BRASIL, Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 29 de abril de 2015.

<sup>63</sup> Já em 1944, a publicidade anunciava a chegada da televisão aos lares brasileiros. No entanto, sua instalação só se deu de fato a partir de 1950, com a criação da TV Tupi e das primeiras redes de transmissão, capitaneadas por Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, conglomerado jornalístico. Ver: BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

conclusão de curso superior nas áreas de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Entretanto, a maior novidade dessa regulação era a criação do Conselho Superior de Censura e suas especificações, as quais o Art. 16 disserta:

Art. 16. O Conselho Superior de Censura compõe-se de um representante:

- I - do Ministério da Justiça;
- II - do Ministério das relações Exteriores;
- III - do Ministério das Comunicações;
- IV - do Conselho Federal de Cultura;
- V - do Conselho Federal de Educação;
- VI - do Serviço Nacional do Teatro;
- VII - do Instituto Nacional do Cinema;
- VIII - da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor;
- IX - da Academia Brasileira de Letras;
- X - da Associação Brasileira de Imprensa;
- XI - dos Autores Teatrais;
- XII - dos Autores de Filmes;
- XIII - dos Produtores Cinematográficos;
- XIV - dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas;
- XV - dos Autores de Radiodifusão

§ 1º Cada membro do Conselho terá um suplente.

§ 2º Os membros do Conselho e respectivos suplentes serão designados pelo Ministro da Justiça, dentre os portadores de diploma de nível universitário, devidamente registrado, preferencialmente dos cursos a que se refere o art. 14 desta Lei.

§ 3º Quando as entidades relacionadas neste artigo não estiverem legalmente organizadas, com jurisdição para todo o território nacional, o Ministro da Justiça poderá designar os respectivos representantes e suplentes, independentemente de indicação.

§ 4º O Conselho será presidido por um de seus membros escolhido e designado pelo Ministro da Justiça, e, nas faltas ou impedimentos deste, pelo representante do Ministério das Relações Exteriores.

§ 5º O Presidente do Conselho terá voz e votos nas suas deliberações, cabendo-lhe, também, o voto de qualidade.<sup>64</sup>

O Conselho Superior de Censura seria responsável por “rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas preferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal”<sup>65</sup>, além de ter autoridade para elaborar os critérios que orientassem a atividade da censura. Assim, “a ideia do Conselho era possuir uma maioria de componentes fora do quadro do governo”<sup>66</sup>, entretanto, sua “pretensa liberdade” e o “afunilamento político do momento posterior a sua decretação impuseram que não vingasse o que nela existia de mais transformador”<sup>67</sup>. Desse modo, sua efetiva institucionalização só se deu em julho de

<sup>64</sup> BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 1 de maio de 2015.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 1968.

<sup>66</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 104.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 105.

1979, mais de uma década depois, quando o AI-5 não estava mais em vigor, pois o documento que o revogava havia sido assinado em 13 de outubro de 1978, e a Lei da Anistia seria aprovada pouco depois.<sup>68</sup>

O endurecimento do regime se concretizava no final de década de 1960, com a chegada da linha dura ao poder. Legitimado pelo discurso que dava sentido à Guerra Fria quanto ao combate contra o comunismo, o próprio Golpe se impõe como uma alternativa estratégica e ideológica ao crescimento de grupos e partidos de esquerda que se espalhavam pelo país no início dos anos de 1960. E foram exatamente desses grupos, somados aos partidos que inicialmente apoiaram a intervenção militar e foram posteriormente cassados, que surgiram os maiores focos de resistência às arbitrariedades dos militares. No entanto, logo nos dois primeiros anos do governo de Castelo Branco, “diretorias de mais de trezentas entidades sindicais foram destituídas, confederações de empregados sofreram intervenções, revogaram conquistas trabalhistas [...] além de prisões e dos processos contra trabalhadores”<sup>69</sup>.

O efeito mais significativo de tais medidas veio em 1968, com a articulação entre o movimento estudantil e as agremiações sindicais, tendo a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, como símbolo, que unificou “a luta dos estudantes em torno de suas entidades representativas [...], mas também uma série de categorias descontentes passou a se agrupar ao lado deles: secundaristas [...], artistas, religiosos, professores, bancários.”<sup>70</sup> Paralelo a isso, a esquerda revolucionária atuava clandestinamente, pegando em armas, promovendo ataques a bancos e sequestros de embaixadores como estratégia de resistência e negociação. A resposta do regime veio por meio da força e da repressão, com uma pesada represália aos movimentos de rua, prisões e torturas, naqueles que ficaram conhecidos como os “porões da ditadura”.

A repressão se acentuou com a implantação do Ato Institucional nº 5, no dia 13 de dezembro de 1968, poucos meses antes do afastamento do General Costa e Silva da presidência por questões de saúde. Dando amplos poderes à presidência, que poderia

---

<sup>68</sup> Sancionada no dia 28 de agosto de 1979, a Lei da Anistia garantiu a anistia a presos e exilados políticos, mas também aos torturadores, constituindo-se como “ampla, geral e irrestrita”. De todos os países da América Latina que passaram por ditaduras militares nesse período, apenas o Brasil aprovou anistia para os membros do Estado que cometeram crimes.

<sup>69</sup> RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.p 32.

<sup>70</sup> REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 70.



governar por meio de decretos, o AI-5 impôs o recesso do Congresso, a suspensão do *habeas corpus*, dentre outros direitos políticos, e a ilegalidade de manifestações públicas. Um golpe dentro do golpe, na medida em que o regime passava a concentrar mais forças, centradas na figura dos militares e suas instituições repressivas, com base na sustentação do poder nas mãos da linha dura. A posse do General Emílio Garrastazu Médici à presidência, em outubro de 1969, deu sequência ao sentido autoritário já inscrito pelo AI-5, identificado como o período de maior repressão aos opositores do regime, seu governo foi o responsável pela pesada perseguição que levou ao fim das guerrilhas, rurais e urbanas.

Contudo, esse era apenas o início do que a historiografia identificou como “anos de chumbo”<sup>71</sup>, marcados pelo recrudescimento do viés autoritário do regime. Concordamos com Fico quando enumera os “pilares básicos” da repressão, destacando a “polícia política, a espionagem, a censura da imprensa, a censura das diversões públicas, o julgamento sumário de supostos corruptos e a propaganda política”<sup>72</sup>. O estabelecimento dessas instâncias configuraria, segundo o historiador, as características básicas de uma “utopia autoritária”, que se baseava em um discurso ético moral e deita raízes na larga tradição do pensamento autoritário brasileiro. Duas dimensões a caracterizariam:

A primeira, mais óbvia, podemos chamar de “saneadora”, e visava a “curar o organismo social” extirpando-lhe (fisicamente) o “câncer do comunismo”; a segunda, de base pedagógica, buscava suprir supostas deficiências do povo brasileiro, visto como despreparado (para o voto, por exemplo) e manipulável (pelos políticos corruptos, digamos).

Assim, enquanto a polícia política, a espionagem, a censura da imprensa e a CGI [Comissão Geral de Investigações<sup>73</sup>] estavam fortemente imbuídas da dimensão saneadora da “utopia autoritária”, a Aerp e a DCDP primavam pela tópica “civilizadora”. Enquanto as primeiras eliminavam, mesmo fisicamente, “comunistas”, “subversivos”, “corruptos” e “doutrinação exótica”, as duas últimas buscavam “educar o povo brasileiro” ou defendê-lo dos ataques à “moral e aos bons costumes”.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Cordeiro discute essa terminologia para “além dos binarismos, por vezes simplificadores, a verdade é que os anos 1970, particularmente o período que vai de 1969 a 1974, não foram *anos de ouro* OU *anos de chumbo*. Foram muitas vezes, os dois ao mesmo tempo, ou ainda: se foram um e outro, é preciso perceber que há um enorme espaço entre quem viveu como *anos de ouro* e quem os viveu como *anos de chumbo*, configurando, entre um polo e outro, uma diversidade e complexidade das relações entre ditadura, sociedade e os grupos organizados que atuaram contra o regime”. Ver: CORDEIRO, Janaína Martins. *Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici*. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 22. Rio de Janeiro, 2009. p. 10.

<sup>72</sup> FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 112.

<sup>73</sup> Comissão Geral de Investigações, vinculada ao Ministério da Justiça, responsável pelo “confisco de bens de funcionários públicos corruptos”, objetivando o punir o enriquecimento ilícito. Ver: *Ibid.*, p. 109.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 112.

É desse modo que a censura, objeto de interesse particular nesta pesquisa, se situa dentro do aparato repressivo do regime. No entanto, devemos levar em consideração seu duplo caráter: um deles considerado legal, voltado para as diversões públicas, e outro, dito “revolucionário” direcionado para a imprensa. Conforme já apontamos acima, a censura às diversões públicas, do ponto de vista legislativo, já existia no país desde o final do Estado Novo e possuía uma longa trajetória fundamentada na defesa da moral. Contudo, a censura à imprensa, até a chegada dos militares ao poder, era considerada ilegal e anticonstitucional, executada de modo clandestino. Apesar de ter sido praticada por Getúlio, sob a supervisão do DIP, a censura da imprensa havia sido abolida com a extinção desse departamento e seu exercício passou a configurar um atentado ao princípio democrático, conceito caro mesmo para os militares, que nunca se distanciaram dele, identificando seus governos, inclusive, como democracias relativas.<sup>75</sup> Porém, segundo Aquino, as interdições aos jornais impressos já se davam desde 1964, mediante censura prévia, mesmo antes do AI-5, com censores atuando, inclusive, dentro das redações.<sup>76</sup>

Enquanto a censura das diversões públicas se legitimava por um aparato legal, tendo a DCDP como órgão executor claramente à frente desse processo, a censura à imprensa ocorria silenciosamente, sem o mesmo tipo de amparo. Operada por um órgão sigiloso, denominado Serviço de Informação do Gabinete (Sigab), também vinculado à pasta da Justiça, a censura à imprensa era praticada por “proibições determinadas através de bilhetinhos e telefonemas às redações de jornais de todo país”, além do processo de “censura prévia junto aos originais de matérias a serem publicadas, tanto praticado nas redações quanto feito no DPF.”<sup>77</sup> Estratégia utilizada na época do Estado Novo, a vigilância sobre os periódicos se tornou um relevante pilar de sustentação do regime militar, que passou a invisibilizar temas considerados sensíveis, o que motivava um permanente estado de alerta quanto àquilo que seria veiculado pela imprensa.

---

<sup>75</sup> RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p 30.

<sup>76</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): O exercício cotidiano da dominação e da resistência**. Bauru: EDUSC, 1999.

<sup>77</sup> DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. p. 66.

Após o AI-5, uma nova regulação censória entraria em vigência, o Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, a última ponta do tripé legislativo que fundamentou a censura no país. O texto dissertava, em seu artigo primeiro: “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”, justificando o trabalho realizado na regulamentação das diversões públicas, e argumentava ainda, no segundo artigo, que “caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior”<sup>78</sup>. Nesse sentido, para além dos órgãos competentes, os desmandos que envolviam a censura viriam diretamente do Ministério da Justiça. Até então, a censura se concentrava no cinema, publicidade, rádio, televisão e teatro. Contudo, o ponto polêmico desse novo decreto está na menção aos “periódicos”, na medida em que, pela primeira vez, eles aparecem como objeto de interdição do regime, sujeitos ao veto no que tange às publicações relacionadas ao desvio da moral e dos “bons costumes”.

Na historiografia acerca da Ditadura Militar, há duas leituras em torno do alcance desse decreto quanto à possibilidade de legalização de censura da imprensa. Autores como Fico e Smith<sup>79</sup> defendem que o decreto 1.077/70, que introduz a noção de censura prévia a todos os meios de comunicação em caso de agressão à moral e aos costumes, não a legaliza para o campo da imprensa em sentido *lato*, de modo que não se poderia supor que o seu exercício teria sido feito com base nesta regulamentação, mas através de diretrizes sigilosas, escritas ou não.<sup>80</sup> Por outro lado, leituras divergentes do documento, tais como Kushnir (2004) e Stephanou (2004), apontam que, a partir de sua publicação, legaliza-se a norma da censura prévia à imprensa, alicerçada sob o viés da moralidade. Legalizada ou “revolucionária”, a censura à imprensa se efetivou com a presença de censores dentro das redações dos principais periódicos do país, atendendo a demandas do alto escalão do regime. Configurando-se como um braço da estrutura que dava sustentáculo e legitimação ao autoritarismo, a censura, seja aquela voltada para imprensa ou a das diversões públicas, mobilizou esforços, organizando-se

---

<sup>78</sup> BRASIL. Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm)>. Acesso em: 3 de maio de 2015.

<sup>79</sup> SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil**. Rio de Janeiro: FVG, 2000.

<sup>80</sup> FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 90.

burocraticamente, contribuindo sobremaneira para que o período de exceção se estendesse por longos 21 anos.

Nesta pesquisa, nosso interesse particular se debruça sobre a atuação da censura realizada pela SCDP, na qual a televisão se constituía como objeto de avaliação e interdição. Contudo, antes de adentrar nas relações entre emissoras e a censura, é necessário compreender de que modo o órgão se estruturava do ponto de vista burocrático, institucionalizado, nos primeiros anos após o golpe.

Herdeiro da legislação censória elaborada na década de 1940, o regime militar assumiu o controle dessa atividade e das dificuldades que ela vinha enfrentando em termos de funcionamento efetivo. Em 1966, com o fim da autonomia das censuras regionais<sup>81</sup>, a SCDP teve seu exercício centralizado na agência do Distrito Federal, sobrecarregando ainda mais o trabalho do órgão. Com estrutura precária e ausência de pessoal que garantisse a análise da quantidade de material recebido, tornou-se necessário investir na formação e qualificação de censores, ampliando seus quadros, o que levou, inclusive, à regulamentação de 1968, passando a exigir formação de nível superior como requisito básico da contratação de servidores para o cargo, como especificamos acima. Segundo, Stephanou, já no ano seguinte

o curso de censor federal foi aprimorado [...] com uma carga horária de quinhentas horas-aula e com currículo dividido em 14 matérias: Introdução à Ciência Política, Introdução à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, Filosofia da Arte, História e Técnica de Teatro, Técnica de Cinema, Técnica de Televisão, Comunicação em Sociedade, Literatura Brasileira, Ética Profissional, Técnica Operacional e Segurança Nacional.<sup>82</sup>

A partir desse período, o órgão de censura passa por um processo de crescimento, ampliando seus quadros e investindo na formação e atualização dos censores. Um dado significativo quanto a esse processo se expressa na quantidade de

---

<sup>81</sup> “Os Serviços de Censura de Diversões Públicas, locados nas superintendências regionais, foram criados a partir do momento em que as censuras regionais foram extintas. Representam a solução burocrática para manter os antigos censores nos seus cargos e ao mesmo tempo a solução funcional para distribuir o volume do serviço censório. Em função e no auxílio de uma censura centralizada é que passa a haver a distribuição da demanda censória, a partir do centro. Portanto, inverte-se o processo que ocorria com as censuras regionais e sua enorme autonomia de atuação. Os SCDPs são originados na “centralizada” e executam a política censória do órgão central. Os chefes dos SCDPs são indicados pelo órgão central da Censura Federal localizado em Brasília, os critérios são estabelecidos pelo órgão central, as informações são registradas no órgão central, a decisão final é do órgão central”. Ver STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. Tese (doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004. p. 52.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

profissionais em atividade em 1967, apenas dezesseis, para cerca de 240 ao final do regime.<sup>83</sup> Em ofício encaminhado ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, datado de 15 de agosto de 1969, a SCDP alerta para a “insubmissão das estações de televisão aos dispositivos e normas legais”, ocorrida, sobretudo, com emissoras instaladas no estado de São Paulo. O documento afirma que “tal situação, que tem feições de desafios às autoridades, manifesta-se com maior incidência no descumprimento de horários estabelecidos por este SCDP para programas”, destacando aí as telenovelas. Expressando descontentamento com a legislação então em vigor, o texto denuncia que as empresas de televisão, diante das inexpressivas penalidades às emissoras, “preferem provocar a ação repressiva deste órgão, achincalhando as inexpressivas penalidades de nossa competência, a terem de acatar as determinações legais.”<sup>84</sup> Esse tipo de queixa quanto à ausência de cumprimento das determinações da SCDP apontada por seus dirigentes se apresentava como demanda recorrente até o final da década de 1960, na medida em que o endurecimento das multas e medidas tomadas pelo órgão se configuravam cada vez mais urgentes para o órgão.

Nesse sentido, mudanças relevantes ocorreram em 1972, quando o Serviço de Censura e Diversões Públicas se tornou Divisão, reestruturando-se, a partir do momento em que o advogado e jornalista Rogério Nunes assumiu o cargo de diretor da censura, permanecendo até o final da década. Tornando-se mais técnico e orgânico, o órgão altera inclusive as fichas de avaliação censória para a televisão, por exemplo, dando maior funcionalidade e objetividade aos pareceres, padronizando-os. Atuando com mais rigor, amparada pela própria legislação, a Divisão passaria a ganhar maior respeitabilidade de emissoras e empresas, sendo possível perceber tal perspectiva nos processos de censura às telenovelas, com a recorrência eminente do tom conciliatório nas negociações entre os dois âmbitos, para a obtenção de certificados e chancelas que não dificultassem significativamente a aprovação de programações diversas para exibição.<sup>85</sup>

Responsável pela censura prévia de grande parte da produção relativa à televisão, a DCDP justificou sua atividade ao longo dos anos do regime se baseando no

---

<sup>83</sup> *Idid.* p. 59.

<sup>84</sup> Ofício nº 440/69 – SCDP, de 15 de agosto de 1969. Fundo DCDP, Br NA, BSB NS. AGU. COF. ISI. 16, nº ¼.

<sup>85</sup> Esse jogo de negociação entre emissora e órgão de censura será melhor explorado no segundo capítulo, no qual analisaremos a censura às telenovelas.

discurso de defesa da moral, contra as formas de subversão e desvio do comportamento no campo da cultura. Atuando como um órgão público que presta um serviço para a população, seu papel era legitimado não apenas pelos escalões militares, mas também por parcelas da própria sociedade civil, que o consideravam vital para a manutenção da saúde psicossocial da nação.<sup>86</sup> O trabalho intensivo dos governantes do período em dar suporte e garantir a legalidade jurídica do funcionamento da DCDP é sintomático quanto ao caráter estratégico da censura dentro do arranjo de instituições repressivas sustentadas pelo ideário autoritário da ditadura.

### **2.3 – A face modernizadora: a indústria cultural e a era da TV.**

Se por um lado os órgãos de repressão do regime militar, sobretudo a censura às diversões públicas, representavam o caráter não só autoritário, mas essencialmente conservador dos rumos pós-Golpe, a criação de departamentos e os largos investimentos em políticas em torno do campo das comunicações, por exemplo, estiveram igualmente presentes na agenda estatal do período. O ideal desenvolvimentista, fundamento basilar da intervenção militar, foi um dos compromissos assumidos pelos grupos que assumiram o poder com a queda de João Goulart. Desejosos por colocar o país nos trilhos do progresso e da modernização a qualquer custo, a opção, dentro do contexto da Guerra Fria, não podia deixar de ser a aproximação com o mercado e financiamentos estadunidenses. Priorizando o “programa de estímulo ao investimento estrangeiro e de incentivo às exportações por meio da desvalorização do cruzeiro em relação ao dólar”<sup>87</sup>, o governo de Castelo Branco deu início à solidificação dos princípios econômicos que sustentariam os primeiros anos da ditadura, e atingiria principalmente os setores trabalhistas, com os congelamentos de salários, a perda de garantias conquistadas e a desarticulação de sindicatos.

Na tentativa de produzir resultados rápidos, que inclusive legitimassem a atuação do governo militar, a economia se aqueceu e logo a inflação apresentou queda. O tamanho do otimismo fabricado pelo Estado em torno da equação aparentemente positiva dessas políticas talvez tenha sido o mesmo da crescente preocupação que tomou

---

<sup>86</sup> No terceiro capítulo desta dissertação, analisaremos o posicionamento de entidades civis e manifestações individuais em apoio ao exercício da censura, do ponto de vista da recepção, analisando um conjunto de cartas encaminhadas à DCDP ao longo da década de 1970.

<sup>87</sup> SCHWARCZ, Lilian Moriz; STARLING, Helena Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 451.

a economia do país após a crise do petróleo em 1973<sup>88</sup>, evidenciando nossa fragilidade em lidar com as flutuações do comércio internacional, tendo um mercado interno tão dependente. Tais políticas eram o reflexo da “vertente autoritária e liberal-conservadora do projeto modernizador”<sup>89</sup> aspirada pelos golpistas que assumiram o poder em 1964. Entretanto, enquanto durou o “milagre”<sup>90</sup>, o avanço de determinados setores consolidou uma parcela de investimentos que se solidificaram no período, dentre eles a indústria cultural brasileira.

Portanto, neste tópico, analisaremos o processo de investimento estatal no desenvolvimento do parque industrial e mercado de bens materiais no Brasil, que levaram à diversificação do campo da indústria cultural, bem como a ampliação da produção e incentivo ao consumo de produtos culturais nos anos do regime militar. Comprometidos com o processo desenvolvimentista que supostamente faria com que o país voltasse a crescer aceleradamente, os governos militares apostaram, dentre outras coisas, na expansão maciça dos meios de comunicação. Segundo Ortiz, é nessa época, inclusive, que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e cultura popular de massa. A criação da Embratel e a associação brasileira ao sistema internacional de satélites, a Intelsat, em 1965, além da criação do Ministério das Comunicações, em 1967, marcam o volume de investimentos na área, objetivando a integração nacional através do estabelecimento efetivo de uma rede de comunicação que alcançasse as cinco regiões do país.<sup>91</sup> Aliado a isso, evidencia-se o processo de implantação da cadeia televisiva brasileira, desde sua origem nos anos de 1950, e seu lento crescimento nas primeiras duas décadas após a instalação das redes que possibilitaram a difusão de ondas transmissoras, concentradas nas principais capitais, até a popularização da TV ao longo da década de 1970. A face modernizadora

---

<sup>88</sup> A crise internacional do petróleo de 1973 foi deflagrada a partir do elevado aumento de preço do combustível fóssil por uma de suas maiores produtoras, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep). Os países com quem mantinha relações, forçados a continuar investindo neste tipo de energia, sentiram o peso de tal decisão em suas economias.

<sup>89</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 11.

<sup>90</sup> O elevado crescimento do PIB a partir de 1970, chegando ao percentual de 11,4% ao ano, bem como o desenvolvimento da indústria automobilística, a de eletrodomésticos, a construção civil e a cultural ficaram conhecidos como o “milagre econômico”, gestado pelos governos militares. Ver: REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 79.

<sup>91</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

do regime integrava o projeto político arquitetado pelos militares, apostando nos mercados televisual e fonográfico como os principais eixos desse processo.<sup>92</sup>

Já no governo de Castelo Branco (1964-1967), a necessidade da criação de uma política nacional para a área da cultura se evidencia com o interesse na reformulação do antigo Conselho Nacional de Cultura. Originário do Estado Novo, esse órgão teve sua primeira fase de atuação sob a ditadura varguista, tendo por função “coordenar as atividades que visassem o ‘desenvolvimento cultural’ brasileiro, realizadas pelo Ministério, que à época congregava as pastas da Saúde e da Educação”<sup>93</sup>. Em 1961, Jânio Quadros “cria” um Conselho Nacional de Cultura, “sendo informado apenas posteriormente – após a segunda reunião dos conselheiros – que o antigo CNC ainda existia, pelo menos juridicamente, permanecendo essa questão legal sem resolução até a extinção tácita do CNC em 1964”<sup>94</sup>. Com a chegada dos militares ao poder, as políticas em prol da cultura ficaram sob responsabilidade de uma nova entidade, o Conselho Federal de Cultura (CFC), criado pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Constituído por vinte e quatro membros nomeados pelo Presidente da República, o Conselho era composto por câmaras que iriam deliberar acerca de assuntos pertinentes às artes, às letras, às ciências e ao patrimônio artístico e cultural. Competindo ao órgão, dentre outras coisas, formular a política de cultura nacional, elaborar o Plano Nacional de Cultura e promover a articulação entre demais órgãos federais, estaduais e municipais na execução de programas culturais. Desse modo, sua função era elaborar um novo projeto que, “para além de uma diretriz cultural, tinha a função de legitimar a existência do próprio regime, através da proposição de um ideário nacionalista”<sup>95</sup>, aspecto marcante na produção de bens culturais do período, sobretudo no cinema e na TV.

A criação do CFC é resultado de um dos vários decretos e portarias baixados nos anos pós-Golpe no sentido de regular a produção e a distribuição de bens culturais. Graças a essas ações, os dados que compreendem as décadas de 1960 até o início de 80 apontam um significativo crescimento no mercado cultural brasileiro, que consolida setores como a indústria editorial, fonográfica e publicitária nesses anos. Ortiz sublinha tais números, destacando-os como “eloquentes”:

---

<sup>92</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 99.

<sup>93</sup> DUARTE, Maria Eunice; DUARTE, Renata. Conselho Nacional de Cultura x Conselho Federal de Cultura: Uma análise comparativa dos colegiados. In: **História Unicap**, v. 1, n. 2, jul/dez de 2014. p. 207.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 208.

<sup>95</sup> *Idid*, p. 215.



A produção de livros entre 1966 e 1980 passa de 43,6 para 245,4 milhões de exemplares; o crescimento das revistas entre 1960 e 1985 foi de 104 milhões para 500 milhões de exemplares. Na década de 1950, a média anual de filmes produzidos no Brasil girava em torno de 32 películas. Com a criação do Instituto Nacional do Cinema e, posteriormente, da Embrafilme a produção cinematográfica toma outro fôlego. Em 1975 são produzidos 89 filmes, número que sobe para 103 em 1980. [...] Em 1959 havia apenas 434 mil aparelhos de televisão no país, a partir de 1965 esse número cresce vertiginosamente, atingindo, em 1980, 19.602 milhões de unidades.<sup>96</sup>

No fim dos anos 1960, as notícias acerca dos investimentos estatais na área de comunicação espalhavam a promessa desenvolvimentista de que em pouco tempo o país desfrutaria daquilo que era mais moderno em termos de transmissão de sinais via satélite e imagens a cores. Nos primeiros anos pós-Golpe, a sensação gestada por alguns veículos de imprensa da época era a de um país que atravessava mudanças fundamentais para atingir certo nível de desenvolvimento até então ainda não experimentado. Em outubro de 67, o “Correio da Manhã”, jornal do Rio de Janeiro, anunciava a “TV colorida”, que só seria experimentada por aqui efetivamente na década seguinte, informando, em tom otimista:

Afinal começamos a diminuir as distâncias entre nosso progresso e o das nações mais avançadas. Em outros tempos era freqüente dizer-se que só depois das navidades [sic] européias ou americanas exalarem um perfume de arcaísmo, aí então os brasileiros pensavam em adotá-las. Agora parece que aceleramos a corrida contra o atraso. A televisão a cores já não pode ser considerado um problema entre nós” [sic], afirmam engenheiros do Ministério das Comunicações, e apontam como motivo dêsse avanço, o aperfeiçoamento da indústria eletrônica brasileira. E isto apenas treze anos depois das grandes cidades dos Estados Unidos começarem a se beneficiar das imagens coloridas e só esta semana a União Soviética vir a fazer seu lançamento em público, como parte das comemorações do cinquentenário da Revolução.<sup>97</sup>

Acentuando determinada expectativa e entusiasmo quanto às novidades do setor televisivo, a matéria aponta em seu âmago, mesmo que indiretamente, o que considera como um relevante problema enfrentado pelo Brasil até então, quando se falava em telecomunicações: o tempo. Marcado pelo atraso em desenvolver tecnologias, o país estaria destinado ao peso do tempo, tornando lenta a caminhada rumo ao progresso, junto das “nações mais avançadas”. Nessa perspectiva, o “novo” já se instalava entre nós defasado, caracterizando nosso descompasso com o ritmo “natural” dos aperfeiçoamentos técnicos de parte do mundo mais atualizado. A TV colorida, que

<sup>96</sup> ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (org). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 119.

<sup>97</sup> TV Colorida. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 8, 18 de outubro de 1967.

surgia naquele momento apenas como um compromisso do Estado, parecia necessária para o atravessamento dos obstáculos temporais, qualificando a posição do país entre as nações que investem significativamente em inovações dessa natureza. A comparação com os EUA e a União Soviética, maiores potências da época, não é à toa. O discurso do periódico, nesse sentido, se aproxima daquele difundido pelo próprio regime, no que tange em projetar o Brasil ao lado de grandes economias mundiais, pelo menos no que se referia ao emprego de capital na área das comunicações.

O esforço empreendido para tanto foi alavancado, sobretudo, pelos incentivos estatais, no estabelecimento de estruturas básicas necessárias para a solidificação dos aparatos de comunicação nacional. Três meses antes da matéria acima mencionada, o mesmo jornal divulgava as ações promovidas pela presidência em apoio ao crescimento das redes de integração diversas, afirmando, conforme mensagem do Ministro das Comunicações, que o “Govêrno federal manterá o controle das comunicações interestaduais, e empenha-se, segundo o ministro, em dotar o País de comunicações perfeitas, na instalação dos diversos troncos do sistema”, abrangendo assim serviços de “telefonia, telex e telegrafia, atendendo, inclusive a televisão”.<sup>98</sup> Desse modo o regime demonstrava a disposição em apostar na ampliação do processo de integração da nação através das ondas da informação, levando tais novidades para o cotidiano de milhões de brasileiros até então pouco ou nada beneficiados com esses serviços. Compromissada com o futuro, a ditadura erigia ares de conciliação com o presente, objetivando, dentre outras coisas, a legitimação de sua estadia autoritária no poder.

A transmissão de sinais via satélite foi um dos frutos deste processo de modernização dos meios de comunicação no final da década de 1960. De modo que em janeiro de 1969 se anunciava a implantação, nas principais cidades brasileiras, de “sistemas de microondas que transmitirão programas de televisão do exterior ou qualquer parte do Brasil, simultaneamente, em todo território nacional e em condições técnicas perfeitas”<sup>99</sup>, A questão da simultaneidade das transmissões era um marco não só do ponto de vista técnico como também temporal. A partir de então, boa parte da população do país com acesso ao aparelho televisivo estaria conectada aos noticiários e

---

<sup>98</sup> BRASIL falará por satélite com base em Itaboraí. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p. 3 13 de julho de 1967.

<sup>99</sup> MICROONDAS mostrará imagens do exterior. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1ª seção, p. 2, 5 de janeiro de 1969.

demais programações da TV ao mesmo passo, tendo em vista que antes dessa iniciativa isso era impossível, por conta de as programações serem locais.

Com a criação de uma rede com abrangência nacional, a logística de apresentação dos programas mudaria. Antes as produções eram gravadas em filmes e videotapes na sede das emissoras para distribuição país a fora, fazendo com que as telenovelas, programas de variedade e mesmo os jornalísticos fossem “transmitidos de forma imediata em seus locais de gravação, mas eram exibidos com muitos dias de atraso nos outros lugares”<sup>100</sup>. No entanto, o estabelecimento da rede mudaria esse curso de transmissão e a própria maneira de fazer televisão no país, contando com programações nacionais, integrando o país pela imagem dos aparelhos receptores.

Essa mesma matéria publicada no periódico carioca “Diário de Notícias” destaca que tal conquista se deve à construção da estação do satélite em Itaboraí, no Estado do Rio de Janeiro, que seria inaugurada no dia 15 de março daquele ano, 1969, “fazendo parte das comemorações do segundo aniversário do Governo Costa e Silva”. Alinhadas com os festejos dos governos militares, as conquistas no setor foram recorrentemente apropriadas como elementos de divulgação das políticas desenvolvidas pelo regime. O periódico afirma ainda que o satélite que tornou possível essas comunicações integra a “Operação Intelsat”, que se encontra em órbita desde dezembro do ano anterior, e “graças à velocidade angular igual a da Terra, o satélite permanece imóvel a uma altura de 36 mil quilômetros”. Sendo, assim, é do “pensamento do Govêrno brasileiro que os jogos do Campeonato Mundial de Futebol de 1970, que será realizado do México, sejam transmitidos, via satélite, para todo o Brasil”.<sup>101</sup> Nessa matéria, é perceptível, em sentido político mais estrito, a clara intenção do governo em instrumentalizar a exibição de tal evento a seu favor. No entanto, além disso, salta-nos aos olhos utilização, pelo veículo jornalístico, de toda uma nova gramática para significar e se referir aos avanços relacionados ao campo espacial, justamente fruto deste período, no qual o lançamento de satélites no espaço e a chegada do homem à lua ocupava largo espaço nos noticiários pelo mundo. Portanto, agora, o Brasil parecia finalmente desfrutar, mesmo que em certa medida, daquela que parecia ser a nova tendência dos países ditos avançados: a

---

<sup>100</sup> RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 115.

<sup>101</sup> DIÁRIO DE NOTÍCIAS, *op.cit.*, p.2.

apropriação das tecnologias espaciais, que aqui se caracterizou por estar a serviço, sobretudo, da integração pelos meios de comunicação.

Aliado a isso, em nosso país, o desenvolvimento da indústria cultural, entendida nesta pesquisa como o conjunto de bens e serviços que fazem parte da produção de mercado no âmbito de derivados da cultura de massa, é chave para compreendermos não só a relevância de seu papel no processo de integração do país e legitimação do regime, mas também a própria constituição da natureza dos produtos aqui comercializados. Voltaremos a esse último ponto mais adiante. Quanto ao cenário de dilatação desse mercado, Ortiz destaca que é durante as décadas de 1960 e 70 que “ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa”<sup>102</sup>. No entanto, a multiplicação desses números, agenciados sobretudo pelo Estado, está estreitamente relacionada à questão da Segurança Nacional. Os trabalhos acadêmicos elaborados pela Escola Superior de Guerra, no período, corroboram com essa perspectiva:

Na composição operatória do processo Desenvolvimento/Segurança, a função catalisadora da Comunicação Social desdobra-se, atuando, quer como controladora do Sistema Social, quer como auxiliar das necessárias mudanças psicossociais, econômicas, políticas ou militares.<sup>103</sup>

Levando em consideração que a “Comunicação Social possui um alto potencial de manipulação do público”, possuindo, portanto, certo “grau de periculosidade”, esse estudo chega à conclusão de que o Estado, se pretende garantir a “consecução ou a manutenção dos Objetivos Nacionais, deve procurar entender a Comunicação Social como uma realidade em nível de ‘Risco Existencial’”<sup>104</sup>. O controle das comunicações é assimilado como fundamental à própria existência do regime, dado o entendimento que se tinha da força desse campo sobre a população. Assim, as preocupações do governo com a estruturação de redes atende a, pelo menos, dois objetivos básicos: promover a modernização dos meios e assegurar sua regulação.

Napolitano esclarece que, para os militares, a “cultura era subsidiária de uma política de integração do território brasileiro, reforçando circuitos simbólicos de

<sup>102</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 121.

<sup>103</sup> BRASIL, Escola Superior de Guerra. **Relatório do Grupo do Tema 32**. Campo Psicossocial – Comunicação Social, 1975. p. 6.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

pertencimento e culto aos valores nacionais, ou melhor, nacionalistas”<sup>105</sup>. A cultura, tomada como uma questão segurança, configura-se, ao mesmo tempo, como objeto privilegiado da modernização promovida pelos incentivos do Estado, atendendo a demandas de preservação dos princípios nacionais. O elemento nacional como inspiração motiva as políticas de investimentos na cultura em sentido amplo, contribuindo, inclusive, para que esse discurso produza efeitos imediatos na própria criação de artefatos culturais no cinema e na televisão.<sup>106</sup> É, afinal, em defesa de uma linguagem nacional que as narrativas ficcionais do período vão assumir as tonalidades da modernidade.

O signo da modernidade, nas produções culturais dos anos 1970, é caracterizado, portanto, pelas cores nacionais. Na televisão, gradualmente, o massivo espaço ocupado por programas de origem estrangeira vai dando lugar às telenovelas, séries e filmes brasileiros, nas grades de programação das principais emissoras e no conjunto de investimentos destas empresas em produtos de natureza ficcional.<sup>107</sup> Concordamos com Ortiz quando afirma que, nesse cenário, a modernização, “espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional”, foi “assumida como um valor em si, sem ser questionada”. Ortiz constrói sua tese em torno da construção da “moderna tradição brasileira” destacando que:

Uma vez que a mercantilização da cultura é pensada sob o signo da modernização nacional, o termo ‘indústria cultural’ é visto de maneira restritiva. Como para esse tipo de pensamento a industrialização é necessária para a concretização da nacionalidade brasileira, não há por que não estender este raciocínio para a esfera cultural.<sup>108</sup>

A industrialização da cultura é observada, segundo o autor, em produções diversas, sobretudo aquelas destinadas à televisão, onde o caráter empresarial marca o processo de criação de obras como as telenovelas. A racionalização capitalista é empregada na própria construção dessas produções, modificando, a partir do volume de mudanças do

<sup>105</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 99.

<sup>106</sup> Abordaremos essa questão mais detidamente no segundo capítulo.

<sup>107</sup> “A substituição dos melodramas latino-americanos pela telenovela diária; a presença cada vez menor dos ‘enlatados’ norte-americanos, superados por programas produzidos no país (show de auditório, noticiário); o declínio das fotonovelas italianas diante das publicações da Editora Abril; a importância dos gêneros musicais autóctones, superando as vendas de música estrangeira, tudo isso passa a ser interpretado como afirmação da moderna tradição brasileira.”. Ver: ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (org). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 126.

<sup>108</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 37.

ponto de vista técnico, o “padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial”<sup>109</sup>. É o momento em que a publicidade também se incorpora à nova mentalidade mercadológica experimentada na TV. Na década de 1960, empresas como a Colgate-Palmolive, que participava da produção direta de telenovelas diárias, financiando-as, estabeleciam um tipo de relação entre a propaganda e as ficções televisivas na qual um patrocinador oficial ocupava prioritariamente o intervalo comercial do programa por ele criado. No entanto, na década seguinte, esse sistema se transforma na venda de tempo comercial e não mais a de programação, facilitando “o controle da demanda publicitária pela emissora”<sup>110</sup>.

A nova lógica comercial que passará a nortear o fazer televisivo brasileiro é facilmente perceptível na elaboração das telenovelas do período, sobretudo as da Rede Globo, que vão inaugurar uma nova estética de produção, marcadas por uma espécie de “padrão de qualidade”, tão defendido pela emissora. Walter George Durst, reconhecido autor de telenovelas da Globo, em entrevista para o *Jornal do Brasil*, em julho de 1977, comentando sobre a popularidade das telenovelas no país, destacou que: “O sucesso nada mais é que o resultado de técnica bem executada. Filha do folhetim, a novela tem bastante força intrínseca”. Quanto ao papel da emissora de Roberto Marinho no desenvolvimento de recursos para o aprimoramento das narrativas ficcionais, garantidores de elevados faturamentos, a matéria conclui que a telenovela, na Globo

conta com todos os recursos técnicos e artísticos imagináveis, por ser a espinha dorsal de sua programação, campeã indiscutível de audiência nacional. A direção da emissora a considera um gênero florescente e que não acusa nenhum sintoma de fraqueza. E com muito a desenvolver ainda, como observa Edwaldo Pacote, assessor da Central Globo de Produções, porque ‘as câmaras portáteis e a intensificação de externas lhe trouxeram uma linguagem muito ágil. E que tende a evoluir, porque o vídeo-tape oferece custo mais baixo, operação fácil, dispensa laboratórios e não tem o problema da perecibilidade da película. O mundo inteiro está abandonando o filme por ele e, por isso, seu som e imagem estão cada vez mais sofrendo processos de melhoria’.<sup>111</sup>

As novidades tecnológicas que foram surgindo simultaneamente à popularização das telenovelas vão atender à demanda de produtividade desses produtos culturais. Cada

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>110</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 42.

<sup>111</sup> DUTRA, Maria Helena. Um mundo oco, cheio de maravilhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 22, 24 de julho de 1977.

vez mais marcada pela celeridade e agilidade exigida pela lógica de produção industrial, a fabricação de telenovelas diárias se aproxima, em sua essência, à produção mercantil. Ortiz, Borelli e Ramos nos lembram de que a estratégia que visa tornar mais eficaz o funcionamento de uma empresa é constituída por uma crescente fragmentação do trabalho nas indústrias modernas, pois a “segmentação das tarefas proporciona uma velocidade maior para a fabricação do produto, tornando-o mais barato”<sup>112</sup>. Nesse sentido, esses autores questionam a constituição da indústria cultural dentro desse contexto de produção, inclusive envolvendo a criação das telenovelas no Brasil.

É necessário, portanto, partirmos do ponto de vista de que há determinada similitude entre os contextos de produção da indústria, tomada em sentido mais estrito, e a fabricação de cultura para o consumo de massa. Neste ponto, voltamos à questão mencionada mais acima quanto à relevância do desenvolvimento da indústria cultural como algo que também precisa ser compreendido pela natureza mercantil dos produtos que comercializa. A telenovela, como um produto que se consolida nesse momento, é central para pensarmos tais questões, na medida em que, graças à assimilação de seus produtores quanto à fabricação de um produto que deveria encarnar bem a lógica empresarial, constrói-se como o artefato de maior êxito financeiro para a televisão brasileira. Desse modo, concordamos que

[...] a forma seriada é o mecanismo através do qual se realiza a “cultura de aluvião” no interior da indústria televisiva. A rentabilidade do produto exige que uma novela seja feita em pedaços e segundo o padrão de racionalização da empresa. O resultado, no entanto, é uma segmentação das tarefas, que isola as partes que as executam, o todo escapando das mãos daqueles que, em algum momento, de alguma maneira, contribuíram para produzi-lo.<sup>113</sup>

A dimensão fabril assumida pela telenovela, além de contar com a fragmentação que lhe é inerente, como a especialização profissional dos agentes nela envolvidos, quer sejam autores, atores, diretores, roteiristas, cinegrafistas, maquiadores, figurinistas, sonoplastas etc, nos anos de exceção, conta também com a intervenção censória, que passa a integrar esse contexto de criação. Antes de avançarmos nessa questão, cabe aqui uma consideração de ordem analítica. Até então, concordamos com a proposta desenvolvida por Renato Ortiz quando critica a produção cultural de massa como algo, do ponto de vista criativo, circunscrito a limites bem determinados pela sua condição

---

<sup>112</sup> ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p.149.

<sup>113</sup> Ibidem. 151-152.

fragmentada e mercantil. Sob essa perspectiva, não se pretende dizer que a criatividade “não se possa se expressar mais, que ela desaparece diante da produtividade do sistema, mas chamar a atenção para o fato de que sua manifestação se torna cada vez mais difícil, encontra menos espaço, e está agora subordinada à lógica comercial”<sup>114</sup>. Entretanto, o autor, talvez por tentar dar conta da produção de telenovelas de forma geral, não leva em consideração outro elemento essencial presente nesse processo de fabricação, no período de consolidação do gênero: a censura.

A censura realizada durante o período em que a indústria cultural brasileira inicia seu processo de consolidação, sem dúvida, deixou marcas indelévels em uma série de obras. Dentre elas, produções televisivas e cinematográficas, em particular, foram alvos em potencial do exercício censório, preocupado com os efeitos desses meios sobre o público com o qual mantinha uma relação de tutela.<sup>115</sup> Artefatos como as telenovelas, que se notabilizam, sobretudo, após a instauração da ditadura militar e, diante do recrudescimento da censura às diversões públicas, não podem deixar de ser pensados deslocados do lugar social de sua produção em sentido amplo. Destarte, se devemos levar em consideração toda a infraestrutura e os incentivos diversos estabelecidos pelos governos militares na edificação de uma indústria cultural brasileira, com suas características mercadológicas intrínsecas, precisamos também conferir à censura um papel expressivo na constituição daquilo que a novela é, na medida em que a prática censória é elemento constituinte do processo de construção e andamento de enredos e tramas.

A questão levantada por Ortiz acerca das limitações da criatividade em um produto como as telenovelas, por conta da lógica industrial sobre a qual a cultura é produzida, deve ser ampliada quando analisarmos dentro do recorte de um efetivo funcionamento do poder censório, levando-se em consideração as intervenções diretas e indiretas provocadas pela atuação de um órgão regulador das liberdades. Conforme aponta Chartier, tanto autor quanto censor “pensam em controlar mais de perto a produção do sentido”<sup>116</sup>. Entender a novela, material audiovisual, antes como texto é perceber as relações de forças que atuaram na sua elaboração, possibilitando-a existir.

---

<sup>114</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 147-148.

<sup>115</sup> Debruçarem-nos mais detidamente nessa questão no capítulo dois.

<sup>116</sup> CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora UNB, 1999. p. 07.



Nesse caso, autoria e censura confluem significativamente no resultado daquilo que vai ao ar em rede nacional. A materialidade, portanto, desse texto é histórica, na medida em que ela só pode ser compreendida como uma criação elaborada dentro de um regime de exceção, submetida a uma rigorosa regulamentação censória e por ela classificada e reformulada, ou seja, fruto de uma tensão, na qual estão implicados diferentes atores.

**3 – AS NARRATIVAS DAS TELENVELAS E SUA RELAÇÃO COM A  
CENSURA: A MATERIALIDADE DAS OBRAS, A ESPECIFICIDADE DOS  
PROCESSOS E OS TEMAS SENSÍVEIS.**

### 3.1 – Telenovelas no Brasil: da produção à materialidade das obras.

As narrativas televisivas são frutos de um tempo. Sua produção pressupõe o desenvolvimento de técnicas de captação de imagens, edição, montagem, efeitos sonoros, enquadramentos, iluminação. A narrativa, portanto, é carregada de materialidade, sem a qual sua elaboração não se efetivaria. Roger Chartier, debruçando-se sobre a constituição de textos impressos, assinala que a “historicidade básica de um texto” se daria “a partir de negociações entre a ordem do discurso que governava a obra, seu gênero e status, e as condições materiais de sua publicação”<sup>117</sup>. Como objeto apreensível da história, as telenovelas devem ser entendidas como um tipo de obra que carrega consigo materialidades constituídas por atravessamentos temporais diversos. Primeiramente, como suporte textual seriado, seu gênero remonta aos folhetins do século XIX, publicados semanalmente em periódicos, por capítulos, tendo sua história fatiada em segmentos estrategicamente recortados, posteriormente transformados em livro. Contudo, a apropriação de recursos do cinema pela TV permitiu o uso de tecnologias audiovisuais, desenvolvidas ao longo do século XX, o que levou a inauguração de um modelo próprio.

A materialidade a que se refere Chartier integra a obra produzindo sentidos que a caracterizam. Quanto às telenovelas, o aperfeiçoamento, tanto de sua linguagem quanto do caráter técnico, ao longo das primeiras experiências ficcionais na TV, ajudou a definir o formato, embora não se possa crer na existência de um padrão fixo, definitivo, pois são obras em constante transformação, em seus aspectos gerais. Afinal, como esse processo de apropriação de novas tecnologias marcou efetivamente a produção de telenovelas? Qual a relevância dessas produções para as emissoras então emergentes? Em que medida o desenvolvimento e consolidação das pesquisas de audiência contribuiu na remodelagem de programas, tendo em vista os recortes de gênero e classe do público? Desse modo, compreendemos as telenovelas como um produto chave para as redes de televisão, não só do ponto de vista comercial, mas como algo que inscreveu tipos de estética e identidades próprias para o veículo. Entender esses meandros é indispensável se quisermos apreender as forças históricas que deram sentido ao advento desse fenômeno de massa.

---

<sup>117</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 40.

As telenovelas tais quais as conhecemos atualmente, com uma trama repleta de núcleos de personagens que interagem entre si e dão ritmo à sequência narrativa, dividida em capítulos diários, com enredos que envolvem públicos de diferentes classes sociais, gêneros e grupos etários, com produções de apuro técnico e exibição de largo alcance, são obras que se tornaram centrais na programação televisiva brasileira ao longo dos últimos 50 anos. As radionovelas da década de 1940 foram fundamentais nesse processo de definição do formato das telenovelas, a partir da construção e adaptação de estruturas narrativas, revelação de inúmeros dramaturgos, quadro de atores e criação de enredos. Populares no país, as radionovelas dominavam a audiência do horário nobre, a partir das 17 horas. Assim, “lançada pela Rádio Nacional, em junho de 1941, a novela conquistou o país de supetão, passando imediatamente a figurar entre os hábitos diários de milhões de brasileiros”. Nesse sentido, “a novela radiofônica foi, durante muitos anos, a canalizadora romântica de uma plateia que não encontrou no cinema brasileiro a alternativa da ilusão”<sup>118</sup>. Conforme aponta Jambeiro, entre 1943 e 1955, “somente a Rádio Nacional do Rio de Janeiro transmitiu 11.756 horas de rádio-novelas”<sup>119</sup>, assumindo um papel relevante na grade de programação do setor. Por outro lado, o cinema brasileiro, como artefato de massa, ainda não havia se estabelecido concretamente perante o público, embora os filmes estrangeiros já despertassem atenção de homens e mulheres ávidos por ficção.

Com a instalação das primeiras redes de TV no país, as emissoras apostaram, desde sua criação, na exibição de programas ficcionais<sup>120</sup>. Além de filmes, as programações da TV Tupi e da TV Excelsior, inauguradas em 1950 e 1960, respectivamente, investiram em produções nacionais, fortemente marcadas pelo legado do rádio nesse campo. Segundo uma matéria intitulada “Os Caminhos da Novela”, publicada no *Jornal do Brasil*, considerando o sucesso anterior dessas obras no rádio, o texto afirma que “era flagrante que a novela teria de dar totalmente certo na televisão”, pois a “o grau de exigência do grande público se manifestava apenas quanto à questão

<sup>118</sup> ANDRADE, Valério. Os caminhos da novela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 21 de outubro de 1970.

<sup>119</sup> JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: Edufba, 2002. p. 115.

<sup>120</sup> Pallotini definiu o programa televisivo de ficção como uma “história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro e depois se passou a fazer também no cinema. A ficção de TV utilizou toda a experiência desses dois veículos, o teatro e o cinema, e acrescentou-lhes os recursos do rádio, sem esquecer um das mais ricas e permanentes fontes de matéria ficcional, a narrativa pura, a literatura de gênero épico, escrita ou não”. Ver: PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 24.

fundamental da imagem, enquanto, do ponto de vista intelectual, permanecia inalterado e emocionalmente faminto de emoções”<sup>121</sup>. Nesse sentido, pode-se falar em um contexto legitimador que garantiu o sucesso das adaptações ficcionais para a TV, baseando-se no forte apelo popular já consolidado por outros formatos. O sucesso das adaptações para os veículos televisivos, portanto, costuma ser compreendido apenas nesses termos. Contudo, não se pode perder de vista que essa aparência de continuidade linear não é tão harmônica quanto parece. Devemos levar em consideração a própria historicidade do gênero, atentando, como afirmam Mattelart e Mattelart, para as rupturas. Nesse sentido, para esses autores, “se há parentesco, há também ruptura”, pois “o novo produto que consideramos é influenciado por outras lógicas estéticas e sociais, situa-se no centro de outras estratégias industriais, está inscrito em diferentes formas de produção e de consumo”<sup>122</sup>.

Fenômeno que marcou a América Latina, a produção de telenovelas se tornou um negócio bem-sucedido também em países como Argentina, Chile, Cuba, México, Colômbia e Venezuela. Um experimento novo em todo o continente, que buscava nos meios de comunicação o caminho para a modernização. As ficções televisivas produzidas em um determinado país acabavam circulando entre os outros, assim, “textos cubanos eram adaptados na Argentina” e depois de “readaptados no Brasil, seguiam para a Venezuela, onde sofreriam nova transformação. No percurso, scripts passavam por alterações de local, tempo, tamanho e se ajustavam às normas eventuais da censura local”<sup>123</sup>. Nesse contexto, além dos textos, autores e diretores também circulavam, sendo contratados como exclusivos por emissoras de países vizinhos. Caso parecido ocorreu com a dramaturga Glória Madagan, exilada cubana radicada no Brasil: atuou na TV Tupi e na Rede Globo como autora e supervisora de inúmeras telenovelas ao longo dos anos de 1960 e início dos anos 70, contribuindo sobremaneira na atualização da roupagem das novelas produzidas no país.

Nas duas primeiras décadas da TV no Brasil, a exibição de novelas se configurava pelo formato ao vivo, conhecido pela nomenclatura de Teleteatro, a atuação

---

<sup>121</sup> ANDRADE, Valério. Os caminhos da novela. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 21 de outubro de 1970.

<sup>122</sup> MATTERLART, Michele, MATTERLART Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 21.

<sup>123</sup> HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 461.

dos atores em estúdios ocorria no momento de suas transmissões, processo que marcou época, conferindo certo caráter artesanal a essa produção ficcional. A montagem da apresentação ao vivo exigia a rigidez dos palcos teatrais, o respeito acurado ao *script*, tendo em vista o encaixe do programa em uma determinada duração pensada para sua exibição na grade de programação. Implicações essas intimamente ligadas à atuação dos atores, ao uso de cenários exclusivamente em estúdios, à composição das tramas e, portanto, à concepção da obra. Entretanto, o uso do videoteipe pelas emissoras traçaria um novo destino para as ficções televisivas, garantindo-lhes a possibilidade de gravação para fora dos estúdios, com transmissões que passavam a ser regularmente diárias, além de permitir que as produções fossem regravadas, sem a obrigação das transmissões ao vivo. Segundo Balan, o surgimento do videoteipe

mudou sistematicamente todo o processo de se produzir conteúdo audiovisual para a televisão. A possibilidade de verificação das cenas imediatamente após a gravação, a edição eletrônica e agilidade produtiva permitiu com que os programas fossem mais bem elaborados. Pouco a pouco os programas de entretenimento passaram a ser gravados e editados, ficando ao vivo apenas o telejornalismo, esportes, eventos e programas de auditórios com participação do público.<sup>124</sup>

Assim nascia a telenovela, com concepções e abordagens próprias, distanciando-se dos modelos provenientes do rádio e do teatro até então dominantes e, do ponto de vista técnico, aproximando-se mais das montagens cinematográficas. Além disso, uma fabricação da “linguagem da TV” era necessária, na tentativa de construção de uma identidade para o veículo. Por linguagem televisiva, concordamos com Brandão quando a define por um “conjunto de características e normas específicas que determina a organização, em sistemas e recursos expressivos de que a mídia dispõe, visando formular o seu discurso e dar-lhes um sentido pretendido”<sup>125</sup>. Tais transformações se deram ao longo dos anos de 1960, quando o uso do videoteipe ainda possuía um caráter experimental, restrito a programas de curta duração, devido às limitações técnicas por ele impostas. O novo enquadramento da câmera, de uso mais prático, exigiu, conseqüentemente, nova postura dos atores, redefinindo a interação com cenários, a atuação e a fala, que “deixa de ser literária” e passa a ser “mais solta, descontraída, no

---

<sup>124</sup> BALAN, Willians Cerozzi. **Um Breve Olhar pela Evolução da TV no Brasil, parte 1 do início a cor.** São Paulo: Revista Produção Profissional, Editora Bolina, abril 2012. p. 5.

<sup>125</sup> BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs). **História da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 43.

tom coloquial”<sup>126</sup>. Enquanto estrutura narrativa, as telenovelas se sustentam em componentes frequentes, que, segundo Andrade, atuam em quatro níveis:

O conteúdo temático, retirado da vida cotidiana; uma ordem cronológica de eventos que move a ação para a solução satisfatória dos problemas que a trama destila; a lógica cultural que faz de atores, eventos e situações símbolos representativos das tensões e questionamentos das audiências; e enfim a aplicação de fórmulas míticas, que são tentativas de dar significados universais ao mistério da existência humana.<sup>127</sup>

Uma nova estética começava a se consolidar na TV, atravessando todo o processo de concepção do fazer televisivo, lançando o alicerce base das telenovelas como gênero de considerável relevância para a indústria audiovisual brasileira.

A inauguração da Rede Globo, em 1965, pelo mesmo grupo que dirigia o jornal “O Globo”, a família Marinho<sup>128</sup>, foi crucial no desenvolvimento da TV como veículo de massa. Inicialmente, com transmissão centrada apenas no Sudeste, a emissora em poucos anos após sua fundação levou ao ar o primeiro programa exibido em rede nacional, o Jornal Nacional, que já nascera com a pretensão de informar todo o país, contribuindo sobremaneira para o projeto de integração da nação pelos meios de comunicação de massa, tão defendido pelo regime militar vigente. Segundo destaca Esther Hamburger, a Rede Globo

Ao combinar administração profissionalizada e suporte político ao governo, o grupo multimídia cresceu em proximidade com o regime, tornando-se o maior beneficiário dos novos recursos tecnológicos. E embora fosse uma empresa privada, a emissora conseguiu praticamente o monopólio da audiência, privilégio em geral das emissoras públicas em países cuja estrutura de comunicações é estatal. Desenvolvendo uma estrutura institucional original e um estilo visual e de programação próprios, a Globo tornou-se a primeira emissora lucrativa do país [...].<sup>129</sup>

Esse monopólio sobre a audiência conquistado pela Rede Globo também foi fruto da popularização de seus programas, especialmente as telenovelas, que já nos anos 1960 ocupavam uma parte substancial da programação da emissora, oferecendo uma variedade de entretenimento ficcional destinado a toda a família.

<sup>126</sup> MATTERLART, Michele, MATTERLART Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 31.

<sup>127</sup> ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003. p. 97.

<sup>128</sup> O jornal carioca “O Globo” foi fundado em 1925 por Irineu Marinho, pai de Roberto Marinho. Com a morte de seu fundador, pouco depois da criação do periódico, Roberto Marinho se torna o proprietário do “O Globo”, que mais tarde teve seus negócios ampliados, se tornando um conglomerado de comunicação, com veículos no rádio e na televisão.

<sup>129</sup> HAMBURGUER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 32.

A confirmação da consolidação do grupo Marinho no meio televisivo se deu, sobretudo, a partir dos anos 1970, quando, inclusive, se tornou possível verificar os índices de audiência e as preferências do público do ponto de vista técnico. Logo no começo da década a empresa Audi-TV instalou os primeiros medidores eletrônicos de audiência em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a própria Globo criou seu Departamento de Pesquisa de Audiência<sup>130</sup>, avaliando de perto as variações das relações que o público estabelecia com seus produtos. A abordagem de diferentes métodos de pesquisa permitiu apreender os usos da TV pelos telespectadores, registrando horários de maior e menor alcance, a propensão a determinadas atrações, baseado no próprio cotidiano dos lares brasileiros.

A dificuldade metodológica dessa apreensão, na tentativa de instrumentalização destes dados pelas redes de televisão, entretanto, passa pelo uso que os telespectadores fazem dos programas. Nesse sentido, cabe aqui um paralelo com a análise em torno da história da leitura desenvolvida por Chartier, para o qual o conhecimento efetivo dessas “práticas plurais será, sem dúvida, para sempre inacessível, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios. Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro”<sup>131</sup>. Apesar da inexatidão dos resultados obtidos com as pesquisas de audiência, a possibilidade de captar as flutuações dos números de espectadores traça uma diferença entre o estudo da TV e do livro, para o qual essa apreensão, a depender inclusive da temporalidade pesquisada, torna-se mais obscura. Entretanto, concordando com a perspectiva de Chartier, a assimilação do uso das telenovelas são as próprias telenovelas, que se moldam ao gosto do público e aos largos alcances que por ventura conseguem engendrar.

Ter a dimensão desses índices possibilitou que as emissoras montassem suas grades de programação tomando por base projeções mais próximas do comportamento do público em geral. Afinal, “a teoria da televisão tem isto de particular: ela se ancora em uma reflexão sobre a atividade do telespectador”, diante do desafio de “captar a atenção nesse livre ir e vir no interior da própria casa”<sup>132</sup>. As novelas, particularmente, são destinadas ao horário da noite, pensadas para as pessoas que passam o dia trabalhando, seja dentro ou fora de casa, habituadas a reservar esse tempo ao longo da

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>131</sup> CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org). **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 105.

<sup>132</sup> JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 49.



semana para o entretenimento da TV. Às 18, 19, 20 e 22 horas, as novelas ocupam a grade da Globo, sendo destinadas, dependendo do horário, a públicos-alvo distintos. Desse modo, comparativamente, cinema e televisão mantêm relações diferentes quanto aos tempos do telespectador, pois “enquanto a sessão de cinema suspende o tempo social, a televisão estrutura a temporalidade, a vida do telespectador: cada um busca o momento do dia em que quer ver um filme”, pois os programas “só podem ser olhados no horário que as emissoras impõem”.<sup>133</sup>

Acerca da questão da organização temática das telenovelas por horários, em entrevista concedida aos pesquisadores Michèle e Armand Mattelart, Luís Filipe Loureiro Comparato, mais conhecido por Doc Comparato, um dos principais roteiristas da Globo desde o final dos anos 1970, afirmou que

a novela das 18h concerne principalmente a um público doméstico, de mulheres e crianças. Às 19h, o público inclui as pessoas que retornam do trabalho: a novela é mais radiofônica que visual, mas leve, para permitir que se dediquem a suas ocupações. Às 20h, é o drama, a novela dramática.<sup>134</sup>

O ritmo de cada uma dessas obras, nesse sentido, se alicerça na rotina dos lares, nos possíveis afazeres de seus membros, bem como de suas preferências temáticas, tendo em vista recortes etários, de classe e gênero. Refletir acerca da televisão é tentar compreender os usos e apropriações que seus telespectadores fazem do veículo, o estabelecimento do hábito de ver TV individualmente ou em família, os horários de maior e menor fluxo de audiência, a quantidade média de aparelhos nos lares, bem como a localização dos aparelhos na espacialidade das casas. Tais elementos configuram a especificidade da TV como meio de comunicação e sua relação com a pluralidade de recepções possíveis, das quais as empresas envolvidas nesse meio necessitam dominar. Concordamos com Chartier quando afirma que a “aceitação dos modelos e das mensagens propostas opera-se por meio de arranjos, dos desvios, às vezes das resistências, que manifestam a singularidade de cada apropriação”<sup>135</sup>, variantes que dão complexidade ao entendimento sobre os comportamentos da audiência. O desenvolvimento de projeções, alimentadas pelos registros de pesquisas de mercado patrocinadas pelas emissoras, torna-se essencial para as equipes de produção, que, a partir de então, poderiam conduzir suas narrativas assentadas na experiência de

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>134</sup> MATTERLART, Michele, MATTERLART Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 61.

<sup>135</sup> CHARTIER, Roger. **Leitura e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 14.

troca entre emissão e recepção. A sofisticação do uso desses elementos se constituiu como uma das peças-chave no advento das telenovelas como um produto de sucesso em todo o país.

Apesar do esforço em alcançar a maior variedade possível de público para seus programas, as emissoras acreditavam na existência de um público fixo, fiel às telenovelas. Conforme matéria da Revista Veja: para “a Globo, por exemplo, segundo informa sua Divisão de Análise e Pesquisa, este ‘ser televisivo’ (66% do total de entrevistados) é uma mulher”. Além disso, esses dados identificavam que essa mulher teria “mais de 30 anos e dois filhos, curso secundário incompleto, trabalha no comércio, mora nas periferias das grandes cidades e pertence às chamadas classes C e D”<sup>136</sup>. A definição desse perfil pelas empresas de televisão seria fundamental no processo de concepção das tramas, objetivando tanto a manutenção da audiência de quem já possui fidelidade às obras quanto a criação de estratégias para conquistar novos públicos. Por outro lado, ter a dimensão da constituição de um público hegemonicamente feminino no que tange às telenovelas permitiu, inclusive, que as ações censórias promovidas pelo regime militar se justificassem em torno da defesa às telespectadoras. Afinal, o entendimento de que determinada programação se destinava a um público específico, sejam crianças, jovens ou mulheres, necessariamente exigia-lhe o cumprimento de demandas impostas pelo poder censório.<sup>137</sup> Tal poder não deve ser compreendido estritamente pelo exercício institucional da censura, com a emissão de certificados, classificações e pareceres, mas pelos efeitos que ele produz, tais como, a autocensura<sup>138</sup> realizada pelas emissoras, autores, produtores, roteiristas, atrizes e atores, igualmente protagonistas dessa mecânica do poder de censura.

A definição do público corrente das telenovelas, em meados dos anos de 1970, como mulheres das classes C e D, moradoras das periferias e mães de, em média, dois filhos revela a historicidade da constituição social da incipiente categoria de telespectadores, diretamente relacionada com o processo de popularização dos aparelhos de TV e a ampliação das coberturas das redes de transmissão. As mulheres,

---

<sup>136</sup> A grande mania nacional. **Revista Veja**, São Paulo, p. 75, 10 de setembro de 1975.

<sup>137</sup> Esse debate será explorado nos tópicos seguintes.

<sup>138</sup> Sobre autocensura, concordamos com Kucinski quando afirma que ela é “um ato consciente, e com o objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la. Trata-se de uma modalidade de fraude intelectual, uma mentira ativa, oriunda não de uma reação instintiva, mas da intenção calculada de enganar”. Ver: KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Lucia Tucci (org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002. p. 538.

significativamente as donas de casa, constituíram-se como uma categoria para a qual tais programas seriam basicamente destinados, porém, o crescimento do público masculino, sobretudo após o horário das 20h, acentua-se nesse mesmo período, chegando a cerca de 40% da audiência das telenovelas.<sup>139</sup>

“No país das telenovelas”, assim se intitulava a matéria de capa da Revista Veja, em setembro de 1975, com uma reportagem acerca das produções que, naquele momento, representavam os principais investimentos das duas maiores emissoras de TV: a Rede Globo e a Rede Tupi. Apontado pelo editorial da edição como um “negócio milionário”, a telenovela é classificada como dona de uma “linguagem essencialmente nacional”. O texto da reportagem de capa, sob o título “A grande mania nacional”, introduzia, anunciando: “No fundo, bem no fundo do coração de cada um dos 45 milhões de brasileiros que podem assistir televisão, palpitam ansiedade e esperança quando as noites começam.”<sup>140</sup> Dez anos após o início das transmissões deste gênero na TV, os números apresentados pelo seu empreendimento se tornaram motivo de orgulho e disputa entre as emissoras, seja pela audiência seja pelos anunciantes milionários que foram imprescindíveis para tornar as telenovelas o carro-chefe do campo ficcional brasileiro.

O reforço da busca por uma linguagem nacional na dramaturgia não estava presente apenas na TV, pelo contrário, talvez essa tenha sido uma apropriação das ficções televisivas a partir de outras indústrias do campo da cultura, que vinham apostando já há algum tempo na fabricação de uma identidade nacional, seja para o cinema, as artes plásticas, o teatro ou a música. Pintar com tintas de cores brasileiras as criações daquela geração seria abordar a pluralidade do povo, suas expressões, vivências e cotidiano, na tentativa, dentre outras coisas, de produzir uma aproximação da criação cultural com quem a inspira, o brasileiro. Conforme aponta Ridenti, essa busca pelos elementos nacionais “marcou os filmes dos anos 1960, particularmente os do Cinema Novo, cujos cineastas foram mudando ao longo do tempo [...], mas sempre conservando algum aspecto de sua marca original: a vinculação, de algum modo, ao povo”<sup>141</sup>. É o momento em que o interior e as periferias do país entram em cena em

---

<sup>139</sup> HAMBURGUER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 64.

<sup>140</sup> A grande mania nacional. **Revista Veja**, São Paulo, p. 70, 10 de setembro de 1975.

<sup>141</sup> RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p.83.

produções diversas, o Nordeste passa a ser cenário e objeto do cinema em títulos aclamados como “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de 1964, e “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, de 1969, ambos dirigidos por Glauber Rocha, onde o folclore, o cordel, a seca e os sertanejos surgem como protagonistas.

A década de 1960 foi marcada por esse esforço, reunindo temáticas nacionais nas artes, ao demarcar as faces do próprio país. Não foi diferente com as telenovelas. É também neste período que as ficções televisivas começam a abordar contextos e espaços brasileiros no interior de suas tramas. O Nordeste em “Gabriela, Cravo e Canela”, adaptada por Walter George Durst do romance homônimo de Jorge Amado, retratando o sertão baiano, a seca e as migrações na região. Além de “O Bem-Amado”, inspirado na peça homônima de Dias Gomes, lançada na Globo em 1973, que retratava a cidade fictícia de Sucupira, localizada no litoral da Bahia, com seu roteiro que pautava a corrupção da política local, bem como o cotidiano de uma sociedade marcada por figuras inspiradas no coronelismo histórico nordestino. Ambos os casos são exemplos claros desse empenho de abordagem temática.

Nos anos 1970, as telenovelas conquistavam o ainda incipiente público da TV, com roteiros que se aproximavam das realidades diversas do país, como a vida nas grandes cidades ou no interior, as diferenças sociais, os conflitos familiares e demais aspectos do cotidiano brasileiro. A “mania nacional” alavancava dividendos milionários para suas emissoras, mas também resultava em um produto caro. O crescimento da indústria foi fundamental nesse processo. Segundo a referida matéria da *Veja*, “os 3,5 milhões de aparelhos de 1970 saltaram para 10 milhões (segundo o Ministério das Comunicações) ou 12 milhões (segundo os fabricantes) em 1974”. Por outro lado, o investimento destinado a esse tipo de produção se tornou mais elevado ao longo dessa década. Em 1972, “a Globo gastava 42% de seu orçamento em telejornalismo e 30% em telenovelas”, dois anos depois esses números mudaram consideravelmente e “as telenovelas já consumiam 53% de tudo”<sup>142</sup>.

O rápido desenvolvimento técnico da indústria audiovisual arrolado no período forçava as emissoras a se manterem atualizadas, investindo pesado em recursos que acentuassem seu empenho em conservar padrões internos de qualidade que começavam a ser definidos pelos grupos televisivos. Afinal, como se noticiava na época, a

---

<sup>142</sup> A grande mania nacional. **Revista Veja**, São Paulo, p. 75, 10 de setembro de 1975.

“tendência, tanto na Rede Globo quanto na Rede Tupi, as únicas que produzem telenovelas, é investir cada vez mais no setor”<sup>143</sup>. A Globo, por exemplo, em 1975, teria aproximadamente “50 milhões de cruzeiros em equipamentos em sua sede no bairro carioca Jardim Botânico, no Rio, e entre eles estão quatro aparelhos de vídeo-teipe, catorze câmeras a cores e 32 em preto e branco”, dentre os quais cerca de “40% da parafernália técnica são ocupados pelas telenovelas”. Já na Tupi, “os gastos mensais, também para um quarteto de telenovelas, são orçados em 2 milhões”<sup>144</sup>.

Como a principal realização da Rede Globo, essas obras construíram indústrias próprias em torno de seus títulos, incentivando significativamente o hábito de consumo dos telespectadores que as acompanhavam. Além de modas temporárias em termos de linguagem, vestuário e acessórios diversos, o lançamento de discos com as trilhas sonoras foram um dos derivados com mercado garantido. Até o final dos anos 1960, as trilhas sonoras não haviam se definido como elemento chave da comercialização de telenovelas, e muitas delas possuíam apenas uma ou duas canções centrais. A partir da década seguinte, “a Som Livre passa a ser responsável pela trilha sonora das novelas da Globo”, criando o “slogan ‘trilha sonora original’, dividida entre nacional e internacional”<sup>145</sup>. Além dos personagens principais dos enredos, cada núcleo de personagens teria seus traços marcados por uma música específica, atribuindo-lhes personalidade e identificação pelo público, características que se tornaram, naquele momento, fundamentais para definir o formato.

A comercialização das trilhas acompanhava o sucesso das tramas, de modo que em títulos como “Dancin’ Days”<sup>146</sup>, de 1978, “mais do que nunca som e imagem estiveram presentes no inconsciente coletivo”, tornando difícil saber “se as músicas da novela levaram o povo à discoteca ou se a discoteca trouxe o povo à novela”<sup>147</sup>. Conforme dados do setor, em um único ano, entre julho de 1973 e julho de 1974, a Globo “lançou quarenta LPs com trilhas de novelas, muitas delas reedições de sucessos

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>145</sup> ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro:** Senac, 2002. p. 105.

<sup>146</sup> Novela de Gilberto Braga, dirigida por Daniel Filho e Gonzaga Blota, considerada grande sucesso de sua época, apresentando a vida da ex-presidiária Júlia Matos, personagem de Sônia Braga. Exibida no horário das 20h, com 174 capítulos, seu enredo girava em torno do reestabelecimento de Júlia na sociedade após 11 anos presa, bem como sua reaproximação da filha, até então criada pela tia. Embalada pelo ritmo da discoteca, que marcou a trilha sonora da novela, “Dancin’ Days” discutia temas como arranjos familiares dissidentes, a emancipação feminina e o divórcio.

<sup>147</sup> ALENCAR, *Op.cit.*, p.109.

antigos”<sup>148</sup>. A vinculação entre estes diferentes mercados era fruto do processo de transformação da indústria cultural brasileira no período, fortemente alavancada em virtude do incentivo ao consumo e facilitação do crédito promovido pelo projeto econômico do regime militar.

O consumo de materiais relacionados aos títulos televisivos evidencia a força dessa indústria na criação de demandas para um mercado fonográfico ainda em crescimento no período, mas potencialmente promissor. Conforme destaca Ortiz, o setor fonográfico, que “até 1970 conhecia um crescimento vegetativo, a partir deste momento ‘deu sua arrancada para o verdadeiro e significativo desenvolvimento’”, graças, sobretudo, às “facilidades que o comércio passou a apresentar para a aquisição de eletrodomésticos”<sup>149</sup>. A venda de toca-discos, considerado um produto bastante inacessível à grande parte dos consumidores até meados dos anos 1960, aumentaria substancialmente entre 1967 e 1980, ocasionando um crescimento de 813% em suas vendas.<sup>150</sup> O salto exponencial desses números significou a consolidação do setor, que acompanhou a popularização da TV em um momento em que as classes médias adquiriam seus segundos aparelhos e as classes mais baixas se introduziam neste tipo de consumo. Inclusive, neste momento era muito comum, sobretudo entre as classes mais baixas, a partilha da TV, representada pela concepção da época dos ditos “televizinhos”, ou seja, o hábito de ver televisão através do aparelho de alguém da vizinhança, o que potencializava a recepção dos conteúdos ali difundidos para além dos dados oficiais acerca da quantidade de televisores disponíveis nos lares brasileiros.

A ligação das telenovelas com o consumo é evidente, não só a partir dos anunciantes presentes no patrocínio das obras, mas também pelos produtos e modas lançados por essas narrativas. A disseminação do consumo atinge as diferentes classes sociais que acompanham as tramas, com alguns produtos se direcionando para o telespectador mais elitizado e outros às classes média e baixa. Um dos aspectos que evidenciava o sucesso da novela era justamente seu potencial de consumo destinado à pluralidade do público. A questão do consumo sempre esteve atrelada ao formato, tendo em vista que logo em sua origem, as *soap-operas* norte-americanas eram produzidas por indústria de “artigos de limpeza e higiene pessoal, como a Colgate-Palmolive e a Gessy

---

<sup>148</sup> A grande mania nacional. **Revista Veja**, São Paulo, p. 76, 10 de setembro de 1975.

<sup>149</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 127.

<sup>150</sup> Dados levantados por Ortiz, *Ibid.*, p. 127.

Lever, tendo como público-alvo a mulher dona-de-casa, consumidora por excelência desses produtos”<sup>151</sup>. Segundo Almeida, o que faz um programa ser sucesso, trazendo retorno aos investimentos das emissoras, são três características: popularidade, qualificação de audiência e prestígio. Popular, no sentido de ter elevado índice de audiência; a qualificação da audiência se dá quando o conteúdo atinge o público com maior potencial de consumo, as camadas mais altas e o prestígio, quando há certa qualidade como produto cultural, aproximando-se do cinema ou da arte erudita, como a literatura, agregando respeitabilidade para as marcas por ele anunciadas.<sup>152</sup>

A indústria da moda também se beneficia das vitrines de comportamentos e hábitos construídas pelas telenovelas, muitas vezes tornando populares tendências e produtos que sequer haviam aportado no país ainda. Conforme destaca Almeida:

O que antes era uma moda européia e de elite, populariza-se com a novela, e ao final da narrativa é a moda que está nas lojas populares. Nas novelas, pode tratar-se de uma moda específica, associada a um personagem ou narrativa, mas na maior parte das vezes trata-se da popularização de um estilo que pode ter se iniciado uma estação antes, na França por exemplo. O mesmo tipo de roupa que havia sido moda um ano ou um semestre antes nas revistas européias mais elitizadas – como *Vogue* ou *Elle*.<sup>153</sup>

Com forte inserção no mercado nacional, os produtos difundidos nas novelas se inserem em um contexto de consumo global, contribuindo, em certa medida, para a inclusão do país nessa rede, familiarizando “o espectador com diversos estilos e modas. Através dos personagens e de toda sua história na narrativa, os estilos de vida – que incluem roupas, entre outros produtos e serviços que cada personagem utiliza – são aos poucos compreendidos pelo público”<sup>154</sup>.

As telenovelas contribuíram sobremaneira na consolidação de padrões de qualidade das programações. Com o início das transmissões em cores, um tom moderno e de maior qualidade lhe seria atribuído, traçando mudanças significativas no processo de montagem e criação visual. Não à toa, já em 1970 a Globo “havia enviado engenheiros, técnicos, coreógrafos e maquiadores à Alemanha para estudarem o uso da cor na televisão”. Após a instalação de uma infraestrutura básica para a exibição de

<sup>151</sup> HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da Vida Privada no Brasil, vol IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 442.

<sup>152</sup> ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”**. Bauru, SP: Edusc, 2003.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 168.

imagens coloridas por duas ou três horas por dia em 1972, no ano seguinte o sistema se estabeleceu concretamente, e a Globo “soube muito bem encarnar o símbolo do progresso que ele trazia. A emissora abusava de videografismos, de edições velozes em planos curtos [...] para realizar pirotecnias visuais e de figurinos bastante coloridos”<sup>155</sup>. Tais transformações reatualizaram o formato, exigindo novas técnicas de captação da imagem, renovando-o. A constante aposta na utilização desses recursos, voltados, sobretudo, para a produção de telenovelas, evidenciam o esforço da emissora em manter-se à frente de suas concorrentes, respaldada pelos ideais de modernidade e inovação.

O imperativo técnico, portanto, constitui as fímbrias dessas obras, atribuindo-lhes cargas de sentido produtoras de sensibilidades, na tentativa de estabelecer com o telespectador aproximação, deslumbramento, afinidade e sedução, regidos por uma relação de fidelidade às programações. O uso de tecnologias audiovisuais constantemente atualizadas atende a demandas de um público cada vez mais exigente, que assiste à TV, mas também acompanha as transformações de abordagem do cinema e do rádio. As imagens a cores, enquadramentos e tipos de montagem são sempre carregados de significados capazes de dar diferentes tratos e direcionamentos às sequências das narrativas ficcionais. Nesse sentido, a materialidade da obra é fundamental no vínculo que se instituirá entre emissor e receptor, vínculo esse responsável por qualificar as produções televisivas como bem-sucedidas ou simplesmente fracassadas.

Nessa medida, as tentativas de aproximar o público das tramas desenvolvidas para a TV, perpassam desde o empenho na qualidade técnica das produções, a originalidade dos enredos e o elevado nível das adaptações de obras literárias até as representações em si mesmas, marcadas pelo signo vanguardista, da novidade e inovação, antenadas com o que havia de mais moderno no âmbito das tecnologias, mas também das sociabilidades, em suma do presente. É a partir da década de 1970 que as novelas enfatizam o uso de “linguagem coloquial e cenários urbanos contemporâneos,

---

<sup>155</sup> RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 123.



gravações externas e referências compartilhadas pelos brasileiros”<sup>156</sup>. Narrar o Brasil do presente era despertar identificação com as questões postas por aquele tempo, com seus conflitos e desafios cotidianos. Assistir às telenovelas passava a ser, sobretudo para o público de classe média, encontrar consigo mesmo, refletir sobre as relações familiares, a vida nas grandes cidades e os problemas que atravessavam o país. Portanto,

esse renovado senso de contemporaneidade é fruto de uma estratégia de marketing dos produtores, que se ajusta bem às pretensões críticas dos escritores, aos objetivos econômicos desenvolvimentistas dos militares, às suas ambições de integração nacional. Essa quase-obsessão pela conjuntura e a moda se acomoda também à estrutura seriada e interativa do folhetim, e mobiliza repentinamente a matriz melodramática convencional. As tramas das novelas são em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, “arcaicas” e “modernas”, representadas como tendências intrínsecas e simultâneas da contemporaneidade brasileira.<sup>157</sup>

Esses tipos de conexão com a realidade não passariam despercebidos pela censura, comumente avessa à abordagem do coloquial, da transformação nos costumes e dos conflitos, sejam familiares, de gênero ou geracionais. O esforço censório se debruça, nesse sentido, às minúcias dos *scripts*, demarcando como problemático desde gírias e expressões consideradas de baixo calão até mesmo falas que evidenciem o caráter hostil na relação entre filhos e pais e esposas e maridos. A defesa da família e da moral dá o tom do regime censório estabelecido no governo dos militares, conspurcando, muitas vezes, as estratégias desenvolvidas por autores e dramaturgos, empenhadas em tornar as telenovelas, símbolo do novo, no produto de maior relevância comercial dentro da programação da televisão brasileira.

Nos tópicos a seguir, discutiremos as relações entre essas narrativas e os exames prévios a elas impostos, compreendendo as especificidades destes processos de censura e as configurações das motivações que levaram a vetos de naturezas diversas.

---

<sup>156</sup> HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da Vida Privada no Brasil, vol IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 447.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 447.

### 3.2 – As telenovelas e a censura: as dinâmicas do veto.

. Em um parecer emitido para a sequência de quatro capítulos da telenovela “Selva de Pedra”, o censor alerta para a Rede Globo: “cremos que dentre pouco tempo este espetáculo televisado deverá sofrer um agravamento censório, caso a produção não modifique a linha de comportamento e de conduta”.<sup>158</sup> Recomendação bastante recorrente ao longo da avaliação de títulos desse gênero televisivo pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Esse trecho, especificamente, evidencia as particularidades do exame censório das telenovelas. Diferente da censura a filmes, que era realizada na obra já pronta, nas telenovelas, pelo seu próprio caráter seriado, as intervenções se davam paulatinamente, na medida em que os capítulos eram escritos e gravados, em uma escala de tempo que variava entre quatro e dez meses de duração. Neste tópico, nos propomos a analisar as especificidades da censura das telenovelas, atentando para a constituição dos processos, as características dos documentos neles inseridos, a periodicidade de emissão dos pareceres, o estabelecimento da classificação indicativa e de horário, bem como as relações entre a emissora, no caso a Globo, e a DCDP. Lançando luz sobre as transformações sofridas na mecânica do poder censório, no decorrer da década de 1970, pretendemos compreender o funcionamento e as demandas do próprio regime militar então vigente, que encontrou na censura às diversões públicas um importante sustentáculo na manutenção de segmentos autoritários e conservadores no poder.

A estrutura censória do imediato pós-AI-5 permanecia praticamente a mesma dos anos anteriores ao Golpe, somente com a atualização da legislação, que regulava o trabalho do órgão, com o Decreto 1.077 de 1970, o peso do ideário militar, justificado pela defesa da nação e pela luta contra o comunismo, começou a intervir com maior rigor, atendendo às expectativas de quem o legitimava. Contudo, “desde fins de 1967 a máquina administrativa foi sendo preparada para executar as políticas do governo”. Segundo Kushnir, “vários órgãos de competência do Ministério da Justiça foram reestruturados”<sup>159</sup>, incluindo aí a censura a diversões públicas, que deveria ser executada

---

<sup>158</sup> Parecer dos capítulos 19 a 22 da telenovela “Selva de Pedra”, assinado em 27 de abril de 1972. Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Seção: Censura Prévia, Série: Televisão, Subsérie: Telenovelas, Caixa 16.

<sup>159</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 124.

pela Polícia Federal.<sup>160</sup> As mudanças internas da DCDP, alterando as dinâmicas de avaliação das obras, intervieram também na atuação dos censores e na natureza dos pareceres. É na década de 1970 que a repressão aos veículos televisivos se torna mais enérgica, com um aparelho censório mais organizado e bem estruturado. Se os problemas de ordem institucional enfrentados anteriormente, de certo modo, abrandaram o exercício da censura às diversões públicas nos primeiros anos do governo militar, sobretudo em comparação com a censura realizada contra a imprensa, foi a partir de severos investimentos no setor, aumento do número de pessoal e mudança na sua diretoria<sup>161</sup> que permitiram o funcionamento mais efetivo do órgão regulador das programações televisuais. Portanto, nos indagamos sobre essas tais transformações, tento em vista o cotidiano operacional da censura. Em que medida elas podem ser sentidas na materialidade da documentação, no formato dos pareceres, na autonomia de posicionamento dos censores, na minúcia da leitura de sinopses e *scripts*? A análise dos processos das telenovelas “Irmãos Coragem” (1970), “Selva de Pedra” (1972), “O Rebu” (1974), “Gabriela, Cravo e Canela” (1975), “Roque Santeiro” (1975) e “Dancin’Days” (1978) nos permitirão compreender esse conjunto de fatores.

Algumas características dos processos de censura das telenovelas permaneceram inalteradas ao longo do tempo, mantendo uma padronização que era seguida na análise de praticamente todos os títulos. Por exemplo, o envio prévio da sinopse da obra para apreciação dos censores se manteve como o primeiro passo a ser dado pela emissora no longo processo de aprovação pelo qual a telenovela passaria. Por ser uma obra que se construiria gradativamente durante meses, passível de constantes flutuações em seu enredo, a exigência de cumprimento da sinopse funcionava como uma espécie de garantia de que os temas e caminhos traçados nesse primeiro texto fossem respeitados pelos seus produtores, dificultando possíveis desvios de abordagens anteriormente apresentadas. A sinopse era um documento que girava em torno de 10 a 20 páginas e servia para nortear a história, situar a ambientação da novela, com seus cenários, a sociedade ali representada, a trama central e os personagens que a desenvolveriam, e

---

<sup>160</sup> Sobre a atuação da Polícia Federal na esfera censória, concordamos com Kushnir quando aponta que “o domínio das normas censórias tem ares de uma atitude vinda do primeiro escalão do governo, do Ministério da Justiça. Ou seja, talvez nunca se tenha dado efetivamente a transferência da orientação do que censurar para a DPF [Departamento de Polícia Federal], sendo essa polícia muito mais seu braço executor do que seu cérebro pensante”. *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>161</sup> Em 1972, Rogério Nunes assumiu a diretoria da DCDP e realizou uma série de mudanças, contratando inúmeros censores, tornando mais ágil os trâmites gerais do órgão. Permaneceu no cargo até 1979, quando foi substituído por José Vieira Madeira, indicado pelo recém-empossado na presidência, João Batista Figueiredo.

também todo o percurso por eles traçado na narrativa, incluindo seu desenrolar e desfecho.

A avaliação da sinopse das telenovelas era realizada através de pareceres, objetivando o enquadramento da proposta temática ao horário ao qual pretendia ser exibida a obra na grade de programação da emissora. Essa primeira chancela permitia que determinados enfoques fossem vetados ou sujeitos à atenuação, conforme fosse observado pelos censores. A estrutura do parecer destinado à sinopse era a mesma para aquele voltado aos capítulos individuais: um resumo do material apresentado, seguido pela apreciação do censor que assina o documento e prováveis sugestões no que tange ao direcionamento do argumento e no trato dado aos personagens, seja em caráter proibitivo ou não.

A não liberação da sinopse poderia dificultar o processo de criação da telenovela, paralisando-o, até que as adequações às exigências censórias fossem atendidas. Contudo, as exigências impostas à sinopse não se encerravam após sua aprovação. Por ser um texto norteador, esperava-se que ele guiasse a narrativa da novela até seu desfecho, dificultando adições que alterassem significativamente a trama. Caso isso viesse a ocorrer, os censores notificavam a emissora, através dos pareceres, até que alguma medida fosse tomada. No decorrer da produção da telenovela “Selva de Pedra”, por exemplo, os insistentes desvios da trajetória do enredo de sua sinopse original e a ameaça de agravamento censório à obra levaram a DCDP a exigir a elaboração de uma nova sinopse, na tentativa de solucionar os elementos julgados nocivos até então apresentados, adequando a narrativa à classificação etária para a qual havia sido inicialmente liberada, portanto, para 12 anos.

Apesar de ser um documento obrigatório a ser enviado para a DCDP, a fim de passar por uma avaliação prévia, nem sempre as sinopses encontram-se anexadas aos processos das telenovelas, constando, nesses casos, apenas os pareceres provenientes de seu exame. Desse modo, a análise sobre quaisquer alterações na natureza desse texto esbarra na constituição dos processos, pois seria interessante apreender se houve mudanças, com o gradual agravamento do rigor censório, no sentido de perceber se as exigências sobre as sinopses, por exemplo, as tornaram mais detalhadas acerca da apresentação e desenvolvimento da narrativa, na tentativa de aproximar de forma mais acentuada essa versão primeira da trama com o desenrolar de seu enredo ao longo dos

capítulos. Contudo, a própria censura compreendia os limites do exame das sinopses e apostava em seu trabalho na verificação de cada *script* e teipe gravado para uma averiguação mais precisa, como fica claro neste parecer destinado à telenovela “O Rebu”<sup>162</sup>, de 1974:

Tomando por base o que nos foi apresentado pela sinopse, verificamos que a telenovela retrata uma temática policial, com suas devidas investigações para a descoberta de um fato criminoso. Quanto a sua positividade ou negatividade dificilmente poderemos avaliar somente pelo exame de um resumo da estória, sem a exibição das cenas e ainda, imaginar como serão caracterizados os personagens no desenvolvimento dos capítulos. É bem verdade, que tal telenovela poderá criar problemas diversos para a Censura Federal, mas se o interessado, no caso a TV Globo souber explorar o tema pelo lado positivo, de maneira que seja até educativo, quanto aos aspectos de investigação criminal, é patente que obterá êxito nas suas pretensões. Todavia, alertamos a Chefia do SCDP para os possíveis comprometimentos:

- Caracterização devida e condigna do policial;
- Ponderação da violência (cenas) e da maneira como serão efetuadas as investigações;
- Não poderá servir de crítica a outros crimes até então não desvendados pela polícia e justiça, exemplo: caso tipo “Ana Lídia” e “Esquadrão da Morte”, etc. [Ver referências sobre esses dois casos abaixo]
- Seria de bom alvitre de que em cada final de capítulo prevalecesse sempre o aspecto positivo da investigação;
- Não poderá haver implicações de ordem sócio-políticas.<sup>163</sup>

Vale ressaltar ainda que, antes dessa apreciação ser emitida, o então diretor de criação da TV Globo, Daniel Filho, enviou uma correspondência endereçada ao diretor da DCDP, alertando que apesar de ser uma trama policial, não há “qualquer tipo de implicação sócio-política”. Esclarecendo também o motivo pelo qual o desfecho da novela não estar presente de forma clara na sinopse, pois “mantê-lo em segredo é o grande trunfo da novela”<sup>164</sup>. Contudo, as recomendações da censura para que os temas da novela sejam abordados de forma “positiva” antecipam a intolerância do órgão no tratamento que a narrativa pode dar a determinadas abordagens. A defesa do caráter pedagógico e instrutivo dos programas de TV pela censura evidencia seu entendimento sobre o papel das emissoras como veículos de comunicação de massa comprometidos com os interesses do país. Tal premissa se torna ainda mais clara quando os pareceristas

<sup>162</sup> O enredo desta telenovela será apresentado no tópico a seguir.

<sup>163</sup> Parecer à sinopse da telenovela “O Rebu”, assinado em 9 de outubro de 1974. Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Seção: Censura Prévia, Série: Televisão, Subsérie: Telenovelas, Caixa 25.

<sup>164</sup> Correspondência de Daniel Filho, diretor de criação da Globo, para o diretor da DCDP, Rogério Nunes, datada de 1º de outubro de 1974, tratando da telenovela “O Rebu”. Caixa 25.

listam uma série de advertências a serem respeitadas, como a dignidade do policial, as ponderações quanto à violência representada, as implicações sociais e políticas e, curiosamente, a não assimilação do caso investigado pela ficção com casos reais ainda não solucionados naquele momento, exemplificados pelos episódios envolvendo o “Esquadrão da Morte”<sup>165</sup> e a morte da menina “Ana Lúcia”<sup>166</sup>, ambos de grande repercussão no período. Essas orientações davam o tom de como a telenovela seria acompanhada pela DCDP a partir de então, servindo de alerta para os futuros pareceristas, responsáveis pelo exame dos capítulos a serem produzidos.

O exame dos episódios destas ficções televisivas sofreu alterações significativas ao longo da década de 1970. Quanto à periodicidade da emissão de pareceres, a rotina seguida pelo órgão no processo de “Irmãos Coragem”, de 1970, por exemplo, era bem diferente daquela expressa no processo de “Selva de Pedra”, de 1972, ou de “Dancin’Days”, de 1978. Enquanto no começo da década, antes das reformulações estabelecidas pela entrada de Rogério Nunes na diretoria da DCDP, o procedimento corrente na avaliação dos episódios se dava pela apreciação de cerca de 10 capítulos por parecer, emitidos em um intervalo de tempo que variava entre uma semana e quinze dias e com diferentes técnicos ou equipes de censura respondendo pelos pareceres no decorrer do processo, já em “Selva de Pedra”, essa dinâmica mudou. Os pareceres passam a se destinar a menos capítulos, em média de quatro, possibilitando uma verificação mais detalhada pelos censores. Além disso, a emissão desses documentos se torna praticamente diária, com menor quantidade de técnicos intervindo na obra. Com

---

<sup>165</sup> Segundo o relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, acerca do assunto: “A primeira expressão do fenômeno que passou a ser denominado Esquadrão da Morte surgiu no Rio de Janeiro, no período entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tratava-se de grupos de policiais envolvidos com a criminalidade. Segundo a jurista e pesquisadora Alessandra Teixeira, em depoimento à Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”, os envolvidos agiam em prol de diversos interesses, com ligações diretas com as economias criminais, como, por exemplo, o jogo do bicho, a prostituição e também o tráfico de entorpecentes, além de torturas e assassinatos”. Até hoje encontra-se dificuldades para estimar o número de vítimas do Esquadrão da Morte, em virtude da natureza do crime, pois, segundo o relatório, ela foi marcada por uma “lógica de extermínio que se estende até os dias de hoje”. Ver: BRASIL. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, Relatório - Tomo I - Parte I - Repressão Política: Origens e Consequências do Esquadrão da Morte. S/D.

<sup>166</sup> Segundo matéria do Correio Brasiliense, de 11 de setembro de 2013, quando o caso da morte da menina Ana Lúcia completou 40 anos: “Em 11 de setembro de 1973, a morte brutal de uma menina de 7 anos abalou para sempre o clima de tranquilidade que pairava sobre Brasília. Apesar da grande repercussão, ninguém foi punido pelo hediondo assassinato”. Após ser sequestrada no pátio da escola onde estudava, a garota foi encontrada morta vinte e duas horas depois, em um matagal próximo à Universidade de Brasília, “nua, com os cabelos louros cortados de forma irregular, bem rente ao couro cabeludo, e violentada”. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2013/09/11/interna\\_cidadesdf,387506/caso-ana-lidia-completa-40-anos-cercado-de-misterio-e-impunidade.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2013/09/11/interna_cidadesdf,387506/caso-ana-lidia-completa-40-anos-cercado-de-misterio-e-impunidade.shtml)>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2016.

“Dancin’Days”, a transformação mais expressiva observada foi a recorrência de pareceres aplicados a apenas um capítulo, favorecendo a tessitura de um olhar molecular à construção das narrativas. Em virtude disso, os processos tornam-se cada vez mais volumosos, tendência que segue inclusive nos anos 1980.

As modificações nas fichas de avaliação utilizadas pelos pareceristas também são resultado dessa reestruturação. O formato do parecer no processo de “Irmãos Coragem” (1970) possuía caráter mais objetivo, com tópicos e lacunas a serem assinaladas, listados na seguinte ordenação: I) Documentação – a) Título em português, b) Título original, c) Autor, d) Tradutor, e) Diretor, f) Produtor, g) Companhia, h) Classificação de Censura; II) Análise – a) Gênero, b) Argumento, c) Mensagem, d) Diálogos, e) Cenas, f) Personagens, g) Valor educativo; III) Conclusão. Seguidos da data, número de identificação do censor e sua assinatura. Esse formato de certa maneira restringia o julgamento do parecerista aos espaços disponíveis no documento, impossibilitando prolongamentos de ordem argumentativa. As fichas que substituíram esse modelo, as quais permaneceram sendo utilizadas até a década de 1980, aboliram os tópicos, sugerindo maior fluidez desde que os documentos sempre resumissem os capítulos avaliados e na sequência informassem as indicações de corte.

Esse conjunto de fatores deixa perceber o esforço do exercício censório em adequar o rigor das exigências legislativas à prática rotineira desempenhada no órgão. O cerco às representações que destoavam da moral defendida pelo grupo no poder se fechava. Televisão, cinema, teatro, rádio e a indústria editorial, segundo a legislação vigente, eram objetos de vigilância e interdição, portanto, a adequação da DCDP a tais anseios, fundamentada em um maior rigor, tornou-se urgente. A cultura censória no país já era fato, bastante anterior, inclusive, à ditadura do pós-64, a começar, segundo destaca Lucas, “pela legislação elaborada em pleno período democrático, ou ainda antes, quando diversão e polícia tornam-se próximas e se entende que a fruição estética deve ter um tutor, no caso, o Estado”<sup>167</sup>. A série de alterações na operação censória acompanha o entendimento estatal quanto ao controle dos temas sensíveis e sua difusão em veículos de comunicação que passavam por significativo crescimento no período. No entanto, essa relação deve ser encarada como sempre mutável, entre acirramentos e

---

<sup>167</sup> LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 52, pp. 220-244, Jan.- Abr. 2015.

afrouxamentos estabelecidos por demandas diversas, sejam no sentido do recrudescimento sobre determinados temas seja simplesmente de abrandamento.

Na documentação constituinte dos processos de cada telenovela, é possível encontrar, com certa recorrência, ofícios e correspondências entre a censura e a Globo. Os conteúdos desses registros apontam para a existência de um estado permanente de diálogo e negociação entre a empresa produtora de ficções seriadas e o órgão responsável pela sua regulação. Tal relação evidencia um conjunto de brechas no exercício do poder censório, nas quais se poderia jogar, resistir, provocar desvios, ignorar sentenças, criar enfrentamentos, maquiar concordâncias, em suma, subverter essa mecânica de controle. Foucault, ao definir o exercício do poder, afirma que “o poder só se exerce sobre ‘sujeitos livres’ – entendendo-se por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidades em que diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer”.<sup>168</sup> A resistência, portanto, é parte integrante das relações de poder, pois sem resistência não há relação, mas domínio total sobre o outro. É no interior das fissuras da rede tecida pelo poder que essas trocas de cartas e ofícios se localizam, permitindo que as negociações e confrontos façam parte do próprio maquinário censório.

Nos documentos que integram o processo da telenovela “Roque Santeiro”<sup>169</sup>, de 1975, podemos identificar traços desse esforço dialógico quando a Rede Globo tenta impedir que a novela dirigida por Dias Gomes<sup>170</sup> seja totalmente proibida de ir ao ar pela Censura Federal. Dentro da dinâmica rotineira da censura, a emissora apresentou os

---

<sup>168</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert L. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 289.

<sup>169</sup> Novela de Dias Gomes, com direção de Daniel Filho, produzida para ser exibida às 20h, na Rede Globo, no ano de 1975. Seu enredo retrata a fictícia cidade de Asa Branca, cujo progresso gira em torno do mito de Roque Santeiro, personagem que teria morrido defendendo a cidade de um ataque de cangaceiros. Considerado santo, ao qual se atribuem até mesmo milagres, Roque Santeiro se torna herói celebrado pelos habitantes de Asa Branca. Contudo, se descobre que o suposto santo não está morto, mas voltando para a cidade, fato esse que divide a opinião das lideranças políticas e religiosas, preocupadas com a divulgação da verdade sobre o caso. Abordando o tema da corrupção na política e na Igreja, a novela é uma sátira a esse tipo de prática no Brasil.

<sup>170</sup> Dramaturgo, Dias Gomes começou sua carreira no teatro entre o final da década de 1930 e início de 1940. Uma de suas primeiras peças, “Pé de Cabra”, foi considerada pela censura realizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) como “comunista”, dificultando sua estreia. O sucesso de Dias Gomes em âmbito nacional viria nos anos seguintes, com o trabalho no rádio e a consolidação no teatro. Após a implantação da ditadura pelos militares, suas peças sofrem com o rigor censura, sobretudo pelo envolvimento do dramaturgo com o Partido Comunista. A partir de 1969 inicia sua carreira na Rede Globo, assinando a autoria de novelas de sucesso, tais como “Assim na Terra como no Céu” (1970), “O Bem Amado” (1973) e “Saramandaia” (1976), igualmente sujeitas ao crivo da censura pela DCDP.



vinte primeiros capítulos para apreciação prévia dos *scripts*, na intenção de exibir a telenovela no horário das 20h, tendo, por isso, que se adequar à classificação indicativa de 12 anos. De modo incomum, em um único parecer, os censores que assinam o documento, datado de 3 de julho daquele ano, avaliam todos os vinte capítulos, apontando uma série de implicações negativas abordadas pela obra e condicionando sua aprovação a alterações e cortes diversos.<sup>171</sup> No dia 20 de agosto, Rogério Nunes emite um ofício endereçado à Rede Globo, concluindo, após o exame dos teipes, que

A censura agora procedida nos dez primeiros capítulos gravados permitiu uma melhor avaliação da novela por parte deste órgão, levando-o, conseqüentemente, a reconhecer que há aspectos intoleráveis para a faixa das 20:00 horas, daí decidir classificá-la após as 22:00 horas, sujeita, ainda, a vários cortes, com o fim de suprimir cenas e situações inconvenientes para apresentação pela televisão.<sup>172</sup>

Após essa decisão, a Globo tenta negociar com a censura no sentido, se não de reverter, pelo menos de amenizar os contratemplos impostos à produção. Isso fica evidente em outro ofício da DCDP dirigido ao diretor da Globo, no qual se acusa o recebimento de um pedido da emissora, solicitando a “modificação de horário da telenovela intitulada ‘Gabriela’, transmitida pela Rede Globo de Televisão, após as 22,00 horas”. A intenção desse pedido era estreitar “Roque Santeiro” às 22h, realocando a telenovela “Gabriela” deste horário para as 20h, o que alterava os planos previstos pela empresa, mas mantinha ambas na grade de programação. Contudo, o pedido não foi atendido. Segundo o referido ofício, a adaptação do romance de Jorge Amado vinha mostrando “cenas e situações que agridem os padrões normais da vida no lar e na sociedade, tornando o espetáculo inconveniente para qualquer horário de televisão”, o documento ainda destaca que a censura “vem tolerando as apresentações, para evitar transtornos à emissora, com a retirada de todos os capítulos comprometedores, como também pelo fato de não haver, em época oportuna, advertido para a possibilidade de interromper o programa.” Nesse sentido, com a inviabilidade do acato à sugestão, a transmissão de “Roque Santeiro” se torna impossível, pois segundo indica tal apreciação, sua

---

<sup>171</sup> Parecer dos 20 primeiros capítulos da telenovela “Roque Santeiro”, datado de 3 de julho de 1975. Processo de censura à telenovela “Roque Santeiro”, Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Seção: Censura Prévia, Série: Televisão, Subsérie: Telenovelas, Caixa 29.

<sup>172</sup> Ofício enviado pela Divisão de Censura e Diversões Públicas à Rede Globo de Televisão, datada de 20 de agosto de 1975. “Roque Santeiro”. Caixa 29.

forte temática – negativa sobre todos os aspectos – poderá conduzir a uma situação intolerável para o meio de comunicação a que se destina, o que somente revelará o exame da gravação dos capítulos subsequentes. Isto ocorrendo, a novela será, inevitavelmente, proibida, ficando desde já a critério dessa empresa assumir o risco de ver interrompida, a qualquer tempo, a transmissão do programa, visto que a Divisão de Censura de Diversões Públicas tem instruções no sentido de não mais tolerar, como fez com a novela “Gabriela”, as cenas e situações que agridam os padrões normais da vida no lar e na sociedade ou que possam ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional.<sup>173</sup>

No dia seguinte a esta decisão, vários veículos de imprensa do país noticiavam a proibição integral da telenovela, após a emissora, obrigada a acatar a chancela censória, cancelar a produção.<sup>174</sup> Declarações posteriores de Dias Gomes ressaltam motivos dentre os quais essa telenovela passou por exame tão rigoroso. Segundo Reimão, em um episódio do programa Globo Repórter, que documentava os 40 anos das telenovelas, exibido em 1991, “Dias Gomes relatou que havia contado para Nelson Werneck Sodré, por telefone, que *Roque Santeiro* era uma adaptação de *O Berço do Herói* e que depois soube que o telefone de Nelson Werneck Sodré estava ‘grampeado’.”<sup>175</sup> “O Berço do Herói” era uma peça teatral do autor, escrita na década de 1960, fortemente censurada na época de sua montagem, por supostamente ofender autoridades e abordar formas autoritárias do poder em detrimento do povo. Essa versão esclareceria um pouco o tratamento dado à obra, embora as revelações em torno de um possível grampo policial e as relações dele decorrentes não estejam expressas nos documentos do processo censório da novela.

A proibição integral de “Roque Santeiro” simboliza a expressão mais opulenta do exercício do poder censório, na operação de uma coação desmesurada aos elementos que, moralmente, destoavam e de alguma maneira ameaçavam a legitimidade e a autoridade do regime no campo da produção cultural. Esse episódio é um efeito do ainda em vigor Ato Institucional nº 5, o duro golpe perpetrado pela cúpula militar, que impôs o silenciamento de qualquer forma de oposição e inflou as instituições basilares da ditadura com poderes desmedidos. Em nome do “interesse nacional”, ofuscavam-se

<sup>173</sup> Ofício da DCDP, assinado pelo diretor em exercício Moacyr Coelho, para Edgardo Erichsen, diretor da Rede Globo de Televisão, datado de 26 de agosto de 1975. “Roque Santeiro”. Caixa 29.

<sup>174</sup> O paulistano “Jornal da Tarde” dedicou uma matéria para o assunto, intitulando-a “Um herói impróprio para as 20h”, na qual alegou: “Dias Gomes escreveu uma novela para ir ao ar às 20h. Por isso não carregou no sexo, nem na violência, nem nos conflitos entre pais e filhos. Também evitou qualquer conotação política. Mas a Censura Federal parece ter visto Roque Santeiro com outros olhos e só liberou a novela para as 22h.” Ver: UM herói impróprio para as 20h. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 de agosto de 1975.

<sup>175</sup> REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. p. 34.

manifestações artísticas e culturais, tomando como justificativa a defesa da família e da moral, aspectos chave do ideário defendido pelos militares. Além disso, o nome do dramaturgo Dias Gomes, intelectual assumidamente de esquerda, já incomodava a censura há alguns anos, mesmo antes da entrada dele na Rede Globo. Desse modo, segundo afirma o historiador Napolitano, sob a ótica da agenda conservadora a “livre expansão da arte de esquerda naquele contexto incentivaria a passagem da ‘guerra psicológica’ para a ‘guerra revolucionária’, limite da tolerância conforme os manuais da Doutrina de Segurança Nacional”<sup>176</sup>. O acirramento dessa relação merece ser compreendido como algo que integra o projeto criado para o país no período.

Conforme destacamos acima, o jogo de negociação e diálogo com a censura fazia parte do exercício desse poder, em seu expediente cotidiano, embora as consequências dele resultantes seguissem vias diversas: acordos, conciliações parciais, liberações dentro da faixa etária já estipulada, agravamento de classificação indicativa, alterações de horário, imposição de cortes e, no seu limite, a proibição total de uma obra. A lida com a censura exigia astúcia, da qual, por vezes, a Rede Globo soube lançar mão no decorrer do extenso período de vigência dessa forma de interdição à televisão brasileira. As telenovelas, já naquele momento, eram objeto de elevado lucro para a empresa e contavam com a parceria de patrocinadores generosos, a fim de vincular suas marcas a programas que garantissem altos níveis de audiência. Portanto, essas ficções televisivas eram investimentos nos quais valiam a pena apostar e defender.

No ano de 1972, quando as reformas promovidas pelo recém-admitido diretor da DCDP, Rogério Nunes, tiveram início, a emissora levou ao ar aquela que se tonaria um dos seus maiores sucessos junto ao público desde então, a telenovela “Selva de Pedra”<sup>177</sup>, de Janete Clair. A aclamada autora já se destacara pela produção de títulos como “Véu de Noiva” (1969) e “Irmãos Coragem” (1970), ambas transmitidas pela Globo, com as quais alcançou elevados níveis de aceitação do público, contribuindo inclusive na redefinição estética das ficções seriadas daquele momento. “Selva de Pedra”, estrelada por Regina Duarte e Francisco Cuoco, foi exibida entre abril de 1972 e janeiro do ano seguinte, no horário das 20h, com o total de 243 capítulos. No entanto, um mês antes de sua estreia, foi encaminhada para a DCDP a sequência dos dez

---

<sup>176</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p. 106.

<sup>177</sup> O enredo desta telenovela será apresentado no tópico a seguir.

primeiros capítulos para exame prévio dos *scripts* e dos teipes. Já nas primeiras impressões dos censores, constata-se certo incômodo com a abordagem de determinados temas, como fica explícito neste trecho do parecer:

[...] parece-nos justo chamar a atenção da Chefia para o fato [...], a fim de que sejam modificados os aspectos negativos de maior destaque, em relação às características pessoais dos personagens, os conceitos e valores que emitem, frontalmente contrários aos padrões de conduta morais de nossa sociedade, havendo uma super valorização do dinheiro.<sup>178</sup>

O alerta encontra justificativa, sobretudo, no horário para o qual a novela deseja liberação, às 20h, com classificação indicativa para maiores de 12 anos. De modo que, em caso do não acato às determinações, o parecer “seria pela sua liberação para o horário das vinte e duas horas (faixa etária de 16 anos), pelas imagens negativas que a mesma transmitiria ao telespectador imaturo”<sup>179</sup>. Essa não seria uma opinião isolada, expressa pelos pareceristas ao longo da produção da novela. Conforme a trama avança, os censores responsáveis pelo seu exame vão reiterar recomendações nesse sentido, ameaçando o agravamento censório para a liberação. Diante disso, os cortes aos capítulos passaram a ser frequentes, carregados por justificativas que assinalavam aspectos considerados agressivos a crianças e jovens.<sup>180</sup>

A alternância de censores no exame de uma telenovela era algo comum. Os pareceristas de DCDP circulavam internamente, atuando no exame prévio de todo o material recebido pelo órgão, sem distinção. Portanto, avaliavam programas de TV, mas também poderiam emitir pareceres sobre música, teatro, cinema, rádio. Quanto às telenovelas, a extensão temporal de criação da obra, com média de 150 capítulos exibidos, resultava no elevado volume de pareceres expedidos, bem como no número de técnicos responsáveis por essa apreciação. É possível inferir diferentes arranjos na prática dessa burocracia, tais como: dois ou três censores assinando o mesmo parecer sobre determinada quantidade de capítulos; a designação de apenas um técnico para a apreciação de capítulos ou censores avaliando capítulos em comum, mas em documentos distintos. Neste último caso, as deliberações poderiam chegar a conclusões díspares, evidenciando o caráter eminentemente subjetivo dessa operação. Assim sendo,

<sup>178</sup> Parecer aos dez primeiros capítulos da telenovela “Selva de Pedra”, emitido em 28 de março de 1972. Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Seção: Censura Prévia, Série: Televisão, Subsérie: Telenovelas, Caixa 16.

<sup>179</sup> *Ibid.*, Caixa 16.

<sup>180</sup> Abordaremos mais detalhadamente as motivações de ordem moral que levaram às exigências de agravamento censório, por parte da DCDP, à telenovela “Selva de Pedra” no tópico seguinte.

a diretoria se posicionava acerca das medidas a serem tomadas. É dentro desse contexto que os despachos em torno da novela “Selva de Pedra” precisam ser entendidos. Com capítulos que passavam por dois ou mesmo três pareceristas, as decisões impostas à obra dependiam da leitura de quem avaliava, sempre passíveis de divergências, sejam elas sutis ou não.

A produção da telenovela de Janete Clair encontrou obstáculos concisos para sua liberação a partir do exame dos capítulos 60 e 61. Os problemas destacados no parecer assinado por três censores se deve, segundo o documento, à forma como a narrativa vem sendo apresentada, “de uma maneira que está fora do alcance do entendimento de crianças e mesmo dos adolescentes”, pois a abordagem de “discussões, problemas e desavenças entre pais e filhos, casamentos arranjados por interesse, mãe solteira, enfim, uma série de situações por demais complexa” tornava inviável sua transmissão no horário das 20h. Nesse sentido, para que não houvesse “problemas de ordem prática para a estação de TV, mas também para que o espectador não seja agredido pela alta dramaticidade da novela”<sup>181</sup>, sugere-se o aumento da impropriedade para 14 anos. No verso desse documento há uma anotação manuscrita assinada por Rogério Nunes, na qual concorda com a decisão dos censores, justificando, para tanto, que as “cenas revelam histórias de infidelidade conjugal, pederastia, amor livre etc”<sup>182</sup>. Dessa forma, se estabelecia o aumento da classificação etária, acompanhada pela necessária mudança no horário de exibição do programa para às 21h, o que exigiria da emissora mudanças na grade de programação semanal.

O esforço da Rede Globo no sentido de reverter tal decisão se converteu na tentativa de negociação com a DCDP. A empresa solicita a revisão dos capítulos em questão, sobre os quais são expedidos três novos pareceres, datados do dia 13 de junho. Dentre eles, dois reforçaram a apreciação anterior, indicando o agravamento da classificação indicativa, e um manteve a impropriedade que vinha sendo designada para a novela, desde que fosse cumprida uma lista de vetos. Outro documento acompanha esses pareceres, em data de emissão. Um ofício de Rogério Nunes, endereçado ao diretor-geral da Rede Globo, Walter Clark Bueno, em que se exigia a tomada de providência quanto às temáticas enredadas na obra, ameaçando a alteração de

---

<sup>181</sup> Parecer aos episódios 60 e 61 da telenovela “Selva de Pedra”, emitido em 6 de junho de 1972. Caixa 16.

<sup>182</sup> Anotação de Rogério Nunes acerca do agravamento censório da telenovela “Selva de Pedra”, a partir dos capítulos 60 e 61, datada de 8 de junho de 1972. *Ibid.*, Caixa 16.

impropriedade, imposição de cortes pontuais ou até mesmo a proibição de capítulos inteiros para o caso de descumprimento das normas. Entretanto, o documento é concluído com o seguinte trecho:

Acolhi o pedido de revisão formulado por seu representante aqui em Brasília, mandei reexaminar os indicados capítulos e restabeleci, em caráter excepcionalíssimo, a anterior classificação, a ser observada durante dez a doze capítulos subsequentes, sem que importe, esse reexame, em quebra de critério de julgamento, mas porque jamais poderia por em dúvida a disposição sempre demonstrada por essa empresa em colocar-se ao lado do Governo e das autoridades no esforço comum em favor dos interesses da coletividade.<sup>183</sup>

O apoio editorial dos veículos de comunicação da família Marinho ao golpe e à manutenção do regime militar não é novidade para a historiografia. Os vestígios desse empenho são evidentes antes e depois de abril de 1964. Já um ano antes, o *Jornal O Globo*, juntamente com o *Jornal do Brasil* e os *Diários Associados* lançavam o programa radiofônico *Rede da Democracia*, “arranjo midiático [...] responsável por uma campanha incisiva e conjunta em favor da destituição do Governo Goulart”<sup>184</sup>. A ênfase no combate ao comunismo assim como a “defesa da democracia” foi fundamental no apoio dado aos militares. Ortiz, ao tratar deste tema, afirma que o “texto mais emblemático explicitando a colaboração entre a imprensa e os militares seja o editorial do jornal *O Globo*, ‘Ressurge a Democracia’, publicado no dia 2 de abril de 1964”, o qual apresentava certo tom de euforia e entusiasmo:

Vive a Nação dias gloriosos. Porque souberam unir-se todos os patriotas, independentemente de vinculações políticas, simpatias ou opinião sobre problemas isolados, para salvar o que é essencial: a democracia, a lei e a ordem. Graças à decisão e ao heroísmo das Forças Armadas, que obedientes a seus chefes demonstraram a falta de visão dos que tentavam destruir a hierarquia e a disciplina, o Brasil livrou-se do governo irresponsável, que insistia em arrastá-lo para rumos contrários à sua vocação e tradições. Como dizíamos no editorial de anteontem, a legalidade não poderia ser a garantia da subversão, a escora dos agitadores, o anteparo da desordem. Em nome da legalidade, não seria legítimo admitir o assassinio das instituições, como se vinha fazendo, ante a Nação horrorizada.<sup>185</sup>

O Golpe de 1964, portanto, deve ser encarado como civil-militar, mas também midiático, na medida em que a linha de ação que promoveu a desestabilização do

<sup>183</sup> Ofício assinado por Rogério Nunes, endereçado à Rede Globo, datado de 13 de junho de 1972. *Ibid.*, Caixa 16.

<sup>184</sup> SILVA, Eduardo Gomes. **A Rede da Democracia e o golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em história) – Universidade Federal Fluminense, 2008. p.11

<sup>185</sup> Transcrição realizada por Ortiz do editorial do jornal *O Globo*, de 2 de abril de 1964. Ver: ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p.127.

Governo Goulart foi protagonizada pelas três frentes, sendo a imprensa sujeito não menos notável. O irrestrito apoio da família Marinho ao golpe foi recentemente admitido em um editorial do jornal O Globo, em decorrência das denúncias das manifestações de rua que tomaram o país em junho de 2013.<sup>186</sup> Na ocasião, o texto retrata como equívocado o episódio, reconhecendo que “O GLOBO, de fato, à época, concordou com a intervenção dos militares, ao lado de outros grandes jornais”, contextualizando o fato dentro do clima ideologicamente bipolarizado da Guerra Fria. Embora não se possa deixar de destacar a ênfase patriótica contida na declaração, quando observa que “O GLOBO não tem dúvidas de que o apoio a 1964 pareceu aos que dirigiam o jornal e viveram aquele momento a atitude certa visando ao bem do país”<sup>187</sup>.

Do ponto de vista da censura, a relação com a produção televisiva da Rede Globo não pode ser medida de uma única forma. É lugar comum afirmar que os programas da emissora também passaram pelo crivo repressivo e, como vimos no caso de “Roque Santeiro”, as medidas tomadas poderiam alcançar elevados níveis de rigor. Entretanto, dentre a documentação da DCDP analisada nesta pesquisa, os processos de censura às telenovelas, o tom predominantemente conservador neste ínterim, além de conflitivo, também é de cordialidade e conciliação, entre ambos. O reconhecimento do papel político desse veículo de comunicação “em colocar-se sempre ao lado do Governo” é sintomático. Como uma das empresas que mais desfrutou dos investimentos da ditadura na indústria cultural, a Globo demonstrou sua reciprocidade aos governos e instituições militares de modos diversos, seja editorialmente ou até mesmo doando equipamentos para o órgão de censura.<sup>188</sup> Portanto, ao mesmo tempo em que não se deve encarar tal relação como meramente de apoio mútuo, tornando a emissora

---

<sup>186</sup> Em junho de 2013, manifestações organizadas por movimentos sociais na cidade de São Paulo que reivindicavam a diminuição das tarifas do transporte público se transformaram em protestos por todo o país. Gradualmente, as bandeiras se afastaram de seu caráter original e passaram a ser a luta contra a corrupção na política e por educação e saúde. Com significativa adesão em diversas cidades do Brasil, as manifestações questionavam também os gastos com a Copa do Mundo de Futebol que seria sediada no país em 2014.

<sup>187</sup> Editorial datado de 31 de agosto de 2013, publicado no sítio do Jornal O GLOBO. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>>. Acesso em: 14 de março de 2016.

<sup>188</sup> Fico destaca que a “evolução tecnológica da Rede Globo não era obviamente acompanhada pela DCDP”, que não dispunha de tecnologia suficiente para avaliar milhares de capítulos de programas anualmente. Portanto, em 1971, “a emissora doou um equipamento de vídeo e cedeu os operadores necessários para que a censura das novelas pudesse ser feita em Brasília.” Ver: FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao Regime Militar. In: **Topoi – Revista de História**. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, set. 2002. p. 263.

incólume aos efeitos do aparato repressivo, tampouco se pode atribuir um papel à empresa como o de quem, tão atuante na defesa do regime de exceção, “sempre esteve ao lado da legalidade”<sup>189</sup>. Nesse sentido, as correspondências encontradas nesse conjunto documental são fundamentais para lançarmos luz sobre esses meandros institucionais, na tentativa de se distanciar de qualquer apreensão unilateral.

A análise da constituição dos processos de censura nos permite reconstruir um cenário de detalhes por trás do veto. Afinal, a história da censura está longe de ser apenas um inventário de intervenções autoritárias, e por vezes até anedóticas, sobre determinado desenvolvimento criativo. A censura é também um exercício burocrático, realizado por um quadro de pessoal, que obedece a demandas e está sujeito a transformações, com base nas prioridades e preceitos, sempre mutáveis, daqueles que a instituem. De modo que compreender a prática censória é se debruçar sobre as engrenagens as quais permitem seu efetivo funcionamento, sem deixar de atentar para o papel da ação humana e o caráter eminentemente subjetivo de suas escolhas.

### **3.3 – A vigilância e o controle dos costumes na TV: os temas “sensíveis” nas telenovelas.**

Em janeiro de 1975, a Rede Globo deu início ao processo de produção daquela que seria sua próxima telenovela no horário das 22h. Substituindo “O Rebu” na grade de programação, “Gabriela, Cravo e Canela”<sup>190</sup>, de Walter George Durst, era uma adaptação do romance homônimo do já renomado escritor baiano Jorge Amado. A emissora elegeu este título como uma “novela-presente”, a qual ofereceria ao “público telespectador, ao ensejo do seu 10º aniversário”. No documento em que o diretor executivo da Central Globo de Produções, Mauro Borja Lopes, negociava para que os *scripts* da obra fossem encaminhados sempre em blocos de 10 a 20 capítulos, contrariando a decisão da censura para que fossem enviados todos de uma só vez, se

---

<sup>189</sup> No editorial do jornal O Globo, no qual se assume o apoio ao Golpe de 1964, fica evidente a tentativa de atenuação em torno da memória de Roberto Marinho, sobretudo no trecho que afirma: “Em todas as encruzilhadas institucionais por que passou o país no período em que esteve à frente do jornal, Roberto Marinho sempre esteve ao lado da legalidade”. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>>. Acesso em: 14 de março de 2016.

<sup>190</sup> A telenovela conta a história de Gabriela, representada por Sônia Braga, que em virtude da seca de 1925, é obrigada a migrar para a cidade de Ilhéus, na tentativa de encontrar melhores condições de vida. Ao chegar à cidade, encontra emprego como cozinheira do turco Nacib, encenado por Armando Bógus, com quem se relaciona. Personagem marcada pela inocência e sensualidade espontânea, Gabriela chama a atenção dos habitantes da cidade, sobretudo dos homens. Abordando questões políticas e a transformação dos costumes, a telenovela se tornou alvo em potencial da censura.



alertava que esta era “uma produção que merecerá redobrados cuidados e que encaramos com muita seriedade, lembrando, inclusive, que muita coisa do romance não poderá ser transportada para a novela, tendo em vista as normas da Censura Federal”<sup>191</sup>. Além de ser marcada pelo tom político e social, a obra de Jorge Amado se caracterizava também pela abordagem de temas como miscigenação racial e erotismo, o que explica a precaução tomada pelos produtores da telenovela no sentido de atenuar os conteúdos desenvolvidos na adaptação da trama, na tentativa de prevenir qualquer animosidade com a censura.

Após o envio da sinopse de “Gabriela” para avaliação prévia da Divisão de Censura e Diversões Públicas, segue-se a emissão de dois pareceres. No primeiro deles, assinado por duas censoras, o texto é liberado para o horário das 22h, com a impropriedade de 16 anos, sem maiores complicações de ordem proibitiva.<sup>192</sup> Contudo, no segundo, a narrativa da telenovela é taxada como “de natureza dialético-marxista, dentro de uma perspectiva romântica IDEOLÓGICA” [Grifo do documento]. Segundo a apreciação do censor que assina o parecer, a personagem que dá o título à novela, Gabriela, “ganhará a simpatia do público pela sedução quando determina uma análise corrosiva e satírica dos valores sociais”. A ficção ainda é acusada de abordar “a vitória do amor livre” e a “rejeição do matrimônio”, levando o censor a opinar que “seria temerária a liberação dessa sinopse, tendo em vista que esses são os pontos-chave a serem constantemente promovidos e corporificados ao longo da narrativa e dirigida ao telespectador de nível médio”. Portanto, o parecer aconselha que “não há condições de liberação desta temática pois não é do interesse do Estado a propagação de idéias que estimulem o processo de desagregação social”<sup>193</sup>.

No trabalho desenvolvido pela censura às diversões públicas, determinados elementos surgem como motivadores de vetos e proibições em potencial, tais como o erotismo, a sexualidade, o desequilíbrio da estrutura familiar, o trabalho feminino fora do lar, o divórcio, o adultério, o aborto, a homossexualidade, em suma, os costumes. A defesa dos “bons costumes” era expressa claramente no Decreto nº 1.077, que regula o

---

<sup>191</sup> Ofício da Rede Globo endereçado ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, datado de 27 de janeiro de 1975. Fundo Divisão de Censura e Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Seção: Censura Prévia, Série: Televisão, Subsérie: Telenovelas, Caixa 26.

<sup>192</sup> Parecer à sinopse da telenovela “Gabriela, Cravo e Canela”, datado de 21 de janeiro de 1975. *Ibid.*, Caixa 26.

<sup>193</sup> Parecer à sinopse da telenovela “Gabriela, Cravo e Canela”, datado de 24 de janeiro de 1975. *Ibid.*, Caixa 26.

funcionamento da censura, pontuando que tal conjunto de normas “visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”. A censura, dessa maneira, assumia um viés pedagógico higienista, ao procurar assegurar o resguardo do núcleo familiar tradicional, contribuir para a formação dos jovens brasileiros e, com isso, promover a saúde da nação. A noção de contaminação dos valores morais é bastante característica desse discurso, assimilando o contato com os elementos ditos subversivos com uma espécie de contágio contra o qual se precisava lutar. E é na esfera das comunicações sociais um dos espaços onde essa batalha se daria. No mesmo decreto, explicita-se que “algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes”, considerando que essas “publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira”, pondo em risco, desse modo, a Segurança Nacional.<sup>194</sup> Como um aspecto prioritário da segurança e soberania da nação, a moral é, destarte, uma questão de ordem essencialmente política.

Debate recorrente na historiografia da censura, a interpretação sobre a natureza das intervenções estatais nas diversões públicas e na imprensa divergem. Para Fico, “é possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política seja na censura da imprensa, seja na censura de diversões públicas”. Segundo o historiador afirma, “prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados entre as diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral”<sup>195</sup>. No entanto, Kushnir defende que “sob a capa do ‘resguardo à moral e aos bons costumes’ ou defendendo questões de ‘interesse da nação’, considero a censura sempre política”<sup>196</sup>. Tendo em vista que as preocupações em torno da proteção aos costumes se integrava ao projeto político de sustentação do regime militar então vigente, aparecendo, inclusive, como vital para o que se entendia como uma sociedade sadia e forte, concordamos quanto à natureza expressivamente política das práticas promovidas pela DCDP. Conforme sublinha Scott, tais ações, ligadas ao controle do comportamento, fazem pouco sentido em si mesmas, a menos que sejam integradas

---

<sup>194</sup> BRASIL. Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm)>. Acesso em: 28 de março de 2016.

<sup>195</sup> FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 90-91.

<sup>196</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 38.

numa análise da construção e consolidação do poder.<sup>197</sup> E é sob essa ótica que guiaremos nossa investigação.

Em algumas pesquisas historiográficas sobre o tema da censura, a abordagem das dimensões políticas e morais do exame censório se converte no estabelecimento de fronteiras bem demarcadas entre ambas. De modo que, com certa recorrência, se atribuiu ao trabalho desempenhado pela DCDP a mera vigilância acerca de questões relativas à moral, como se fosse possível separá-las da natureza política a elas intrínseca, tendo em vista a relevância de seu controle para o atendimento de demandas do regime militar. Em seu estudo sobre a censura de livros na década de 1970, Marcelino assinala que “a análise inicial das publicações que tratavam de temas ‘referentes ao sexo e à moralidade pública’ deveria ser feita pela Divisão de Censura e Diversões Públicas”, no entanto, no que diria à “censura política a situação ficava mais difusa, pois este órgão não tinha competência legal para atuar sobre a matéria”<sup>198</sup>. A consideração expressa pelo autor perpassa a especificidade da própria censura destinada aos livros, significativamente difusa, por não apresentar a mesma sistematicidade da prática censória voltada para a televisão ou para o cinema, por exemplo, fazendo com que, em grande medida, a censura às publicações dependesse mais de denúncias de autoridades e órgãos repressivos do que propriamente do trabalho de equipes da censura no setor. Portanto, apontar a ausência de “competência legal” por parte da DCDP, no que se refere ao exame de temas políticos, representa o caráter estanque dessa perspectiva analítica quanto ao entendimento da mobilização da moral como central para o projeto político da ditadura. Nesse sentido, o uso da categoria de gênero é fundamental, configurando-se como um aliado para compreendermos as apropriações em torno da moral como uma estratégia inerente ao exercício do poder.

Neste tópico, analisaremos os modos pelos quais a censura lidou com os temas considerados sensíveis, compreendendo as motivações e argumentos utilizados pelos técnicos da censura na tentativa de classificar e qualificar as narrativas televisivas produzidas no decorrer dos anos de 1970. Mais do que simplesmente inventariar vetos ou cenas e diálogos que passaram despercebidas pelo crivo do órgão, pretendemos entender como o poder se exercia efetivamente sobre o gênero, entendido aqui como o

---

<sup>197</sup> SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez, 1955. p. 91.

<sup>198</sup> MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011. p.71.

conjunto de condutas, gestos e comportamentos ligado à expressão sempre fluida de identidades performativamente constituídas.<sup>199</sup> Nesse sentido, a aparência de fixidez em torno das delimitações de gênero, ou seja, a suposta coesão da diferença entre masculino e feminino, é um efeito do caráter performativo do gênero, que funciona como uma reiteração sistêmica de discursos e práticas inscritos nos corpos com o propósito eminentemente regulador. O poder censório deve ser encarado, desse modo, como um dispositivo de controle estabilizador das identidades de gênero, necessariamente assimiladas, neste contexto autoritário de vigilância sobre os costumes, como as próprias identidades nacionais. Afinal, o corpo que se deseja regular é possuidor de uma nacionalidade por legitimar.

As preocupações com o desvio de condutas e costumes são carregadas pelo “poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como de sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero”<sup>200</sup>, base fundamental de qualquer regime político orientado pelos princípios morais da religiosidade cristã. Historicamente, a construção dos Estados nacionais europeus, por exemplo, se baseou em tecnologias de produção de corpos ideais, fundamentais para a consolidação de suas soberanias, protegendo “o corpo e o Estado-nação das ‘deploráveis manobras solitárias’ que poderiam se transformar em um perigo para sua segurança e sua reprodução”<sup>201</sup>.

Tais imbricações nos fazem compreender como as questões relativas ao gênero passam a ser objeto de constante vigilância, controle, delimitação, normalização e regulação por parte do regime militar, no âmbito da TV. Cenas de novelas que abordassem relações sexuais eram passíveis de expressiva advertência à emissora, na tentativa de que “desapareça totalmente a exposição desnecessária e prejudicial de cenas que apresentem ‘atitudes sugestivas de desejos sexuais’ ou ‘comportamentos que possam despertar na audiência curiosidade de experiência’”<sup>202</sup>. O cuidado com a TV,

---

<sup>199</sup> O conceito de gênero como performativo foi desenvolvido por Butler, para quem os atos, gestos e atuações performativos são “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade”. Ver: BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 194.

<sup>200</sup> PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014. p.28.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>202</sup> Parecer aos capítulos 1 a 10 da telenovela “Gabriela, Cravo e Canela”, datado de 4 de abril de 1975. Caixa 26.

considerada uma influência nefasta aos jovens, é a justificativa dada em parte relevante dos argumentos em torno da sexualidade. O medo de um despertar para a experiência ali representada nas telas dos aparelhos receptores é o sentido comum atribuído a diversas proibições. Parecer semelhante foi dado aos dez primeiros episódios de “Roque Santeiro”, na versão de 1975, no qual se alegava que “todos os cortes determinados contêm cenas e situações possuidoras de aspectos capazes de influenciar negativamente à formação e a sensibilidade do público a que se destina”<sup>203</sup>.

No caso da novela de Dias Gomes proibida pela censura, outro documento, dessa vez um ofício encaminhado à Rede Globo, reitera que aqueles aspectos tornaram a transmissão da ficção “inadequada para o telespectador juvenil, quer pelo impacto de cenas e diálogos, quer pela mensagem, quer pelo grau de influência dos personagens”, apontados como “revoltados, prostitutas, adúlteros, levianos, aproveitadores, fanáticos, etc.”<sup>204</sup> A delimitação de corpos e práticas desviantes, no âmbito da censura, em uma primeira leitura, pode ser considerada como meramente proibitiva e cerceadora, mas precisa ser compreendida também como propositiva.<sup>205</sup> O estabelecimento da abjeção é também a definição daquilo que é aceitável, normal e sadio para a educação de jovens e crianças dóceis. A chancela da censura é, portanto, instrutiva, no sentido de incentivar que as representações abordadas na TV internalizem o ideário proposto pelo regime no que tange aos costumes, instigando a autocensura no processo de autoria.

Ainda na documentação de “Roque Santeiro”, em um parecer referente aos seus vinte primeiros capítulos, questões como “amores clandestinos, visitas de rapazes às moças após as 23 horas, tendências ao amor livre” são classificadas como implicações negativas na trama da novela, igualadas a temáticas relacionadas à “sabotagem”, “distúrbios civis” e “terrorismo”. O desvio de conduta, em todos os seus aspectos, deveria ser extirpado da TV, afastando qualquer possibilidade da representação desses comportamentos influírem “negativamente na formação psicossocial e moral do jovem adolescente nos dias atuais”<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Parecer aos capítulos 1 a 10 da telenovela “Roque Santeiro”, datado de 20 de agosto de 1975. Caixa 29.

<sup>204</sup> Ofício da DCDP, assinado pelo diretor em exercício Moacyr Coelho, para Edgardo Erichsen, diretor da Rede Globo de Televisão, datado de 26 de agosto de 1975. “Roque Santeiro”. Caixa 29.

<sup>205</sup> LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 52, pp. 220-244, Jan.- Abr. 2015

<sup>206</sup> Parecer aos capítulos 1 a 20 da telenovela “Roque Santeiro”, datado de 3 de julho de 1975. Caixa 29.

A atuação da censura, ao lidar com o potencial papel da televisão como uma tecnologia produtora de subjetividades, é reveladora acerca da natureza a qual esse aparato repressivo pertence. Como um dispositivo disciplinador, a censura praticada pelo regime militar é normatizadora de gestos, corpos, comportamentos e sexualidades, na medida em que institucionaliza o controle às práticas sexuais dissidentes, consideradas devastadoras para a estabilidade da nação. O exercício censório, nesse sentido, é seminal para os interesses legitimadores da ditadura na regulação dos veículos de comunicação social, pois naquele período a “visualidade eletrônica passou a fazer parte constitutiva da visibilidade cultural”, capaz de “abrir novos espaços e tempos para uma nova era do sensível”<sup>207</sup>.

A proteção ao núcleo familiar, considerado como célula base da sociedade brasileira, é bastante recorrente na elaboração das justificativas em torno dos vetos. Ao longo do processo de avaliação da telenovela “Selva de Pedra” pela DCDP, o tema se repetiu nas apreciações dadas aos capítulos. Logo no exame dos primeiros episódios da narrativa, a censura destaca a preocupação com o agravamento do desenvolvimento dos temas ali explorados, ressaltando problemáticas como as “relações extra-conjugais” e “traições matrimoniais”, objetos de inúmeros cortes assinalados no parecer.<sup>208</sup> A insistência de tratamento à questão pelo folhetim resulta em reclamações posteriores, nas quais a figura da “mãe solteira” aparece como um incômodo, na medida em que sua apresentação estaria fora do alcance do entendimento das crianças e adolescentes, tendo em vista que a emissora desejava liberar esses capítulos para o horário das 20h.<sup>209</sup> Em exames subsequentes, as acusações da censura à telenovela não mudam de tom, uma vez que um parecer assinado por três censores, acerca dos capítulos 83 e 84 da narrativa, julga que “a principal mensagem da presente telenovela é contrária a instituição familiar, embora habilidosamente dissimulada pelo romantismo”<sup>210</sup>, motivo pelo qual defendem a mudança de horário de sua exibição.

Em “Selva de Pedra”, a defesa à constituição do casamento pela censura é explicitada quando a trama da novela se volta para a criação de um triângulo amoroso

---

<sup>207</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2004. p. 19.

<sup>208</sup> Parecer aos capítulos 11 a 14 da telenovela “Selva de Pedra”, datado de 20 de abril de 1972. Caixa 16.

<sup>209</sup> Parecer aos capítulos 60 e 61 da telenovela “Selva de Pedra”, emitido em 6 de junho de 1972. Caixa 16.

<sup>210</sup> Parecer aos capítulos 83 e 84 da telenovela “Selva de Pedra”, emitido em 10 de julho de 1972. Caixa 16.

entre os personagens Cristiano, Simone e Fernanda, encenados por Francisco Cuoco, Regina Duarte e Dina Sfat, respectivamente. Cristiano era casado com a artista plástica Simone, relacionamento que é ocultado pelo personagem quando conhece a esposa de seu primo Caio, Fernanda, por quem se apaixona. Envolvido pelo interesse em se casar com Fernanda e assumir sua porcentagem nas ações do estaleiro do qual ela é uma das donas, Cristiano se decide por romper o casamento com Simone. Contudo, em virtude da forte pressão da censura, a narrativa da novela é obrigada a se encaminhar para a resolução da questão e acaba tornando o personagem de Cuoco viúvo, pois Simone é dada como morta em virtude de um acidente automobilístico, ao qual sobrevive. No desvio de enredo produzido pela autoria da novela para amenizar as exigências da censura, Simone foge para a França e assume nova identidade. A finalidade desse desfecho era concretizar o segundo casamento de Cristiano, baseado exclusivamente em interesses financeiros. A tentativa da autoria, todavia, foi frustrada pelo rigor das solicitações da DCDP.

Em um ofício enviado à DCDP, a Globo admite que a imposição censória, a qual poderia elevar o horário da novela das 20h para às 22h, “provocaria prejuízos vultuosos” à empresa, por isso afirma que resolveu “fazer uma alteração radical na estória, abandonando a sinopse e criando praticamente uma nova novela com o mesmo título, por ser impossível preparar cenários, atores e lançamento de outra novela para substituição”<sup>211</sup>. O documento da emissora apresenta uma lista de mudanças na trama, porém os *scripts* delas decorrentes ainda receberam críticas da censura, conforme observado no trecho do parecer que segue:

a solução encontrada para o caso de Simone, Cristiano e Fernanda não foi ideal, pois desapareceram os aspectos de adultério, das discussões violentas entre Cris e Simone, mas surgiram outras situações não menos agravantes, ou seja, da falsa identidade de Simone, do seu desejo irrefreado de vingança.<sup>212</sup>

Após a emissão desse parecer, a intenção inicial da produção da obra de consolidar o casamento com Fernanda foi totalmente cerceada pela censura, por ter sido interpretada como bigamia a relação entre os personagens. Afinal, embora, no interior da trama, Cristiano acreditasse que sua primeira esposa estivesse morta, o público telespectador conhecia seu destino. Desse modo, Janete Clair é forçada a elaborar uma

<sup>211</sup> Ofício da Rede Globo endereçado ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, tratando das alterações na trama da telenovela “Selva de Pedra”, datado de 28 de julho de 1972.

<sup>212</sup> Parecer aos capítulos 105 a 117 da telenovela “Selva de Pedra”, datado de 9 de agosto de 1972. Caixa 16.

nova sinopse no meio da produção do folhetim, reformulando cerca de vinte episódios, nos quais Cristiano abandona Fernanda no altar da igreja, enquanto Simone ascende profissionalmente no exterior e prepara-se para retornar ao Brasil. Só então a censura considera que a “sinopse reformulada encerra situações difíceis”, amenizando o “risco de exercitar ou traumatizar o espectador de baixa idade”<sup>213</sup>.

O sentido propositivo da censura cabe ser pensado neste caso. A atuação do poder censório junto à obra jamais pode ser encarada meramente como proibitiva, limitadora, em suma, negativa. Mesmo um poder de veto pode ser produtivo, quando provoca deslocamentos inesperados e inaugura novos trajetos. A censura, nesse sentido, passa a ser parte constituinte da obra, elemento sem o qual o processo de criação não tomaria determinados rumos e significados, por isso concordamos com Chartier quando afirma que “não existe produção cultural livre e inédita que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e não esteja submetida à vigilância ou censura de quem tem poder sobre as palavras e as coisas”<sup>214</sup>. As novelas produzidas naquele período estavam inseridas em uma rede histórica complexa: de um lado um regime militar que governava com instituições repressivas reguladoras, por outro, um momento de efervescência cultural e de comportamento, dentro e fora do país, inspirando novos modelos de sociabilidade.

As mulheres, sobretudo as de classe média, estavam no centro das discussões sobre as transformações nos costumes, ressignificando seu papel dentro da família, na criação dos filhos, no maior acesso à educação formal e na entrada efetiva no mercado de trabalho. Segundo dados do IBGE, em 1976, apenas 29% das mulheres estavam inseridas no mercado de trabalho. Dentro desta parcela, os efeitos da maternidade na vida profissional, contribuindo para a diminuição da taxa de mulheres em atividade, se acentuavam, sobretudo, a partir dos 25 anos de idade. Tal tendência sofre frequente reversão nas décadas seguintes, nas quais as mulheres passam a conciliar cada vez mais a atividade remunerada com a maternidade.<sup>215</sup> Versando sobre esse processo de mudança, no âmbito geral dos meios de comunicação, Pinsky afirma:

---

<sup>213</sup> Ofício do diretor da DCDP, Rogério Nunes, endereçado ao diretor-geral da Rede Globo, Edgardo Ericksen, respondendo à proposta de reformulação da sinopse de “Selva de Pedra” da emissora, datado de 10 de agosto de 1972.

<sup>214</sup> CHARTIER, Roger. **Leitura e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora Unesp, 2004. p. 16-17.

<sup>215</sup> Planilhas, com dados do IBGE sobre o tema, disponíveis em: <<http://www.fcc.org.br/bdmulheres/index.php?area=home>>. Acesso em: 27 de abril de 2016.



Acompanhando o clima de mudanças, os meios de comunicação fizeram sua parte. Embora mantendo o modelo heterossexual para os relacionamentos e muitas das diferenças de gênero em que o masculino ainda é referência e o homem detém maior poder, já dissociavam a relação sexual do matrimônio, legitimando socialmente a “mulher moderna”, “liberada”.<sup>216</sup>

É com a popularização da televisão que esses modelos de comportamento flexíveis vão ganhar visibilidade, deslocando as representações tradicionais da mulher mãe e esposa. Desse modo, o Brasil antenado passava a assistir a “todo um desfile de personagens femininas ‘liberadas’, ‘independentes’ (financeira e economicamente e até separadas do marido)”, que a partir de então “passou a entrar todas as noites nos lares brasileiros com uma televisão ligada.”<sup>217</sup> O debate sobre o divórcio, por exemplo, esteve presente nas narrativas televisivas muito antes de se tornar lei no país em 1977. Afinal, não se pode perder de vista que as normas acerca do direito da família vigentes naquela década era o Código Civil de 1916, legislação que determinava “regras minuciosas para o casamento, evidenciando uma sociedade na qual estavam presentes as hierarquias de gênero”, desconsiderando “a família que não provinha do casamento e os filhos nascidos de relações não-matrimoniais”<sup>218</sup>.

O Brasil do tempo dos militares, do ponto de vista dos costumes, assistiu a debates acirrados quanto às possibilidades de mudança da lógica conservadora em torno da constituição da família, por exemplo. Ainda sobre o tema do divórcio, nos anos de 1960, através da imprensa, a jornalista Carmen da Silva<sup>219</sup> se posicionava a favor da Lei do Divórcio, em veículo de largo alcance nacional, contrapondo-se a segmentos ligados, sobretudo, à Igreja Católica. Entretanto, segundo pesquisa de opinião realizada pela revista “Cláudia”, em 1965, “54% dos homens e 36% das mulheres aceitavam o novo

<sup>216</sup> PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PEDRO, Joana Maria & Pinsky, Carla Bassanezi (org). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto: 2012. p. 520.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>218</sup> NICHNIG, Claudia Regina. Rompendo o laço: embates e debates em torno da Lei do Divórcio no Brasil. In: DUARTE, Ana Rita Fonteles; LUCAS, Meize Regina de Lucena (orgs). **As mobilizações do gênero pela Ditadura Militar brasileira (1964 – 1985)**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014. p. 214-215.

<sup>219</sup> Jornalista feminista, Carmen da Silva manteve uma coluna na revista “Cláudia” entre as décadas de 1960 e 1980, incentivando a independência feminina, bem como as transformações nos costumes. Segundo Duarte (2005): “Os artigos da fase inicial do trabalho de Carmen tratavam principalmente de temas como razões para a independência feminina e a questão do trabalho. Enfatizavam a atividade profissional como atividade vital de todo ser humano, sem a qual ele não seria capaz de realizar-se plenamente. [...] No tocante aos relacionamentos, ela procurava desconstruir mitos, como o da submissão feminina e desnaturalizar comportamentos. [...] Procurava mostrar a possibilidade da dissociação entre amor e sexo, como forma de alertar as leitoras de que sentir prazer não seria vergonhoso. Manifestava-se a favor da Lei do Divórcio, que só seria promulgada em 1977, mostrando as dificuldades impostas, principalmente à mulher, por conta do desquite. Ver: DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005. p. 44-45.

casamento dos desquitados, mesmo havendo filhos da primeira união”. Concordamos com Nichnig quando conclui que “é possível perceber um discurso em torno da Lei do Divórcio, que indica que ‘em certo modo a atitude da sociedade vai sancionando o que a lei ainda não sancionou’, apontando a sociedade como propulsora de mudanças legislativas”<sup>220</sup>. A manutenção da estrutura familiar não se aliava mais simplesmente à honra do compromisso conjugal, mas à felicidade do casal. Os novos tipos de união, que ganhavam evidência nas telas da TV, representavam as transformações de uma época na qual o casamento gradualmente deixava de ser uma obrigação social.

Entretanto, na contramão das muitas transformações sociais então em curso, a ditadura operava no silenciamento das representações destoantes aos seus anseios morais. A homossexualidade, por exemplo, era objeto de repulsa para a censura. Ao mesmo tempo em que figuras como Ney Matogrosso, ou mesmo os cantores tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, com seus trejeitos efeminados ganhavam notória visibilidade nos programas de TV e nos festivais de música popular brasileira, a censura, por outro lado, se esforçava em obscurecer personagens de ficções televisivas minimamente identificados como “perversos”. Neste mesmo período, o grupo de teatro e dança intitulado Dzi Croquettes chamava atenção no sudeste do país, apresentando-se em grandes centros culturais do Rio de Janeiro no ano de 1973, com treze atores, liderados pelo americano Lennie Dale, realizando performances nos palcos com roupas femininas e sapatos de salto de alto. A contestação dos padrões normativos encontrava força nos espetáculos teatrais, na dança, no cinema e mesmo na televisão, batendo de frente com a política repressiva desenvolvida naquele momento.

Dentro desse contexto, em 1974 a Rede Globo lançava em sua grade de programação a telenovela “O Rebu”, de Bráulio Pedroso, com estreia para o horário das 22h. Com trama que girava em torno de um misterioso assassinato em uma festa promovida pelo milionário banqueiro Conrad Mahler, vivido por Zbigniew Marian Ziemiński, a narrativa da novela policial com 114 capítulos se voltava, sobretudo, para a investigação do crime, objetivando desvendar seu autor. Considerada inovadora pela forma como construiu seu enredo, que se passa apenas em dois dias, a telenovela causou certa polêmica com a censura por retratar o envolvimento homoafetivo entre dois casais de personagens. Analisando o processo de “O Rebu”, a sinopse ou mesmo os pareceres

---

<sup>220</sup> NICHNIG. *Op.cit.*, p. 228.

dos primeiros episódios não evidenciam claramente a existência de personagens ou fatos que abordassem a temática, lançando-nos a dúvida se essa foi uma estratégia dos produtores da novela no sentido de liberá-la sem maiores problemas. Pela leitura dos primeiros pareceres, o desenlace da novela se pauta apenas na investigação do assassinato, aprofundando-se na história de cada um dos personagens envolvidos na trama, visando compreender seus papéis e possível ligação com o fato que motiva a sequência seriada.

Entretanto, a partir do parecer aos capítulos 16 a 20, as censoras que assinam o documento levantam uma observação acerca da personagem Roberta, contracenada por Regina Viana, em virtude da forma pela qual ela vem sendo apresentada até então. Segue o trecho da apreciação:

A respeito da personagem ROBERTA esta permanece um enigma, sem uma definição precisa quanto a natureza de sua personalidade, suscitando por essa razão diversos equívocos. O comportamento estranho e as palavras evasivas levam a crer que trata-se de uma personagem sexualmente perversa. Para evitar essa certeza consideramos indispensável o corte recomendado.<sup>221</sup>

A “perversão” é tratada aqui como equivocada e estranha, qualificando a personagem como um enigma para o público da novela e para a própria censura. A sugestão de corte às cenas que dão sentido a essa dúvida é crucial para compreendermos o tratamento atribuído à questão. E essa é apenas a primeira menção à temática no processo de “O Rebu”.

Conforme se pode notar no decorrer do desenvolvimento da personagem Roberta e seu posterior envolvimento com Glorinha, estrelada por Isabel Ribeiro, acentua-se a suspeita sobre sua sexualidade por parte da censura. Tal conclusão pode ser verificada no parecer aos últimos capítulos da novela, quando se encontra um desfecho para as personagens na narrativa, quando encenam uma viagem juntas, encerrando sua participação na história. Segundo afirmam as censoras responsáveis por este exame, as intenções do autor, embora sutis, pretendiam “chocar, ou confundir a opinião pública”, pois

a viagem das duas mulheres, Roberta e Glorinha, aparentemente uma simples viagem de recreio, é na realidade uma atitude consciente de duas criaturas que, quebrando os padrões convencionais decidem viver juntas. O fato é habilmente mascarado por cenas normais de viagem de turismo, ficando patenteado o tipo de relacionamento das duas, no enfoque de dois bondinhos do Pão de Açúcar se unindo. A conotação é bastante clara porém, sua

<sup>221</sup> Parecer aos capítulos 16 ao 20 da telenovela “O Rebu”, datado de 22 de novembro de 1974. Caixa 25.

apresentação jocosa dilui a implicação nociva do fato, além de dificilmente ser compreendida pelo grande público.<sup>222</sup>

Apesar de considerarem grave a constatação assinalada, os episódios seguem sem nenhum corte, talvez pelas pareceristas acreditarem, como afirmaram no documento, que ninguém perceberia o propósito das cenas apresentadas. De todo modo, é interessante notar o posicionamento da censura e a atenção dada aos detalhes da montagem narrativa, com seu conjunto de planos e sequência de cenas. A percepção às possíveis intenções da ação dramática confere certa engenhosidade na operação desse exame censório, atento às minúcias da obra.

Além do abordar o envolvimento homoafetivo entre as personagens Roberta e Glorinha, “O Rebu” foi marcada também por retratar a relação de ciúme e interesse do personagem principal Conrad Mahler pelo jovem Cauê, encenado por Buza Ferraz, que inicialmente parecia ser apenas de fraterna amizade, tendo em vista que o velho banqueiro o considerava quase como um filho adotivo. Contudo, segundo aponta um parecer de fevereiro de 1975, “observa-se nos últimos capítulos uma tendência do autor em caracterizar o relacionamento pervertido entre Mahler e Cauê”, comportamento taxado como nocivo, embora se considere que tais aspectos ainda “podem ser apresentados sem comprometer a faixa etária para qual a novela está indicada”. De todo modo, as censoras julgam “inadiável chamar a atenção da Chefia a fim de que sejam tomadas medidas que afastem definitivamente os problemas”<sup>223</sup>.

Nos episódios subsequentes, a trama que cerca os personagens se adensa. A descoberta do romance de Cauê e Sílvia, vivida por Bete Mendes, provoca um ciúme desenfreado em Mahler, digno de suspeita pelos técnicos de censura, que afirmam:

Julgamos conveniente suprimir toda a sequência contida às folhas 1 e 2 do cap. 86, que apresenta a associação das imagens de Sílvia e Cauê (de mãos dadas, girando) com as imagens de Cauê e Mahler na mesma atitude. Embora a cena se assemelhe a um divertimento ingênuo, essa associação reflete uma identidade de sentimentos entre os dois “casais”. Caracteriza também o tipo de relacionamento existente entre Mahler e Cauê, demonstra ciúmes do velho, percebendo-se em toda a sequência um envolvimento sensual que explode quando Cauê se abraça com Mahler. Efetuando o corte os capítulos poderão ser liberados com a mesma impropriedade: 16 anos.<sup>224</sup>

A recomendação de veto demonstra o incômodo gerado pelas cenas. A suposta relação afetiva entre os personagens talvez não provoque interdições mais significativas

<sup>222</sup> Parecer aos capítulos 111 e 112 da telenovela “O Rebu”, datado de 1º de abril de 1975. Caixa 25.

<sup>223</sup> Parecer aos capítulos 84 e 85 da telenovela “O Rebu”, datado de 20 de fevereiro de 1975. Caixa 25.

<sup>224</sup> Parecer aos capítulos 86 a 88 da telenovela “O Rebu”, datado de 25 de fevereiro de 1975. Caixa 25.

na obra pela sutileza com a qual é tratada, além do já avançado horário de exibição da telenovela, após as 22h, costumeiramente mais tolerante. Ainda assim, o recurso exaustivo dos vetos segue sendo utilizado, impossibilitando o enfoque original proposto pela autoria à narrativa. Reprovados pela censura por terem “comportamentos pervertidos”<sup>225</sup>, os personagens em questão integram a tentativa de inaugurar a representação de sujeitos homossexuais na teledramaturgia brasileira em pleno período de controle dos costumes. Condenada como manifestação da subversão, a homossexualidade foi vista pelos teóricos do regime como “uma tática da guerra revolucionária”, recorrendo a uma “tradição reacionária já presente há décadas, pelo menos desde os tempos do Integralismo”<sup>226</sup>. É sob esse cenário que a figura do homossexual passa a significar para a ditadura uma ameaça degenerativa à segurança nacional anticomunista.<sup>227</sup>

É difícil precisar a efetividade do trabalho da censura no que tange à inibição dos elementos por ela idealmente considerados como problemáticos. Para analisar a força desse ato repressivo seria preciso compreender sua estrutura e funcionamento em suas dimensões amplas, inseridos dentro de um aparato burocrático estatal. Contudo, apesar de sua particular relevância para a pesquisa do exercício censório, talvez o mais interessante não seja exatamente o debate em torno da efetividade real da censura no Brasil do tempo dos militares, mas a intenção totalizante que lhe dava sentido. Afinal, quando um regime elabora leis de regulação da censura, tornando legal o controle das liberdades de pensamento, sem dúvida leva em consideração sua pertinência para o projeto de consolidação de um governo eminentemente autoritário. O quanto essa finalidade foi alcançada não sabemos, porém, o desejo de fazê-la operar em sua plenitude esteve inscrito no corpo legislativo do país por insistentes e longos anos.

Nessa medida, o conjunto de ações de âmbito censório no sentido de coibir, no entendimento do regime de exceção, quaisquer tipos de condutas ou hábitos que destoavam do repertório moral defendido pelas instituições que dão sustentação à ditadura deve ser sempre compreendido como uma forma de proteger os valores nacionais supostamente sob ameaça. Essa perspectiva é reiteradamente reforçada nos

---

<sup>225</sup> Parecer aos capítulos 96 a 101 da telenovela “O Rebu”, datado de 11 de março de 1975. Caixa 25.

<sup>226</sup> COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James N & QUINALHA, Renan. (orgs). **Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.p. 28 e 29.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 29.

inúmeros pareceres emitidos para os processos das telenovelas. Assim, a pecha subversiva é acusada de ser contrária aos “padrões morais de nossa sociedade”<sup>228</sup>, que aparentemente desejava permanecer incorruptível, em nome da insígnia militar da ordem e do progresso. Naquele Brasil pós-64, as ações psicossociais que compunham o organograma das estratégias da segurança nacional<sup>229</sup> se debruçaram sobre essas questões de forma prioritária, pois a construção de um país que “ninguém segura”, como diziam os *slogans* do regime, dependia da constituição de cidadãos patrióticos e saudáveis, homens e mulheres, dispostos a colaborar com o futuro da nação. Um futuro que não incluía corpos ou práticas dissidentes, um futuro, portanto, sem história.

---

<sup>228</sup> Parecer aos capítulos 1 a 10 da telenovela “Selva de Pedra”, datado de 28 de março de 1972. Caixa 16.

<sup>229</sup> A discussão acerca da questão da Segurança Nacional foi realizada no primeiro capítulo.

#### **4 – CARTAS À CENSURA: A RECEPÇÃO DAS TELENÓVELAS.**

#### 4.1 – “Deturpam e desmoralizam os costumes”: recepção e mediações nas manifestações coletivas ao órgão de censura.

“SERÁ QUE EXISTE MESMO CENSURA NESTE PAÍS? em [sic] caso positivo, que tipo de censores são esses que não se apercebem ou simplesmente toleram tamanho amesquinamento e ameaça à estrutura familiar?” Brasileiro, casado e advogado é a forma como o autor desses questionamentos se identifica em uma carta originalmente endereçada ao redator do Jornal do Brasil, a qual teve sua cópia também endereçada à Presidência da República, aos “três Ministros militares”, ao Ministro da Justiça e ao Secretário de Segurança do Estado do Rio de Janeiro. A missiva, localizada no acervo documental da Divisão de Censura e Diversões Públicas, sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante, manifesta enfático protesto contra o “escandaloso, aviltante e afrontoso programa de televisão posto no ar pela T.V. Globo, no dia 19 do mês em curso, no horário nobre, no qual foi exibido um infeliz rapaz de maneiras afeminadas, cognominado ‘Ney Mato Grosso’”, pois sua “triste e deplorável coreografia eivada de deboches e sandices despudoradas, chocou, creio eu, a grande maioria do público que teve a desventura de vê-lo”. Contendo quatro páginas, a correspondência demonstra a preocupação de seu autor não só com o impacto de tais cenas para as “crianças e os jovens de todas as classes”, mas com a forma como elas supostamente “deturpam e desmoralizam os costumes”.

A televisão, destituída de controle efetivo, surge como um problema para a nação, pois o que se costumava assistir em seus programas, para esta missiva, estava impregnado de “cenas indecorosas, altamente prejudiciais à formação da criança e da juventude, capaz até mesmo de deformar o caráter [sic] de larga faixa da população adulta”. E os resultados “dessa onda lodacenta” eram os mais diversos, tais como, “a insensatez, o desamor, a desagregação da família e a descrença em tudo o que é legítimo e dignificante”<sup>230</sup>. Portanto era preciso que o governo realizasse uma investida pesada, através da censura, para coibir tal ameaça à moral e ao país. Correspondências como essa, escritas por entidades ou indivíduos e endereçadas às autoridades ou à censura, denunciando programas e cenas exibidas na TV, eram muito recorrentes, sobretudo a

---

<sup>230</sup> Carta ao Jornal do Brasil, com cópias endereçadas a outras autoridades como a Presidência da República e o Ministério da Justiça, datada de 30 de outubro de 1978. Fundo “Divisão de Censura e Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 08.



partir dos anos de 1970, com a popularização dos aparelhos receptores e da ampliação da difusão de sinais via rede. Nosso objetivo neste capítulo é discutir a recepção à televisão, de modo geral, e às telenovelas, mais estritamente, através da análise de uma série de cartas encaminhadas à Divisão de Censura e Diversões Públicas, compreendendo a historicidade dessas escritas diante do estabelecimento do regime de exceção pela ditadura e do desenvolvimento dos setores ligados à comunicação de massa.

A sensível popularização da TV, nesse sentido, se deu principalmente nos anos pós-Golpe, pois o número de casas brasileiras com aparelhos receptores havia tido um crescimento tímido nas primeiras décadas após a chegada dos televisores no país. Conforme aponta Esther Hamburger, “a distribuição de aparelhos no território nacional acompanhou o crescimento urbano: em 1960, dez anos após a inauguração da TV [...] apenas 4,6% dos domicílios brasileiros possuíam um aparelho, esse número subiu para 22,8% em 1970”<sup>231</sup>. Além desse dado, cabe destacar que os sinais de emissão eram transmitidos por torres, estabelecendo uma centralização a partir das grandes cidades e regiões metropolitanas. Somente nos anos de 1980 é inaugurada no Brasil a rede de satélites pela Embratel<sup>232</sup>, levando o sinal a ter uma abrangência nacional.<sup>233</sup>

Nossa proposta, a partir da análise das correspondências, é pensar que elementos orientavam a relação dos missivistas com a TV. Que atravessamentos mediavam emissão e recepção implicados na escrita desses sujeitos? É possível eleger um elemento em comum que motivava o envio de cartas ao órgão de censura? Nesse sentido, como se configurava o processo de recepção à televisão, por parte dos missivistas, percebido a partir dessa documentação? Na tentativa de responder essas questões, nos propomos a estabelecer um diálogo com sociólogos e estudiosos que vêm há algum tempo refletindo sobre a possibilidade de pensar a recepção como um campo necessário para entender as interações entre as audiências e artefatos culturais televisivos. Distanciando-se de abordagens teóricas que consideravam a televisão um

---

<sup>231</sup> HAMBURGUER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 22.

<sup>232</sup> Segundo PEREIRA FILHO, o “Sistema Nacional de Telecomunicações deveria formar um complexo de troncos e redes através dos quais se operariam os seguintes serviços: telefonia, telegrafia, difusão de sons e imagens, transmissão de dados, *fac-simile*, telecomando e radiodeterminação.” Ver: PEREIRA FILHO, José Eduardo. A EMBRATEL: da era da intervenção ao tempo da competição. In: **Revista de Sociologia e Política**. nº 18, Curitiba, junho de 2012.

<sup>233</sup> ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”**. Bauru, SP: Edusc, 2003. p. 31.

meio meramente manipulador, Jesús Martín-Barbero questiona a “centralidade atribuída ao texto-rei e à mensagem entendida como lugar de verdade de que circularia na comunicação”<sup>234</sup>. Defendendo, assim, o caráter ativo da recepção, no qual os indivíduos se apropriam e negociam constantemente com os meios, Barbero afirma que as concepções anteriores sobre o tema versavam que entre “emissores-dominantes e receptores-dominados, nenhuma sedução, nem resistência, só a passividade do consumo e a alienação decifrada na imanência de uma mensagem-texto nunca atravessada por conflitos e contradições, muito menos por lutas”<sup>235</sup>.

A gênese das pesquisas de recepção no campo da comunicação de massa advém dos primeiros esforços teóricos propostos pelos Estudos Culturais na Inglaterra do pós-guerra. A experiência intelectual britânica, na qual a noção de cultura estava vinculada a um viés marcadamente elitizado e tradicional, motivou a proliferação de estudos acerca da cultura popular, do folclore e das práticas não hegemônicas. A partir dos anos de 1950, textos de três pesquisadores vão constituir as bases dos Estudos Culturais, são eles: “As Utilizações da Cultura”, de Richard Hoggart, de 1957; “Cultura e Sociedade”, de Raymond Williams, de 1958, e “A Formação da Classe Operária Inglesa”, de E. P. Thompson, de 1963. Esses trabalhos inauguram novas abordagens em torno da cultura popular, para além de uma leitura de submissão, mas também de resistência e negociação. Dando sequência aos recentes estudos sobre o tema, em 1964, Hoggart funda o *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), ligado ao Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, compondo o seu eixo de pesquisa as relações entre “cultura contemporânea e sociedade, isto é, as suas formas culturais, instituições e práticas, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais”<sup>236</sup>. Nos anos de 1970, Stuart Hall assume a direção do Centro e passa a investir na etnografia como metodologia investigativa no campo da cultura. Com a publicação do texto “Encoding and Decoding in Television Discourse”, de 1973, Hall se debruça sobre a recepção aos programas televisivos, articulando as relações entre emissor e receptor para além da ótica da dominação ou da alienação, propondo a possibilidade de interpretação ativa da audiência. Desse modo, os Estudos Culturais britânicos rompem com as concepções passivas, “em favor de uma detalhada análise da variedade de

<sup>234</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 293.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 281-282.

<sup>236</sup> ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **O que é, afinal Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 138-139.

modos pelos quais as mensagens são decodificadas por diferentes membros públicos, dependendo de quais são suas orientações sociais e políticas”<sup>237</sup>.

Na América Latina, os estudos sobre recepção ganharam bastante força desde a década de 1980, considerando o contexto específico de desenvolvimento tardio da indústria cultural desses países emergentes e o papel da produção massiva de folhetins telenovelescos em países como Brasil, Argentina, Colômbia, Chile e México, por exemplo. Inicialmente, o diálogo com a Antropologia foi fundamental no sentido de se apropriar das contribuições do arsenal metodológico da etnografia para a realização de pesquisas de recepção em comunidades e grupos familiares. Tal perspectiva, segundo David Morley, permite lançar um enfoque sobre a prática de ver televisão no contexto mais geral dos estudos do consumo como processo não só material, mas também simbólico.<sup>238</sup> Contudo, não lançaremos mão dessa abordagem de maneira estrita, em virtude da própria tipologia de nossas fontes. Tentaremos, pois, debruçar-nos sobre as formas de apropriação das mensagens pelos sujeitos que escreviam as cartas, considerando seu lugar social e o contexto de defesa de determinados valores por parte dos discursos fundamentados no ideário do regime. As contribuições de Chartier são fundamentais nesta análise, na medida em que perceber a construção de sentidos através do ato de ver TV, levando em consideração, ao mesmo tempo, o tornar-se telespectador, significa não ignorar os efeitos produzidos pelos dispositivos de produção das programações televisivas.<sup>239</sup>

Os documentos os quais nos propomos analisar são uma pequena parcela de um total de 150 cartas que constituem o acervo do fundo DCDP. Dentre reclames, denúncias, sugestões, elogios ou críticas, os temas abordados pelos missivistas abrangem, sobretudo, o campo de jurisdição do órgão de censura, ou seja, assuntos relacionados a peças teatrais, filmes em exibição nos cinemas, peças publicitárias e programas de TV. A DCDP se tornou bastante conhecida do público em geral, no decorrer dos anos de 1970, muito em virtude da obrigação de exibição dos certificados

---

<sup>237</sup> SCHULMAN, Norma. O *Centre for Contemporary Cultural Studies* da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In: In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **O que é, afinal Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 183.

<sup>238</sup> MORLEY, David. **Televisión, audiências y estudios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1996. p. 250.

<sup>239</sup> O estudo de Roger Chartier se pauta na história da leitura a partir de um olhar sobre a complexidade das formas de ler. Utilizamos-nos de sua proposta metodológica, adequando-a, no entanto, para nosso objeto, no caso, as narrativas televisivas. Ver: CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

de censura em cinemas e programas de TV. Conforme afirma Carlos Fico, “era possível saber de sua existência, do nome de seus diretores e do jargão utilizado pela repartição pública”<sup>240</sup>.

A escrita epistolar pressupõe um destinatário, implica uma interlocução. Neste caso, o presidente, o ministro da justiça, o diretor da Polícia Federal ou diretamente o órgão de censura assumiam esse papel, constituindo-se como autoridades competentes para lidar com os supostos abusos cometidos pela TV. Característica própria da natureza documental das cartas, o “encarregado dos procedimentos de manutenção e arquivamento dos documentos é o ‘outro’ a quem se destina a carta e que passa a ser seu proprietário”<sup>241</sup>. A preservação desses registros é, portanto, transferida à DCDP, após serem encaminhados, oriundos de destinatários distintos. Para esta análise, selecionamos especificamente aquelas correspondências em que a televisão e as telenovelas apareciam como objetos problemáticos.

Neste período, o governo liderado pelos militares reforçava, no exercício de suas instituições, os ideais e valores defendidos por aqueles que apoiaram o golpe de 1964, assim como as classes mais abastardas, a Igreja Católica e setores da classe média. O próprio regime difundia que apenas um governo forte seria capaz de desenvolver o país, promovendo a integração entre seu povo, objetivando o “bem comum”. Nesse sentido, a noção de defesa da família, por ser considerada uma célula base da sociedade brasileira, justificou uma série de investimentos do governo no que se refere à proteção dos princípios “morais cristãos”. Vale ressaltar, especificamente, católico. Rezende aponta que

o regime se empenharia em se legitimar através de um suposto ideário de democracia que propagava a remodelação do Estado a partir da valorização da instituição família e de todos os valores que lhe fossem inerentes. O fortalecimento da família enquanto instituição máxima de internalização e sedimentação dos valores propagados pela ditadura significava, segundo os condutores do regime, o fortalecimento do Estado no sentido almejado pelo movimento de 1964. A exaltação dos valores de integração, harmonia, ordem e disciplina tinha, na família, segundo o regime, seu interlocutor fundamental.<sup>242</sup>

<sup>240</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao Regime Militar. In: **Topoi – Revista de História**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 5, set. 2002. p. 268.

<sup>241</sup> GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 19.

<sup>242</sup> REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil – repressão e pretensão de legitimidade** (1964-1984). Londrina: UEL, 2001. p. 39.

Esse é um discurso bastante disseminado na época, fortalecendo, inclusive, o imaginário anticomunista veiculado pelo ideário do regime. Rodrigo Patto Sá Motta, em estudo sobre a construção histórica desse imaginário no Brasil ao longo do século XX, destaca que as representações católicas colocavam o comunismo como um inimigo a partir de sua assimilação com elementos específicos condenáveis, como a destruição da família, o divórcio, a liberação da mulher, a educação sexual e o aborto. Nesse sentido, o comunismo passou a ser visto não só como um desafio à moral e aos “bons costumes”, mas também à própria segurança nacional. Segundo Motta, “dentre o amplo arco de representações que compõe o imaginário anticomunista, a temática moral ocupou papel destacado, tendo contribuído em muito para o sucesso das mobilizações contra o comunismo”<sup>243</sup>.

Uma preocupação que, de modo geral, perpassa e até motiva a escrita destas correspondências é a questão da moral e sua exibição na televisão. Nesse sentido, analisaremos primeiramente cartas enviadas por entidades, grupos religiosos ou associações e, em seguida, no próximo tópico, as manifestações individuais. Nosso objetivo não é apreender essas cartas como um reflexo da realidade do pensamento da sociedade brasileira daquele momento, de modo algum. Mas entendê-las como expressivas acerca de uma parcela de sujeitos interessados em contribuir de algum modo com o regime, através das denúncias ou simplesmente tecendo suas críticas enquanto telespectadores. Assim, nos debruçaremos também sobre detalhes relevantes: A quem se dirigem? De onde escrevem? Como se identificam? Situar o lugar social dessas escritas, sejam provenientes de uma articulação coletiva ou apenas individual, nos ajudará a dimensionar que mediações estão envolvidas nessa relação dos espectadores com as mensagens televisivas. Malatian, analisando a possibilidade de uso de fontes epistolares no trabalho do historiador, a partir do diálogo com Bourdieu, concorda que

as cartas fazem parte de e expressam *habitus*, ou seja, comportamentos, regidos por valores próprios de uma dada época ou grupo social no qual se inserem ações individuais, num jogo entre indivíduo e contexto que constitui a dimensão da individualidade. [...] Nesse universo aparentemente caótico da experiência humana, o *habitus*, enquanto disposições incorporadas para sentir, pensar e agir, permite o ordenamento e a unificação de práticas, ações, comportamentos e representações que convergem para a compreensão do eu,

---

<sup>243</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda conta o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002. p. 62.

da identidade do sujeito, mas também de uma dada sociedade na qual o indivíduo se movimenta.<sup>244</sup>

Em documentos como estes, apreendemos quem eram esses sujeitos, a que círculos relacionais pertenciam e como atribuem significados ao momento em que vivem. A escrita de si sugere posicionamento frente à própria vida, naquilo que lhe é mais caro, pois dialoga com as práticas cotidianas e com as sensibilidades. Configurando-se como campo de estudos pela história, a escrita de si abrange diferentes tipologias de fonte, ligadas à produção autorreferencial, sejam elas autobiografias, diários, correspondências, fotografias, cartões-postais. Conforme afirma Gomes, toda a documentação referente à “produção do eu” é marcada pela busca de um efeito de verdade, “que se exprime pela pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões ‘íntimas e profundas’ do indivíduo que assume sua autoria”<sup>245</sup>. De todo modo, o exercício da crítica do historiador sobre a natureza desses registros se pauta na ótica assumida por seus autores e na forma como eles as expressam. Assim, o que importa não é “dizer o que houve”, mas “de dizer o que o autor diz que viu, sentiu, experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento”<sup>246</sup>.

Em uma carta enviada em 02 de agosto de 1970, pela Congregação Mariana de São Gonçalo, localizada na capital paulista, endereçada ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, o grupo religioso solicita uma tomada de providências sobre determinadas novelas exibidas na época, tais como “Assim na Terra como no Céu”, “Irmãos Coragem” e “Simplesmente Maria”<sup>247</sup>. Alegando que essas produções atingem a “honorabilidade do sacerdote e apresentam exemplos destrutivos da família e da moral”. Alertando ainda sobre a questão da juventude no país, escrevem:

Quando o govêrno se preocupa em dar uma formação moral e cívica séria, aos estudantes de todos os níveis, como fator importantíssimo na preservação dos valôres morais da Nação, parece-nos que tais novelas penetrando nos lares, vão destruir todo esse esforço e tôda a boa intenção governamental.

Não se contentam os inimigos da Pátria e da Religião em se servir do cinema nacional sobretudo, mas vendo a inércia de muitos homens de boa formação e de responsabilidade no setor público, sentem-se estimulados na sua audácia.

<sup>244</sup> MALATIAN, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 201.

<sup>245</sup> GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 14-15

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>247</sup> “Assim na Terra como no Céu”, de Dias Gomes, exibida às 22 horas, na Globo; “Irmãos Coragem”, de Janete Clair, que estreou no horário das 20 horas, também na Globo; “Simplesmente Maria”, de Célia Alcântara, com adaptação de Benedito Ruy Barbosa, que foi ao ar às 20 horas pela TV Tupi. Os três títulos estrearam no ano de 1970.

Julgamos muito importante, se o governo deseja de fato preservar os valores morais, uma ação mais enérgica nas televisões, e uma escolha mais cuidadosa dos censores.<sup>248</sup>

Assinada por membros desta congregação católica, essa missiva destaca uma preocupação muito comum nos debates da época sobre a inserção da televisão nos lares: sua ameaça às famílias. Os estudantes aparecem como o alvo central de tal ameaça, além da religião, a partir do desrespeito com a figura do padre, por exemplo. Além disso, a escolha dos censores se torna passível de suspeita, pois, ao que parece, sua atuação não tem sido eficiente o bastante, deixando ir ao ar cenas ou programas que agridem os “valores morais”.

Não se pode perder de vista que no ano anterior ao da escrita dessa carta, se instalava nos currículos escolares como obrigatória em todo o Ensino Básico a disciplina Educação Moral e Cívica (EMC)<sup>249</sup>. Uma tentativa do Ministério da Educação em reforçar os símbolos nacionais, como o amor à pátria e o civismo, ancorados em princípios religiosos, temas estes que estavam na ordem do dia, no período. Os idealizadores da disciplina de EMC defendiam que seu currículo deveria se basear em práticas educativas, abrangendo, assim, atividades “de ordem física, artística, cívica, moral e religiosa [...], com a formação de hábitos correspondentes”<sup>250</sup>. As justificativas que sustentam tal perspectiva apontam para a difusão da “família moderna”, que afastaria “o jovem – ou a nação – do caminho moral e cívico”<sup>251</sup>. Nesse sentido, os assuntos abordados nas telenovelas, segundo transparece na correspondência, parecem ir na contramão no que diz respeito à formação dos jovens comprometidos com sua nação, como pretendia o regime e os discursos que o legitimavam.

<sup>248</sup> Carta ao Ministro da Justiça, de 02 de agosto de 1970, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>249</sup> A disciplina de Educação Moral e Cívica foi instituída por meio do decreto-lei nº 869/69, de 12 de Setembro de 1969. Segundo Juliana Miranda Filgueiras, a instalação da disciplina está diretamente ligada ao endurecimento do regime, após a implantação do Ato Institucional nº 5, tornando possível a concretização de um projeto educacional que já vinha tramitando desde meados dos anos de 1960. Ver: FILGUEIRAS, Juliana. **A Educação Moral é Cívica e sua produção didática: 1969-1993**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

<sup>250</sup> BRASIL, Ministério da Educação e Cultura, Comissão de Ensino Primário e Médio (CEPM). Parecer nº 131/62, de 30 de julho de 1962.

<sup>251</sup> RIOS, Valesca Gomes, ALVES, Raquel da Silva. Modos de educação: a disciplina Moral e Cívica em seu currículo e na formação docente. In: DUARTE, Ana Rita Fonteles; LUCAS, Meize Regina de Lucena (orgs). **As mobilizações do gênero pela Ditadura Militar brasileira (1964 – 1985)**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014. p. 65.

Diante das solicitações apontadas acima, o Ministério da Justiça responde através do Processo de nº 28.311/70, apontando os motivos do envio da então correspondência como “meritórios”, no entanto, justifica que o “problema focalizado já está protegido e corretamente disciplinado na legislação ordinária, cabendo ao Serviço de Censura e Diversões Públicas [...] zelar pelo cumprimento das normas”. Esse processo destaca também que a “legislação censitária” vem sendo estudada, objetivando a sua urgente atualização, adequando-se “às exigências da conjuntura nacional”<sup>252</sup>. Indispensável destacar que a censura a diversões públicas não é uma novidade da Ditadura, pois foi criada ainda nos anos de 1940, a partir do Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946.<sup>253</sup>

E, de fato, o órgão passava por mudanças internas significativas no começo dos anos de 1970. Ao longo do governo do General Emílio Garrastazu Médici, o Ministério da Justiça passou a concentrar mais poderes, levando-o a repensar o funcionamento da censura. Kushnir aponta que até aquele momento, a estrutura do SCDP “foi sempre tacaña, comparada ao volume de material que recebia para analisar e emitir parecer”<sup>254</sup>. Assim, em 1972 o órgão passou a ser considerado como “divisão” (DCDP), reestruturando-se e tornando-se mais orgânico. A operação que correspondia à censura prévia, por exemplo, era bastante custosa, devido ao elevado número de capítulos analisados, de todas as telenovelas, de diferentes emissoras, que iam ao ar. Segundo dados levantados por Carlos Fico, a média anual, entre os anos de 1972 e 1987, superava 2.000 capítulos para avaliação.<sup>255</sup>

O debate em torno da atualização da legislação da censura no país é bastante acentuado no início da década de 1970, de modo que, em resposta a outras correspondências, a SCDP se utiliza desse mesmo argumento como forma de justificar a ausência de medidas consistentes de veto. Foi o caso do retorno dado à carta do jornalista e diretor do “Jornal de Formiga”, periódico de uma cidade do interior de Minas Gerais, na qual, após tecer inúmeros elogios ao presidente Médici por seus

---

<sup>252</sup> BRASIL, Ministério da Justiça, processo de nº 28.311/70, assinado pelo assessor José Rosa Filho, em 18 de setembro de 1970. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>253</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao Regime Militar. In: **Topoi – Revista de História**, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, p. 251-286, set. 2002.

<sup>254</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 125.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 263.



“excelentes trabalhos desenvolvidos à frente da Nação”, denuncia o que considera como “abusos à moral”:

A moral, por exemplo, permita-nos dizer a V. Excia., num país onde tem as mais perfeitas Leis, segue os mais estranhos conceitos. Os excessos imperam nas artes, na moda, nos costumes, no cinema, na Televisão, na imprensa falada e escrita, afim, na maioria das atividades humanas, pisoteando a Lei e enfraquecendo as famílias brasileiras.

Fala-se muito hoje em sexo, comenta-se o sexo, exhibi-se o sexo. Será tudo sexo? E pelo sexo, muitos vivem um mundo de erotismo e pornografia, renegando os mais elementares preceitos de moral e a crise moral que lavra no Brasil, permitindo de maneira assustadora, o crescimento da delinquência juvenil e a corrupção dos nossos lares brasileiros. [...]

Com todo respeito e acato a V. Excia., apelamos e pedimos de joelhos que, tome energicas providências contra esta onda de desenfreado erotismo e esta irrespirável onda de sexomania que quer arrazar o nosso País. [...]

É hora exata de V. Excia. E milhões de brasileiros dizer um “BASTA” a esse processo de debilitamento do organismo familiar e nacional.<sup>256</sup>

O tom eminentemente colaborativo expressado nessa missiva e em várias outras deste mesmo acervo foi analisado por Duarte, em um artigo publicado recentemente, onde afirma que setores da sociedade civil manifestaram seu “desejo de colaborar com o esforço dos diversos governos militares, cobrando a efetivação da censura moral aos meios de comunicação estabelecida por meio da constituição e de decretos leis que a regulamentaram”<sup>257</sup>. Não se pode perder de vista que, nesse contexto, a preocupação com a moral por parte dos missivistas, não raras vezes, transformava insinuações de relações sexuais entre casais, encontros noturnos ou simplesmente a carona de um motorista desconhecido, exibidos nas produções televisivas, em cenas de “erotismo e pornografia”<sup>258</sup>. Nesse sentido, esse discurso permite transparecer uma necessidade de se investir contra esse tipo de narrativa, “protegendo” a família brasileira.

O regime de colaboração apontado por Duarte possuía um caráter fortemente civil, além disso, órgãos policiais estaduais contribuíram proficuamente, seja no âmbito investigativo de informação seja na execução de prisões e ações gerais contra aqueles

<sup>256</sup> Carta ao presidente Emílio Garrastazu Médici, enviada em 7 de novembro de 1972. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>257</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. Em regime de colaboração: segurança nacional e gênero em cartas à censura no Brasil dos anos 1970. In: **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 7, n. 1, abr., 2014. p. 80.

<sup>258</sup> Descrições como estas são frequentes em várias correspondências, onde os missivistas denunciam determinada produção apontando especificamente quais cenas consideravam problemáticas.

considerados “subversivos”. Tal acepção se torna ainda mais clara com a análise de uma correspondência enviada em 4 de outubro de 1971 pela Associação dos Delegados de Polícia do Estado de São Paulo ao Ministério da Justiça. Em um reclame que representa, conforme assinalada no texto, 1.355 associados, deliberado em reunião com a diretoria da entidade, denuncia a forma como as personagens do delegado aparecem nas novelas “Irmãos Coragem” e “O Homem que deve Morrer”<sup>259</sup>, tratado “de maneira caricata, para não dizer ridícula: é o ignorante, o violento, o corrupto”. Tal indignação levou a associação a redigir três páginas, reforçando, dentre outras coisas, seu papel ao longo dos anos pós-1964:

Ora, sabendo-se que – pelo menos em São Paulo - os Delegados de Polícia são todos Bacharéis em Direito, admitidos através de concursos públicos de títulos e provas, submetidos a exame psicotécnico e investigação social de sua vida pregressa, galgando seus postos na carreira através de promoções escalonadas em mérito e antiguidade; sabendo-se mais que a Polícia Civil do Estado, de que são os Delegados os dirigentes máximos, participou ativamente dos preparatórios e da Revolução de 1964; e ainda que foi o DOPS/SP que iniciou o desbaratamento da subversão e do terrorismo no território pátrio, inicialmente com os ataques à Vanguarda Popular Revolucionária de Carlos Lamarca, prosseguindo com a destruição do mito Carlos Marighella e de seu sucessor Joaquim de Arruda Câmara e participando, recentemente de diligências que culminavam com a localização e morte de Carlos Lamarca, é bem de vêr-se qual o objetivo da apresentação, de forma tão desfavorável, da figura do Delegado de Polícia no vídeo.<sup>260</sup>

A repercussão daquilo que ia ao ar, nacionalmente, através dos programas de televisão ganhava dimensões diversas, mesmo em um momento em que a grande maioria da população brasileira sequer tinha um aparelho receptor em casa. O posicionamento dos delegados aqui demonstra não só a contribuição no trabalho do órgão de censura, mas a demarcação da relevância do papel desses agentes no quadro geral de sustentação do regime. Nesse sentido, os fatos apontados na carta, como a perseguição à Vanguarda Popular Revolucionária, grupo de guerrilheiros liderados por Lamarca<sup>261</sup>, bem como sua morte e a de Marighella<sup>262</sup>, militante da Ação Libertadora

<sup>259</sup> “O Homem que deve Morrer”, novela de Janete Clair, exibida às 20 horas, na Rede Globo.

<sup>260</sup> Carta ao Ministério da Justiça, enviada em 4 de outubro de 1971. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>261</sup> Carlos Lamarca, capitão do Exército brasileiro, engajou-se na luta armada contra o regime militar em 1969, sendo expulso da corporação no ano seguinte. Militante da Vanguarda Popular Revolucionária, liderou a deserção de um grupo de militares, atuando em ações armadas. Participou também do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8).

<sup>262</sup> Carlos Marighella foi um militante do Partido Comunista Brasileiro, no qual ingressou desde o final dos anos de 1920. Preso ao longo do Estado Novo em virtude de sua atuação junto ao partido, Marighella foi expulso do PCB por divergências com a cúpula da legenda. Em 1967, fundou a Ação Libertadora

Nacional (ANL), ambos assassinados, assassinados pela ditadura, personificada no delegado Sérgio Fleury<sup>263</sup> e no major Nílton Cerqueira<sup>264</sup>, são bastante significativos.<sup>265</sup> Afinal, a figura do delegado, nesse caso, se confunde com a da própria ditadura que buscava se legitimar e não deveria ser alvo de caricaturas na TV, caso contrário, sua “moral” perante a sociedade seria atingida e desrespeitada.

A temática da moralidade na TV e sua relação com a juventude é bastante recorrente nas missivas analisadas. Em 1971, a Câmara Municipal de São Vicente, no Estado de São Paulo, emite um requerimento endereçado ao diretor do órgão de censura, assinado pelo vereador Max Simon e aprovado “por unanimidade”, em Sessão Ordinária da casa, ressaltando o problema da televisão e sua “influência perante a massa popular”, que segue “seu caminho nocivo, envenenando a alma das crianças com programas de monstros, violência, crimes etc.” O documento se alonga, enfocando-se nas questões relativas à moral:

Eis, portanto, o apêlo que apresentaremos a seguir às autoridades responsáveis pela censura para que proibam, doa a quem doer, os filmes nocivos às crianças e juventude; que ponham fim nos programas de auditório que atentem contra o bom senso, a moral, a decência e a dignidade humana.

Requeiro, pois, seja oficiado ao Serviço de Censura Federal, solicitando maior fiscalização e melhor critério relativamente à seleção e aprovação dos programas de TV, principalmente os oferecidos nos horários destinados à classe infantil e juvenil, visando, com essas providências, desestimular os maus sentimentos porventura embrionários nas mentes de nossas crianças, carentes de melhores exemplos de boas virtudes, de respeito e amor ao próximo, e de devotamento à sociedade e à Pátria.<sup>266</sup>

O presente requerimento é significativo, na medida em que foi aprovado pelos vereadores da Câmara e se configura como uma opinião partilhada entre os demais membros do legislativo da cidade de São Vicente que desejam contribuir no combate a determinados temas veiculados na TV, apoiando o papel do órgão de censura. Crianças e jovens aparecem como sujeitos extremamente vulneráveis à “influência” da TV, considerada um malefício por sua programação de baixa qualidade e sem compromisso

Nacional (ALN), defendendo a luta armada contra o regime militar. Assassinado dois anos depois, em uma operação do DOPS (Departamento de Ordem Pública e Social) de São Paulo.

<sup>263</sup> Delegado do DOPS de São Paulo, Fleury foi um dos principais articuladores da morte de Carlos Marighella.

<sup>264</sup> General do Exército que ocupou cargo de chefia na corporação e na Polícia Militar do Rio, um dos líderes da perseguição ao militante Carlos Lamarca.

<sup>265</sup> ROLLEMBERG, Denise. Carlos Marighella e Carlos Lamarca: memória de dois revolucionários. In: Ferreira, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **As esquerdas no Brasil: Revolução e democracia (1964...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.76.

<sup>266</sup> Requerimento de nº 93/71, datado de 3 de Junho de 1971, da Câmara Municipal de São Vicente, assinado pelo vereador Max Simon. Caixa 07.

educativo. Percebemos certa recorrência no envio de cartas por parte tanto do legislativo quanto do gabinete de prefeituras de cidades pelo país, ao longo das décadas de 1970 e 1980.

É relevante destacar que, no campo político, ao final do governo de Castelo Branco, foi decretado o Ato Institucional nº 2, que instaurou a “dissolução dos partidos existentes, com imposição, de cima pra baixo, de um sistema bipartidário; milhares de novas cassações; deposição de governadores eleitos”<sup>267</sup>. O bipartidarismo entre Aliança Renovadora Nacional (Arena), o partido de apoio à ditadura, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que concentrava uma oposição moderada, inviabilizava uma atuação mais crítica ao governo. Desse modo, o posicionamento do legislativo de São Vicente, assim como de outras câmaras municipais que também se dispuseram a colaborar com a censura, através de cartas encontradas neste conjunto documental, evidencia um pouco a força de uma base política que integrava os escalões dos militares.

Ainda sobre a televisão e sua função educativa, em carta enviada para o diretor da DCDP, Rogério Nunes, em 26 de setembro de 1978, a União Cívica Feminina (UCF) solicita um maior cuidado com as novelas exibidas pela emissora Rede Globo. Importante situar que esta entidade, criada em 1962 em São Paulo, representa o surgimento de inúmeros movimentos organizados por mulheres das classes médias e altas, no início daquela década, com o intuito de se posicionar contra o governo do então presidente João Goulart. A União Cívica Feminina, que congregava “esposas e amigas dos empresários e militares paulistanos”<sup>268</sup>, assim como outras organizações femininas no Rio de Janeiro, com a Campanha da Mulher pela Democracia (Camde), em Belo Horizonte, com a Liga da Mulher pela Democracia (Limde) e, no Recife, com a Cruzada Democrática Feminina (CDF), defendiam que apenas uma intervenção militar poderia tirar o país das mãos de uma suposta ameaça comunista. Inclusive, essas organizações foram fundamentais nas articulações que levaram à criação das Marchas da Família com Deus pela Liberdade, sediadas em vários estados brasileiros às vésperas do golpe de 1964. Segundo Cordeiro, as mulheres que integravam esses grupos “se apresentavam publicamente como mães, esposas e donas de casa, investiam-se de forte

---

<sup>267</sup> REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p.61.

<sup>268</sup> SISTINI, Dharana Pérola Ricardo. **A “mulher brasileira” em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964**. Dissertação (mestrado em história) – Universidade de São Paulo, 2008. p. 34.

retórica conservadora e anticomunista com o objetivo de [...] ‘revigorar princípios e ideias sempre defendidos no Brasil cristão e democrático’”<sup>269</sup>.

A União Cívica Feminina possui uma atuação contundente no que se refere à “defesa da moral” e isso fica ainda mais claro com o seu posicionamento na carta enviada à DCDP. Vale ressaltar que esta não foi a única correspondência enviada por essa organização ao órgão de censura, demonstrando seu permanente “estado de alerta” com os meios e as mensagens que destoassem dos princípios cristãos com os quais se identificavam. Nesta missiva em particular, a UCF encaminha como anexo a cópia de uma carta enviada à própria Rede Globo, na qual discorre:

A União Cívica Feminina de Santos que congrega no seu corpo associativo centenas de mães de família, vem reiterar seu apelo a esta emissora, no sentido de moralizar as novelas de 18, 19 e 20 horas, protegendo assim a formação de nossas crianças.

Sabedoras que a rede Globo é a emissora de maior audiência na Baixada, causa-nos tristeza e revolta a pouca vigilância que é dada aos programas deste horário, tão assistido pelos jovens.<sup>270</sup>

Assinada pela então presidente da associação, Magdalena da Cunha Coelho, com um discurso marcado pelo forte apelo associativo das integrantes do movimento com de um tipo ideal de mulher: a mãe de família, senhora do lar. Tal estratégia retórica se apropria de delimitações de gênero, constituindo um jogo. Quanto a isso, Duarte nos ajuda a compreender tal recurso, afirmando que a “utilização de jogos ou performances de gênero [...] ao longo da história, é elemento importante para pensar a ação política de mulheres e compreender as apropriações de identidades de gênero, atribuídas automaticamente a elas”<sup>271</sup>. Atentar para essa relação é compreender como tal grupo de mulheres se utiliza de elementos culturalmente associados à noção de feminilidade, como a maternidade, o cuidado com o lar e a defesa da família como justificativa de suas reivindicações no campo político. A noção de gênero enquanto performativa, desenvolvida pela filósofa Judith Butler, denuncia a fragilidade da concepção de identidades estáveis, defendendo, ao contrário, que o gênero “é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma

<sup>269</sup> CORDEIRO, Janaina Martins. **Direitas em movimento: a Campanha da Mulher pela Democracia e a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 43 e 44.

<sup>270</sup> Carta ao diretor do órgão de censura, de 26 de setembro de 1978, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>271</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Jogos da memória: o Movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979)**. Fortaleza: INESP, UFC, 2012. p. 194.

*repetição estilizada de atos*<sup>272</sup>. Tais atos são internamente descontínuos, carregando consigo, segundo Butler, uma aparência de substância.

O estudioso da comunicação social Guillermo Orozco afirma que a mediação se origina através de várias fontes, seja na cultura, na política, na economia, na classe social, no gênero, na idade, na etnicidade, em determinados contextos. Por isso, refletir em torno de cada uma destas correspondências do ponto de vista da recepção é perceber os sujeitos envolvidos nesse processo atravessados por uma série de mediações, que nos ajudam a entender um pouco do modo como eles produzem significados sobre certos temas. Além disso, concordamos com Orozco quando defende que as pluralidades de “experiências prévias dos sujeitos mediam os processos cognitivos entre eles e sua televidência, e, ao mesmo tempo, o entendimento do sujeito sobre o sentido que provê essas experiências pode mediar-se por sua televidência”<sup>273</sup>.

Sejam associações conservadoras femininas, câmaras municipais, grupos religiosos ou entidades civis e militares, a forma como percebem os significados das narrativas televisivas e elaboram sentidos a partir da interação com elas pertencem a uma historicidade específica. A experiência de ver TV, ainda nova para muitos brasileiros na década de 1970, aliada à difusão de um ideário de defesa dos valores nacionais e religiosos por um regime militar constitui os fragmentos do cenário em que a escrita destas cartas se torna factível.

---

<sup>272</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 200.

<sup>273</sup> Tradução feita por mim. Ver: OROZCO, Guillermo. Dialéctica de La mediación televisiva. In: **Analisi**, nº 15, UAB, Barcelona, 1993. p. 34.

#### 4.2 – “Não se deve permitir, macular agora, através da televisão, a pureza, a beleza e a delicadeza de um coração infantil”: manifestações individuais à censura.

A primeira edição do periódico “Folha de São Paulo” daquele ano, estampava em sua matéria de capa um trecho da fala do então presidente, recentemente empossado<sup>274</sup>: “Médici: 1970, ano do desenvolvimento”. Em um pronunciamento transmitido para uma cadeia de rádio e televisão, em virtude da mensagem de final de ano dirigida ao país, Médici convocava toda a nação a colaborar ativamente com o processo de desenvolvimento que se daria a partir dali. Afirmando buscar alcançar a “estabilidade política, assim como a econômica e social”, o terceiro general presidente pós-64 defendeu ainda “levar impacto a áreas estagnadas, expandir o mercado interno, abrir novas fronteiras comerciais”, assegurando um desenvolvimento “estável e duradouro”<sup>275</sup>.

O período econômico que se iniciava ficou conhecido pela historiografia como “milagre econômico”, no qual os índices de crescimento alcançaram números elevados. O Produto Interno Bruto impressionava, chegando a 9,5% já em 1970; 11,3%, em 1971; 10,4%, em 1972; 11,4%, em 1973.<sup>276</sup> Setores como indústria automobilística, eletrodomésticos e construção civil ganharam dinamismo, além da ampliação das comunicações, com suporte garantido pelo Estado. Analisando tais dados, Reis (2014) destaca que clima gestado pelo governo era de uma “incontida euforia desenvolvimentista”.<sup>277</sup>

Nesse momento de forte incentivo estatal na ampliação e solidificação dos meios de comunicação de massa, a televisão se torna um veículo necessário dentro do processo de integração da nação. Para tanto, a popularização e difusão de aparelhos receptores nos lares brasileiros era crucial, atingindo um maior número de espectadores e descaracterizando a TV como um meio essencialmente elitista. Somente vinte anos após a implementação dos primeiros sinais transmissores via rede tal premissa tornou-se possível, no início da década de 1970. A transmissão da Copa do Mundo de Futebol,

---

<sup>274</sup> O General do Exército Emílio Garrastazu Médici tomou posse à presidência por decisão de uma junta militar, em 30 de outubro de 1969, substituindo o General Costa e Silva, afastado do cargo em virtude de um derrame cerebral.

<sup>275</sup> MÉDICI: 1970, ano do desenvolvimento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Primeiro Caderno, p. 1, 1 de janeiro de 1970.

<sup>276</sup> Números apresentados por Daniel Aarão Reis. Ver: REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.p. 79.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 81.

sediada no México, em 1970, a primeira televisionada no Brasil até então, foi um marco nesse sentido e inaugurou esse processo, levando milhares de telespectadores para a frente dos televisores para acompanhar o país que vencia em campo e parecia vencer economicamente. Alavancada pelo discurso do “vai pra frente”, uma imagem da nação forte e promissora passava a ser construída também pela TV, baseada em um repertório discursivo de otimismo e desenvolvimento elaborado pelos ideólogos do regime militar e transmitida em rede nacional.

A consolidação da televisão como meio de comunicação hegemônico, bem como ocorrera com o rádio nos anos de 1930 e 40, só era possível com a criação de um público espectador e consumidor que a legitimasse. Para tanto, refletir sobre o ato de ver TV, bem como o de se tornar telespectador é entender o processo que dá sentido à relação entre emissão e recepção. Desse modo, questionamos: o que significa a inserção dessa nova mídia nos lares brasileiros? Que relações se estabeleceram entre um público que se construía enquanto tal e uma programação que se estruturava, buscando uma identidade própria? É justamente no jogo entre esses movimentos paralelos que o envio de correspondências de civis ao órgão de censura se torna inteligível e, por isso, historicamente apreensível.

Ao final da década de 1970, mais precisamente catorze anos após o golpe, segundo constatou Sérgio Caparelli, já existiam 113 concessões para o funcionamento de emissoras, tendo 82 já em operação e cerca de 11 milhões de aparelhos receptores espalhados pelo país.<sup>278</sup> O público transformava-se em telespectador e, gradativamente, passava a dominar a gramática das narrativas televisivas que se estabeleciam enquanto hegemônicas. Assim, a visualidade eletrônica passou a fazer parte constitutiva da visibilidade cultural, abrindo novos espaços e tempos para uma nova era do sensível.<sup>279</sup>

O estranhamento percebido na fala dos missivistas com relação ao novo tipo de difusão da informação proporcionado pela televisão evidencia um pouco o quanto a adequação à nova mídia não foi imediata. A suspeita em torno da “má influência” dos conteúdos e programas exibidos, bem como sua “invasão” aos lares brasileiros, através dos aparelhos receptores é constantemente evocada, como em uma correspondência datada de agosto de 1971, enviada da capital carioca e endereçada ao então Ministro da

---

<sup>278</sup> CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Summus, 1986. p. 39.

<sup>279</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p. 19.



Justiça, Alfredo Buzaid, na qual se chama atenção ao “frontal desrespeito de certos programas de televisão que continua invadindo acintosamente os nossos lares, sem nenhum impecilio por parte da censura”<sup>280</sup>. Foco de preocupações recorrentes, jovens e crianças são apontados como elementos motivadores da escrita de tais cartas, nas quais a televisão é apontada como problemática para a formação do “futuro da nação” e na “manutenção da ordem”.

Vale destacar que esse conjunto de cartas, de modo algum, é representativo do total da sociedade civil da época, pelo contrário. Devemos levar em consideração que muitos missivistas eram os próprios autores de seus reclames em um país com uma larga taxa de analfabetismo. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, na década de 1970, cerca de 33,6% da população brasileira, com a faixa etária acima de 15 anos, era analfabeta.<sup>281</sup> Sem falar que, no início desta mesma década, mesmo após a inauguração das transmissões em rede nacional, o acesso à televisão ainda era difícil, concentrando-se basicamente entre os habitantes das grandes cidades brasileiras. Os autores e autoras dessas cartas devem ser encarados como uma parcela da sociedade disposta a se colocar ao lado do regime, demonstrando seu apoio e exigindo o recrudescimento na atuação da censura, de modo mais específico, ou dando sugestões sobre o modo de proceder em determinados casos. Como na correspondência de uma senhora, sem data ou local, na qual aponta que “deveriam fazer um estudo sobre a série de novelas que, pelo que parece, ficam a cargo de gente da pior espécie”, afirmando ainda que “pelo visto ainda não se encontrou uma pessoa respeitável e decente para conduzir o ‘script’”<sup>282</sup>.

Nessa perspectiva, pais e mães de família, como costumam se apresentar, incomodados com os rumos dados aos conteúdos abordados pela TV, sentem-se motivados a escrever para as autoridades competentes no sentido de colaborar, de algum

---

<sup>280</sup> Carta ao Ministro da Justiça, enviada em 05 de agosto de 1971. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>281</sup> Informações consultadas no sítio do IBGE, disponíveis em: <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?no=4&op=0&vcodigo=CD101&t=taxa-analfabetismo-pessoas-15-anos-mais>>. Acesso em: 11 de março de 2015.

<sup>282</sup> Carta endereçada ao diretor do órgão de censura, não datada pelo remetente, porém com a data de registro pela instituição com o dia 16 de agosto de 1971. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

modo, em defesa dos “bons costumes”, argumento corriqueiro entre os missivistas. Manifestações individuais que nos revelam fragmentos de cotidianos familiares, relacionados a um novo tipo de lazer que se consolidava nos lares brasileiros: assistir televisão. Programação para a família toda: novelas, filmes, telejornais e programas de auditório tornam-se presentes no convívio da casa, tornando-se objetos de debate e admiração ou repúdio. O ato de ver TV em casa e a própria localização do aparelho, quase sempre na sala de estar, reforça esse caráter familiar do assistir, apontado claramente na correspondência de uma senhora, do Rio de Janeiro, identificada como mãe e “ex-aluna da Faculdade de Serviço Social do Rio de Janeiro”, que endereça seu reclame ao então Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, em novembro de 1972, alegando o seguinte:

Meu filho de sete anos, logo após realizados os deveres escolares, pouco antes de vinte horas, exige-me o entretenimento da televisão. E o que devo fazer? Ensina-se aos pais a não criarem situações conflitantes, na presença das crianças, e como então posso oferecer-lhe a televisão, neste horário, exatamente na hora em que todos os canais começam as novelas? Novelas através das quais, está se processando um hediondo e monstruoso crime no Brasil, visto que está se roubando, conspurcado e profanando a infância da criança, fazendo-a participar todos os dias, de situações conflitantes de adultos, destinadas ao entretenimento de adultos, e que portanto devem ser colocadas em horários adequados. Que não seja tirada ao pequenino, de maneira tão agressiva, a sua infância. No embate, em todas as épocas, entre o adolescente e o adulto, na aceitação, repúdio ou imposição de valores, a infância jamais foi atingida. Não se deve permitir, macular agora, através da televisão, a pureza, a beleza e a delicadeza de um coração infantil. Não permitam as autoridades aqui ou alhures, que se cometa esta iniquidade, usando a televisão, como veículo para impingir adultérios, crimes e conflitos, (de adultos destinados à adultos), como aulas bem dadas, todos os dias, através de novelas medíocres, em pequeninas mentes em formação, totalmente suscetíveis

O horário de vinte às vinte e duas horas na televisão, é a hora da família, e deve ser compreendido como tal, considerando-se que não se pode fugir à realidade de que, neste horário, em todo território brasileiro, pais e filhos se reúnem em torno do aparelho.”<sup>283</sup>

O argumento da missivista se debruça reiteradamente sobre a questão da infância, lançando luz sobre o debate dos usos da TV, a partir de uma demanda que interpela as autoridades acerca da necessidade do papel da mídia como formadora, auxiliando na educação de jovens e crianças. Nesse caso particular, não só as telenovelas, mas também a própria televisão é alvo de críticas, justamente por seguir na contramão dessa perspectiva. Tal funcionalidade, para a missivista, está diretamente

<sup>283</sup> Carta ao Ministro da Educação, de 8 de novembro de 1972. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

ligada aos horários e conteúdos exibidos. A defesa da apropriação familiar da mídia aparece também como justificativa para que se dê uma maior atenção ao assunto.

Conforme assinala Barbero, precisamos estar atentos a “gama de usos que não tem a ver unicamente com a quantidade de tempo dedicado, mas com o tipo de tempo, com o significado social deste tempo”<sup>284</sup>. Nesse sentido, vale atentar para o modo como o horário das 20 horas é eleito pela autora da correspondência como “a hora da família”, atribuindo a ele um valor, um momento único, em frente à TV, no dia a dia do lar. Cotidiano que começa a se consolidar entre as famílias de classe média, no qual a televisão assume papel importante como forma de lazer dos seus membros, telespectadores assíduos de uma programação que ainda se estruturava nas diferentes emissoras.

Outro aspecto relevante é a múltipla temporalidade dos fatos narrados nas cartas. Concordamos com Gomes, quando afirma que na escrita epistolar os “acontecimentos/personagens narrados experimentam tempos variados, que podem se situar no passado, no presente ou no futuro”<sup>285</sup>. Neste caso, especificamente, essas camadas temporais se dimensionam através do olhar em retrospecto para o filho que, cotidianamente, após os deveres escolares, deseja ver TV; o presente, com as telenovelas que supostamente estariam “profanando a infância”; e o futuro, quando se atribui às autoridades o papel de encerrar esse tipo de prática. Os estratos temporais presentes nessa escrita situam seus autores, bem como as apreensões e os anseios por eles esboçada.

Tomadas por um discurso pautado na “moral cristã”, diversas correspondências exigem providências urgentes, demonstrando demasiada preocupação com as mídias de um modo geral. Além disso, o apreço pelo regime e seus governantes é claramente evidenciado, entre elogios e congratulações. O missivista do interior do Paraná, da cidade de Palmas, escreve, em carta datada de maio de 1972, endereçada ao então presidente Emilio Garrastazu Médici, com um “desejo incontido de agradecer”, em nome de sua família e “por todos os meus irmãos brasileiros, a oportuna e bendita revolução de 64”, declarando que

---

<sup>284</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. p. 303.

<sup>285</sup> GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 20.

Cinemas, revistas e televisão, parecem estar a serviço do maligno, procurando com suas apresentações eivadas de pornografia e erotismo, abalar na mais profunda de sua estrutura, o alicerce da família, oferecendo ao jovem de hoje, um cenceito [sic] de moral jamais imaginado no Brasil Cristão de nossos genitores. [...]

Dirigindo-me a V.Ex.<sup>a</sup>, faço-me portador dos rogos de milhares de pais patricios que, amargurados, observam o distilar [sic] diuturno do veneno insidioso a corromper as almas e os corações de seus filhos, daqueles mesmos filhos em quem depositaram todas as esperanças de vê-los um dia felizes, numa pátria igualmente feliz e moralmente engrandecida.<sup>286</sup>

Identificado apenas como “brasileiro cinquentenário”, o autor dessa missiva se dirige ao presidente em defesa da família, alertando, sobretudo, para o problema da pornografia. Kushnir, analisando brevemente o envio de cartas de civis às autoridades governamentais ao longo do regime, destaca que persistia “uma parcela da sociedade ainda desejosa de tutela, como também um governo interventor na seara pública e privada”. Assim, setores mais conservadores solicitavam que o “Estado ainda lhe dissesse o que ver”, os protegesse e “tirasse de seu mundo algo que lhe ficou como pornografia”<sup>287</sup>. O próprio Estado, na figura do órgão de censura, assume esse caráter de tutela ao responder a grande maioria dessas cartas, agradecendo a colaboração e justificando possíveis falhas no processo de interdição às programações que atentassem contra os “bons costumes”.

Era um período marcado por profundas mudanças sociais, sobretudo no que diz respeito ao comportamento, na medida em que se difundiam entre os jovens, desde a década de 1960, noções de relacionamentos e sexualidade que destoavam da moral cristã, claramente defendida pelo regime militar. Mary Del Priore nos apresenta um pouco deste cenário, afirmando que a

música, literatura, cinema exibiam a intimidade dos casais, democratizando informações: “nos lençóis da cama... travesseiros pelo chão”, cantava Roberto Carlos. Revistas de grande tiragem exploravam questões sexuais, valorizando corpos idealizados, com uma mensagem: “sejam livres”, enquanto nos artigos de fundo seguia-se valorizando o sentimento e o amor. Já a publicidade erotizava comportamentos para vender qualquer produto. Tudo isso não seria possível sem o poder dos meios de comunicação modernos e uma cultura de massa capaz de difundir modelos e representações sexuais.<sup>288</sup>

<sup>286</sup> Carta enviada ao presidente Emilio Garrastazu Médici, de 16 de maio de 1972. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>287</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 114.

<sup>288</sup> PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011. p. 179.

A difusão de tais comportamentos se dava também pelo contato com movimentos e expressões culturais vindas de fora do país<sup>289</sup>, ampliando o debate acerca dos novos modelos de conjugalidade: o divórcio, a homossexualidade, a contracepção, além do ingresso da mulher no mercado de trabalho. Temas que estão presentes em novelas, filmes e séries de TV e passam a pautar o cotidiano dos telespectadores, categoria que cresce rapidamente ao longo da década de 1970. Tais modelos, se contrapondo ao ideal cristão, apresentam-se como problemáticos, na medida em que o próprio regime toma de empréstimo da moral religiosa determinadas cristalizações em torno das feminilidades e masculinidades<sup>290</sup>, fundamentadas em um repertório de significados que se amparam na diferença biológica, naturalizando condutas e identidades. E é justamente tendo em vista essa premissa que se dá a relação entre o Estado e o controle de conteúdo das diversões públicas de um modo geral, conforme percebemos através das motivações que levam ao veto às mais diversas produções chanceladas pela Divisão de Censura e Diversões Públicas ao longo do tempo de sua vigência.

A análise destas correspondências à DCDP nos permite perceber o modo como esses telespectadores, em particular, jogam com a censura, como se colocam, estabelecendo, recorrentemente, uma distância daquilo que consideram impróprio, na medida em que, segundo a grande maioria dos missivistas, deve ser censurado aquilo que não se é, ou seja, censura-se o outro, o imoral, o indesejável, aquele que desrespeita a instituição da família e a religião, o impatriótico, o corruptor da juventude, dentre outros modelos considerados desviantes. Dimensionando esse outro do discurso, demarcamos o “nós”, o sujeito disposto a colaborar, o “cidadão de bem”, o denunciante do “atentado aos bons costumes”. Uma parcela da sociedade que não só apoiava o

---

<sup>289</sup> Conforme analisa Ridenti, “contra a ordem estabelecida [...], irromperam movimentos de protesto, resistência e mobilização política em todo planeta, especialmente no ano de 1968: do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre de estudantes no México; da Primavera de Praga às passeatas norte-americanas contra a guerra do Vietnã; do pacifismo dos hippies, passando pelo desafio existencial da contracultura – notadamente as experiências com as drogas, tidas na época como contestação à moral e aos padrões culturais burgueses –, até os grupos de luta armada, espalhados mundo afora.”. Ver: RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 20.

<sup>290</sup> Duarte, referindo-se à Doutrina de Segurança Nacional, suas estratégias de ação e seus desdobramentos, afirma: “As bases do Poder Nacional dentro dessa expressão psicossocial seriam a população, o meio ambiente e as instituições sociais. Os valores que embasam os deveres a serem desenvolvidos em relação a esses três aspectos carregam forte sentido religioso, com conotação cristã”. Ver: DUARTE, Ana Rita Fonteles. Gênero e comportamento a serviço da Ditadura Militar: uma leitura os escritos da Escola Superior de Guerra. In: **Revista Diálogos**, vol 18, nº 1, jan-abril de 2014. p. 82.

funcionamento de órgãos da repressão como o próprio estabelecimento do regime, eleito como o redentor.

Em uma carta redigida à mão, datada de dezembro de 1973, uma senhora de Belo Horizonte endereça seu reclame ao Departamento de Polícia Federal de Minas Gerais, que a encaminha à DCDP. Identificando-se apenas como professora, a missivista escreve, solicitando

uma enérgica providência contra as novelas que se apresentam ultimamente nesta capital, em horários impróprios como 19 horas na Globo. A novela “Carinhoso” do canal 12 prega abertamente a dissolução dos lares, a anulação do casamento civil, a invalidade do religioso, em fim o divórcio, deseducando moralmente a nossa juventude, já tão cheia de problemas! Faz, além disso uma verdadeira propaganda contra as leis do Brasil e os princípios cristãos da família brasileira. [...] Telefonei à Tv Globo, protestando; responderam-me que havia várias reclamações neste sentido, que eu estava cheia de razão, mas a novela continua cada vez pior.

Espero pois de V. Ex<sup>a</sup> colocar um “basta” em tanta irresponsabilidade, muito grata lhe ficarei e o Brasil lhe deverá mais um favor.<sup>291</sup>

O envio de cartas aos departamentos de polícia é bastante comum. E isso não é à toa, afinal, a DCDP era um órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal e subordinado ao Ministério da Justiça. Historicamente, a censura no Brasil esteve ligada à questão da ordem pública, tornando-a um assunto de competência policial. Desde as primeiras décadas do século XX, existem normas e regulações em torno da censura no país e sua vinculação a uma agência policial formal é uma prática corrente.<sup>292</sup> Compreender essa estrutura nos permite entender por que inúmeras correspondências se dirigiam tanto à DPF quanto ao Ministério da Justiça, exigindo ações voltadas estritamente ao campo da censura às diversões públicas. Nesse sentido, há uma espécie de percepção em torno dos militares como guardiões da moral, a quem a sociedade civil sempre pode recorrer. É possível evidenciar também uma espécie de cultura da censura, na qual o sujeito descontente com o conteúdo veiculado pelos meios de comunicação e com certo acesso à informação sobre o funcionamento e atribuições da censura, sente-se autorizado a telefonar para as emissoras, pedindo explicações e exigindo mudanças para a abordagem dada a programações como as telenovelas, a partir de sua leitura acerca daquilo que estava ou não a serviço de uma moral sadia para a nação. As denúncias

<sup>291</sup> Carta enviada ao Departamento de Polícia Federal de Minas Gerais, de 18 de dezembro de 1973. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>292</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 88.

surgem, assim, como uma forma de contribuição para o país, em nome da manutenção dos “princípios cristãos da família brasileira.”

Analisando o conjunto de cartas encaminhadas à Divisão de Censura e Diversões Públicas, a partir do argumento dos missivistas, fundamentados em uma ética moral, sobretudo, religiosa, percebemos um reforço reiterativo no processo de significação de noções como feminino e masculino, na medida em que a possível descontinuidade em suas definições compreenderia a desestabilização dos princípios que sustentam a própria sociedade. Em outras palavras, a defesa da ordem e estabilidade do regime, através da crítica dirigida à televisão, é atravessada por concepções normalizadoras ou heteronormativas que regulam os limites entre os gêneros, baseadas na diferença sexual, ou seja, em fatores meramente biológicos. Segundo afirma a filósofa americana Judith Butler, “os gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero”<sup>293</sup>. Assim, a ênfase no binarismo, potencializando a cristalização de identidades masculinas e femininas, produz um efeito de verdade que naturaliza comportamentos, gestos e condutas, atribuindo-lhes uma espécie de coesão aparente. Tais atos, entendidos como performativos de gênero, são, portanto, “fragmentos de linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero”<sup>294</sup>.

Essas frágeis classificações de gênero, que conferem atribuições específicas aos sujeitos masculinos e femininos, constituindo identidades, são, conforme alerta Preciado, ficções *somaticopolíticas* produzidas “por um conjunto de tecnologias de domesticação do corpo, por um conjunto de técnicas farmacológicas e audiovisuais que fixam e delimitam nossas potencialidades somáticas”<sup>295</sup>. Desse modo, a aparência de naturalidade da noção binária é na verdade fruto da reiteração técnica e discursiva sedimentada historicamente a serviço de uma lógica heteronormativa disseminada no campo da cultura. Concordamos com Scott quando afirma que o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado. Nesse sentido, a

---

<sup>293</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 199.

<sup>294</sup> PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014. p. 28.

<sup>295</sup> Tradução minha do original em espanhol. Ver: PRECIADO, Beatriz. **Texto Yoqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008. p. 89.

forma como o Estado se relaciona com o desvio da norma, bem como a própria sociedade civil, nos revela a relevância dada à manutenção de uma estrutura binária estável, asseguradora da vitalidade nacional. As relações de gênero, portanto, tornam-se parte do próprio significado de poder e pôr em questão ou transformar seus aspectos característicos ameaçaria o sistema inteiro. Conforme analisa Scott, debruçando-se sobre o caráter eminentemente político do gênero, a legitimação estatal em momentos de conflito assume formas diversas, desde o apelo explícito à virilidade, justificando determinados atos a partir da defesa de mulheres e crianças, consideradas mais vulneráveis, até as associações entre masculinidade e o poderio nacional, personificado pelos militares.<sup>296</sup>

A saúde do corpo social, ou da pátria como costuma ser enfatizado nas correspondências, aparece como algo a ser preservado, pois estaria diretamente relacionada com o bom funcionamento das instituições do país e sua efetiva manutenção. Tais prerrogativas são apropriadas, em certa medida, por um missivista que endereça um reclame ao comandante da Polícia Federal de São Paulo, em uma carta datada de agosto de 1975, na qual escreve:

Todos nós estamos estarecidos com a generalizada e profunda corrupção nos meios de comunicação social, em especial o cinema e a televisão. Ainda esta semana ouvimos declarações do Exmo Sr Presidente, Ernesto Geisel, sobre essa corrupção em todos os setores da vida nacional. Essa é a tática dos inimigos da Pátria, solapar a família, corromper a juventude, disseminar o amor livre, a prostituição e toda sorte de degradação do povo. Feito isto, nada mais precisa ser feito para se dominar um País.

Em especial venho pro [sic] meio desta solicitar de V. Excia providencias contra a TV Globo, por violar a Constituição Federal, levando ao ar novelas de cunho erótico e em especial a novela Escalada, sendo como já está demonstrado em outras novelas e programas orientação dessa emissora, mudar o modo de pensar de nosso povo, disseminando em seus programas vários ideias anti cristã, levianas e até anto científicas. [sic] [...]

Essa novela Escalada, atenta contra o artigo 175 da Constituição que diz em seu §1º “o casamento indissolúvel”; e, essa novela prega a infidelidade conjugal, e novos casamentos, defendendo o egoísmo e de seus personagens [sic], dissolvendo duas famílias, e defendendo o amor livre. Ora essa novela com essa pregação, atinge a estabilidade da família, base da sociedade estável. [...]

Vários são os artigos da Constituição violados por essa emissora, concessionária de um bem público, usado mal para corromper o povo. Artigo 153, §8º, que proíbe a exploração do sexo por qualquer meio, o artigo 174, §2º combinado com o artigo 154, que estabelece serem os meios de comunicação social reservados para o combate a corrupção e defesa da

---

<sup>296</sup> SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez, 1995. p. 92.



democracia. Havendo tantas leis, porque razão não são cumpridas e nem urgidas? [...]<sup>297</sup>

A apropriação feita acerca do tema da sexualidade pelo missivista, sobretudo contra a telenovela *Escalada*<sup>298</sup>, que possui exibição diária, nos possibilita perceber a sedimentação de uma relação conflituosa com a programação televisiva, especialmente pela notável preocupação com a soberania do país frente aos opositores do regime, classificados como “inimigos”. Concordamos com Andrade quando afirma que a recepção é uma “negociação entre a rede de potencialidades significativas difundidas pelos textos e um repertório de conhecimentos socioculturais que compõem as formas possíveis mediante as quais uma mensagem pode ser compreendida.”<sup>299</sup> A construção do inimigo, através da leitura realizada pelo autor desta carta, passa, desse modo, privilegiadamente pela questão da moral, estabelecendo que, nesse conflituoso processo, a defesa da família contra a suposta corrupção dos costumes, então em andamento, é uma maneira de garantir a estabilidade dos princípios do país, que estariam ameaçados, potencialmente, por “novelas e programas” de TV.

A menção do missivista à suposta violação da Constituição pelos veículos televisivos demonstra que as motivações do incômodo com os conteúdos abordados nas narrativas ficcionais, apesar da inspiração de ordem religiosa, são mais amplas, e passam pela questão do cumprimento da legislação conservadora em vigor. Nesse sentido, o saudável estabelecimento da ordem passava, necessariamente, pelo controle e vigilância das sexualidades e comportamentos considerados transgressores. Tal premissa corrobora claramente com o exercício censório da DCDP, evidenciado, o quanto “o poder se exerce sobre o gênero como forma de domínio político”<sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup> Carta enviada ao Departamento de Polícia Federal de São Paulo, de 1º de agosto de 1975. Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional do Distrito Federal, Seção “Administração Geral”, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil” Caixa 07.

<sup>298</sup> “Escalada”, novela de Lauro César Muniz, exibida às 20 horas, pela Rede Globo. O folhetim conta a história do jovem Antônio Dias, interpretado por Tarcísio Meira, que, após desilusões amorosas e financeiras, consegue se reerguer. A narrativa circunscreve três décadas, de 1940 a 1960, tocando em temas delicados para a censura, tais como o divórcio. Segundo consta no sítio [memoriaglobo.com](http://memoriaglobo.com), por imposição da Censura Federal, o nome do presidente Juscelino Kubitschek não podia ser mencionado pelos personagens, apenas da referência à construção de Brasília, trabalhada na trama. Disponível em: <<http://memoriaglobo.com/programas/entretenimento/novelas/escalada/censura.htm>>.

<sup>299</sup> ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003. p. 29.

<sup>300</sup> TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. In: **Cadernos Pagu**, Janeiro-junho de 2005, p. 148.

A noção de “amor livre”, ou seja, sexo sem casamento, era bastante disseminada nesse período, de modo que a encontramos como justificativa de vetos e intervenções da censura em tramas novelescas e demais programações ligadas às diversões públicas. As liberdades sexuais vividas a partir das décadas de 1960/1970 ganhavam força nas representações construídas pela TV acerca da “nova mulher”, que tomava pílula anticoncepcional e se tornava mais independente economicamente, entrando em choque com o ideal de mulher da geração anterior, na qual a “boa esposa” é o “segredo imutável da felicidade conjugal, da harmonia no lar, da estabilidade do casamento (‘a verdadeira estrutura da sociedade’), da paz na família (‘o mais importante suporte do Estado’, ‘a base do esplendor de um povo moralmente sadio’)... e da ordem social com suas hierarquias estabelecidas”<sup>301</sup>.

As denúncias diretamente voltadas para a TV Globo estão para além das telenovelas, mas também séries, programas de humor e semanais como “Fantástico” eram alvo frequentes de crítica pela audiência. Não se pode perder de vista que, antes mesmo da censura prévia realizada pela DCDP, as emissoras recebiam recomendações sobre temáticas e determinados tipos de comportamentos a serem evitados<sup>302</sup>, incentivando um processo de autocensura entre autores e produtores. Contudo, nem sempre tal prerrogativa era atendida e, mesmo após passar pelo exame da censura, muitas cenas e diálogos que desafiavam os critérios da DCDP eram levados ao ar. O montante de cartas, sejam elas individuais ou coletivas, apresentam-nos um pouco essa perspectiva, através dos reclames e do modo como elas são recepcionadas pelos técnicos da censura, os quais costumavam justificar tal deslize a partir das falhas na própria legislação, que tornavam seus métodos de operação obsoletos diante da demanda de material avaliado pelo órgão.

O jogo entre espectador e televisão, do nosso ponto de vista, merece ser entendido a partir de uma ótica na qual aquele que assiste as programações televisivas exerce um posicionamento ativo diante do que vê. Conforme defende Rancière, “o espectador também age”, ele “observa, selecciona, compara, interpreta”<sup>303</sup>. A problematização desse conjunto de cartas funciona aqui como um canal, uma passagem

---

<sup>301</sup> PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PEDRO, Joana Maria & Pinsky, Carla Bassanezi (org). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto: 2012. p. 486.

<sup>302</sup> FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 95.

<sup>303</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p.22.

significante, que nos possibilita perceber de que modo o processo de interpretação da audiência se efetiva, tendo em vista suas especificidades históricas. Aproximando-nos dessa perspectiva, consideramos, juntamente com Orozco, que a “apropriação das mensagens por parte dos receptores não é um resultado automático de sua exposição a elas, mas o produto resultante de negociações com a TV”<sup>304</sup>. As relações que se dão a partir daí, necessariamente, não são alienantes, mas, ao contrário, produtoras de sentido e crítica.

Desse modo, as cartas encaminhadas à censura, sejam de caráter individual ou coletivo, são frutos significativos de um período de desenvolvimento da indústria cultural no país, do estabelecimento da televisão como veículo de comunicação de massa, do surgimento das narrativas televisivas, em especial as telenovelas, como produtos comercialmente chave nas grades de programação das emissoras, além da própria instalação de um regime de exceção no país, aparelhado por órgãos de repressão, como a censura. Por isso, só podem ser historicamente apreendidas se levarmos em consideração tais configurações conjunturais, sem as quais a escrita dessas correspondências não faria sentido ou, sequer, se tornaria possível.

---

<sup>304</sup> Traduzido por mim, do original em espanhol. Ver: OROZCO, Guillermo. Recepcion televisiva: tres aproximaciones y una razón para su estudio. In: **Cuadernos de Comunicacion y Practicas Sociales**, marzo de 1991. p. 23.

## Conclusão

Em março de 2016, se espalharam pelo Brasil dezenas de manifestações alertando para um possível golpe, então em curso, ao Estado Democrático de Direito, patrocinado por agentes diversos, identificados pelos manifestantes como as elites, classes médias, grupos midiáticos hegemônicos e uma larga parcela de membros do legislativo federal, dentre os quais aqueles que foram derrotados nas eleições presidenciais de 2014, além do vice-presidente em exercício. Governado há 14 anos pelo Partido dos Trabalhadores (PT), assimilado ideologicamente como de centro-esquerda, o país desenvolveu uma série de políticas de caráter reformista, objetivando promover, minimamente, a diminuição das desigualdades históricas que marcam a sociedade brasileira.

Baseado em uma política de coalização, vinculado a partidos de orientações diversas, o PT chega ao poder graças, dentre outras coisas, às alianças com setores pouco ou nada comprometidos com as bandeiras que norteavam a militância da legenda. Ao fortalecer tais relações, na busca de amplo apoio político, sobretudo, no Congresso Nacional, os governos de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e de sua sucessora, Dilma Rousseff (2011- ?), contribuíram para a sustentação das estruturas que os levaram ao poder. Assim, o descontentamento de uma parcela da sociedade, após a vitória de Dilma no pleito que a reconduziu ao poder, levou milhares de pessoas às ruas por todo o país, defendendo seu impeachment, independente dos critérios constitucionais exigidos para dar início ao processo.

Transcorrido pouco mais de um ano do segundo mandato da presidente eleita, um pedido de impeachment ao seu governo passa a avançar na Câmara dos Deputados, seguido por forte cobertura midiática na televisão e na internet, chegando ao Senado, que a afasta temporariamente da presidência, enquanto aguarda julgamento acerca dos possíveis crimes por ela cometidos.<sup>305</sup> Ao longo do andamento desse processo, as narrativas em torno do golpe de 1964 e da ditadura ali implantada tomaram os debates públicos, em virtude das analogias com os fatos ocorridos naquela época com os do presente, promovidas por movimentos sociais, intelectuais, juristas, apoiadores do

---

<sup>305</sup> Até a conclusão desta dissertação, o processo segue em andamento, estando o país temporariamente governado pelo Presidente Interino, Michel Temer, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

governo petista e segmentos preocupados com a manutenção da ordem democrática. O receio quanto a um novo golpe de Estado que pusesse em cheque as instituições basilares da democracia se espalhou pelo país, acompanhado por manifestações que bradavam gritos de “Não Vai Ter Golpe”, contra aqueles que respaldavam o impeachment, por considerarem que a peça judiciária então em andamento era uma farsa para destituir a presidente de alguma forma.

A escolha por iniciar a conclusão desta dissertação nos remetendo aos acontecimentos políticos recentes se deu em razão do convívio, ao longo destes dois anos no mestrado, com uma profusão de discursos que reivindicam a memória da ditadura pós-64, na tentativa de alertar quanto aos riscos de nossa fragilidade democrática. Herdada por anos de governos e medidas autoritárias, a persistente instabilidade política brasileira parece, conforme aponta Wasserman, ser um problema congênito, que impede o pleno exercício democrático, questão existente não só no Brasil, mas na América Latina de uma forma geral.<sup>306</sup> Portanto, atualmente, estudar os anos do governo militar em nosso país significa lidar com uma espécie de fantasma sempre à espreita, de algum modo ainda vivo, e, por que não, bastante presente. Como um fenômeno que aparenta estar inacabado, torna-se desafiador para o historiador dimensionar seus limites, compreender seus efeitos e os significados deles decorrentes. Os 21 anos de regime nos legaram sintomas autoritários e conservadores percebidos na construção do exercício político, na forma de condução da economia e na manutenção das desigualdades sociais, elementos que, ao sofrerem algum abalo, são capazes de provocar recrudescimentos de toda ordem.

Rememorar nossa última ditadura, diante de uma possível perturbação das garantias democráticas hoje, é um indício da permanente preocupação que se espraia sobre a estabilidade das instituições do país. Perante isso, o exercício da análise histórica pode ser um aliado, não como portador de um receituário contra retrocessos iminentes, mas como uma potência reflexiva acerca daquilo que, cotidianamente, fabricamos como ação no tempo. Compreender, nesse sentido, pode ser uma forma de nos defrontarmos menos ansiosamente com a própria vida, afinal, como diria Marc Bloch, “uma ciência nos parecerá sempre algo de incompleto se não nos ajudar, cedo ou

---

<sup>306</sup> WASSERMAN, Claudia. Raízes do pensamento autoritário na América Latina. In: ABREU, Luciano Aronne; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs) **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV Edipucrs, 2013.

tarde, a viver melhor.”<sup>307</sup> Esperamos, desse modo, que a análise aqui empreendida possa não só lançar luz sobre o período ao qual nos debruçamos, mas também engendrar inquietações a respeito do presente, nem que seja apenas, quem sabe, obrigando-nos a sair de nós mesmos, para explicitar o inventário de diferenças que nos separam daqueles anos de exceção.<sup>308</sup>

Estudar a ditadura pós-64 hoje, nesse sentido, é se deparar com uma face irreconhecível e, ao mesmo tempo, com as semelhanças com aquilo que somos, como é característico da narrativa histórica. A análise da censura às telenovelas nos revelou o quanto essa prática repressiva, longe de ser uma novidade dos militares, se manteve presente no país, pelo menos desde a inauguração da imprensa, assumindo expressões distintas conforme as demandas do tempo. A lógica do controle às manifestações da criatividade é própria dos regimes por ela ameaçados, sobretudo quando eles se esbarram com alguma novidade de uma época, contra a qual se torna necessário enfrentar, utilizando-se, para isso, dos mecanismos disponíveis para tal. Referimo-nos aqui à televisão, em sentido geral, e às telenovelas, mais particularmente. A TV surge como objeto de preocupação censória já em 1946, com a publicação do Decreto nº 20.493, que regulamenta o funcionamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), no entanto, esse dispositivo legal não dispõe de detalhes sobre como o órgão deveria fiscalizar tal meio, provavelmente por conta de a instalação de redes ainda não ser uma realidade concreta no país. De todo modo, com a deflagração do Golpe que depôs Jango do poder, e com o avanço, mesmo que tímido, das tecnologias televisivas, a necessidade de impor limites ao meio de comunicação que, naquele momento, ainda pouco se dimensionava sua força, passava, gradualmente, a se tornar urgente.

Apenas em 1970, com o Decreto nº 1077, a legislação censória evidenciou mais claramente o quanto era imprescindível considerar a questão da TV, pois, de acordo com o texto desta providência, os “canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes”<sup>309</sup>. Os programas do veículo se constituem, assim, como um problema a ser encarado, tendo em vista o crescimento das demandas por aparelhos receptores por todo o país e o processo de solidificação das grades de programação das

---

<sup>307</sup> BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 45.

<sup>308</sup> VEYNE, Paul. **O inventário das diferenças: Lição inaugural no Colégio de França**. Lisboa: Gradativa, 1989.

<sup>309</sup> BRASIL. Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm)>. Acesso em: 12 de maio de 2015.

emissoras. Como um produto que se firma no mercado dentro deste cenário, as telenovelas foram alvo privilegiado da ação censória na TV. Na tentativa de criar uma linguagem própria para as narrativas ficcionais produzidas no Brasil, paisagens, diversidade de sujeitos e problemáticas presentes no país ganharam espaço nas telenovelas, produzindo identificações por parte do recente público telespectador aos eventos narrados através de uma pequena caixa de projeção situada nas salas de estar dos lares.

A censura realizada contra as telenovelas, aparentemente voltada apenas para questões que costumam ser apontadas, até mesmo pela historiografia da área, como meramente de caráter moral, na verdade integra, conforme percebemos na pesquisa, um projeto político maior, reunindo ações concretas para o estabelecimento da ordem autoritária, que orienta as políticas dos governos militares. Independentemente de ter sido capaz de operar efetivamente ou não, tal projeto realça o esforço do regime em dar conta da totalidade do funcionamento dos mecanismos que davam sustentação à ditadura, entendida por seus ideólogos como um programa a se realizar. Programa esse disposto a combater comportamentos, hábitos e sexualidades dissidentes da moralidade cristã, que atribuíam aos sujeitos nacionais, homens e mulheres, delimitações rigorosas no que tange à fixação de identidades de gênero e costumes em um sentido geral.

Por outro lado, as manifestações de segmentos da sociedade civil, através das correspondências encaminhadas ao órgão de censura, nos revelam algo do lastro social que dá sustentáculo às ações autoritárias dos governos militares. O deslocamento de olhar provocado pela análise dessa documentação, a partir de demandas da sociedade pelo agravamento censório, nos coloca em contato com a complexidade do período em estudo, contribuindo para que nos distanciemos de interpretações reivindicadoras de uma memória da esquerda como leitura ideal para o fazer histórico acerca de uma época que ainda mantêm certa proximidade com a contemporaneidade.<sup>310</sup>

Os caminhos traçados por esta dissertação, ora devidamente planejados, ora fruto de percursos jamais imaginados diante das constantes surpresas proporcionadas pelas fontes, constituem um esforço sempre comprometido em orientar a narrativa

---

<sup>310</sup> Concordamos com Cordeiro quando defende que devemos lançar um olhar sobre as complexidades das relações entre sociedade e regime, “buscando ultrapassar a lógica, por vezes simplificadora – dominante, sobretudo nos discursos de determinada memória – e que coloca de um lado o Estado opressor e de outro uma sociedade vitimizada”. Ver: CORDEIRO, Janaína Martins. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 13.

historiográfica sobre os alicerces da sensibilidade e da ética. Analisar a ditadura militar brasileira, no momento em que, ao passo da escrita, a sua memória é constantemente evocada como baliza para se tentar compreender o presente, representa a relevância de nos debruçarmos sobre as problemáticas voltadas a um passado que parece insistir em permanecer conosco. Espera-se, portanto, que a aventura analítica por nós desenvolvida aqui possa contribuir, em alguma medida, para os debates em torno das práticas autoritárias de censura que marcaram a história da consolidação da televisão brasileira e o surgimento das telenovelas diárias.



## **FONTES**

### **Processos de censura das telenovelas**

Acervo consultado: Arquivo Nacional/Distrito Federal.

Irmãos Coragem (1970)

Selva de Pedra (1972)

O Rebu (1974)

Gabriela, Cravo e Canela (1975)

Roque Santeiro (1975)

Dancin' Days (1978)

### **Correspondências encaminhadas à Divisão de Censura e Diversões Públicas**

Acervo consultado: Arquivo Nacional/Distrito Federal.

Carta ao Ministro da Justiça, de 02 de agosto de 1970.

Carta ao Ministro da Justiça, enviada em 05 de agosto de 1971.

Carta endereçada ao diretor do órgão de censura, não datada pelo remetente, porém com a data de registro pela instituição com o dia 16 de agosto de 1971.

Carta ao Ministério da Justiça, enviada em 4 de outubro de 1971.

Carta enviada ao presidente Emílio Garrastazu Médici, de 16 de maio de 1972.

Carta ao presidente Emílio Garrastazu Médici, enviada em 7 de novembro de 1972.

Carta ao Ministro da Educação, de 8 de novembro de 1972.

Carta enviada ao Departamento de Polícia Federal de São Paulo, de 1 de agosto de 1975

Carta enviada ao Departamento de Polícia Federal de Minas Gerais, de 18 de dezembro de 1973.

Carta ao Jornal do Brasil, com cópias endereçadas a outras autoridades como a Presidência da República e o Ministério da Justiça, datada de 30 de outubro de 1978.

Carta ao diretor do órgão de censura, de 26 de setembro de 1978.

### **Periódicos**

Acervos consultados:

Hemeroteca Digital Brasileira: <http://hemerotecadigital.bn.br/>

Acervo Revista Veja: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/editions>

Acervo Folha de São Paulo: <http://acervo.folha.com.br/>

Correio da Manhã (RJ): 1967.

Diário de Notícias (RJ): 1969.

Folha de São Paulo (SP): 1970.

Jornal do Brasil (RJ): 1970, 1977.

Revista Veja (SP): 1975.

Jornal da Tarde (SP): 1975.

Correio Brasiliense (DF): 2013.

O Globo (RJ): 2013.

### **Legislação**

BRASIL, Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura, Comissão de Ensino Primário e Médio (CEPM). Parecer nº 131/62, de 30 de julho de 1962.

BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967.

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968.

BRASIL. Decreto-Lei nº 898, de 29 de setembro de 1969.

BRASIL. Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

### **Produção da Escola Superior de Guerra**

Acervo consultado:

Biblioteca General Cordeiro de Farias – Escola Superior de Guerra (RJ).

BRASIL, Escola Superior de Guerra. A influência da Expressão Psicossocial do Poder Nacional na formulação da Política Nacional de Segurança. **Relatório**, 5 de abril de 1972.

BRASIL, Escola Superior de Guerra. **Relatório do Grupo do Tema 32**. Campo Psicossocial – Comunicação Social, 1975.

BRASIL, Escola Superior de Guerra. **Manual básico**. Rio de Janeiro: ESG, 1977-1978.

**BIBLIOGRAFIA**

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2002.**

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”**. Bauru, SP: Edusc, 2003.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela**. São Paulo: Annablume, 2003.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): O exercício cotidiano da dominação e da resistência**. Bauru: EDUSC, 1999.

BALAN, Willians Cerozzi. **Um Breve Olhar pela Evolução da TV no Brasil, parte 1 do início a cor**. São Paulo: Revista Produção Profissional, Editora Bolina, abril 2012.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BUCCI, Eugenio & KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Summus, 1986.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org). **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

\_\_\_\_\_. **Leitura e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

\_\_\_\_\_. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CORDEIRO, Janaína Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

\_\_\_\_\_. **Direitas em movimento: a Campanha da Mulher pela Democracia e a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

\_\_\_\_\_. *Anos de chumbo ou anos de ouro?* A memória social sobre o governo Médici. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 22, p. 85-104. Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Jogos da memória: o Movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979)**. Fortaleza: INESP, UFC, 2012.

\_\_\_\_\_. **Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. Gênero e comportamento a serviço da Ditadura Militar: uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra. In: **Diálogos** (Maringá Online), v. 18, nº 1, jan-abril, 2014.

\_\_\_\_\_. Em regime de colaboração: segurança nacional e gênero em cartas à censura no Brasil dos anos 1970. In: **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 7, n. 1, abr., 2014.

DUARTE, André. Biopolítica e resistência: O legado de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth & VEIGA NETO, Alfredo. (Orgs). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **O que é, afinal Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao Regime Militar. In: **Topoi – Revista de História**, Rio de Janeiro: UFRJ. n. 5, p. 251-286, set. 2002.

\_\_\_\_\_. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro, 2014.

FILGUEIRAS, Juliana. **A Educação Moral é Cívica e sua produção didática: 1969-1993**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert L. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOMES, Angela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Paulo César. **Os bispos católicos e a ditadura militar brasileira: a visão da espionagem**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. (orgs). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

GREEN, James N & QUINALHA, Renan. (orgs). **Ditadura e Homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

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

\_\_\_\_\_. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da Vida Privada no Brasil, vol IV**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: Edufba, 2002.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Lucia Tucci (org). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LOZANO, Andréia Aparecida Casanova. **Os livros didáticos de história e a doutrina de segurança nacional**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Metodista, São Bernardo do Campo, SP, 2006.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 52, pp. 220-244, Jan.- Abr. 2015.

MAESTRI, Mário. A Ravolta da Chibata faz cem anos. In: **Revista História: Debates e Tendências**, v. 10. Nº 2, jul/dez, 2010.

MALATIAN, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MATTELART, Michéle & MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MORLEY, David. **Televisión, audiências y estúdios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho – o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

\_\_\_\_\_. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. Ruptura e continuidade na ditadura brasileira: a influência da cultura política. In: ABREU, Luciano Aronne; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs) **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV Edipucrs, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHNIG, Claudia Regina. Rompendo o laço: embates e debates em torno da Lei do Divórcio no Brasil. In: DUARTE, Ana Rita Fonteles; LUCAS, Meize Regina de Lucena (orgs). **As mobilizações do gênero pela Ditadura Militar brasileira (1964 – 1985)**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

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

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA FILHO, José Eduardo. A EMBRATEL: da era da intervenção ao tempo da competição. In: **Revista de Sociologia e Política**. nº 18, Curitiba, junho de 2012.



PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PEDRO, Joana Maria & Pinsky, Carla Bassanezi (org). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto: 2012.

PIQUEIRA, Mauricio Tintori. **Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma nova identidade nacional (1965-1975)**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

PRECIADO, Beatriz. **Texto Yoqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

\_\_\_\_\_. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIOS, Valesca Gomes; ALVES, Raquel da Silva. Modos de educação: a disciplina Moral e Cívica em seu currículo e na formação docente. In: DUARTE, Ana Rita Fonteles; LUCAS, Meize Regina de Lucena (orgs). **As mobilizações do gênero pela Ditadura Militar brasileira (1964 – 1985)**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

ROLLEMBERG, Denise. Carlos Marighella e Carlos Lamarca: memória de dois revolucionários. In: Ferreira, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **As esquerdas no Brasil: Revolução e democracia (1964...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez, 1995.

SILVA, Angela Moreira Domingues da. Pena de morte no Brasil República: crimes políticos e justiça militar. In: USOS DO PASSADO — XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH-RJ, 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro; 2006.

SILVA, Eduardo Gomes. **A Rede da Democracia e o golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em história) – Universidade Federal Fluminense, 2008.

SILVA, Maurício F. **Comunicação e autoritarismo no Brasil: a política de comunicação do regime militar**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2012.

SISTINI, Dharana Pérola Ricardo. **A “mulher brasileira” em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964**. Dissertação (mestrado em história) – Universidade de São Paulo, 2008.

VEYNE, Paul. **O inventário das diferenças: Lição inaugural no Colégio de França**. Lisboa: Gradativa, 1989.

WASSERMAN, Cláudia. Raízes do pensamento autoritário na América Latina. In: ABREU, Luciano Aronne; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (orgs) **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV Edipucrs, 2013.