



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

THIAGO DE SALES SILVA

**ENTRE A COERÇÃO E A NEGOCIAÇÃO: AS RELAÇÕES ENTRE A REDE GLOBO
E A CENSURA FEDERAL (1969-1983)**

FORTALEZA

2023

THIAGO DE SALES SILVA

ENTRE A COERÇÃO E A NEGOCIAÇÃO: AS RELAÇÕES ENTRE A REDE GLOBO E A
CENSURA FEDERAL (1969-1983)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História Social.

Orientador: Profa. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S584e. Silva, Thiago de Sales.

Entre a coerção e a negociação: as relações entre a Rede Globo e a Censura Federal (1969-1983) / Thiago de Sales Silva. – 2023.

205 f. : il.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Ana Rita Fonteles Duarte.

1. Censura. 2. Rede Globo. 3. Ditadura Militar. 4. Negociação. I. Título.

CDD 900

THIAGO DE SALES SILVA

ENTRE A COERÇÃO E A NEGOCIAÇÃO: AS RELAÇÕES ENTRE A REDE GLOBO E A
CENSURA FEDERAL (1969-1983)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: 27/10/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Miliandre Garcia de Souza
Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Profa. Dra. Valéria Aparecida Alves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À memória dos meus pais, Francisca Ivanira de Sales Silva e José Ribamar da Silva, pilares que tornaram esta tese um sonho possível.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Francisca Ivanira de Sales Silva e José Ribamar da Silva, por todo o amor e apoio ao longo da minha vida escolar e durante o início da minha trajetória acadêmica na UFC. Recordo, com muito carinho, das alegrias, do aprendizado e do aconchego de nosso convívio feliz em família. Aos dois dedico esta, assim como toda e qualquer conquista.

À minha esposa e meu amor, Camila, pelo apoio irrestrito ao longo da escrita desta tese, pela confiança docemente traduzida em palavras e gestos de afeto. Agradeço por ter sido a primeira leitora, sempre crítica e atenta, de cada uma das palavras presentes neste trabalho. E, sobretudo, obrigado pela incrível partilha da vida, afinal, em sua companhia, mistério sempre há de pintar por aí.

Às minhas irmãs, Marianne, Adriana e Márcia, minhas sobrinhas, Letícia, Anna Lígia e Brenda e à minha tia Ivanizia, por acreditarem e torcerem sempre por meus projetos pessoais ou profissionais. A potência de nossos laços me fortalece e conforta, sempre.

À minha orientadora e amiga, Ana Rita Fonteles Duarte, por nossa longa parceria, que começou quando eu ainda estava no segundo ano da graduação. Integrar o Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Gênero e desenvolver pesquisas sob sua orientação, desde a iniciação científica, foram experiências definidoras não só do que sou como historiador, mas como pessoa. Obrigado por tudo.

À professora Meize Regina de Lucena Lucas, por ter acompanhado de perto todo meu percurso acadêmico. Agradeço pela amizade afetuosa e pela leitura cuidadosa e instigante do presente trabalho, no exame de qualificação e na defesa.

Aos demais professores da banca. À professora Miliandre Garcia, pela participação em minha qualificação e pela disponibilidade de viajar do Paraná a Fortaleza para integrar a banca de defesa deste trabalho. Ao professor Jailson Pereira da Silva, cuja sensibilidade como historiador se assemelha a do poeta. E, por fim, à professora Valéria Alves, por ter topado participar da etapa final deste percurso de pesquisa.

À Valesca Rios, um dos maiores presentes que ganhei neste anos de UFC. Obrigado pelo incentivo e pela força ao longo de todos esses anos desde a graduação, quando decidimos seguir rumo à pós-graduação.

Aos demais amigos da Héliade: Rafael Farias, Amanda Rodrigues, Alane Farias, Amanda Gadelha, Tatiany Girão, Deivson Ferreira, Lucas Sampaio, Fabíola Alves e Gabriel Pereira, pela alegria dos encontros e o pelo estreitamento permanente de nossos vínculos.

Aos amigos de jornada no doutorado. À Cintya, pessoa admirável e pesquisadora dedicada, obrigado pela amizade e pela frutífera interlocução historiográfica. Ao Tasso, oposito complementar, por sempre nos encorajar aos desafios acadêmicos. À Juliana, Monyse, Hilde, Alberto, Renata, Luciana e Diego pelo convívio afetuoso e aprendizado coletivo. Que sorte pertencer a uma turma de gente tão querida.

Aos irmãos que pude escolher, amigos de quase duas décadas, Dennis, Cybelle e Rogeanne, que se mantiveram presentes em minha vida, em etapas diversas. Muito grato pelo apoio e por seguirem comigo.

À Karla Cristine, Fabiana Nascimento e José Felipe, três amigos queridos, frutos de diferentes encontros do decorrer da graduação, pessoas por quem guardo profundo afeto e admiração.

Às amigas construídas durante os sete anos em que trabalhei na Faculdade de Educação da UFC: Morgana, Cristiane, Adriano, Alty, Cindy, Ane, Ariadina e Alberto, por todo o incentivo, pelos conselhos e as alegrias de nossa convivência diária.

Às minhas chefes, durante todo o período do doutorado, na FACED e, mais recentemente, na Pró-Reitoria de Extensão, Heulalia Rafante, Maurilene do Carmo e Bernadete Porto, pelo suporte e pela compreensão em lidar com um servidor público dividido entre o trabalho e a pesquisa. Sou muito grato pela confiança e carinho.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Ceará, casa que me acolheu como estudante e servidor. Agradeço pelas inúmeras oportunidades, os saberes compartilhados, a potência das experiências coletivas e as amigas todas. Sou muito feliz por integrar e poder colaborar para a construção desta instituição que tanto admiro.

“É que pensar em televisão ou na mídia em geral nos põe o problema da comunicação, processo impossível de ser neutro.” (FREIRE, 2023, p. 136).

RESUMO

A presente tese analisa as complexas relações mantidas entre a TV Globo e a Censura Federal durante a ditadura militar brasileira, com o propósito de compreender as ambivalentes estratégias da emissora de TV frente às intervenções do aparelho censório vigente, mas também as diferentes posturas do regime neste jogo. O estabelecimento do recorte temporal entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1980 nos permitiu atravessar diferentes momentos das políticas e ações repressivas dirigidas contra as diversões públicas, em especial às programações televisivas, nos âmbitos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), da comunidade de informações e do Conselho Superior de Censura (CSC). Para isso, nos debruçamos sobre fontes como: os processos de censura de telenovelas como *Véu de Noiva* (1969), *Irmãos Coragem* (1970), *O Homem que deve Morrer* (1971), *Selva de Pedra* (1972), *Roque Santeiro* (1975) e *Despedida de Casado* (1977); legislação censória; informes, dossiês e relatórios produzidos por agências de vigilância; registros autobiográficos de sujeitos que integraram os quadros da TV Globo; e jornais. Entre vetos pontuais, flexibilizações formais e proibições estritas, exploramos a constituição e os limites do espaço de negociação estabelecido nesse processo.

Palavras-chave: censura; Rede Globo; ditadura militar; negociação.

ABSTRACT

The present thesis examines the intricate relationships maintained between TV Globo and the Federal Censorship during the Brazilian military dictatorship, with the purpose of comprehending the TV channel's ambivalent strategies in response to interventions by the prevailing censoring apparatus, as well as the diverse stances of the regime in this dynamic. By setting a temporal cut spanning from the late 1960s to the early 1980s, it allowed us to go through different phases of policies and repressive actions directed towards public entertainment, particularly television programming, in the areas of the Division of Censorship of Public Entertainment (DCDP), the intelligence community, and the Superior Censorship Council (CSC). For that, we look at sources such as: censorship processes of soap opera like "Véu de Noiva" (1969), "Irmãos Coragem" (1970), "O Homem que deve Morrer" (1971), "Selva de Pedra" (1972), "Roque Santeiro" (1975), and "Despedida de Casado" (1977); censorship legislation; communications, dossiers and reports produced by surveillance agencies; autobiographical documents of individuals who were part of the TV Globo's staff; and newspapers. Between specific bans, formal flexibilities, and strict prohibitions, we explore the constitution and limits of the negotiation space established in this process.

Keywords: censorship; Rede Globo; military dictatorship; negotiation.

RESUMÉ

La présente thèse analyse les relations complexes entretenues entre TV Globo et la Censure Fédérale pendant la dictature militaire brésilienne, dans le but de comprendre les stratégies ambivalentes de la TV chaîne face aux interventions de l'appareil de censure en vigueur, ainsi que les différentes positions du régime dans ce jeu. En établissant une laps de temps allant de la fin des années 1960 au début des années 1980, nous avons pu traverser différentes phases des politiques et des actions répressives dirigées contre les divertissements publics, en particulier les émissions de télévision, dans le cadre de la Division de la Censure des Divertissements Publics (DCDP), de la communauté du renseignement et du Conseil Supérieur de la Censure (CSC). Pour ce faire, nous nous sommes penchés sur des sources telles que: les processus de censure des feuilletons telles que "Véu de Noiva" (1969), "Irmãos Coragem" (1970), "O Homem que deve Morrer" (1971), "Selva de Pedra" (1972), "Roque Santeiro" (1975) et "Despedida de Casado" (1977) ; la législation sur la censure ; les communiqués, dossiers et rapports produits par les agences de surveillance ; les documents autobiographiques des individus ayant fait partie du personnel de la TV chaîne; et les journaux. Entre des interdictions spécifiques, des flexibilités formelles et des interdictions strictes, nous explorons la constitution et les limites de l'espace de négociation établi au sein de ce processus.

Mots-clés: censure; Rede Globo; dictature militaire; négociation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia das gravações de <i>O Povo e o Presidente</i>	143
Figura 2 – Capa do folheto com a programação do I Seminário Nacional sobre Censura, 1980.....	164

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abert	Associação Brasileira de Emissora de Rádio e TV
ABI	Associação Brasileira de Imprensa
ABL	Academia Brasileira de Letras
Abraci	Associação Brasileira de Cineastas
AESI	Assessoria Especial de Segurança e Informações
Ancine	Agência Nacional do Cinema
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
ASI	Assessoria de Segurança e Informações
CCJ	Comissão de Constituição e Justiça
Cebrade	Centro Brasil Democrático
CENIMAR	Centro de Informações da Marinha
CIE	Centro de Informações do Exército
CISA	Centro de Informações da Aeronáutica
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CODI	Centro de Operações de Defesa Interna
CPC	Centro Popular de Cultura
CSC	Conselho Superior de Censura
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIN	Departamento de Imprensa Nacional
DNER	Departamento Nacional de Estradas e Rodagens
DOI	Destacamento de Operações de Informações
DPF	Departamento de Polícia Federal
DSI	Divisão de Segurança e Informações
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
Embratel	Empresa Brasileira de Telecomunicações
ESG	Escola Superior de Guerra
Funabem	Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor
IGBE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INC	Instituto Nacional de Cinema
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
LAI	Lei de Acesso à Informação

LSN	Lei de Segurança Nacional
MASP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MIS	Museu da Imagem e do Som
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PDS	Partido Democrático Social
PGR	Procuradoria-Geral da República
PNI	Plano Nacional de Informações
Portobrás	Empresa de Portos do Brasil
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SIGAB	Setor de Imprensa do Gabinete
SISNI	Sistema Nacional de Informações
SNI	Serviço Nacional de Informações
SNIC	Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica
SNT	Serviço Nacional de Teatro
STF	Supremo Tribunal Federal
SUNAMAN	Superintendência Nacional da Marinha Mercante
TCDP	Turmas de Censura de Diversões Públicas
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	A CONSOLIDAÇÃO DA GLOBO E A CENSURA ÀS TELENOVELAS: AS SAÍDAS NEGOCIADAS	29
2.1	Uma TV para o Brasil: a Rede Globo e suas afinidades com o regime militar.	31
2.2	Uma ponte com o regime: a censura de <i>Irmãos Coragem</i> (1970) e o duplo papel de Wilson Aguiar na tramitação da obra.	43
2.3	Decisão irrevogável: a liberação de <i>O homem que deve morrer</i> (1971) e o incômodo dos censores com o Departamento de Polícia Federal.....	57
2.4	Liberação somente sob reestruturação: a reconfiguração narrativa de <i>Selva de Pedra</i> (1972) pela Censura.	65
3	NEGOCIAÇÕES TENSIONADAS	76
3.1	“O decreto da censura passa dos limites”: os posicionamentos do jornal <i>O Globo</i> frente ao endurecimento da censura (1970)	77
3.2	Os limites da negociação: a proibição de <i>Roque Santeiro</i> (1975)	91
3.3	“Comportamento amoral inaceitável”: a proibição de <i>Despedida de Casado</i> (1977)	106
4	PILARES EM ARTICULAÇÃO: A COMUNIDADE DE INFORMAÇÕES E A CENSURA FEDERAL.....	116
4.1	“Infiltração comunista na TV”: a comunidade de informações contra o “inimigo interno”	118
4.2	Vigilância sobre a Globo: entre a rejeição à “infiltração comunista” e o zelo pela imagem do regime.	133
5	A GLOBO E O CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA.....	148
5.1	“Nas barbas do inimigo”: a atuação de Ricardo Cravo Albin no Conselho Superior de Censura	149
5.2	“A única lei possível para a censura é a que venha extingui-la”: os Seminários de Censura (1980-1981)	163
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
	FONTES	184
	REFERÊNCIAS	197

1 INTRODUÇÃO

Em agosto de 2013, as Organizações Globo, por meio da publicação de um editorial no periódico *O Globo*, reconheceu que o apoio ao Golpe de 1964 foi um erro. A constatação, tornada pública após quase 50 anos da articulação golpista que mergulhou o país em uma ditadura militar violenta, respondeu às acusações proferidas nas ruas, durante as Jornadas de Junho¹. Em meio às difusas pautas mobilizadas pelas manifestações que se espalharam pelo país em 2013, um insistente coro marcou a cobertura realizada pela emissora de Roberto Marinho: “A verdade é dura, a Rede Globo apoiou a ditadura”. Apontada pelo referido editorial como uma lembrança incômoda, pontua-se que, em discussões internas, o equívoco apoio já havia sido reconhecido. Assim, destaca-se que, naquele contexto, a corroboração com as movimentações civis e militares em torno da deposição de João Goulart, “pareceu, aos que dirigiam o jornal [*O Globo*] e viveram aquele momento, a atitude certa, visando ao bem do país” (APOIO..., 2013).

A reelaboração em questão lança luz sobre o papel do conglomerado de mídia da Globo no processo de legitimação ao golpe de 1964. Alarmados com as reformas de base defendidas por João Goulart e a suposta guinada à esquerda no país, diversos veículos de imprensa se posicionaram em defesa da ruptura institucional, esperançosos com a restituição do poder aos civis logo depois, como aventado no calor da hora por parte das Forças Armadas. Como sabemos, a expectativa não se confirmou. As eleições presidenciais previstas para 1966 se converteram na permanência de Castelo Branco no poder e na posterior indicação de Costa e Silva à Presidência, que, por sua vez, intensificou a repressão aos opositores do regime e publicou o Ato Institucional Nº 5, radicalizando as ações autoritárias e afastando qualquer perspectiva de retomada da democracia.

O apoio garantido pelos veículos de comunicação de Marinho ao projeto de poder que derrubou o governo Goulart se estendeu muito além do Golpe. Identificando-se com as políticas econômicas de natureza liberal, alinhadas aos interesses do bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos, no contexto da Guerra Fria, o grupo Globo deu sustentação também aos governos militares que se sucederam no poder. Conforme declarou seu proprietário em 1984, a empresa não deixou de permanecer fiel, ao longo dos anos, aos “objetivos da

¹ Em junho de 2013, manifestações, inicialmente organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), em São Paulo, com a demanda de redução das tarifas do transporte público, evoluíram para protestos que se espalharam por todo o Brasil. Com o tempo, as pautas iniciais foram ampliadas, abrangendo a luta contra a corrupção na política, além de reivindicações por melhores condições na educação e na saúde. Esses protestos ganharam adesão significativa em várias cidades brasileiras e passaram a questionar os gastos associados à Copa do Mundo de 2014, que seria realizada no País.

revolução” (APOIO..., 2013).

Analisar as posições do Grupo Globo naquele período meramente sob o ponto de vista da adesão, contudo, nos levaria, no mínimo, à construção de uma percepção limitada às complexas relações que ele manteve com o regime militar. Produtora de conteúdos jornalísticos, mas também de entretenimento, os posicionamentos dos sujeitos que integravam a empresa não podem ser considerados sob uma perspectiva monolítica. Durante os anos da ditadura pós-1964, por exemplo, inúmeros artistas, produtores e diretores originários de segmentos da esquerda encontraram espaço na emissora de TV instalada no bairro do Jardim Botânico. Nesse sentido, se editorialmente a empresa adotou uma postura de adesão ao projeto econômico liberal e às políticas desenvolvimentistas abraçadas pelos governos militares, ambivalentemente, reuniu, em seus quadros, dramaturgos como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha)², todos artistas engajados e críticos contumazes do regime.

A inserção de comunistas declarados no mais recente veículo do grupo deve ser compreendida a partir de um contexto em que os liberais, donos das empresas de comunicação, buscavam atender à crescente demanda das classes médias, que se afirmavam cada vez mais como consumidoras em potencial de bens simbólicos e se demonstravam abertas aos produtos culturais de esquerda, notadamente as canções da MPB e as telenovelas. Assim, essas contratações configuraram-se como via estratégica para a ampliação dos negócios no âmbito da indústria cultural (NAPOLITANO, 2017).

Se, por um lado, uma leitura que privilegia a perspectiva da adesão/colaboração não nos parece dar conta desse caso, por outro, a ênfase sobre a suposta postura de resistência da emissora, com base no recrutamento de artistas e dramaturgos de esquerda, é igualmente redutora. Como alerta Rollemberg (2016, p. 22), “deslocar a interpretação de um extremo a outro também evidencia a dificuldade de lidar com o passado à luz do presente, de perceber a complexidade dos comportamentos reais, não raramente distantes dos dois extremos”.

Visando compreender a complexa postura da Rede Globo diante da ditadura, apoiamos-nos naquilo que Pierre Laborie (2010) chamou de pensar-duplo. Para o historiador, que pesquisou a França e os franceses sob a ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, a análise de comportamentos sociais em contextos de exceção, circunscrita apenas às dimensões da resistência ou da colaboração, fornece imagens deveras restritas da experiência.

² Oriundos do teatro estudantil, as trajetórias dos três dramaturgos foram marcadas pela abordagem de pautas políticas e de crítica social nos palcos, contribuição que culminou com a fundação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), Teatro de Arena e Grupo Opinião, entre os anos de 1950 e 1960.

Nesse sentido, ele nos convida a refletir acerca das ambivalências das zonas cinzentas nesses processos, na medida em que elas permitem “não mais pensar somente as contradições em termos antinômicos, mas ultrapassá-las se perguntando o que elas tentam dizer, para além das pseudoevidências do sentido aparente” (LABORIE, 2010, p. 38-39). Ao considerar vários espectros possíveis entre dois polos opostos, o historiador ampliaria, assim, seu leque analítico. É nessa perspectiva que o autor elabora a ideia de pensar-duplo, cujo princípio consiste em uma resposta social, uma maneira de “contornar uma realidade que se tornou insuportável, como uma resposta de circunstância a uma situação de exceção, como elemento de um amplo processo de adaptação” (LABORIE, 2010, p. 40).

Nos últimos anos, a historiografia brasileira dedicada aos estudos sobre a ditadura militar tem acentuado o diálogo com as concepções de Pierre Laborie acerca dos comportamentos sociais durante períodos de exceção, explorando abordagens diversas. Um dos trabalhos pioneiros foi o de Denise Rollemberg (2009), cujo esforço para entender as tensões entre memória e história na escrita de nossa experiência autoritária sob os militares, problematizou a proliferação de análises orientadas pelo prisma da resistência, classificando a “sacralização” do tema como um efeito da legitimidade de determinada memória sobre o período. Nessa direção, pontuou:

Enfim, tudo teria sido resistência, em geral democrática: a luta armada e o ato de torcer contra a seleção de futebol na Copa do México de 1970; as citadíssimas receitas de bolo, as informações meteorológicas, os poemas de Camões nos espaços das notícias censuradas na grande imprensa; as não menos referidas ironias do Pasquim; o "teatro de ocasião" de Gianfrancesco Guarnieri, "cifrado", "o possível nas circunstâncias"; as substituições das letras ufanistas das músicas de propaganda política por letras debochadas; a introdução de novas matérias nos currículos escolares e universitários, visando formar crianças e jovens segundo os valores do regime e criar espaços de debate sobre os *reais problemas* do país; o aproveitamento do incentivo público na produção de filmes *históricos* (no pior sentido da pior antiga história política dos *grandes feitos* e *grandes heróis*) que se referiam a arbítrios passados para falar do arbítrio presente; as telenovelas de Dias Gomes ambientadas num Nordeste síntese do Brasil dos absurdos e desigualdades sociais, dos herdeiros do coronelismo, da política corrupta; as atuações da Associação Brasileira de Imprensa - *a trincheira da liberdade* -, da Ordem dos Advogados do Brasil, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a chamadas músicas de protesto e as *bregas*; o punho cerrado de Toni Tornado no palco do Festival de Música Popular; os anjos nos tecidos das roupas de Zuzu Angel, em alusão ao filho morto na tortura; a atuação partidária do MDB; votar na oposição consentida, em branco ou no João Gibão (personagem de *Saramandaia*, de Dias Gomes); driblar uma censura supostamente *burra* e considerá-la como tal; surfar no píer de Ipanema, contra a proibição da prática do esporte em determinados períodos do dia... Tudo resistência. (ROLLEMBERG, 2009, p. 379-380)

A provocação da historiadora à cristalização da ideia de que a sociedade brasileira resistiu ao arbítrio intenciona “quebrar o monolito, perceber os seus sentidos, virá-lo pelo avesso; pisar em campos minados, romper mitos, desafía-los, desarmá-los” (ROLLEMBERG,

2009, p. 380), na medida em que a consagração dessa percepção, predominante na memória coletiva e nas pesquisas, obstaculizou a formulação de questões outras. Em outro texto, Rollemberg e Samantha Viz Quadrat (2010) sinalizam que uma saída possível seria compreender os regimes autoritários e as ditaduras como produtos sociais, ou seja, frutos de consentimentos e consensos construídos socialmente. A abordagem ilumina a complexidade das atitudes da sociedade diante da ditadura, ampliando consideravelmente as possibilidades de pesquisa no campo historiográfico.

Guiados por esse princípio conceitual e investigativo, delimitamos o objetivo central desta tese: analisar as relações mantidas entre a TV Globo e um dos principais aparatos repressivos do regime, a censura. Já vigente quando os militares assumiram o poder, a legislação censória conferia ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) a competência para censurar previamente projeções cinematográficas, peças teatrais, casas de diversões públicas, propagandas, programações radiofônicas e exibições televisivas (BRASIL, 1946). Portanto, a Globo, além de ter convivido com as restrições impostas pelo aparelho estatal desde o primeiro dia em que foi ao ar, assistiu, durante a longa permanência dos militares à frente do Executivo, às transformações do campo censório, especialmente no que se refere à atenção dedicada pelo regime à televisão. Para nossa investigação, a forma como essa relação se constituiu, seus tensionamentos, aproximações e fragilidades nos interessam mais do que a ênfase nos instrumentos censórios ou as resistências a eles, embora compreender essas dimensões também seja relevante para nosso exame. Partimos, então, das investidas censórias sobre determinados segmentos da programação da emissora e, ao mesmo tempo, das estratégias empreendidas por seus dirigentes, executivos, dramaturgos e produtores na tentativa de preservar as atrações e os conteúdos exibidos diariamente, mas com o intuito de entender como as conexões entre ambas se constituíram, entre o final dos anos 1960, com o recrudescimento da repressão, e o último governo militar, quando a abertura política lenta, gradual e controlada se concretizava.

Nessa perspectiva, podemos asseverar que as relações entre a Rede Globo e a censura são atravessadas por zonas cinzentas. Na tentativa de conviver de modo mais conciliatório possível com o aparato repressivo, as tratativas entre ambas engendraram espaços de negociação e diálogo marcados por acordos e entendimentos, mas também por recuos, tensões e conflitos. Em vista disso, nos interessa demarcar esse espaço, compreendendo suas delimitações e fragilidades. A existência dessas zonas permitiu a flexibilização de vetos e decisões a priori desfavoráveis à emissora, entretanto, seus limites eram circunscritos, de modo austero, pelo aparato repressivo, que se manteve vigilante sobre a programação da

emissora e se impôs, contrariando os interesses da empresa.

Concordamos com Robert Darnton (2016, p. 279) quando classifica como enganosa a caracterização da censura simplesmente como um combate entre criação e opressão, pois considera que a cumplicidade, a colaboração e a negociação também permeiam o caminho no qual autores e censores atuam. Nesse sentido, o historiador pontua que esses sujeitos são absorvidos numa rede de relações que operam nas fronteiras das instituições oficiais, um sistema humano, que mitiga “a rigidez da censura como expressão direta da razão do Estado”. Esse entendimento, aliado às contribuições de Laborie (2010), nos permite lançar outros olhares para o campo de estudos da censura durante o regime militar, deslocando o enfoque tradicionalmente dirigido às proibições ou aos vetos dos censores sobre obras e conteúdos artísticos.

Sob tal ponto de vista, a concepção de censura a partir da qual fundamentamos as discussões neste trabalho extrapolam as definições jurídicas do conceito, atrelando-a meramente à supressão ou ao controle estatal de ideias, opiniões, conteúdos e expressões. Ao não dar ênfase ao aspecto estritamente proibitivo e limitador da censura, nossa compreensão se relaciona com as formulações desenvolvidas por Michel Foucault (1988) sobre a natureza produtiva do poder. Para o filósofo, os dispositivos de dominação não deveriam ser reduzidos a procedimentos de interdição, pois os aparelhos do poder são, sobretudo, produtores de saber e multiplicadores de discursos. Nessa direção, Judith Butler (2021, p. 214) pontua que

As formas explícitas de censura estão expostas a certa vulnerabilidade precisamente por serem mais facilmente decifráveis. A regulamentação que declara aquilo que não quer declarar frustra seu próprio desejo e comete uma contradição performativa que questiona a capacidade da regulamentação de significar e de fazer o que diz, ou seja, sua pretensão à soberania. Tais regulamentações introduzem o discurso censurado no campo do discurso público, estabelecendo-o como um lugar de contestação, isto é, como a cena do enunciado público que elas visavam proibir.

Objeto de disputas, críticas e questionamentos no âmbito do debate público, as discussões sobre o papel da censura às diversões públicas durante a Ditadura não estavam circunscritas somente a artistas, intelectuais e empresas afetados pelas suas atividades, mas se disseminava pela sociedade, que as conhecia, seja pelas repetidas menções na imprensa ou “em função da obrigatoriedade de exibição, nos cinemas, nas TVs e nos teatros, do certificado de censura” (FICO, 2002, p. 268). Assim, decisões acerca do veto a cenas entendidas como impróprias na novela da vez ou proibições de filmes classificados como pornográficos muitas vezes transcendiam a burocracia da repressão e ganhavam as páginas do noticiário, despertando o interesse e a curiosidade popular.

As conexões estabelecidas entre a Censura Federal e os empresários da mídia nos leva a problematizar a própria natureza do projeto político elaborado pelos militares. Concordamos com o entendimento de Maria José de Rezende (2001), de acordo com o qual a ditadura buscava legitimar-se com base em um suposto ideário de democracia como forma de obter o reconhecimento de amplos segmentos da sociedade, em torno de valores ligados à pátria, à família, à ordem e à disciplina. Segundo a autora, o regime se empenhava em construir e fomentar “um consenso sobre os valores que deveriam nortear todos os grupos, instituições e indivíduos no processo de sedimentação de uma mentalidade que reconhecesse a sua importância presente e futura” (REZENDE, 2001, p. 3-4).

Essa leitura nos ajuda a situar as posições do Estado frente ao veículo. Na busca por entender as dinâmicas inerentes a essas relações, enfocamos os influxos e as discontinuidades do poder censório, na medida em que seus desvios e recuos são constitutivos de sua própria mecânica. Atentar para pontos de inflexão como estes e para os modos como eles repercutem na interação entre as forças heterogêneas em jogo é fundamental. Analiticamente, essa convivência, ora marcada por acordos ora por acirradas tensões, não pode ser encarada simplesmente a partir das diferentes posturas adotadas pela empresa – seja adesista, resistente ou conciliadora –, mas também pelo modo como o regime conduziu suas políticas repressivas e como elas são praticadas, por vezes, à revelia do que preconizava o regime. Na intenção de se afirmar, a ditadura vigente necessitou, além de reprimir, atuar nas brechas, amenizar decisões e conciliar interesses. No âmbito censório, essa lógica se traduziu, por exemplo, na própria legislação, na medida em que o conjunto de normativas criadas desde o final dos anos 1960 para regulamentar o veto e demais tipos de sanções, ao mesmo tempo, assegurava a possibilidade de se recorrer a instâncias superiores, contestando as decisões dos censores e podendo, inclusive, revertê-las. A abertura desse tenso campo para negociações, entretanto, não se encerra aí, pelo contrário, ela é percebida, por exemplo, no interior dos processos de censura de telenovelas produzidas no decorrer de todo esse período, nos quais, com frequência, foi possível recorrer a esse produtivo jogo de conciliações e consentimentos, ainda que nem sempre o acordo entre os lados envolvidos nessa trama seja predominante.

Consideramos, portanto, que as saídas negociadas, tantas vezes adotadas pela burocracia censória, derivam da condução e construção do Estado autoritário, cujo objetivo consistia em estabelecer-se hegemonicamente. Na linha das ponderações de Fico (2021), acerca da moldura institucional do regime como um todo, essa flexibilidade relativa da censura não deve ser assimilada pela lógica do paradoxo ou da contradição, mas como uma estratégia nitidamente pensada. Além disso, ao abrir espaços, ainda que com limites bem

delimitados, para negociações com produtores e empresários da mídia, buscava-se consolidar a própria política repressiva, alicerçada não apenas na coerção, mas também no emprego de concessões. O entendimento entre as partes envolvidas nesse processo, em torno do que poderia ou não ser abordado nas produções televisivas, por exemplo, visava também reafirmar e sedimentar os critérios impostos pela censura, extrapolando, assim, a mera via do arbítrio. Como veremos em nossa análise, as concessões realizadas pelas diferentes instâncias censórias estavam, necessariamente, submetidas ao devido atendimento das demandas moralizadoras desse aparato. Nesse sentido, enfatizamos que a obediência aos desígnios impostos pela censura não era fruto somente da pressão coercitiva, mas também de acordos e conciliações.

Dessa forma, nos debruçamos sobre as relações mantidas entre a emissora de Roberto Marinho e a Censura Federal, problematizando a via de mão dupla estabelecida entre uma empresa que buscou, em grande medida, conviver ordeiramente com a estrutura repressiva, objetivando viabilizar suas programações sem maiores empecilhos do ponto de vista censório, e um aparato dubiamente alicerçado entre o impulso de coibir conteúdos considerados indesejados e a disposição para negociar. As ambivalências das engrenagens do poder se incorporaram às razões do Estado e, portanto, atravessaram e orientaram suas ações. Essas diferentes posturas, é necessário enfatizar, não se contrapunham, mas se articulavam de maneira bastante eficaz.

No que se refere às fontes abordadas nesta pesquisa, além dos processos de censura de telenovelas como *Véu de Noiva* (1969), *Irmãos Coragem* (1970), *O Homem que deve Morrer* (1971), *Selva de Pedra* (1972), *Roque Santeiro* (1975) e *Despedida de Casado* (1977), conjunto documental no qual as comunicações oficiais entre a Globo e a DCDP se descortinam, analisamos também documentos produzidos por órgãos de espionagem do regime, cujos registros apontam que o exercício censório não se restringiu ao órgão diretamente responsável por essa atividade. Constituída por uma rede de órgãos espalhados pela administração pública civil e militar, a comunidade de informações da ditadura se manteve vigilante às diversões públicas, em especial aos conteúdos veiculados na TV. Nesse sentido, ao longo das décadas de 1970 e 1980, as agências de espionagem produziram inúmeros informes, dossiês e relatórios sobre indivíduos e grupos ligados à área cultural, identificados predominantemente como subversivos de esquerda infiltrados no campo comunicacional, cuja finalidade seria desestabilizar o país. A perseguição alcançou contratados da emissora de Roberto Marinho e interferiu na exibição de programas diversos. Operando de forma complementar aos despachos da Censura Federal e do Ministério da

Justiça, a comunidade de informações colaborou decisivamente para consolidar a atmosfera autoritária que pairava sobre as experimentações televisivas promovidas no período, funcionando, portanto, como uma censura ampliada ou uma “supercensura”, como classificou o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes (PEREIRA, 1978).

Ao longo dos capítulos, abordamos textos autobiográficos de personagens decisivos na história da emissora, tais como Dias Gomes, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni) e Walter Clark, cujos relatos acerca de suas experiências profissionais, bem como dos entraves enfrentados com a repressão censória, ajudam a deslindar as intervenções estatais nos processos de criação em que estavam envolvidos. Além dessas referências, utilizamos o livro *Driblando a censura*, no qual Ricardo Cravo Albin, funcionário da Rede Globo indicado para atuar Conselho Superior de Censura, descreveu suas atividades e as batalhas empreendidas contra a censura, durante o período em que permaneceu na instância. Encaramos as particularidades dessas publicações na linha das contribuições de Lejeune (2008), para quem a precisão das informações elencadas pelos autores em suas escritas autobiográficas não é elemento fundamental. Esse aspecto é inclusive destacado por Dias Gomes e Boni, que salientam, na seção inicial de seus respectivos livros, considerações acerca de dois pontos: a evidente imprecisão do testemunho e a seleção dos acontecimentos que integram a trama. Gomes assume não conseguir traçar uma linha divisória entre as imagens dos fatos acontecidos e aqueles criados pela sua própria imaginação e questiona: “como posso afirmar que a vida que sei que vivi é mais verdadeira que a que inventei para mim?” (1998, p.14). Já Boni (2011, p. 17), alerta que “criar expectativas é produzir frustrações”, pois sustenta que seus escritos não configurariam uma autobiografia, uma vez que narra apenas experiências profissionais, sem pretender elaborar um relato abrangente da história do rádio, da publicidade e da televisão. Por isso, julga sua obra muito mais como uma “coletânea de episódios”. E não seria toda narrativa ancorada na memória fruto de cortes e seleções?

A pesquisa em fontes hemerográficas foi fundamental para o desenvolvimento das análises empreendidas nesta tese. Periódicos como *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Veja*, os quais foram veículos da grande imprensa que assumiram posições particulares frente ao Golpe e ao regime. Mais do que simples fontes secundárias, os periódicos assumiram lugar relevante ao longo do exame dos períodos e questões aqui abordados. Ao tentar dar conta de noticiar o cotidiano, jornais e revistas capturam e reproduzem, a partir de seus próprios recortes e abordagens, o real. É necessário, assim, estar atento aos interesses em jogo, compreendendo que a cobertura e as opiniões elaboradas por esses veículos acerca das ações e políticas do regime militar, estão longe de

serem neutras. Nesse sentido, é preciso encarar os periódicos a partir de “sua inserção histórica enquanto força ativa da vida moderna, muito mais ingrediente do processo do que registro dos acontecimentos, atuando na constituição de nossos modos de vida, perspectivas e consciência histórica” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257). Afinal, como bem sintetiza Barros (2023, p. 14), “os jornais falam sobre história, são produtos da história e agem sobre a história”.

A escolha por analisar a Globo se deve ao protagonismo assumido pela empresa, sobretudo a partir dos anos de 1970, no cenário televisivo brasileiro, no qual ela despontou como peça fundamental para o tão almejado processo de integração nacional idealizado pelo projeto de poder do regime militar. Inaugurada em plena expansão dos veículos de comunicação de massa e consolidação da indústria cultural brasileira promovidas pela ditadura, a emissora, como destaca Hamburger (2005), soube combinar muito bem uma administração profissionalizada e um suporte político aos governos autoritários, desenvolvendo, assim, uma estrutura institucional original e padrão de qualidade próprios.

Em meados dos anos 1960, além da TV Globo, atuavam no estado do Rio de Janeiro as emissoras TV Rio, TV Excelsior, TV Continental e a TV Tupi Rio, as quais, naquele momento, disputavam espaço no ainda incipiente mercado televisivo. É na década seguinte que o meio de comunicação se populariza, graças à solidificação das redes de difusão do país, ao estímulo e à facilitação do crédito, especialmente às classes médias, garantindo a compra do aparelho receptor, e à produção de conteúdos que fidelizam a audiência do, ainda novo, mas promissor, público telespectador. Mais do que qualquer outra emissora, a Globo se beneficiou dos investimentos estatais no campo das telecomunicações, fortalecendo-se nacionalmente até, como pontua Eugênio Bucci (2004, p. 223), se impor como modelo brasileiro de televisão, ou seja, aquela que “informa, entretém e, acima de tudo, pacífica onde há tensões e une onde há desigualdades”.

Nesse cenário, as telenovelas têm papel decisivo. Herdeiras das narrativas ficcionais do rádio, essas ficções rapidamente encontraram lugar na programação das emissoras recém-instaladas no país. Os investimentos nesse campo atraíram artistas, diretores e produtores, atuantes não só no rádio, mas também no cinema e no teatro, pois o veículo em franca expansão também foi “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” (MATTERLART & MATTERLAR, 1998, p. 21). Com linguagem particular, a telenovela brasileira estabeleceu e consolidou, justamente naqueles tempos, seu formato, ainda mantido até hoje.

Dedicamo-nos, na primeira metade desta tese, a analisar a censura às telenovelas, tendo em vista as especificidades da produção do gênero. Previsto para permanecer no ar por meses, cada título submetia à chancela censória desde as primeiras sinopses do enredo a cada um dos capítulos elaborados, sejam os textos (*scripts*) ou vídeos (*taipes*). Essa exigência tornou os processos de censura dessas obras bastante robustos, de modo que a quantidade de documentos por produção censurada pode alcançar cerca de 350 registros, entre certificados, ofícios, cartas, pareceres, despachos, sinopses e *scripts*. A partir dessa rotina burocrática é possível perceber o conjunto de tensionamentos e negociações estabelecido pela emissora com os agentes estatais no sentido de garantir e preservar a exibição das telenovelas. O corrente diálogo com a censura envolvia desde os censores, localizados na ponta do serviço, até o alto escalão do setor, como o diretor do órgão, o chefe do Departamento de Polícia Federal e até mesmo o Ministério da Justiça.

A temática da moral é, sem dúvida, um dos principais elementos de mobilização das políticas censórias, posto que ela se configura como um importante eixo estruturante de legitimação do regime militar. Valores religiosos cristãos foram reiteradamente apropriados para fundamentar ações no campo dos costumes, afastando eventuais “desvios” que pudessem “desestabilizar” a sociedade. Afinal, a possível flexibilização de modelos rígidos de comportamento poderia “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” (SILVA, 2016, p. 14).

Ancoradas nas estratégias psicossociais previstas na Doutrina de Segurança Nacional³, as motivações que embasam o exercício da censura destacam como tarefa e obrigação do Estado a necessária proteção da família e da juventude do país contra os avanços e desafios da ameaça comunista. O exame dos processos de censura das telenovelas confirma o quanto tais premissas estavam presentes no cotidiano dos pareceres emitidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), orientando o trabalho dos censores sobre os conteúdos analisados.

No primeiro capítulo, optamos por analisar quatro telenovelas exibidas às 20 horas, em razão da centralidade atribuída aos folhetins desse horário no interior da grade de programação da TV Globo. A exibição após o *Jornal Nacional*, principal noticiário diário da

³ Elaborada pela Escola Superior de Guerra, a Doutrina de Segurança Nacional visava, sobretudo, o combate ao comunismo, eleito, na conjuntura nacional, como “inimigo interno”. O enfrentamento a esse “óbice”, como mencionam os manuais da ESG, ocorreria com base em estratégias de caráter político, econômico, militar e psicossocial. Maria Helena Moreira 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’” (2005, p. 31).

emissora, atraía à faixa relevantes patrocinadores, interessados em vincular suas marcas e produtos às modas e tendências de consumo lançadas pelas teleficções. Os elevados índices de audiência do horário⁴ garantiram lucros exponenciais, contribuindo para que a estação televisiva da família Marinho se consolidasse como a principal rede de comunicação do país poucos anos após sua inauguração. Os quatro primeiros títulos examinados – *Véu de Noiva* (1969), *Irmãos Coragem* (1970), *O Homem que Deve Morrer* (1971) e *Selva de Pedra* (1972) – são de autoria da dramaturga Janete Clair. A escolha se deve em razão da autora ter ocupado a referida faixa horária com sete obras seguidas⁵, emplacando uma série de telenovelas bem-sucedidas, mas, sobretudo, por ela ter sido peça chave no processo de modernização do formato, colaborando fortemente para a popularização do veículo televisivo.

Ao longo da análise dos referidos processos, centramo-nos nas diferentes estratégias adotadas por executivos e produtores da emissora na condução das tratativas junto ao órgão de censura. O lançamento de cada título, bem como a forma como seus enredos foram elaborados, exigiram esforços contínuos que envolviam pressões, conflitos e concessões, de ambos os lados, na construção de saídas negociadas. Do ponto de vista censório, ao mergulhar na rotina dessas operações, foi possível compreender o funcionamento das engrenagens burocráticas da DCDP e o relacionamento nem sempre pacífico do órgão com suas instâncias superiores.

No segundo capítulo, defrontamo-nos com três momentos de acirramento dos antagonismos: a publicação do Decreto-Lei 1.077 de 1970 e as proibições das telenovelas *Roque Santeiro* (1975), de Dias Gomes, e *Despedida de Casado* (1977), de Walter George Durst. No primeiro caso, atentamo-nos aos posicionamentos apresentados pelo jornal *O Globo*, através de editoriais e matérias contrários à regulamentação da censura a publicações, que atingiu o setor editorial e ampliou o alcance do aparelho repressivo às diversões públicas. No que diz respeito à interdição da produção das obras mencionadas, investigamos as razões e os desdobramentos do veto à luz dos processos de censura em si e dos diálogos mantidos entre a DCDP e determinados setores de inteligência do regime, perante as pressões das demandas moralizadoras dispostas naquela conjuntura.

No terceiro capítulo, reorientamos o olhar em direção ao exercício do arbítrio censório por outras engrenagens da repressão, explorando o papel da "supercensura", ou seja, a atuação

⁴ Conforme levantamento realizado por Ramos, Borelli e Ortiz (1989), por meio de dados do Ibope e Audi/TV, a média dos índices de audiência alcançadas pela TV Globo de 1968 a 1978, na faixa das 20h, chegou a 59,8% dos televisores, em São Paulo. Os autores ressaltam ainda que os números eram ainda maiores no Rio de Janeiro.

⁵ Antes das telenovelas trabalhadas nesta pesquisa, Janete Clair lançou também, no horário das 20h, *Sangue e Areia* (1967), *Passo dos Ventos* (1968) e *Rosa Rebelde* (1969).

da comunidade de informações da ditadura, principalmente do Serviço Nacional de Informações (SNI) e os centros de informação da Aeronáutica (CISA), Exército (CIE) e Marinha (CENIMAR). Partindo do pressuposto de que a prática censória não se concentrava apenas no órgão oficialmente competente para tal, mas se espraiava pelas várias instâncias de inteligência do regime, nos debruçaremos sobre a documentação produzida por essas agências acerca da questão da TV, ao longo dos anos 1970. Receosa do suposto avanço da infiltração comunista nos programas televisivos, a estrutura autoritária se articulou para coibir as ameaças representadas pelos programas da TV Globo, através da constituição de uma vasta rede de informações, empenhada na defesa dos “bons costumes”.

Por fim, no quarto capítulo, voltaremos para a atuação de agentes ligados à emissora no interior do Conselho Superior de Censura (CSC). Reunindo representantes de organismos do governo e instituições da sociedade, o Conselho, criado por meio da Lei nº 5536 de 1968, só entrou em atividade em 1979, após o fim da vigência do AI-5, e tinha por objetivo funcionar como instância recursal capaz de mediar decisões proferidas pelo Departamento de Polícia Federal junto ao Ministério da Justiça. Operando no interior do aparato censório, cabia aos membros do CSC estabelecerem critérios e orientar seu exercício. Interessa-nos, especificamente, a atuação de sujeitos como Ricardo Cravo Albin, conselheiro indicado pela Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e TV (Abert), que relatou sua atuação no CSC no livro *Driblando a censura: de como cutelo vil incidiu na cultura*, objeto de nossa investigação. Funcionário da Globo, Albin foi convencido pelo diretor geral de produção da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni), a integrar a entidade, no qual se engajou em uma agenda de flexibilização das políticas de controle às diversões públicas, em especial daquelas dirigidas aos veículos de comunicação. Além disso, investigamos a organização de quatro edições do Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas, eventos ocorridos nos anos de 1980 e 1981. Fomentado pelo Conselho, tais encontros inauguraram uma série de debates acerca dos rumos do exercício censório no país, processo em que os interesses do Grupo Globo tiveram papel atuante e decisivo.

O recorte temporal, estabelecido a partir de 1969, ano em que foi ao ar telenovela *Véu de Noiva*, primeiro título analisado na tese, nos permitirá explorar momentos distintos do regime de exceção – do pós AI-5 à lenta montagem da abertura política iniciada por Geisel – a fim de verificar as possíveis flutuações nas relações da emissora com a censura, problematizando a pertinência de associá-las às mudanças políticas vivenciadas. Afinal, em que medida a alternância autoritária provocou efeitos sobre a viabilização das ficções da Globo por parte da Censura? Em meio a tais fluxos, nos debruçaremos, essencialmente, sobre os

limites das negociações, situando-os como resultado, dentre outras coisas, das peculiaridades de um regime empenhado em legitimar-se, e que, por vezes, encontrou no uso da conciliação a saída estratégica para contemporizar eventuais conflitos.

Neste trabalho, optamos pela adoção da noção de ditadura militar, ao invés de ditadura civil-militar, igualmente recorrente na historiografia. Acreditamos que, diferente do Golpe, esse sim protagonizado por setores civis e militares, a ditadura em si, sua aparelhagem institucional, a ocupação geral de cargos estratégicos, a elaboração da legislação autoritária e a condução das decisões políticas demonstram concretamente a “preponderância militar, em detrimento das lideranças golpistas civis”, conforme defende Carlos Fico (2004. p. 52).

Em suma, consideramos que os aspectos explorados nesta tese buscam dimensionar a complexidade do convívio mantido entre a Globo e o regime, considerando os diferentes interesses de ambos, sejam conciliatórios ou conflitantes. Tais meandros são bastante sintomáticos do funcionamento das engrenagens repressivas. A atenção dedicada a tais pontos nos permite apreender não só o delicado funcionamento da mecânica censória, mas também da construção política da ditadura militar.

Dentre os principais conjuntos documentais consultados para o desenvolvimento dessa pesquisa, destacam-se os acervos da Divisão de Censura de Diversões Públicas e do Serviço Nacional de Informações, ambos abrigados no Arquivo Nacional de Brasília e em processo de disponibilização via *internet* através do Sistema de Informações do Arquivo Nacional⁶. Disponíveis para consulta desde o final dos anos 1990 e, no caso dos documentos do SNI, totalmente livres de restrições somente após a publicação da Lei de Acesso à Informação (LAI) em 2011, ambos ampliaram significativamente as possibilidades de análise do aparato institucional do regime, no que se refere à censura e à vigilância de sujeitos e grupos considerados perigosos para a segurança nacional. As potencialidades abertas à pesquisa histórica vão desde a exploração de temáticas mais consolidadas, a perseguição às expressões culturais das esquerdas, até a construção de novos problemas e objetos, especialmente através de fontes ainda pouco exploradas.

É fundamental destacar que a pesquisa aqui desenvolvida tem origem em estudos que iniciaram ainda durante nossa graduação em História, na Universidade Federal do Ceará, no âmbito do Grupo de Estudos e Pesquisas em História de Gênero, coordenado pela Profa. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte. A oportunidade de integrar um coletivo de pesquisadores como bolsista de iniciação científica e explorar parte da vasta documentação censória do período da

⁶ Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>.

ditadura militar, sob o financiamento público, via edital de fomento, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico Tecnológico (CNPq) e da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico foi essencial do ponto de vista formativo. A experiência resultou em nossa dissertação de mestrado, intitulada “‘Espetáculo inconveniente para qualquer horário’: a censura e a recepção das telenovelas na ditadura militar brasileira” (2016) e no presente trabalho.

Escrita durante a pandemia de COVID-19 e o autoritário e desastroso governo vigente entre os anos de 2019 e 2022, parte significativa do desenvolvimento desta tese foi marcada por sobressaltos, entre atualizações diárias do número de perdas em decorrência da doença no Brasil e no mundo e ameaças frequentes às instituições e à própria democracia promovidas pelo presidente e seus apoiadores. A reação a tantas turbulências e à impossibilidade de realizar pesquisa local no Arquivo Nacional sediado em Brasília, em razão das restrições sanitárias, se converteu em consultas cada vez mais recorrentes a acervos virtuais, especialmente de periódicos, e, conseqüentemente, em mudanças no percurso analítico previsto originalmente. Em meio a isso, longos períodos de improdutividade e desânimo acadêmico se impuseram, superados somente muito gradualmente, graças a luminosos vislumbres de esperança: o advento da vacina em 2021 e a vitória de Luís Inácio Lula da Silva e de uma frente ampla democrática nas acirradas eleições presidenciais de 2022. Portanto, mais do que uma conquista meramente individual, a conclusão desta tese é resultado da prevalência de um esperançar tecido coletivamente.

2 A CONSOLIDAÇÃO DA GLOBO E A CENSURA ÀS TELENOVELAS: AS SAÍDAS NEGOCIADAS

Neste primeiro capítulo, abordaremos a criação da TV Globo e seus primeiros anos no ar, com o enfoque na censura a um dos programas que mais renderiam lucro para a emissora carioca: as telenovelas. Inaugurada em plena ditadura militar, a TV de Roberto Marinho se beneficiou, como nenhuma outra, de incentivos e investimentos aplicados pelos militares no campo das comunicações, se tornando, dez anos após ir ao ar, um dos principais veículos de massa do país. Assim, analisaremos seu contexto de criação, bem como a aposta na produção de telenovelas diárias, que se tornaram peças fundamentais na grade de programação da emissora.

Paralelo à política de desenvolvimento e integração nacional promovida pela ditadura militar, a censura ocupou papel indispensável à sustentação do regime de exceção no poder. Com um aparato burocrático e amparo legislativo legado da experiência democrática pós-Estado Novo, a censura das diversões públicas praticada pelos governos militares ganhou traços próprios. Objeto de constante atualização, sobretudo a partir de 1968, o aparato censório dedicou à televisão particular atenção, em relação à problemática da moral e dos costumes.

Portanto, nos debruçaremos sobre a construção do maquinário censório mantido pelos militares, compreendendo de que maneira a legislação elaborada no período se voltou para produção televisiva. Além de leis e decretos que vão delimitar a atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas, analisaremos os processos de censura das telenovelas exibidas na faixa das 20 horas.

Neste primeiro momento, nos deteremos nas obras escritas por um dos principais nomes da teledramaturgia do período: Janete Clair. Contratada pela Rede Globo com o objetivo de modernizar a forma como se construíam ficções televisivas, Janete Clair sofisticou a forma de fazer telenovela, abasileirando as tramas e abrindo espaço para as discussões de questões sociais em pauta no país dos anos 1970. Títulos lançados naquele período tais como *Véu de Noiva* (1969), *O Homem que Deve Morrer* (1970), *Irmãos Coragem* (1970) e *Selva de Pedra* (1972) foram cruciais para a definição do formato de narrativa e montagem das tramas do gênero. Ao mesmo tempo, através dos processos de censura de cada uma dessas novelas, pretendemos compreender as próprias engrenagens censórias, bem como seus efeitos, e as alternativas encontradas pela empresa de Roberto Marinho para contorná-los ou flexibilizá-los.

A análise sobre os processos dessas quatro obras mencionadas nos permite apreender diferentes estratégias empreendidas pela emissora no sentido de garantir a permanência das novelas no ar. Seja apelando à decisão de instâncias superiores, contratando ex-funcionários da Censura com trânsito no órgão e conhecimento das normas e diretrizes vigentes ou reestruturando os rumos narrativos das obras. Vamos nos debruçar inicialmente sobre negociações e acordos que gestaram resultados favoráveis à exibição das tramas, ainda que repletas de tensionamentos.

2.1 Uma TV para o Brasil: a Rede Globo e suas afinidades com o regime militar

Em destaque na capa do jornal *O Globo* de 26 de abril de 1965, a manchete sobre a inauguração da TV Globo noticiava o início das transmissões para às 11 horas daquela manhã de segunda-feira. A nova emissora carioca prometia uma programação diária que se estenderia até à meia noite, alcançando diferentes públicos. Na mesma edição, um anúncio publicitário ocupando uma página inteira apresentava o novo empreendimento de Roberto Marinho como “uma emissora padrão, de instalações primorosas, perfeitamente esquematizadas dentro das mínimas exigências e dotados de todos os modernos recursos que a ciência vem aprimorando dia a dia” (O GLOBO..., 1965).

No dia seguinte, o periódico dedicou uma matéria acerca da inauguração, relatando que o início das transmissões se deu com a execução do Hino Nacional seguida de uma mensagem de Roberto Marinho, que ressaltou: “a nova Emissora será mais uma Emissora de O GLOBO, o que significa dizer que ela herdará as tradições do jornal, seu amor à causa pública, sua permanente luta em defesa da iniciativa privada, das liberdades públicas, da causa da democracia” (A TV..., 1965).

Nos anos 1960, o herdeiro mais velho de Irineu Marinho, fundador do jornal *O Globo*, era proprietário também de outros veículos de comunicação, tais como revistas e emissoras de rádio. Roberto Marinho assumiu o comando do periódico em 1925, em decorrência da morte de seu pai, que faleceu apenas 21 dias depois da fundação do veículo. A tentativa de ampliação dos negócios da família, no campo televisivo, iniciou já na década de 1950, quando um pedido de concessão foi realizado por meio da *Rádio Globo* ao então presidente Eurico Gaspar Dutra, que acatou a solicitação. Entretanto, a medida foi revogada por Getúlio Vargas, em 1953. A concessão só foi outorgada quatro anos depois, mediante autorização de Juscelino Kubitschek (MATTOS, 2005).

A estruturação da emissora foi possível graças ao acordo comercial estabelecido com a empresa americana *Time Life*⁷, que garantiu o financiamento e o apoio técnico em troca dos lucros obtidos (WANDERLEY, 2014, p. 58). Conforme os contratos firmados, o grupo norte-americano tinha participação na administração, programação, treinamento de pessoal, contabilidade e venda de anúncios da TV Globo (ARÊAS, 2012). Todavia, a Constituição de

⁷ A solução veio através da constituição de uma sociedade por cotas de responsabilidade limitada, estabelecida entre o empresário brasileiro e o grupo de comunicação norte-americano *Time-Life*. Em linhas gerais, o acordo, firmado em 24 de julho de 1962, era composto de dois contratos: uma conta de participação, tipo *joint-venture*, e um acordo de assistência técnica.” Ver em: WANDERLEY, Sonia. TV e política nacional: forjando significados (1950-1979). In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org). **Televisão, história e gêneros**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. p. 57-58.

1946, vigente na época, estabelecia a predominância de capitais e trabalhadores brasileiros nos meios de comunicação.

As intenções comerciais da emissora carioca não passariam despercebidas. Em virtude da pressão de Carlos Lacerda, governador da Guanabara e dono do periódico *Tribuna da Imprensa*, bem como do senador João Calmon, dos *Diários Associados*⁸, uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) foi aberta a fim de investigar os acordos firmados entre a Globo e a *Time-Life*. Conforme aponta o historiador João Braga Arêas, Roberto Marinho contava com aliados importantes, que foram fundamentais durante essa crise:

No momento em que a Globo era investigada pela CPI, pelo Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel) e Comissão de Investigações do Ministério da Justiça, os ministros da área econômica de Castelo Branco, Roberto Campos e Otávio Gouvêa de Bulhões foram à TV Tupi de São Paulo e declararam não haver irregularidades, sustentando que a Time-life apenas atuara como financiadora. Já a Contel, ao mesmo tempo que listou as ilegalidades da relação Globo-Time-life, deu-lhe parecer favorável e um prazo para corrigir aspectos irregulares. Entre os artífices dessa decisão, estavam os membros da Contel, Euclides Quandt de Oliveira e Haroldo Corrêa de Mattos, que seriam ministros das Comunicações dos governos Geisel e Figueiredo, respectivamente. Empenhado na campanha contra a Globo, Carlos Lacerda revelou que, em plena investigação e num momento em que recursos e pareceres eram apresentados à presidência, Castelo Branco não deixava de comparecer nas festas promovidas pela empresa de Roberto Marinho. (2012, p. 68)

A proximidade de Marinho com os círculos militares de alta patente era anterior ao regime. “Revolucionário de primeira hora”, “castelista”, assim o denomina um de seus biógrafos, acerca da posição do proprietário d’*O Globo* (BIAL..., 2004).

As articulações promovidas pelo empresário com outros veículos de comunicação em torno da destituição de João Goulart e o apoio à intervenção militar no governo iniciaram-se meses antes da efetivação do golpe. O periódico *O Globo* juntamente com o *Jornal do Brasil* e os *Diários Associados*, lançaram, em 1963, o programa radiofônico *Rede da Democracia*, “arranjo midiático [...] responsável por uma campanha incisiva e conjunta em favor da destituição do Governo Goulart” (SILVA, 2008, p. 11). A ênfase no combate ao comunismo assim como a suposta “defesa da democracia” foram fundamentais no apoio dado aos militares. O editorial publicado pelo *O Globo*, no dia 2 de abril de 1964, intitulado “Ressurge a Democracia”, exalta o papel das Forças Armadas, que teriam livrado o país “do governo irresponsável, que insistia em arrastá-lo para rumos contrários à sua vocação e tradições” (RESSURGE..., 1964).

Além dar sustentação ao Golpe, o periódico apoiou com entusiasmo a chegada do

⁸ Conglomerado de comunicação criado por Assis Chateaubriand que reunia jornais impressos, estações de rádio e a primeira estação televisiva criada no país, a TV Tupi.

primeiro ditador presidente ao poder. O nome de Castelo Branco, nos momentos imediatos à deposição de Goulart, se fortaleceu como a melhor opção para liderar o país, sob estado de exceção. Com trânsito entre a cúpula militar, políticos e empresários, o general foi validado pelo Congresso, após a cassação de dezenas de deputados e senadores considerados opositores pelo regime recém-instalado, com base no Ato Institucional Nº 1, publicado dois dias antes da “eleição” do primeiro general presidente.

A edição do dia 13 de abril anunciou a decisão do Congresso. Ao receber a confirmação de que assumiria o governo do país, Castelo estava acompanhado, em seu gabinete de trabalho, de outros generais e de um repórter d'*O Globo*, a quem concedeu sua primeira mensagem à nação, ressaltando, inclusive, o papel do periódico naquele episódio político nacional:

O GLOBO me pede algumas palavras no momento em que termina a votação do Congresso Nacional. É para mim um prazer dirigir-me ao povo brasileiro, por intermídia deste jornal. A Casa de Irineu Marinho desempenhou, na revolução [sic], uma importante tarefa de orientação e de Impulsão. O seu civismo foi relevante. Apresento-me, então, nas suas páginas, com uma saudação ao povo brasileiro, e com o compromisso de bem servir ao Brasil. (O PRESIDENTE..., 1964)

A afinidade com o poder autoritário instituído renderia bons negócios ao grupo Globo. O complexo empresarial da família Marinho se beneficiou significativamente das políticas da ditadura em torno da ampliação e consolidação da indústria cultural brasileira e dos meios de comunicação de massa. Como pontua Eugênio Bucci (2021), o recrutamento dos melhores profissionais do ramo televisivo não seria o suficiente para alavancar a jovem emissora, que não dispunha de capital e competência para garantir a infraestrutura necessária para tal, dependendo, desse modo, do governo para a estruturação uma rede de alcance nacional, a partir da qual pretendia assumir a liderança do mercado.

Para transformar o governo em seu aliado, ofereceu a eles a habilidade de integrar, pela tela da Globo, os corações e mentes dos brasileiros. A necessidade do Palácio do Planalto militarizado era construir um repertório imagético de patriotismo ufanista ao qual cada brasileiro se sentisse pertencente – e essa mercadoria, precisamente essa, teria seu melhor fornecedor em Roberto Marinho. Essa foi sua moeda para selar a aliança com a ditadura. (BUCCI, 2021, p. 176)

Assim, 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, marca 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 (ORTIZ, 2001).

No sentido de compreender os tensionamentos de projetos e investimentos do regime no campo da indústria cultural, parte significativa da historiografia vem trabalhando com o conceito de modernização conservadora⁹. Tal perspectiva, ressalta o suposto caráter contraditório entre as políticas de incentivo à integralização nacional aplicadas às comunicações e os valores e princípios conservadores defendidos pelos governos militares, materializados em órgãos como a Censura¹⁰. Carlos Fico, por outro lado, critica a adesão à ideia, em virtude da possibilidade de ensejar o senso comum, na medida em que considera, em seu âmago, que “uma ditadura deveria corresponder a um período de trevas, de completa estagnação, devendo ser regressiva e inteiramente repressiva” (2017, p. 29). Para o historiador, o conceito também carece de historicidade, pois não pondera “que nem tudo o que aconteceu naqueles anos decorre da circunstância de ter havido uma ditadura militar” (FICO, 2017, p. 30), como a própria censura, a propaganda política e a tendência de crescimento econômico oriundas do intervalo democrático entre o Estado Novo e o Golpe.

Concordamos com a crítica de Fico (2017, p. 22-23) quando argumenta que “o governo podia arbitrar entre reprimir ou estimular dado setor, decidindo entre diretrizes diversas encaminhadas por suas agências, como ocorre em qualquer governo”. Nessa direção, as políticas consideradas contraditórias, com base no conceito de modernização conservadora, seriam, na verdade, “apenas a ação governamental se processando, sopesando perdas e ganhos, opiniões e pareceres diversos”.

Como mencionado, a censura às diversões públicas não foi inaugurada em 1964. A legislação regulatória de espetáculos e produções culturais vigente no país daquele período é oriunda do governo provisório de José Linhares, então presidente do Supremo Tribunal Federal, que assumiu o poder após a saída de Getúlio Vargas do governo, com o fim do Estado Novo¹¹. Em 1946, o Decreto nº 20.493 regulamentou o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal.

⁹ Cf: 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, 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.

¹⁰ 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”. Ver: FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹¹ Na ditadura do Estado Novo, não havia a figura do vice-presidente e, no momento em que Vargas deixou o poder, o presidente do Congresso, o próximo na linha sucessória, também não pôde assumir, pois a casa legislativa estava fechada. Sendo assim, coube à presidência do STF a condução do país e a organização de uma eleição, que veio a ocorrer em dezembro de 1945, na qual o militar Eurico Gaspar Dutra se elegeu.

Conforme aponta Miliandre Garcia (2008), essa legislação demarca a separação definitiva entre a censura da imprensa e a censura voltada para a produção de peças, programas e espetáculos culturais¹², sem, contudo, apresentar rupturas significativas com a estrutura anterior ou mudanças profundas no sistema censório. 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 exhibições na televisão, prevendo ainda penalidades pelo descumprimento das determinações censórias (BRASIL, 1946).

O decreto de 1946 seria, conforme apontam Kushnir (2004) e Stephanou (2004), a primeira ponta do tripé legislativo que estrutura o exercício censório desenvolvido durante o regime militar, sendo complementada ainda por outros dois atos regulatórios: a Lei nº 5536, de 1968 e, por fim, o Decreto nº 1077, de 1970. Dessa forma, somente quatro anos após o golpe, o regime realizaria atualizações específicas nesse campo. Dispondo sobre peças teatrais e cinematográficas, a lei de 1968 demonstra particular atenção com a preservação da moral e dos “bons costumes”, em nome da manutenção da segurança nacional.

A normativa também previa a criação do Conselho Superior de Censura, instância que seria responsável por “rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal”, além de ter autoridade para elaborar os critérios que orientassem a atividade da censura (BRASIL, 1968). Kushnir (2004, p. 104-105) destaca que “a ideia do Conselho era possuir uma maioria de componentes fora do quadro do governo”, 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”. O recrudescimento do regime, com a publicação do Ato Institucional Nº 5, em dezembro daquele ano, porém, foi determinante para o adiamento da implementação do Conselho Superior de Censura, que só iniciaria suas atividades uma década depois, durante o processo de abertura política.

A natureza da censura promovida pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP)¹³, sobretudo sob a gerência dos governos militares, tem sido objeto de vasto debate pela historiografia dedicada a analisar o período. A partir da leitura de Carlos Fico (2002), cujo entendimento era que no campo da imprensa teria prevalecido a censura a temas políticos,

¹² O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Getúlio Vargas e vigente até 1945, concentrava a vigilância e a censura tanto sobre a imprensa quanto sobre as diversões públicas.

¹³ Em 1972, o órgão passa por uma série de reestruturações e muda também de nome, passando a se chamar Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Essa questão será debatida no terceiro tópico deste capítulo.

enquanto, no âmbito das diversões públicas, os de natureza comportamental e moral, Beatriz Kushnir asseverou: “sob a capa do ‘resguardo à moral e aos bons costumes’ ou defendendo questões de ‘interesse da nação’, considero a censura sempre política” (2004, p. 38). Amparada legalmente pelo discurso de defesa da moral e dos “bons costumes”, a censura às diversões públicas se debruçava sobre a produção artística e cultural no teatro, no cinema, na música, nos programas de rádio e na TV. Não seria, portanto, da alçada do órgão o controle da imprensa, que ficou a cargo de outra instância, o Setor de Imprensa do Gabinete (SIGAB), submetido ao diretor-geral do Departamento de Polícia Federal¹⁴. Essa divisão, que consistia na prática em uma discriminação de atribuições, ensejou, do ponto de vista analítico, um debate exaustivo, e por vezes infrutífero, em torno da conceituação do caráter da censura vigente – se moral ou política –, com base na distinção de responsabilidades das duas agências.

Na pesquisa aqui empreendida, partimos do pressuposto de que as questões relativas à moral e aos costumes integravam o projeto político construído pelo regime militar e foram objeto de intensos tensionamentos e disputas, dentro e fora da esfera censória. As preocupações acerca da defesa da moral justificavam a vital necessidade da construção de uma sociedade sadia e forte, diante das ameaças à família apresentadas pelo “inimigo interno”, o comunismo, conforme expressava a Doutrina de Segurança Nacional. Concordamos, nesse sentido, com as contribuições de Joan Scott (1995), quando sublinha que o controle do comportamento faz pouco sentido em si mesmo, a menos que seja integrado em uma análise da construção e consolidação do poder. A censura, portanto, seja aquela voltada para a imprensa ou para as diversões públicas, é essencialmente política, pois sua existência só faz sentido no interior das tramas do poder. Complementares, SCDP e SIGAB tinham, no entanto, prerrogativas particulares.

A modernização do país exigia também a modernização do aparato estatal. Nesse contexto, a SCDP sofreu mudanças estruturantes, do ponto de vista burocrático. Sob Castelo Branco, a censura às diversões públicas passou por um processo de centralização, concentrando as decisões em Brasília, em detrimento dos aparelhos censórios estaduais, as Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDP). A Constituição de 1967 teve sua

¹⁴ O SIGAB, diferentemente do SCDP, não teve sua atuação legalizada oficialmente pela ditadura, não integrando, assim, o organograma do aparelho estatal. De acordo com Marcelino (2006, p. 83), “durante boa parte dos anos 1970, os livros de natureza política foram encaminhados para a análise do Setor de Imprensa do Gabinete do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, o qual foi igualmente o responsável pela censura da chamada ‘imprensa escrita, falada e televisada’. Era de lá, portanto, que saíam as ‘proibições determinadas’, ou os chamados ‘bilhetinhos’, contendo os assuntos proibidos de serem tratados pelo jornalismo político do período”.

contribuição nesse sentido, pois considerou o exercício dessa censura como uma competência da União. Entretanto, com organização precária e ausência de pessoal que garantisse a análise adequada da quantidade de material recebido, tornou-se necessário investir na formação e qualificação de censores, ampliando seus quadros. As atualizações normativas, bem como os investimentos no campo censório indicavam que a tentativa de federalização, centralização e racionalização, do ponto de vista da eficiência burocrática do órgão, representava a acentuada preocupação do regime nessa área (VIEIRA, 2016).

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 (2001), é nessa época, inclusive, que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação.

Aliado a isso, havia o processo de desenvolvimento da televisão brasileira, desde sua criação na década de 1950, até seu crescimento gradual nas duas décadas iniciais após a implementação das redes de transmissão, inicialmente concentradas nas principais capitais, culminando na popularização da TV ao longo da década de 1970. A face modernizadora do regime integrava o projeto político arquitetado pelos militares, apostando nos mercados televisual e fonográfico como os principais eixos desse processo (NAPOLITANO, 2014).

Em paralelo, o consumo de aparelhos receptores começa a crescer de modo considerável a partir dos anos 1970, tendo em vista o reduzido número de casas brasileiras com televisão, nas duas 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” (2005, p. 22). Foi, portanto, durante os governos militares que a TV se popularizou e se consolidou como um dos principais veículo de comunicação de massa do país. Tais dados nos ajudam a compreender os motivos pelos quais o regime tanto se preocupou com os conteúdos veiculados por esse meio de comunicação.

É nessa conjuntura de investimentos que a telenovelas aparecem como programas potencialmente lucrativos para as emissoras em ascensão, mas também figuram como alvo preferencial da ação censória sobre os conteúdos da TV. Portanto, a análise a respeito da censura às telenovelas nos permite apreender o conjunto de esforços aplicados pelo regime sobre a televisão, veículo com forte capacidade de integrar as regiões mais dispersas do país sob a luz dos aparelhos receptores.

Nessa perspectiva, a tramitação do processo de censura da telenovela *Véu de Noiva*, de Janete Clair, possibilita-nos começar a entender o funcionamento desse ato repressivo e as mediações que estavam em jogo. A constante troca de correspondências entre a Globo e a Censura Federal, inerente à burocracia vigente, dá margem para apreendermos o frequente uso de estratégias de negociação diante do aparato do estatal, reiterada, como veremos ao longo dos dois primeiros capítulos desta tese, nos demais processos selecionados para esta pesquisa.

O gênero televisivo telenovela, originário dos romances de folhetim do século XIX e da criação e da popularização de radionovelas no começo do século seguinte, se tornou, senão o mais importante, um dos principais produtos fabricados pela TV brasileira nos últimos cinquenta anos. Estudar a natureza dessas narrativas televisuais requer a compreensão das práticas culturais em seu entorno, que dão sentido não só a sua constituição, mas também às motivações que as tornaram tão apreciadas pelo público. Nessa perspectiva, 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 em outros formatos, capaz de solidificar comercialmente o gênero.

Ao longo dos anos de 1960, as telenovelas passaram por transformações significativas. Presentes na programação televisiva desde os primeiros anos após a chegada dos aparelhos receptores nos lares brasileiros, tais narrativas se espelharam originalmente em experiências anteriores do rádio e do teatro para, em seguida, assumir traços próprios, se apropriando do avanço técnico proporcionado pelo *video tape* e demais recursos de edição, captação e transmissão de imagem. No que se refere à natureza narrativa do gênero, na Globo, é possível perceber mudanças expressivas nos roteiros e na abordagem estética das obras, sobretudo na passagem para os anos de 1970.

Se antes predominavam melodramas marcados por amores impossíveis e aventuras fantasiosas, através de adaptações de romances românticos nacionais e estrangeiros ambientados em outros tempos e espaços, sob a coordenação artística de Glória Magadan¹⁵, as telenovelas, mas também séries televisivas, passaram a abordar, com a chegada de novos dramaturgos à emissora, temas mais realistas, contextualizados no Brasil contemporâneo. Objetivando modernizar a dramaturgia, a Globo começou a investir em

¹⁵ A dramaturga de origem cubana Glória Magadan acumulou cargos de escritora e coordenadora geral de teledramaturgia da Rede Globo, de 1965 a 1969, sendo uma das principais responsáveis por imprimir “um estilo melodramático, privilegiando tramas de capa e espada, romanticamente fantasiosas e, em geral, ambientadas em longínquos cenários” (GLÓRIA..., 2021).

ficções que retratavam as grandes cidades brasileiras ou mesmo o interior do país, narrando a rotina de pessoas comuns em seus núcleos familiares e sociais.

Véu de Noiva, escrita por Janete Clair, é um dos principais símbolos dessa modernização. Com uma trama que se “ancorava tanto nas inovações narrativas quanto na representação realista, trazendo para a história traços e fatos de reconhecida existência (e de fácil identificação) no tempo de sua exibição” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2014, p. 166), a novela foi o primeiro folhetim realista produzido pela Globo, que a divulgava com a seguinte mensagem: “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real” (VÉU..., 2021). Tal iniciativa coincide com a consolidação definitiva da televisão nacional como indústria.

A emissora criou, assim, “as bases para uma perfeita produção de cultural industrializada, unindo planejamento e estrutura organizacional vertical e centralizada”, orientada pela necessidade de “montar uma indústria cultural adequada à nova fase de desenvolvimento” pela qual o país atravessava (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 82). Ao lançar mão de investimentos de alta envergadura em um novo contexto de produção, as obras teleficcionais da Globo tornam-se produtos imprescindíveis no processo de consolidação empresarial da família Marinho na TV. Nesse sentido, defendê-las de interdições quaisquer, como da censura existente no período, configurou-se como vital para os negócios do grupo.

Em setembro de 1969, a Globo encaminhou a SCDP os textos dos primeiros dezesseis capítulos da novela *Véu de Noiva*, que, após o exame censório prévio, recebeu indicação etária de 14 anos e liberação para ir ao ar somente após às 21h. Segundo o parecer, a mensagem transmitida pela produção era “dúbia” e não carregava nenhum valor educativo. No documento, o censor pontuou os aspectos negativos identificados nos capítulos, relatando que a trama da novela “envolve diversas famílias, através de inúmeros problemas”. Na sequência, lista tais pontos:

Felício, um dos personagens, chantageia Madame Monte-Serrat, visto a mesma lhe haver pago para matar a esposa anterior de seu marido, a fim de poder casar-se com o mesmo; Marcelo, o filho dos Monte-Serrat (segundas núpcias) é envolvido em tramas casamenteiras e passa por situações vexatórias; o filho de Felício (já citado) vem a ser o filho dos Monte-Serrat (primeiras núpcias), que fôra considerado morto; enfim, uma série de situações não indicadas para menores (BRAGA, 1969).

Um mês depois da emissão desse parecer, sob nova avaliação, a censura reiterou a impropriedade atribuída anteriormente e alertou, no parecer datado de 6 de outubro, que a TV Globo “sem tomar conhecimento da decisão de Brasília, já está anunciando o lançamento da citada novela, no horário das 19 horas, em substituição a ‘ROSA REBELDE’”, também

criada por Janete Clair (LANZIOTTI, 1969). Foi sugerido, portanto, a proibição do lançamento da novela, prevista para ser exibida em novembro daquele ano.

A reação da emissora à determinação foi imediata. Em meados de outubro, Mauro Borja Lopes, Diretor de Criações da Central Globo de Produções, enviou uma correspondência ao chefe do Departamento de Polícia Federal, General José Bretas Cupertino, solicitando a revisão do ato censório estabelecido à *Véu de Noiva*, argumentando que a emissora havia obedecido às “normas pré-estabelecidas no sentido de dar um cunho acessível a uma plateia compatível com um horário a partir das 20 horas” (LOPES, 1969).

Através da resposta dada pela SCDP, é possível constatar que o pedido de revisão solicitado pela empresa foi acatado pelo diretor-geral da Polícia Federal, embora não conste no processo nenhum documento oficial expressando o pedido formalmente. Sob protestos, Aloysio Muhlethaler de Souza, então chefe da SCDP, reforçou os critérios morais adotados pelos censores, afirmando ainda que “as telenovelas têm trazido uma influência maléfica à juventude, uma vez que seus temas, por mais suaves que sejam, contêm sempre dramas, passagens e cenas que desaconselham sua exibição para menores” (SOUZA, 1969). Ato contínuo, o documento revela que o apelo da emissora a autoridades tem sido estratégia recorrente, no que se refere à lida com os despachos censórios:

Vale dizer que a TV-GLOBO vem tentando e, na maioria das vezes, obtendo a derrubada das decisões moralizadoras da Censura, em detrimento das demais emissoras que se submetem à nossas decisões.

Pelo que tem conhecimento o chefe do SCDP, a referida emissora de TV se vale de seus conhecimentos com autoridades que muitas das vezes, por desconhecerem os critérios e metas honestas e bem intencionadas da Censura Federal, são envolvidas por argumentos falhos e inverídicos da referida TV-GLOBO.

Tal procedimento coloca a Censura em má posição face às demais emissoras de TV (SOUZA, 1969).

Por fim, sugere-se que seja concedida autorização para exibição da telenovela às 20h, “se a decisão final for atender a mais êste pedido de autoridade em favor da TV-GLOBO”, alertando ainda que a produção será acompanhada atentamente pelo censor responsável pelo seu exame (SOUZA, 1969).

A queixa relatada acima ressalta o recorrente uso de subterfúgios extraoficiais empregados por executivos da Globo junto a autoridades na tentativa de viabilizar determinados programas diante de decisões que dificultam sua exibição. Além disso, evidencia a concordância de instâncias superiores da estrutura repressiva com tais medidas, mesmo que sob o risco de pôr a censura “em má posição”. A correspondência assinada pelo Chefe do SCDP é bastante sintomática quanto a duas questões que serão melhor exploradas

nos próximos tópicos: o trânsito de contratados da emissora com autoridades estatais e o incômodo de determinados censores e suas chefias com a interferência do Departamento de Polícia Federal nos despachos censórios. Ambas devem ser assimiladas como decorrências das estratégias de negociação empregadas com o objetivo de flexibilizar eventuais sanções sobre sua programação e se constituíram como elementos marcantes da censura de telenovelas produzidas pela empresa.

Arranjos como esses só foram possíveis mediante o comprometimento dos produtores da telenovela em amenizar as temáticas abordadas em suas tramas ficcionais, conforme as exigências estabelecidas pela avaliação prévia. Contudo, vale ressaltar que nem sempre essa premissa foi empregada ou obteve êxito junto às deliberações da censura, como veremos no caso de *Roque Santeiro* e *Despedida de Casado*, que serão abordadas no próximo capítulo.

Véu de Noiva foi ao ar no dia 10 de novembro daquele ano, às 20h, com classificação indicativa para 10 anos. Pouco mais de um mês depois, José Bonifácio Oliveira Sobrinho, o Boni, então diretor geral da Central Globo de Produções, encaminhou uma correspondência ao SCDP, em Brasília, em resposta a um ofício do órgão datado do dia 15 de dezembro, cujo registro não consta no processo da telenovela. No documento, Boni presta esclarecimentos e informa que foi marcada uma audiência com o Juiz de Menores da Guanabara “para falar de pontos que poderiam provocar as reclamações recebidas” e garante que “será eliminado imediatamente qualquer ponto que provoque dúvida, quanto à propriedade para o horário” (OLIVEIRA SOBRINHO, 1969).

No final da década de 1960, a censura até então operada pelos estados passa por um processo de centralização, objetivando atender diretamente as diretrizes originadas em Brasília. Tal transformação não ocorreu sem tensões entre o governo e autoridades estaduais, indispostas com a transferência decisória sobre as diversões públicas para a capital federal. A nova legislação, “além de acabar com a duplicidade de pareceres entre os órgãos da censura, visava também impedir a apresentação de peças de caráter subversivo sem o consentimento federal” (GARCIA, 2014, p. 83). Se estendendo ao longo da década, os conflitos entre instâncias estaduais e federais revelam o jogo de interesses por trás do poder censório. Coriolano Fagundes, censor de carreira que atuou no órgão ao longo de vários anos do regime militar e chegou à chefia da DCDP nos anos 1980, esclareceu a questão, em seu livro sobre o tema da censura:

O SCDP declarava-se único órgão com competência de fazer censura e multava, sobretudo os exibidores de filmes, todo aquele que se submetesse à censura estadual. As polícias estaduais (especialmente da Guanabara e São Paulo, depois imitadas

pelas de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás e outras), por seu turno, não desembarçavam programa algum cujos filmes não houvessem sido liberados por seus respectivos serviços de censura. Isto porque – argumentavam – o poder da polícia é atribuído ao estado-membro, pela Constituição. [...]. Além disso, os Juizados de Menores, encabeçados pelos do Rio e de São Paulo, também começavam a se interessar e a exercer censura. Resultava daí que um filme era censurado pelo governo federal em Brasília, onde pagava taxa, pelo Executivo estadual, que também taxava e, finalmente, pelo Juizado de Menores local (FAGUNDES, 1975, p. 24-25).

Através da documentação presente no processo de *Véu de Noiva*, é possível supor a interdição inclusive do Juizado de Menores da Guanabara, no que se refere à abordagem de temáticas adotadas pela telenovela e sua respectiva adequação à classificação indicativa. Conforme elucidou Coriolano, esse tipo de ocorrência era rotineira na aprovação de espetáculos e demais produções artísticas do período, sobretudo no sudeste do país, principal centro de criação e divulgação de obras de nossa indústria cultural. Após a reformulação da legislação censória em 1968, com a Lei Nº 5.536/68 e a publicação do Ato Institucional Nº 5, a chancela sobre as diversões públicas passou a se concentrar na SCDP com sede em Brasília, que, na década seguinte, sofreu reestruturações gerais e se tornou a Divisão de Censura e Diversões Públicas, assim permanecendo até a extinção do órgão, com o advento da Constituição de 1988.

As interferências interpostas à produção de telenovelas, seja do órgão militar com competência legal para tal, seja de outras instâncias, exige da emissora produtora da atração engenhosa desenvoltura no sentido de garantir que os altos investimentos aplicados em seus conteúdos não sejam simplesmente desperdiçados por conta de decisões autoritárias. Essa inquietação está presente em praticamente todos os processos de censura às telenovelas gestados no decorrer do regime e se expressará de formas diversas, conforme analisaremos ao longo desta pesquisa.

2.2 Uma ponte com o regime: a censura de *Irmãos Coragem* (1970) e o duplo papel de Wilson Aguiar na tramitação da obra

Um pacato município do interior goiano, cuja sociabilidade girava em torno da praça da igreja matriz, onde se avizinham a feira, uma farmácia e a única agência bancária da localidade. Assim foi projetada a fictícia Coroado, palco de *Irmãos Coragem*, novela de Janete Clair que se manteve no ar entre 1970 e 1971. A construção da primeira cidade cenográfica da Globo, com cerca de 5 mil metros quadrados, virou notícia, no dia da estreia da nova atração das 20 horas (IRMÃOS..., 2021). A trinta minutos da Barra da Tijuca, nas proximidades da lagoa de Marapendi, Zona Oeste do Rio de Janeiro, a movimentação diária na região, em razão das gravações, alterou a rotina de Pedro e de sua família, até então os únicos moradores dali. De repente, “Pedro não entende mais nada”, relata matéria do jornal *O Globo*. “Não sabe porque do dia para a noite surgiu aquela cidade naquele deserto. Ele não sabe muito bem o que é uma telenovela, nunca teve uma televisão, nem sabe por que constroem só fachadas nas casas”. Espantado com as mudanças tão repentinas e com as edificações lá instaladas, Pedro “até se benze quando passa perto do cemitério que ‘aqueles homens fizeram’”, destaca a notícia publicada sob o título “TV GLOBO constrói cidade do interior para novela” (TV GLOBO..., 1970).

O estranhamento é um retrato do país daqueles tempos. Paralelo ao desenvolvimento das redes televisivas e do apuro tecnológico por elas inauguradas, havia uma larga parcela da população ainda sem acesso a aparelhos receptores ou mesmo morando em áreas onde a distribuição de energia elétrica era precária ou inexistia.

Aquele espaço cenográfico era um dos maiores investimentos já realizados pela televisão até então, conforme noticia o impresso. Foram necessários “dois ônibus com extras, caminhões de geradores e material técnico”, além de cerca de 120 pessoas “transportadas para dar vida a Coroado, onde equipes de carpinteiros terminam a cidade, já com cinco quadras e crescendo mais” (TV GLOBO..., 1970). As instalações eram tão próximas de uma cidade real que certa vez, durante uma enchente no Rio de Janeiro, uma fotografia de Coroado, capturada por imagem aérea realizada por helicóptero, foi parar na primeira página do periódico carioca *O Dia*, com a seguinte manchete: “O Rio está inundado”. A cena teria confundido os repórteres (IRMÃOS CORAGEM..., 2021).

Após o estrondoso sucesso de *Véu de Noiva* (1969), a Globo se convenceu a empregar recursos cada vez mais vultuosos na produção de telenovelas. E a elevada aposta em mais

uma trama de Janete Clair representa bem tal disposição. Foi na década de 1970 que a autora se consolidou como o principal nome do horário das 20 horas, na emissora. Entre 1967 e 1972, escreveu sete novelas seguidas: *Sangue e Areia* (1967), *Passo dos Ventos* (1968), *Rosa Rebelde* (1969), *Véu de Noiva* (1969), *Irmãos Coragem* (1970), *O Homem que Deve Morrer* (1971) e *Selva de Pedra* (1972). O alto rendimento criativo acompanhou o rápido desenvolvimento técnico da indústria televisiva, que, nesse intervalo de tempo, deixou de ser local e assumiu ares nacionais, passando de transmissões em preto e branco às primeiras experiências a cores.

Em um momento de plena expansão da indústria cultural brasileira, as telenovelas assumiram papel estratégico nos veículos televisivos. Seguindo as tendências do mercado internacional, entre nós, a aposta em ficções seriadas, que rapidamente passaram a ocupar espaço significativo na programação da TV, garantiu alta rentabilidade para as emissoras. Os gastos com a produção, diluídos nos vários capítulos da obra, contariam com a elevada contrapartida dos investimentos publicitários, que contribuíram decisivamente para firmar o gênero (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1988)¹⁶. Paralelo a isso, a Censura Federal se reestruturou burocraticamente e passou a dar mais atenção à atração, de modo que o exame de capítulos e textos se tornou gradualmente mais rigoroso.

No início de maio de 1970, a Globo submeteu à apreciação da Censura Federal a sinopse e os scripts dos dez primeiros capítulos de *Irmãos Coragem*. Na correspondência encaminhada por Guy Cunha Oliveira, então chefe da Divisão de Produção da emissora, aponta-se que o início das gravações e a estreia estavam previstos, respectivamente, para os dias 15 de maio e 8 de junho. O documento destaca que foi encomendada à autora o atendimento “às exigências do SCDP, com linguagem e temas leves, e pudesse dêste modo, ser aprovada sem qualquer restrição etária” e solicitava certa agilidade, pois acreditavam que o material apresentado “estava dentro das normas estabelecidas por esse Órgão de Censura e da orientação que V. S. tem oferecido com segurança e colaboração” (OLIVEIRA..., 1970). A demanda foi encaminhada a Wilson Aguiar, que havia assumido a chefia do Serviço de Censura e Diversões Públicas em janeiro daquele ano, substituindo Aloysio Muhlethaler de Souza, tenente-coronel que esteve à frente do órgão entre maio de 1968 e dezembro de 1969.

Jornalista e professor de Comunicação da Universidade de Brasília, Aguiar foi

¹⁶ De acordo com levantamento realizado pelos autores, os investimentos da Globo no desenvolvimento da segunda versão de Roque Santeiro (1985), por exemplo, giraram em torno de 2 milhões de dólares, de modo que o custo com cada capítulo ficou entre 10.000 e 15.000 dólares. Em contrapartida, o faturamento com a inserção de comerciais de 30 segundos nos intervalos da novela poderia chegar a 19.800 dólares, além das ações de *merchandising* que aparecem como segundo rendimento de lucros, com o preço equivalendo de 20 a 30% a mais do valor de 1 minuto de comercial (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1988, p. 114).

acolhido com certo entusiasmo por parcelas da imprensa na época, por ser considerado um nome mais aberto ao diálogo (GARCIA; SOUZA, 2019). Com perfil acadêmico, muito diferente de seu antecessor, parecia transitar melhor entre os agentes responsáveis pelos veículos de comunicação de massa.

Dias depois de sua posse, em entrevista ao *O Globo*, publicada no dia 28 de janeiro de 1970, Aguiar mencionou a proposta de reformar a Censura, encontrando uma “solução nacional”, com base em experiências de países como os Estados Unidos nessa área. O cerne do projeto seria a elaboração de um conjunto de orientações a serem concentradas em um manual, a partir do qual “todos os órgãos de divulgação poderão saber o que podem publicar ou não, isto é, fazer uma autocensura apenas consultando esse manual”. Defendia que a doutrina da censura deveria ser “elástica”, em conformidade com a “evolução dos costumes sociais”, porém destacava sua especial preocupação com a televisão, que acreditava possuir “um poder hipnótico”, capaz de exercer influência “na intimidade do indivíduo”. De modo que, conforme relata, os critérios censórios voltados para a televisão deveriam ser, conseqüentemente, mais rigorosos do que aqueles estabelecidos para o cinema e o teatro (JORNAIS..., 1970).

A matéria também reproduz a Portaria Nº 13/70/SCDP, publicada no dia anterior, assinada por Aguiar, acerca da submissão de capítulos de novelas à censura. A normativa passava a obrigar que o exame de programas do gênero, transmitidos tanto no rádio quanto na TV, fosse realizado na sede da SCDP, em Brasília. Porém, em virtude do órgão não dispor de vídeo-reprodutores, “as emissoras de televisão deverão entrar em entendimento com suas irmãs, da Capital da República, para a utilização dos seus equipamentos, correndo as despesas, por conta do interessado” (JORNAIS..., 1970). Ou seja, além de serem obrigadas a apresentar os episódios para avaliação, as empresas deveriam viabilizar, tecnicamente, a censura à qual estavam sujeitas. A exigência evidencia a precariedade de recursos materiais do setor, incapaz de acompanhar as constantes atualizações do veículo, a ponto de a própria Rede Globo ter doado, no ano seguinte, “um equipamento de vídeo e cedido os operadores necessários para que a censura das novelas pudesse ser feita em Brasília” (FICO, 2002, p. 263).

Sob a gestão de Aguiar, foram publicadas outras portarias visando regulamentar atividades diversas do órgão, tais como: o reexame de peças teatrais liberadas como pornográficas (PORTARIA, 1970b); a obrigatoriedade da projeção de certificados de censura em filmes de 70 milímetros (PORTARIA, 1970c); a expedição de certificados para as comunicações de televisão produzidas no formato de musicais, variedades, humorismos,

jogos ou sorteios, julgamentos e de manifestações artísticas ou literárias (PORTARIA, 1970d); a liberação de exibição de obras cinematográficas em cinematecas, cineclubes e salas de exibição (PORTARIA, 1970e); a padronização dos requerimentos de censura prévia de programas televisivos e radiofônicos (PORTARIA, 1970f); e a determinação das classificações de impropriedade para comunicações transmitidas por meio da TV e do rádio (PORTARIA, 1970g). A fim de atender a tantas demandas e mudanças, o Departamento de Polícia Federal comprometeu-se, nesse período, em ampliar os quadros da Censura, contratando 120 censores (DFP..., 1970).

Eram tempos de reformulação censória. O processo de centralização em Brasília, instituído no início da década de 1960, começava a ganhar forma, sobretudo após a Constituição de 1967, que passou a delegar, como competência da União, a censura de diversões públicas. A medida delimitava a jurisdição do exercício censório, cuja atribuição – se estadual ou federal –, não estava claramente definida na Constituição de 1946 (ALBIN, 2002). Com atividades centralizadas, pretendia-se uniformizar as determinações da área e encerrar com a duplicidade de pareceres, emitidos por instâncias diferentes. Ao mesmo tempo, iniciava no órgão um processo de racionalização e qualificação de natureza técnica, cada vez mais associada com a lógica de uma burocracia moderna, planejada e sistematizada (STEPHANOU, 2004).

Independente do perfil do novo chefe, assumir a função no SCDP, naquele momento, exigia esforços não só no sentido de dar organicidade ao seu funcionamento administrativo, mas também sintonizar os trabalhos ali desenvolvidos com o contexto autoritário vigente, cujo combate ao inimigo interno, sobretudo no campo das comunicações, constituía-se como um dos princípios norteadores do projeto político dos governos militares.

Desse modo, apesar da expectativa inicial em torno de transformações positivas para meio artístico e cultural, aventada por segmentos imprensa, o novo chefe logo “alinhou-se às determinações superiores, sobretudo por associarem a degradação dos valores morais da sociedade brasileira a um plano de expansão do comunismo internacional, como orientava o ministro da Justiça, Alfredo em legislação recém-publicada” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 162). O Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro daquele ano, era uma evidência desse esforço, pois concentrava nas mãos do Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, as deliberações em torno da censura prévia de “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação” (BRASIL, 1970a).

A nova lei censória ficou conhecida como “Decreto Leila Diniz”, como se referiu à

normativa o então chefe do gabinete do Ministro da Justiça, Manuel Gonçalves Ferreira (DPF..., 1970), em alusão a uma polêmica entrevista concedida pela atriz ao Pasquim, em 1969, na qual, além de falar inúmeros palavrões, afirmou que a infidelidade conjugal era algo normal para ela (LEILA..., 2011). O dispositivo objetivava, sobretudo, controlar a veiculação de publicações eróticas, mas serviu para embasar o exercício censório no âmbito das diversões públicas como um todo. Qualquer desvio à moral e à ordem deveria ser rigorosamente controlado por instâncias submetidas diretamente à Presidência da República. Conforme analisaremos a seguir, essa diretriz fundamentou tanto as práticas dos censores quanto as orientações internas do SCDP, durante a curta gestão de Wilson Aguiar e em anos posteriores.

O novo trabalho de Janete Clair na TV esteve no ar em meio a todas essas mudanças e, portanto, foi alvo da institucionalização de tais diretrizes. Legalmente, o cerco em torno do controle dos costumes tornou-se cada vez mais delimitado, atingindo os processos de modernização e nacionalização de enredos pelos quais as telenovelas da Globo passavam. Em *Irmãos Coragem* a trama gira em torno de João (Tarcísio Meira), Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) e Duda (Cláudio Marzo), filhos de Sebastião Coragem. Abordando temas como garimpo, política e futebol, a novela alcançou altos índices de audiência e conquistou também o público masculino, em grande medida, graças à tônica *western* (HAMBURGUER, 2005). Na ficção, a vida dos irmãos muda quando o mais velho, o garimpeiro João (Tarcísio Meira), encontra um diamante. A pedra preciosa desperta o interesse do Coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), latifundiário da região, que a rouba, despertando a ira de João e Jerônimo. A narrativa se desenvolve, então, a partir das disputas entre os protagonistas e o vilão, além de explorar os romances de João e Lara (Glória Menezes), filha do coronel, e de Jerônimo e Potira (Lúcia Alves).

Um mês antes de sua estreia, o SCDP emitiu parecer acerca dos primeiros materiais apresentados pela emissora. Logo na primeira avaliação, sugere-se a reformulação de seis cenas, que abordam questões como tensões familiares, tortura e roubo. Caso fossem acatadas as recomendações, os capítulos poderiam ser aprovados com impropriedade para menores de 10 anos, podendo sofrer elevação, “pela fala e postura dos personagens e mesmo a mensagem que transmitem” (RODRIGUES, 1970). Na cena de tortura mencionada, João Coragem é alvo da agressão dentro de uma delegacia de polícia, para que confessasse sua suposta participação na morte do jagunço do vilão Pedro Barros, Lourenço, que assassinou o pai do protagonista, Sebastião Coragem. No entanto, a exibição do trecho “poderia remeter o telespectador a entender o personagem como um herói que sucumbira diante da violência e assim, de alguma

maneira, associá-lo aos presos políticos e outros opositores perseguidos pela Ditadura Militar” (GALVÃO, 2015, p. 84). Apesar da indicação censória e da ameaça de elevação da impropriedade, a sequência foi mantida pela emissora e levada ao ar.

Concordamos com Galvão (2015) quanto à impossibilidade de afirmar que Janete Clair pretendia, com essa passagem, denunciar os casos de tortura promovidos por agentes estatais, naquele contexto de forte repressão a opositores políticos do regime, para além da relevância do episódio do ponto de vista essencialmente dramático. Afinal, narrativamente, o fato justificaria “o motivo pelo qual João Coragem confessaria um crime que não cometeu e posteriormente fugiria da prisão, após ser condenado a 20 anos de reclusão” (2015, p. 84). Em matéria recente publicada no site da Rede Globo, afirma-se que a novela “fazia uma analogia à situação política vigente: as atitudes do coronel Pedro Barros faziam um paralelo com o governo Médici, que perseguia os partidos de esquerda e permitia a tortura dos presos políticos” (#JANETECLAIR, 2011). O argumento, entretanto, nos parece ser uma espécie de trabalho de memória, portanto gestado *a posteriori*, acerca das possíveis intenções da ficção. Como esclarece Elisabeth Jelin (2002), os sentidos atribuídos ao passado podem mudar, pois essa temporalidade está sempre sujeita a reinterpretações que intencionam transmitir narrativas capazes de serem aceitas no presente. Ao justapor o enredo da novela com a crítica ao contexto político da época, busca-se situar a obra em determinado lugar dentro do amplo espectro de oposição ao regime militar, no qual tanto a autora quanto a emissora estariam supostamente circunscritos.

Janete Clair, todavia, era considerada, pelos críticos de sua época, como uma romancista de tradição romântica, que preferia distanciar-se de abordagens de caráter político, em suas teleficções, ao contrário do marido, Dias Gomes, assumidamente comprometido em elaborar ficções engajadas. Segundo Mattos (2019), a autora foi alvo de críticas dessa natureza por diversas vezes. Em 1974, quando *Fogo sobre terra* estava no ar, respondeu, em determinada entrevista, que sua intenção era “contar uma boa história. De uma maneira simples, direta, popular”. Na ocasião, afirmou: “minha responsabilidade, meu compromisso, é com o grande público. Escrevo para milhões de espectadores. Não posso usar uma linguagem que faça o deleite de meia dúzia de intelectuais frustrados” (MATTOS, 2019, p. 114). De todo modo, consideramos que Janete Clair assimilava o projeto nacional popular que atravessava a televisão naquele contexto e, intencionando ou não pautar temas políticos, também foi objeto de investigação dos aparelhos de inteligência da ditadura, juntamente com dezenas de outros funcionários da Globo, conforme nos deteremos no quarto capítulo.

Na tramitação do processo de censura de *Irmãos Coragem*, outro parecer, dessa vez acerca dos capítulos um a seis, só foi emitido quase um mês depois, cinco dias antes da estreia

do folhetim. A narrativa foi acusada de introduzir cenas e diálogos incompatíveis com a faixa etária pretendida, entretanto, o censor declara que depois de “debates com a Censura, os interessados acordaram em estabelecerem cortes nas falas e cenas apontadas pelo Censor, como impróprias para o horário de 20 horas” e classificação para maiores de 12 anos. Além disso, ressalta ter ficado também acertado “que diante da premissa de tempo, o SCDP expedirá os certificados com a propriedade apontada, ficando eles responsabilizados se for exibida algumas das censa [sic] ou falas cortadas pela Censura” (COSTA, 1970).

A ameaça, no entanto, não parece se confirmar. Pelo que consta no processo, a exibição da cena de tortura acima mencionada não acarretou sanções à emissora. Pelo menos, nada nesse sentido encontra-se na documentação em análise. Realizados os apontamentos e indicações censórias iniciais, a novela seguiu no ar até o capítulo noventa sem maiores problemas, apenas com sugestões bastante pontuais de veto¹⁷. Uma dessas intervenções, no capítulo 84, proibiu o beijo dos personagens Jerônimo e Potira, impedindo assim a consumação do adultério, tema que se revelará muito caro à Censura, conforme exploraremos mais adiante.

Uma correspondência do censor Dalmo Paixão endereçada à autora chama atenção entre pareceres e certificados de censura. Datada de 22 de setembro, a carta foi escrita treze dias depois do último parecer emitido pelo órgão, que examinava os capítulos 76 a 90 e determinou liberação destes para maiores de 12 anos, com cortes. No entanto, o conteúdo da missiva não está relacionado com as mais recentes apreciações do SCDP sobre a narrativa, mas com o direcionamento da obra em si, sobretudo a partir de seus possíveis impactos em jovens e adolescentes.

Assinada por Dalmo Paixão, com o visto de Wilson Aguiar, que inclusive determina a anexação do documento ao processo, por meio de recomendação manuscrita na primeira folha daquele, a carta de três páginas objetiva “encontrar uma solução viável para a apresentação da tele-novela ‘Irmãos Coragem’”, dado que a faixa etária de 12 anos, “bem como a de toda a adolescência obtém da Censura toda a atenção possível”. Em seguida, o censor discorre longamente sobre a fase da adolescência, pois seria nela “onde se observa o primeiro passo da independência psicológica, de exuberância da imaginação, da hiperatividade, da projeção da nova escala de valores, da formação do caráter e da personalidade”. Paixão ressalta que é nesse momento da vida em que as “ações são orientadas pela imitação de modelos ideais”, que seriam, segundo ele, justamente, “personagens de novela e artistas de cinema”. Nesse

¹⁷ Vale mencionar que os pareceres dos capítulos 49 a 67 não constam no processo consultado.

sentido, sugere que a ficção em questão encontre “soluções cabíveis dentro do quadro de Normas Doutrinárias da Censura, a fim de compensar as inconveniências já apresentadas e para que seja mantida da dita [sic] novela na faixa etária estabelecida” (PAIXÃO, 1970a).

As advertências assinaladas tinham inspiração direta das referidas Normas Doutrinárias da Censura, conjunto de disposições que orientavam o trabalho dos servidores do SCDP. A normativa, ao que tudo indica, é parte da “solução nacional” a que se referia Wilson Aguiar na entrevista ao *O Globo* citada acima, ou seja, um “manual” interno utilizado para auxiliar a legislação censória vigente, e foi publicada em 17 de setembro, pouco antes de seu idealizador encerrar sua gestão no setor (FERNANDES, 2018, p. 126).

A “doutrina” determinava, dentre outras coisas, os tipos de impropriedade por faixa etária e horário de exibição e aponta quais elementos devem ser levados em consideração para a avaliação das “comunicações de interação social”. Nesse sentido, estabelecia que os “níveis de compreensão e as exigências psicológicas normais dos diversos grupos etários” deveriam ser levados em consideração, de modo que não fossem “oferecidas interpretações errôneas, que possam induzir jovens e adolescentes à confusão dos valores morais e sociais”. Portanto, em obras classificadas para as 20 horas seriam proibidas exposições de:

- a) crimes sem punição ou com pormenores de sua prática;
- b) justificativas de vingança, ódio, ou da violação das leis universais de solidariedade humana;
- c) uso imoderado de armas de fogo;
- d) vulgaridades, linguagem de baixo calão, ou qualquer manifestação visual ou auditiva que possa ferir os bons costumes;
- e) indumentária que permita visualizações indevidas;
- f) comportamento que comunique intenções lascivas ou obscenas. (NORMAS, 1970, p. 242)

Dentre as infrações nas quais *Irmãos Coragem* teria incorrido, destacam-se, sobretudo, as justificativas de vingança, principal argumento da trama, inclusive. Entretanto, a referida doutrina prevê a possibilidade de considerar como atenuantes os seguintes desfechos:

- a) a vitória do bem sobre o mal;
- b) a punição do agente comunicador malfeitor;
- c) a intensidade da punição;
- d) o comportamento dos agentes comunicadores: se persuasivo à prática de vícios, crimes, perversões, ou se indutivo aos maus costumes e atentatório à moral social;
- e) a importância do agente-comunicador malfeitor no desenvolvimento da trama;
- f) o ambiente em que se desenvolve a ação;
- g) a duração das cenas negativas e o seu poder de comunicabilidade, pelo realismo apresentado;
- h) os planos de tomadas das ações negativas;
- i) antevisão etária do ato ilícito: a ação negativa nunca ocorre, surgindo como uma possibilidade a ser evitada;

- g) o irrealismo, ou ridículo das cenas que constroem a comunicação, no formato de comédia. (NORMAS, 1970, p. 242)

As recomendações do censor, na correspondência, estavam completamente alinhadas com os pressupostos elencados acima, inclusive no que diz respeito às alternativas para atenuação do enredo, evitando, assim, eventuais efeitos negativos sobre o público adolescente. A normativa, que visavam padronizar a análise dos técnicos de censura, afastando interpretações demasiadamente subjetivas e individuais¹⁸, atentava especialmente para a necessidade de se observar a dimensão “psicossociológica” dos conteúdos em exame, devendo, assim, ser combatido aquilo que “possa provocar um processo de ‘imitação-sugestão’ em jovens pertencentes aos grupos etários de 10/14/16 anos” (NORMAS, 1970, p. 245).

Para o idealizador das Normas, Wilson Aguiar, os critérios estabelecidos para a televisão deveriam ser mais rigorosos. Em entrevista à *Veja*, asseverou:

A TV procura você dentro de sua casa. Existem de 24 a 15 milhões de brasileiros que todas as noites assistem à televisão. No meio deles, quantas crianças? No cinema, no teatro, existem porteiros que controlam a idade exigida por lei. A TV não discrimina e, por isso tem de ser mais disciplinada. (A CENSURA, 1970)

Questionado se após a publicação das novas regras a censura teria se transformando em um “superpoder”, Aguiar argumentou que a instância seguiria com o mesmo nível de controle, porém de forma regulamentada. De acordo com o diretor da DCDP, o órgão continuaria “vivendo em total cordialidade com as TVs brasileiras, mesmo aplicando suspensões, multas”, pois a rotina de trabalho não prejudicaria o que chamou de “convivência fraternal” (A CENSURA, 1970).

Há, no período, diversas discussões sobre a questão da televisão e das “preocupantes implicações” causadas pela sua programação em crianças e jovens. As transformações no campo dos costumes, supostamente aceleradas pelo desenvolvimento e popularização da comunicação de massa, e as consequências para as subjetividades infantis em formação foi tema recorrente entre psicólogos, sociólogos, jornalistas, ideólogos do regime e no próprio aparelho censório. A mobilização do medo da TV se estendeu, portanto, às formas como esse grupo etário cresceria em meio aos riscos das tecnologias de seu tempo (RIOS, 2022).

No parecer subsequente, relativo ao exame dos capítulos 91 a 93, Dalmo Paixão

¹⁸ Conforme Vieira (2016, p. 148), a intenção da SCDP de “unificar as leis e a interpretação desses dispositivos legais, ao mesmo tempo publicizando essas orientações, continuou a ser experimentada com a publicação do livro *Censura Federal*, iniciativa de três censores e jornalistas – Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiroz Garcia – que tinha como objetivo organizar e comentar várias leis e normas censórias, da Constituição de 1967 até as Normas Doutrinárias”.

reforça as problemáticas da trama, assinalando como nulo o valor educativo da obra. No entanto, por acreditar que Janete Clair seja “receptiva à correspondência a ela enviada”, orientando, assim, “de maneira edificante e compensatória o prosseguimento da dita novela”, resolve liberá-la para às 20h, com classificação para maiores de 12 anos (PAIXÃO, 1970b). Na sequência, *Irmãos Coragem* seguiu sua tramitação, sendo avaliada também por outros censores, que mantiveram a impropriedade etária conforme a deliberação inicial, até o capítulo 162 (BARBOSA, 1970a; FIALHO, 1970a).

Nesse meio tempo, Wilson Aguiar anunciou sua saída da chefia do SCDP, no dia 7 de outubro. Em sua carta de exoneração, lida na cerimônia de sucessão do cargo, ressaltou que, em sua gestão, a censura “perdeu aquela imagem agressiva para ser aceita e respeitada nos diversos setores de suas atividades. As áreas de atrito entre a Polícia Federal e produtores, diretores e artistas quando não foram de todo eliminadas, pelo menos foram em muito reduzidas” (WILSON..., 1970). Sob o verniz de uma administração ancorada no diálogo, a despedida se deu em pleno processo de reestruturação do órgão e conduziu ao cargo Geová Lemos Cavalcante, chefe adjunto, que permaneceria na função até outubro de 1971.

Após se desligar da Censura, Aguiar foi contratado pela Rede Globo, onde assumiu cargos importantes, tais como os de diretor do Centro de Produção Cultural da emissora e diretor da sede da TV, em Brasília, inaugurada em abril de 1971. A sucursal do Distrito Federal integrou o conjunto de emissoras da Globo, que na época já cobria 14 estados e 80% da população brasileira (TV GLOBO, 1971). A solenidade de inauguração do empreendimento reuniu, em torno de Roberto Marinho e de executivos de sua organização, os Ministros Higiuro Corsetti das Comunicações e Jarbas Passarinho, da pasta da Educação, empresários de Brasília e artistas (CANAL..., 1971).

O ex-chefe do SCDP teria, portanto, papel essencial na capital do país, pois, além de dirigir a filial, atuaria como intermediador direto com a Censura, na medida em que as normativas que ele mesmo aprovou em sua gestão no órgão determinavam que os escritórios das emissoras instalados no Distrito Federal deveriam, obrigatoriamente, viabilizar o exame dos programas a serem submetidos à chancela censória. Com bastante trânsito no regime, Wilson Aguiar constituía-se como peça-chave da Globo na lida com os despachos censórios, conforme abordaremos a seguir.

Até então, *Irmãos Coragem* não havia enfrentado maiores dificuldades com o SCDP. Uma pequena ocorrência se deu com a emissão de um dos dois pareceres relativos aos capítulos 163 a 172. No primeiro deles, de 29 de novembro, lista-se uma série de situações negativas nas peças analisadas, tais como “cenas de violência e tiroteio”, “comportamento

psicótico”, “alcoolismo” e “tentativa de suicídio”, e recomenda, inclusive, a reclassificação da novela como imprópria para menores de 16 anos e, conseqüentemente, a alteração de seu horário de exibição para às 22h (FIALHO, 1970b). O segundo, emitido no dia seguinte, além de manter a classificação anterior, contraditoriamente, tece elogios à produção, a qual considera “muito bem-feita e escrita” (BARBOSA, 1970b). No verso deste último, como de praxe, há uma inscrição manuscrita de Geová Lemos, concordando com a indicação.

Apesar dos esforços do órgão em padronizar os critérios censórios, evitando avaliações tão díspares sobre um mesmo material, esse tipo de ocorrência persiste com certa frequência em processos de telenovelas, ao longo dos anos. Nesses casos, quando um terceiro censor não era acionado para realizar novo exame, o próprio chefe do SCDP deliberava. Geová Lemos voltou a intervir, em favor da emissora, sobre a decisão de uma nova recomendação de elevação da impropriedade para menores de 16 anos, sobre os capítulos 173 a 183. No parecer, o mesmo censor da advertência de reclassificação anterior manifestou apenas que mantinha as conclusões anteriores, porém sem maiores detalhes ou indicações de veto (FIALHO, 1970c).

O tema do adultério dos personagens Jerônimo e Potira, mencionado rapidamente acima, volta a ser questionado, mesmo que pontualmente, no parecer do capítulo 251, no qual a novela é acusada de exaltar o adultério, “transformando os adúlteros em figuras simpáticas ao público”. Na opinião da censora Luiza de Paula, as cenas e diálogos em questão podem fazer com que o “telespectador acolha positivamente o erro dos personagens, o que constitui um atentado contra a moral e bons costumes”, de modo que sugere sua reclassificação para às 22h (PAULA, 1971). O problema, no entanto, se intensifica a partir do capítulo 303 e 304, quando o aumento da classificação indicativa da novela volta a ser recomendada e Geová Lemos determina então a exibição para maiores de 16 anos, “em face dos pareceres e tendo em vista que a escritora Janete Clair já foi seriamente advertida por este Serviço” (LEMOS, 1971a).

O impasse obriga a Rede Globo a recorrer da determinação e quem solicita de reexame do material é ninguém menos que Wilson Aguiar, que assina o documento como Diretor Geral da empresa, no caso, da filial instalada em Brasília. Assim, no dia 26 de maio, o ex-chefe da Censura Federal encaminha para o Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, General Nilo Caneppe Silva, o pedido de revisão da decisão que alterava o horário de transmissão de *Irmãos Coragem* para 22 horas e elevava a classificação dos capítulos 303 a 312 para maiores de 16 anos. Na correspondência, Aguiar enfatiza a inclinação da empresa em acatar as orientações do órgão, argumentando que a

Rêde Globo de Televisão fez com que a autora, senhora Janete Clair, por duas vezes, se deslocasse para Brasília com o objetivo de realizar consultas e trocar idéias com o Chefe do Serviço de Censura e Diversões Públicas e Técnicos de Censura, nessa oportunidade, acentuaram a importância de ser evitada a violência, apesar do ambiente em que hipoteticamente se passava a estória e de serem punidos os malfeitores e aqueles que tentaram romper as tradições da vida brasileira, para que ficassem como exemplo, o que foi imediatamente integrado no plano de trabalho a ser executado. (AGUIAR, 1971)

Por fim, justifica a solicitação de manutenção da impropriedade, tendo em vista que a novela está próxima do fim e procederá, conseqüentemente, para a “punição dos culpados”. Garante, ainda, a antecipação do término da obra, prometendo sua conclusão no capítulo 321. Grande conhecedor da legislação acerca das diversões públicas e das várias diretrizes internas da Censura, das quais de boa parte foi o próprio autor, Wilson Aguiar apropria-se desse arsenal e recorre ao DPF, acenando para a possibilidade de atenuação a ser realizada no desfecho da trama, conforme previsto nas Normas Doutrinárias da Censura, então vigentes. O encaminhamento, por conseguinte, foi prontamente atendido.

Um dia após a expedição do recurso, as censoras Lenir de Azevedo Souza e Luiza de Paula reavaliam os capítulos solicitados pela emissora, em novo parecer, no qual consideram que a impropriedade da obra está inadequada desde o seu início, pois “os dramas e conflitos apresentados, além de ultrapassar a capacidade de compreensão dos menores, é perniciosos aos adolescentes e aos adultos psicologicamente imaturos, principalmente ao público de cidades do interior e aos casais desajustados” (SOUZA; PAULA, 1971). Porém, reconhecem que em virtude de encontrar-se em fase conclusiva, “quando todos os problemas vão encaminhando-se para uma solução satisfatória, que talvez anule ou amenize alguns aspectos negativos focalizados no seu decorrer”. Dessa forma, as censoras defendem que a “elevação da impropriedade, neste momento, seria inoportuna, porque não apagará as falsas imagens já apreendidas pelos menores” (SOUZA; PAULA, 1971). A “punição dos culpados” deveria então ocorrer na faixa das 20 horas.

O deferimento do recurso se confirma com o despacho do general Nilo Caneppe Silva, de 28 de maio, no qual reitera os argumentos presentes no reexame e libera, finalmente, a exibição para às 20 horas, consoante pretendido pela Globo. É necessário destacar, contudo, que a contrapartida da empresa à decisão ocorre no plano narrativo. A conciliação firmada entre as partes culminou com a morte dos personagens Jerônimo e Potira, no último capítulo da trama, solucionando, dessa maneira, “o comportamento amoral dos concubinos” (SOUZA, 1971a). Apesar de não ter sido expressamente sugerido pela instância censória, pelo menos ao que consta no processo, o destino desses personagens constituiu-se, efetivamente, como

moeda de troca pela manutenção da novela em seu horário de exibição.

As negociações empreendidas durante a reta final da novela revelam, por um lado, a sagacidade da Globo em viabilizar a conclusão de sua produção, evitando qualquer readequação imprevista na grade de programação, e, por outro, a disposição de ambos os lados em ceder, mediante o estabelecimento de compromissos mútuos. A resolução do adultério, por exemplo, atende às expectativas relativas à “vitória dos bons costumes”, assunto caro ao regime, mas também demonstra o empenho da emissora em manter boas relações com as autoridades censórias. A empresa parecia muito consciente da necessidade de estabelecer boa relação com a Censura. *Irmãos Coragem* marcou o início de anos bastante lucrativos para a Globo, no campo das telenovelas, pois, a partir de então, se consagrou como a principal produtora de programas do gênero, atraindo cada vez mais visibilidade e patrocínio à faixa das 20 horas. Nesse contexto, negociar com a repressão, além de preservar a inviolabilidade de sua rígida grade de programação, era sinônimo de garantia de lucros.

Wilson Aguiar, nesse sentido, cumpriu papel essencial em pleno contexto de endurecimento do aparato censório, atuando outras vezes como intermediador, em defesa dos interesses comerciais de programas da Globo, enquanto permaneceu no cargo. Porém, o chefe do SCDP foi apenas um dos nomes da emissora encarregado de negociar com a instância em questão.

Em sua autobiografia, Walter Clark menciona Edgardo Manoel Erichssen e o Coronel Paiva Chaves como dois “assessores militares” que teriam sido contratados “para fazer a ponte entre a emissora e o regime”, pois, segundo relata, “tinham boas relações e podiam quebrar galhos quando surgissem problemas na área de segurança” (CLARK; PRIOLLI, 2015, p. 187). Erichssen era jornalista e trabalhou como redator do programa Ordem do Dia, da TV Globo, a partir de 1968, e era conhecido por ter bastante trânsito entre os militares (ESSES HOMENS..., 1970). No começo da década de 1970, chegou a assumir posição de destaque na empresa, como diretor da Central Globo de Serviços Públicos. Quanto à Paiva Neves, não foram encontrados maiores detalhes sobre suas atribuições, para além da descrição de Clark. Sabe-se, porém, que o coronel chegou a ocupar um cargo importante no governo, no gabinete do Ministro do Exército, durante a gestão do ditador Emílio Garrastazu Médici na Presidência (NO BATALHÃO..., 1970). Portanto, deveria ser alguém com contatos importantes no interior da estrutura do regime.

A mobilização de determinados sujeitos com circulação e influência entre autoridades ligadas ao aparato repressivo foi umas das estratégias mais frutíferas para a Globo, enquanto durou a ditadura. O caso de Aguiar é emblemático, pois ele esteve, singularmente, nos dois

lados desse processo, durante a tramitação de uma mesma telenovela. Porém, a manutenção de outros contratados com a mesma função revela o quanto esse tipo de saída foi eficaz e vantajoso para a empresa. A opção por essa via flexibilizou decisões autoritárias e ampliou o espaço de negociação com a censura, reconfigurando os limites do veto, em conformidade com as relações de força envolvidas nesse jogo. Frequentemente posta à prova, a rigidez da legislação encontraria nos acordos de bastidor a elasticidade necessária para levar ao ar ficções capazes de discutir temas sensíveis à moral conservadora e desafiar os princípios ditos tradicionais que orientavam as políticas dirigidas aos costumes.

O compromisso estabelecido com a censura poderia resultar, inclusive, em alterações mais drásticas no percurso narrativo previsto para uma telenovela, como veremos ao analisar o processo de *Selva de Pedra* (1972). Ou, conforme nos debruçaremos no próximo tópico, acerca de *O Homem que Deve Morrer* (1971), em atritos entre censores e as decisões proferidas pelo Departamento de Polícia Federal, instância ao qual o SDCP estava subordinado. Lançar luz sobre esse conjunto de desdobramentos e tensões nos permite compreender as engrenagens do aparelho repressivo e os eventuais conflitos em seu interior.

2.3 Decisão irrevogável: a liberação de *O homem que deve morrer* (1971) e o incômodo dos censores com o Departamento de Polícia Federal

A garantia acerca da possibilidade de interposição de recurso contra as decisões do Serviço de Censura e Diversões Públicas estava assegurada na Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que estabelecia prazo de até trinta dias para que o Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal fosse acionado. Este, por sua vez, deveria deliberar no prazo de dez dias. O mesmo dispositivo legal previa também uma última instância recursal: o Conselho Superior de Censura. Além de exercer esse papel decisório, cabia ao CSC a elaboração de normas a fim de orientar o exercício da censura, cuja aprovação seria submetida ao Ministro da Justiça. O Conselho, porém, só saiu do papel no final da década de 1970, com o fim da vigência do AI-5. Até lá, veículos de comunicação que discordassem de pareceres do SCDP só tinham uma alternativa: pleitear a liberação junto ao DPF.

Na rotina burocrática em torno da apreciação de conteúdos pela Censura, o apelo à revisão representa, além do esgarçamento das negociações em sua primeira instância, a intervenção direta de competência superior em sentenças censórias. A recorrência desse expediente, sobretudo quando desautoriza as determinações de censores e suas chefias imediatas, não raramente foi capaz de gerar conflitos no interior do aparelho autoritário. Neste tópico, abordaremos tais divergências, através da tramitação do processo de *O Homem que Deve Morrer*, telenovela de Janete Clair levada ao ar após o término de *Irmãos Coragem*, na tentativa de compreender as disputas em torno do exercício do veto, problematizando a autonomia do SCDP naqueles anos de reestruturação do órgão. Afinal, no contexto do jogo de negociações mobilizado no sentido de viabilizar a exibição de programas e a amenizar eventuais efeitos da repressão, qual papel o Departamento de Polícia Federal exercia? Como sua interferência sobre a Censura era percebida pelos censores da obra em exame? Em que medida pode-se falar na independência deliberativa da Censura, tendo em vista a condição de subordinação a qual estava sujeita? Essas questões nortearam nossa análise.

Aproveitando quase todo o elenco de sua novela anterior, Janete Clair deixou o interior goiano de *Irmãos Coragem* e levou, para a faixa das 20h, uma trama ambientada em Santa Catarina, embora tenha sido efetivamente gravada no litoral do Rio de Janeiro. A autora pretendia construir uma narrativa contemporânea, mas inspirada em personagens bíblicos, cujo protagonista, Ciro Valdez (Tarcísio Meira), seria Cristo, filho da virgem Orjana (Neuza Amaral) e do pescador Jonas (Gilberto Martinho). Detentor de poderes sobrenaturais, o

médico Ciro regressa de Londres com objetivo de salvar a vida do Comendador Liberato (Macedo Neto), presidente de uma companhia de mineração de carvão, e logo ganha reconhecimento da população da cidade de Porto Azul por seus dons messiânicos. A conotação religiosa do enredo tornou-se alvo de veto censório já durante a análise dos dez capítulos iniciais da novela, que foram apreciados em dois pareceres, ambos expedidos no dia 9 de junho de 1971.

No primeiro deles, o censor Carlos Alberto de Souza (1971) elencou como problemáticas as temáticas que envolviam “falso apêlo à religiosidade do povo brasileiro, levando-o a conclusões errôneas e de possíveis conotações ateístas”, “justificativas para o adultério e prática do amor-livre”, “preconceitos sociais capazes de induzir os menos avisados, não só à revolta, mas também, em alguns casos, à sua prática”, “preconceito racial claro e acintoso, tendente a motivar lutas raciais, de consequências imprevisíveis”, “apreçoamento da desagregação da família, ensejando o desfibramento dos valores morais e propiciando a infiltração de doutrinas alienígenas no que há de mais elevado na conceituação dos princípios sociais, políticos e democráticos do povo brasileiro”. Por fim, com base nos elementos citados, defende a interdição da obra, fundamentado nos decretos 20.493/46 e 1.077/70.

A menção à questão racial diz respeito ao comportamento preconceituoso do vilão Otto Von Müller (Jardel Filho), diretor da mineradora, que trata com desprezo os operários negros da empresa. A tônica religiosa, aliada às explicações de natureza científica aos supostos milagres são acusadas de promoverem o ateísmo. A referência à noção de infiltração, por sua vez, mobiliza certo imaginário anticomunista em torno dos perigos da “onda vermelha” em veículos de comunicação de massa.

No segundo parecer, Dalmo Paixão (1971) lista uma série que problemas, dentre os quais o “fortíssimo apêlo à anti-religiosidade da massa, através da deformação da imagem religiosa”, “desentendimento das raças”, “desagregação familiar”, “apêlo aos maus costumes”. O censor, assim como seu colega, sugeriu a interdição da estreia, referindo-se à legislação vigente para embasar sua posição. Além disso, considerou que o conteúdo das mensagens veiculadas poderia “proporcionar um clima favorável à desagregação social no país”.

A deliberação era preocupante para a emissora. O último capítulo de *Irmãos Coragem* estava previsto para ir ao ar no dia 12 de junho, e a estreia da nova atração das 20h ocorreria dois dias depois, em uma segunda-feira. Apesar de não constar um documento relativo ao recurso da emissora no processo, diante da definição desfavorável à exibição da novela, a

Globo apelou ao Diretor da Polícia Federal, General Nilo Canepa, a fim de garantir o lançamento da atração.

A decisão de Canepa só foi emitida no dia da referida estreia. Por meio de um ofício, o general liberou a transmissão para a faixa pretendida pela emissora, mas determinou expressamente a supressão de conotações de figuras bíblicas no enredo, apontando o veto a referências a Jesus, à expressão “santo” e até mesmo à sinfonia sacra contida na trilha sonora da ficção. Exigiu também o corte de cenas que exagerassem em “insinuações de discriminação racial e de classe”. Quanto a esse último ponto, destacou trechos como “a focalização dos pés descalços” de personagens negros, o “comer com as mãos” presente no roteiro, por considerar que “além de chocante e pouco costumeiro, é intencional quando em paralelo a ‘dolce vita’ no iate” e, por fim, “a marcação, indicada no roteiro, de só os ‘brancos nas mesas e os negros de pé” (SILVA, 1971).

No documento, o Diretor Geral da DPF menciona um acordo firmado com representante da Globo, o qual teria estabelecido o compromisso de amenizar circunstâncias narrativas que induzissem a conclusões relativas à vinda de um novo Cristo. As condições valiam também para os próximos capítulos a serem submetidos à apreciação censória e seu descumprimento poderia implicar, em último caso, na suspensão da novela.

Antes de adentrarmos à rotina processual da censura sobre a trama, é necessário pontuar, ainda que brevemente, a abordagem de questões raciais nas telenovelas do período e o modo como tema era tratado no âmbito do regime.

As narrativas das telenovelas, entre meados dos anos 1960 e da década seguinte, pouco trataram propriamente de debates sob o prisma racial em seus enredos. O escasso número de atores e atrizes negros que atuaram em folhetins do período assumiram, em sua grande maioria, papéis subalternos como escravos, empregadas domésticas, jagunços e porteiros. Dois títulos relevantes em termos de sucesso de público, datados do início desse recorte, e que contavam em seu elenco com personagens negros em destaque foram *O Direito de Nascer*, adaptação de um melodrama cubano, e *A Cabana do Pai Tomás*, inspirada em um romance estadunidense sobre a escravidão. O primeiro foi ao ar pela TV Tupi em 1964 e tinha como uma das personagens centrais a doméstica Mamãe Dolores (Isaura Bruno), que se dedica incondicionalmente ao filho adotivo branco, Albertinho Limonta (Amilton Fernandes), abandonado por seus pais quando bebê. A segunda, exibida pela Globo em 1969, embora tivesse diversos personagens negros, foi alvo de críticas à época por escalar como protagonista o ator branco Sérgio Cardoso para o papel do escravo Pai Tomás. As cenas do artista pintado de preto e usando rolhas no nariz e atrás dos lábios para assumir traços

condizentes ao personagem geraram muitas polêmicas à emissora, que marcou a história do gênero por esse *blackface* constrangedor, mesmo possuindo em seus quadros atores como Milton Gonçalves, contratado da casa há alguns anos (ARAÚJO, 2004).

No que se refere à década de 1970, conforme apontam os estudos de Joel Zito Araújo, nenhuma das duas principais emissoras do país, TV Tupi e TV Globo, abordou os conflitos e os dramas da luta pela ascensão social e econômica da população negra na sociedade brasileira. Dramaturgos como Janete Clair e Jorge Andrade foram alguns dos poucos que introduziram personagens negros de classe média em suas ficções, embora nenhum deles tenha sido protagonista ou antagonista. De todo modo, durante esse período, todos os atores e as atrizes negros que “integraram o elenco das novelas que buscaram ser fiéis à realidade do Brasil rural e urbano do século XX, interpretaram os estereótipos clássicos sobre o negro, como a mãe preta/*mammie*, o Pai João/*Tom*, o moleque negro, a criadinha fiel, o jagunço e o malandro carioca” (ARAÚJO, 2004, p. 138).

A legislação censória do período, dispendo sobre o teatro, proibia peças que incentivavam preconceitos de raça ou luta de classes (BRASIL, 1968). Ao passo que a Lei de Segurança Nacional, de 1969, determinava pena de 10 a 20 anos de reclusão para incitações de subversão da ordem político-social, desobediência coletiva às leis, a luta de classes sociais e o ódio ou à discriminação racial (BRASIL, 1969b). Entretanto, efetivamente, enquadrava-se neste último, por exemplo, a organização de movimentos negros, classificados como promovedores do “ódio racial” (KÖSSLING, 2007).

Entusiasta do mito da democracia racial, o regime adotou postura combativa a coletivos organizados de contestação às desigualdades raciais. Adbias Nascimento, pensador negro brasileiro que denunciou, durante a ditadura militar, a predominância dessa ideologia racista no país, a caracterizou da seguinte forma:

O supremacismo branco no Brasil criou instrumentos de dominação racial muito sutis e sofisticados para mascarar esse processo genocida. O mais efetivo deles se constitui no mito da ‘democracia racial’. Aqui temos talvez a mais importante diferença entre os sistemas de dominação anglo-americana e luso (ou hispano)-americano. O mito da ‘democracia racial’ mantém uma fachada despistadora que oculta e disfarça a realidade de um racismo tão violento e tão destrutivo quanto aquele dos Estados Unidos ou da África do Sul. A “democracia racial” funciona num nível teórico e prático, fornecendo as justificações da contínua e sistemática opressão e miséria das massas negras. Nessa perspectiva, os cientistas sociais brasileiros convencionais (brancos) dirão que no Brasil o senhor branco sempre foi benevolente e humano para com os seus escravos. Dirão que os colonos brancos portugueses tinham uma “inclinação natural” ao “intercasamento” com as mulheres negras. Dirão que os brasileiros brancos não têm preconceito contra o negro: vão até para a cama com as mulheres negras! (NASCIMENTO, 1982, p. 28-29)

Em 1974, a questão racial foi objeto de comunicação oficial da Divisão de Segurança

e Informações do Ministério de Justiça¹⁹, que difundiu entre órgãos a agência central do Serviço Nacional de Informações e os centros de informação do Exército, Marinha e Aeronáutica informe alertando sobre a existência de entidades subversivas que suscitavam o problema da discriminação racial no país, com apoio de veículos de comunicação social. Citando a atuação dos Panteras Negras e do movimento *Black Power*²⁰ nos Estados Unidos, que seguiriam as premissas do comunismo internacional, o documento advertia que organizações dessa natureza eram contrárias à formação brasileira, gerando conflitos e antagonismos capazes de colocar em risco a segurança nacional (PIRES, 2008).

No caso de *O Homem que Deve Morrer* (1971), essa postura do ideário ditatorial inviabilizava, inclusive, que o tema do racismo fosse debatido pela trama, ainda que utilizado como um recurso narrativo da autora para caracterizar o vilão do enredo. Nesse sentido, referências que, de algum modo, enfatizassem esse direcionamento voltam a ser objeto de veto. Falas contendo as expressões como “negro sujo” (CAMARGO, 1971a), ou frases como “negro não entra nesta casa pela porta da frente” e “negro tem de esperar lá fora” (CAMARGO, 1971b) foram terminantemente proibidas de ir ao ar. Embora o caráter preconceituoso tenha marcado a personalidade de Otto Müller durante toda a exibição da obra, a produção provavelmente adotou a amenização recomendada pela censura, visto que tais elementos deixaram de ser pontuados em pareceres posteriores.

Após a permissão da veiculação dos dez primeiros episódios concedida por Canepa, outro aspecto chama atenção na tramitação do processo em análise: a insatisfação de censores responsáveis pela avaliação da novela com a referida deliberação. Logo no parecer referente ao capítulo 11, a censora Lenir de Azevedo Sousa ressalta que apesar dos “dramas apresentados não se enquadrem perfeitamente na capacidade de compreensão de menores”, decide pela liberação para maiores de 12 anos, “tendo em vista a liberação desta telenovela pelo Diretor-Geral do DPF” (SOUSA, 1971b.) A presente opinião não constitui ato isolado. Na sequência, outros censores demonstram o mesmo incômodo, na maioria das vezes, fazendo alusão à decisão de sua instância superior.

O censor Wilson Camargo chega a requerer expressamente à chefia do SCDP que a classificação determinada por Nilo Canepa fosse revista, por considerar, assim como sua

¹⁹ “As DSIs foram criadas pelo Decreto nº 60.940, de 4 de julho de 1967, substituindo as Seções de Segurança Nacional, órgãos surgidos ainda no governo Eurico Gaspar Dutra (1946-1950). Em cada ministério civil e em seus órgãos vinculados, deveria ser organizada uma DSI, vinculada ao gabinete do ministro, com objetivo de ser uma estrutura setorial de informação.” (ISHAQ; FRANCO; SOUSA, 2012, p. 132)

²⁰ Tanto o Partido dos Panteras Negras quanto o Movimento *Black Power* foram criados nos Estados Unidos, em 1966, no contexto do surgimento dos movimentos pelos direitos civis. Muitos militantes do movimento se organizaram no partido, identificado pela ideologia socialista revolucionária, que defendia pautas como o combate ao racismo, às desigualdades sociais e à violência policial contra a população negra.

colega, que o tema da ficção não de adequava a menores. No parecer dos capítulos 16 a 18, Camargo volta a pautar a questão, advertindo acerca dos conteúdos que envolvem problemas raciais e sociais. Porém, acaba mantendo a impropriedade, “acolhendo a determinação emanada pela autoridade superior” (CAMARGO, 1971c).

O aumento da classificação é indicado pouco depois pelo censor Luiz Carlos Melo Aucelio, em três pareceres assinados por ele (MELO, 1971a; 1971b; 1971c). No entanto, em um deles, Geová Lemos, então chefe do SCDP, assinalou de forma manuscrita a discordância da elevação da impropriedade, estabelecendo a manutenção da destinação do programa ao público das 20h, “conforme decisão preliminar do Diretor Geral do DPF” (LEMOS, 1970b).

A queixa da censora Lenir de Azevedo Sousa aparece ainda uma última vez em um longo parecer de três páginas. Citando inúmeras problemáticas nos diversos personagens do enredo, a censora destaca que a tônica da novela gira em torno de temáticas como “adulterio, racismo, crimes, injustiças e violências”, e acentua que, na trama, “o amor serve como justificativa para várias condutas amorais e irregulares”. Nesse sentido, conclui:

Pelo que foi exposto acima, podemos notar que a impropriedade desta telenovela está inadequada, vez que os dramas e conflitos familiares, morais e sociais, além de ultrapassarem a capacidade de compreensão de menores, é perniciososa aos adolescentes e até mesmo aos adultos psicologicamente imaturos.

Urge a necessidade de se aplicar a impropriedade máxima, mas, como a presente telenovela foi liberada para maiores de 12 anos pelo Exmo. Sr. Diretor-Geral deste Departamento, nada mais resta do que se pedir uma reconsideração de seu despacho ou continuar a adotar o mesmo critério liberatório.

Para dirimir qualquer dúvida, esclareço que não há condições de cortes sem ferir a temática enfocada. (SOUSA, 1971c)

A orientação estabelecida logo no início desse processo é, portanto, motivo de uma sequência de protestos por parte dos censores, os quais registram, nos documentos que compõem a tramitação de *O Homem que Deve Morrer*, sua insatisfação com a intervenção da DPF em sua rotina de trabalho. O tema assume tons de aborrecimento quando a censora Maria Luiza Barroso Cavalcante expõe que os episódios por ela examinados “não deveriam, como todos os outros desta telenovela, ser exibidos para a faixa etária de 12 anos. No entanto, dada a inutilidade de um pedido de aumento de impropriedade, sugiro seja mantida a mesma já adotada para ao anteriores” (CAVALCANTE, 1972).

Apesar das várias requisições de revisão apresentadas, a novela segue sendo exibida na faixa pretendida pela Globo e, embora submetida a cortes pontuais, a fim de adequar determinados elementos às exigências gerais de suas classificações, a produção da obra, conforme consta na documentação, não parece ter sido sequer notificada novamente. Obrigados a obedecer a decisão de instância superior, não parece restar alternativa aos

técnicos de censura.

O episódio é interessante para problematizarmos a ausência de autonomia da Censura Federal no organograma do regime militar. A questão foi analisada por Stephanou, em sua tese de doutorado. O historiador propõe que é preciso compreender esse contexto a partir da própria inserção do órgão censório na estrutura do Departamento da Polícia Federal e do Ministério da Justiça, instâncias que, embora institucionalmente constitutivas do controle estatal sobre as liberdades, por diversas vezes divergiram de seus encaminhamentos. Nesse sentido, ressalta que:

A Divisão de Censura era um órgão extremamente dependente dentro da máquina pública. Subordinada ao ministro da justiça e ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e inferiorizada na relação com os órgãos de segurança e informação do Estado, a DCDP possuía uma autonomia decisória mínima, dependendo de autorizações e ordens superiores mesmo para as decisões mais corriqueiras. Integrando os quadros da Polícia Federal, atuando como um serviço auxiliar do ministério da Justiça e trocando informações dentro do aparato estatal, a Censura nunca teve a força a ela atribuída por parte da opinião pública durante e depois do período militar. Colaborou e interagiu sistematicamente com o Diretor-Geral do DPF, o ministro da justiça e os demais órgãos de controle social, mas quase sempre em uma posição de inferioridade. (STEPHANOU, 2004, p. 75)

A consideração é constatada a partir da análise de uma série de correspondências oficiais que circularam no interior da estrutura censória enquanto durou a ditadura, através das quais a Censura submetia à decisão superior definições acerca do estabelecimento de veto a produções sob sua responsabilidade, tais como filmes, músicas, programas de TV e peças de teatro. A intervenção do DPF no cotidiano dos despachos censórios, portanto, não se limitariam apenas ao atendimento de recursos pontuais encaminhados por empresas e produtores descontentes com a agravamento de impropriedade, imposição de cortes ou proibição de veiculação de obras. Esse expediente constitui o funcionamento da censura durante o regime e afeta diretamente na autonomia de sentenças proferidas pela SCDP.

Em junho de 1972, o Decreto nº 70.665 alterou provisoriamente a estrutura do Departamento de Polícia Federal²¹, competindo ao órgão o exercício da censura de diversões públicas em todo o território nacional e transformando o SCDP em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A normativa conferia “competência às diversas chefias para proferirem despachos decisórios, observada a legislação em vigor, o que não impedirá a autoridade superior de avocar, quando julgar conveniente e a seu exclusivo critério, a decisão de qualquer assunto” (BRASIL, 1972).

A interferência, tanto do DPF, quanto do Ministério da Justiça, em instâncias a eles subordinadas passava a ser prevista na legislação do regime militar. A centralização decisória

²¹ A mudança foi confirmada em definitivo com a publicação do Decreto nº 73.332, de 19 de dezembro de 1973.

nas mãos de escalões da alta cúpula do governo marcou o período e consolidou a subordinação doutrinária e administrativa do organograma repressivo estatal. Armando Falcão, Ministro da Justiça entre 1974 e 1979, relatou em autobiografia publicada no final da década seguinte, que o DPF o consultava “sempre que surgiam dúvidas na interpretação dos dispositivos legais e regulamentares em vigor” (FALCÃO, 1989, p. 373).

De acordo com Stephanou (2004), em 1976, em ofício dirigido ao então Diretor Geral do DPF, general Moacyr Coelho, o ministro Armando Falcão critica duramente a atuação da DCDP e

fala em ausência da “indicação dos dispositivos penais” nos pareceres, “exame subjetivo do conteúdo”, “critério insuficiente”, e que devido a essas “insuficiências” da Divisão de Censura era ele, ministro da Justiça, que tinha que executar a ação censória em muitos casos. (2004, p. 102)

Nesse sentido, compreender as relações entre a Globo e a Censura passa, necessariamente, pela forma como opera a hierarquia a qual esse serviço estatal estava submetido. As intervenções de autoridades superiores favoráveis aos objetivos da emissora, em detrimento dos esforços moralizadores da censura, foram decisivas para assegurar a manutenção de programas em horários impraticáveis sob a ótica de muitos censores. A questão expressa a ausência de coesão no interior do sistema repressivo, entre os âmbitos responsáveis pelo seu funcionamento e, ao mesmo tempo, abria brechas para soluções negociadas pelo alto, a despeito de maiores intransigências da DCDP.

Apelar à decisão superior, mais do que um mero recurso previsto na legislação, se converteu, assim como a delegação de sujeitos com trânsito no regime para realizar negociações com o órgão censório, em uma saída bastante produtiva para atenuar o peso do crivo repressivo. Entretanto, como veremos, nem sempre essas alternativas foram eficazes, cabendo a autores, produtores e executivos da Globo, em diversos casos, ceder às pressões impostas, mesmo que para isso precisem realizar alterações significativas em tramas que já estejam no ar.

No próximo tópico, analisaremos um dos maiores sucessos produzidos pela emissora naquele período, *Selva de Pedra*, de 1972, que, diante do endurecimento censório no que tange à perspectiva moral, precisou redirecionar os rumos de seu enredo, ao sabor do conservadorismo do regime na matéria dos costumes.

2.4 Liberação somente sob reestruturação: a reconfiguração narrativa de *Selva de Pedra* (1972) pela Censura

A defesa da moral e dos “bons costumes”, durante a ditadura militar, se constituiu como um dos principais eixos legitimadores do regime de exceção. O lema mobilizou segmentos conservadores da sociedade em apoio ao golpe de 1964 e foi constantemente apropriado pelo Estado para embasar políticas, amparar normativas legais e nortear o funcionamento de parte significativa do aparelho repressivo. É imprescindível considerar que os governos militares foram sustentados pela lógica da “utopia autoritária”, alicerçada pela espionagem, polícia política, censura da imprensa, censura de diversões públicas, propaganda política e julgamento sumário de supostos corruptos, com base na crença de que “seria possível eliminar quaisquer formas de dissenso (comunismo, ‘subversão’, ‘corrupção’) tendo em vista a inserção do Brasil no campo da ‘democracia ocidental e cristã’” (FICO, p. 34, 2004). Aliado a isso, devemos conceber a pauta da moral como um aspecto central da ideologia conservadora que atravessou o conjunto de instâncias autoritárias, foi capaz de dar coesão ao projeto político vigente e justificar o endurecimento de seus mecanismos autoritarismos.

Entendemos a noção de ideologia nos termos de Terry Eagleton, para quem a ideia consiste em uma “força social organizadora que constitui ativamente sujeitos humanos nas raízes de sua experiência vivida e busca equipá-los com formas de valor e crença relevantes para suas tarefas sociais específicas e para a reprodução geral da ordem social” (1997, p. 194). Nesse sentido, ao se apoiar na retórica conservadora de caráter religioso cristão, os governos militares buscaram produzir consensos em torno da preservação daquilo que entendiam como os valores formadores da sociedade brasileira, em detrimento das possíveis ameaças estrangeiras.

Para o regime, a questão da família como entidade basilar e modeladora da sociedade funcionou como elemento central dessa ideologia. Segundo Rezende (2001, p. 39), a ditadura procurou “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”, portanto, como destaca a autora, a necessidade de exaltar valores como a integração, harmonia, ordem e disciplina tinha, nesse princípio, sua interlocução fundamental.

O medo da “corrupção dos costumes” foi, em grande medida, alimentado pelo imaginário anticomunista presente no país pelo menos desde o início do século XX e profundamente estimulado durante o Estado Novo de Vargas e nos antecedentes que levaram destituição de João Goulart, como nas Marchas com Deus pela Família e Liberdade²². Conforme assevera Motta (p. 91, 2000), “boa parte das preocupações dos anticomunistas voltava-se para a preservação da moral sexual e da estrutura familiar, que a pregação subversiva estaria colocando em risco”. O endurecimento da censura às diversões públicas, sobretudo após o AI-5, por exemplo, representa uma acentuação das tensões no que se refere à problemática da moral. De todo modo, é preciso também atentar para o equívoco de se associar de maneira rasa os múltiplos discursos de ordem moral vigentes no período com o anticomunismo disseminado pelos agentes estatais, pois, como alerta Renan Quinalha:

não é adequado reduzir todo o conservadorismo moral então em voga, animado por diferentes discursos e atores, com suas múltiplas causas e manifestações, a um mero desdobramento da paranoia anticomunista dos órgãos de informação e segurança. Este foi um dentre outros tantos vértices de produção de verdades no âmbito de um sistema repressivo complexo, ainda que fosse bastante influente no conjunto diante da militarização crescente da gestão política. Se é verdade que todos esses segmentos se unificavam em torno do pleito por uma censura moral mais rigorosa, coincidindo quanto a esse objetivo comum, ao mesmo tempo, cada um deles apresentava um diagnóstico e uma justificativa próprios para vocalizar suas demandas (2017, p. 45).

No que concerne à censura, o argumento moralizante revestiu a legislação de forma veemente e orientou as deliberações no âmbito do órgão responsável por avaliar previamente e estabelecer vetos a obras teatrais, televisivas, radiofônicas, cinematográficas, musicais dentre outros. Portanto, para entender a censura das diversões públicas praticada no Brasil, sobretudo nos anos da ditadura, é indispensável considerar a justificativa dos costumes como um princípio fundamental.

Presente desde as primeiras experiências censórias do início da República, a questão da moral historicamente embasou a intervenção do Estado em espetáculos artísticos e na produção cultural. Com forte apelo popular, o controle de ideias que de algum modo desestabilizasse as concepções de sexualidade, família ou religião tornou-se recurso recorrente, seja dentro ou fora governos democráticos. Assim, o medo mobilizado por “militares que ensejaram o golpe de 1964 e diferentes setores da sociedade de que a nação se desintegrasse a partir da infiltração de ‘ideologias exóticas’ casou-se perfeitamente com a

²² Organizadas por entidades femininas como União Cívica Feminina e Campanha da Mulher pela Democracia, as “marchas da família” foram uma resposta à agenda de reformas defendida por João Goulart no comício realizado na Central do Brasil, em 13 de março de 1964. As mobilizações defendiam a intervenção das Forças Armadas contra o suposto “perigo comunista” representado pelo governo vigente.

longa tradição de censura já existente no Brasil” (SETEMY, 2018, p. 180).

Do ponto de vista do poder censório, entretanto, o apelo ao discurso moral não consiste apenas em uma justificativa para o exercício do arbítrio e do controle, mas orienta a produção de sujeitos. Como pondera Butler (2021, p. 218), a censura deve ser entendida como uma forma produtiva de poder, pois “ela não é simplesmente privação, ela é também formação”. Para a filósofa

a questão não está em saber se certos tipos de discurso enunciados por um sujeito são censurados, mas em como certo exercício da censura determina quem será um sujeito dependendo se o discurso desse candidato à sujeitidade obedece ou não a certas normas que governam o que é dizível e o que não é. (BUTLER, 2021, p. 219)

Essa perspectiva se fundamenta nas concepções de Michel Foucault (2013, p. 288), para quem o exercício do poder “opera sobre o campo de possibilidades em que se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou dificulta, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, coage ou impede absolutamente”. Ou seja, o filósofo entende esse processo como “um modo de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir” (FOUCAULT, 2013, p. 288). A imposição de restrições morais através da censura está diretamente relacionada com um projeto de nação e de cidadania subordinado à lógica autoritária do regime militar, cujo princípio se alicerça na construção e no fortalecimento de consensos sociais em torno da pretensão de legitimidade da ditadura.

Na prática, o exame das telenovelas, na linha dos demais materiais submetidos à chancela da censura às diversões públicas, enfocava, sobretudo, nos supostos desvios à norma apresentados pelas narrativas das obras. As decisões dos censores, não raramente, variavam bastante, de modo que um mesmo episódio poderia receber impressões e classificações distintas de horário de exibição e faixa etária liberada para assistir. As inúmeras iniciativas de padronização dos despachos, que iam desde o aperfeiçoamento da legislação à criação de cursos e capacitações para os censores visavam, justamente, diminuir as distâncias entre os entendimentos dos técnicos que avaliam as tramas. Por outro lado, a abordagem de determinados temas era capaz de produzir consensos e uniformizar pareceres, deixando pouco espaço para eventuais tentativas de flexibilização do exame por parte de autores e produtores. Em diálogo com o seu próprio tempo, os enredos das ficções muitas vezes tocavam em assuntos cuja tônica moral divergia largamente das prerrogativas conservadoras do regime e, em consequência disso, a produção poderia sofrer interdições diversas. O processo da telenovela *Selva de Pedra*, nesse sentido, é deveras elucidativo.

Concluindo a sequência de sete novelas no ar, nos primeiros meses de 1972, Janete Clair deu início à elaboração de um dos seus maiores sucessos de público. Adaptada no Rio de Janeiro, a trama de *Selva de Pedra* foi inspirada no romance *Uma Tragédia Americana*, de Theodore Dreiser, e gira em torno do triângulo amoroso entre Cristiano (Francisco Cuoco), Simone (Regina Duarte) e Fernanda (Dina Sfat). Ambicioso, o protagonista almejava ascender socialmente, assumindo altos postos no estaleiro de seu tio Aristides (Gilberto Martinho), que detinha 54% das ações da empresa. As demais ações eram de propriedade da esposa de seu primo Caio (Carlos Eduardo Dollabella), Fernanda, com quem Cristiano mantinha relações extraconjugais. Com uma história repleta de tensões e temas polêmicos para a época, tais como adultério e divórcio, a novela sofreu forte intervenção censória, desde seus primeiros capítulos.

Em um dos pareceres emitidos com base nos episódios iniciais da ficção, a censora Luiza Maria de Paula chamou atenção para que fosse estabelecido entendimento com a autora, “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” (PAULA, 1972). As observações quanto à possibilidade de agravamento censório se seguiram em exames subsequentes, nos quais a questão do adultério e do “amor livre” foram reiteradamente enfatizadas. Considerado “terrivelmente pesado para tão pouca classificação etária” (FERRAZ, 1972a), o enredo logo foi desaconselhado para seu horário de exibição por ser voltado “para adultos” (NEVES, 1972).

Naquela época, as faixas das 19h e 20h, em outras emissoras, eram ocupadas também por programações infantis como desenhos e séries de classificação livre. A TV Tupi, por exemplo, chegou a exibir a animação *Tom e Jerry* às 19h50, após seu noticiário televisivo. Nesse sentido, programas desse horário eram classificados, no máximo, para o público acima de 12 anos, aumentando a impropriedade gradualmente a partir das 21h. O argumento acerca da proteção do jovem telespectador às influências da TV embasou, assim, a decisão dos censores Heloisa de Oliveira e Sebastião Minas Brasil Coelho de elevar a classificação etária da telenovela de Janete Clair, pois, segundo eles:

A estória não é própria para o público desse horário. Os fatos são apresentados de uma maneira que está fora do alcance do entendimento das crianças e mesmo dos adolescentes. São apresentadas discussões, problemas e desavenças entre pais e filhos, casamentos arranjados por interesse, mãe solteira, enfim uma série de situações por demais complexas.

É sabido que às 20.00 há grande número de espectador infantil. Para que não haja problemas de ordem prática para a estação de TV, mas também para que o

espectador não seja agredido pela alta dramaticidade da novela, sugerimos a impropriedade para menos de 14 anos. (OLIVEIRA, 1972a)

O documento menciona também que anteriormente vários censores advertiram a chefia da DCDP para o rumo que a obra estava tomando, alertando quanto à possibilidade de elevação da impropriedade. A recomendação de reclassificação da novela foi encaminhada para Rogério Nunes, então diretor do órgão, que despachou pelo deferimento da referida alteração, por meio de uma anotação no verso do parecer acima. Esse foi o primeiro empecilho travado com a censura, na tramitação de *Selva de Pedra*, tendo em vista que até ali seus *scripts* tinham recebidos apenas vetos pontuais, além de inúmeras recomendações de abrandamento dramático.

A decisão, portanto, levou a emissora a solicitar o reexame dos capítulos 60 e 61, na tentativa de evitar que eles fossem ao ar somente após às 21 horas. No processo, constam três pareceres relativos à nova avaliação, sendo cada um deles assinado por um censor. De um lado, os censores Joel Ferraz (1972b) e Teresa Cristina dos Reis Marra (1972) defenderam a manutenção da orientação anterior, alegando que o material analisado abordava temas como “desagregação familiar”, “adultério” e “apologia ao amor livre”. Sebastião Coelho (1972a), por sua vez, sugeriu acolher o pedido da TV Globo, desde que uma série de cortes fossem adotados nos respectivos episódios. A chefia, concordando com essa última ponderação, optou, assim, por deliberar em favor da emissora. Em correspondência endereçada a Walter Clark e Edgardo Ericksen, Rogério Nunes revelou:

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. (NUNES, 1972a)

Policial federal de carreira, Rogério Nunes foi o chefe da Censura que permaneceu mais tempo no cargo, de 1972 a 1979, e, durante sua gestão, o Serviço de Censura de Diversões Públicas passou por uma reforma administrativa e se tornou Divisão. Conhecido por ser rigoroso na aplicação da legislação, Nunes defendeu, enquanto esteve na função, a atualização das normas censórias e reuniu um conjunto de orientações que foram materializadas no “Ante-projeto de Decreto-lei de Censura de Diversões Públicas”. Elaborado em 1972, o documento visava, dentre outras coisas, enrijecer as diretrizes gerais de exame e, atendendo a uma antiga demanda dos censores, “corrigir e atualizar os valores da tabela de multas estipuladas no Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946”, tendo em vista que as

quantias ainda praticadas haviam se tornado irrisórias (SETEMY, 2008, p. 80). Embora encaminhada para apreciação do Ministério da Justiça, a aprovação da normativa nunca se concretizou. De todo modo, até meados daquela década, a DCDP “procurou adequar a legislação vigente aos trâmites burocráticos, uniformar os critérios da censura em esfera nacional, identificar as regiões com maior fluxo de trabalho, investir na estrutura física dos órgãos da censura e aumentar o quadro administrativo de técnicos” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 171).

Todavia, a tolerância manifestada na decisão acima, em atendimento à requisição da Globo, evidencia, a despeito dos pareceres expedidos pelos censores, a inclinação tolerante do chefe do DCDP diante da reconhecida postura da emissora, assumidamente favorável às políticas empreendidas pelos militares. O despacho segue o caráter flexível já observado em processos de anos anteriores. Ou seja, essa predisposição atravessou diferentes gestões, seja do órgão censório ou de instâncias superiores como o Ministério da Justiça. A postura, entretanto, não se configurou necessariamente como uma regra. O tratamento dispensado à *Selva de Pedra* a partir dali, assim como ocorreu com outros títulos lançados naquela década, não arrefeceu. Ao contrário, exigiu-se cada vez mais da Globo o emprego de persistentes esforços conciliatórios frente às duras deliberações censórias.

A medida deliberada por Rogério Nunes permitia à emissora um período para adequação do enredo às exigências impostas, gesto que passou a ser frequentemente cobrado pelos censores que examinavam a obra, em pareceres subsequentes ao capítulo 72, quando o referido prazo encerrou. Um dos documentos menciona que a novela insistia em seguir na mesma tônica, considerando que “nada foi mudado no sentido de se diminuir a mensagem altamente negativa que vem aparecendo nesse espetáculo” (OLIVEIRA, 1972b). Outro parecer aponta que, apesar da concessão dada, condicionada à pena de agravamento censório definitivo, constatou-se que “nada foi modificado no contexto geral, continuando a se adotar a mesma linha de conduta”, portanto, a ficção não poderia “continuar sendo liberada” (COELHO, 1972b). A partir de então, todos os exames que se seguiram passaram a classificar a impropriedade da novela para maiores de 14 anos, orientando expressamente a alteração de seu horário de projeção.

Naquela altura, o enredo de *Selva de Pedra* aprofundava as tensões entre seus três protagonistas. Cristiano, objetivando casar-se com Fernanda por interesse, chegou a pedir o desquite de Simone, que descobriu a traição do marido. Tomado pela dúvida e incentivado pelo personagem Miro (Carlos Vereza), o protagonista chegou a ser induzido a matar a própria esposa, ideia posteriormente repelida. Conforme os planos narrativos da autora, na sequência,

Simone sofreria um acidente de carro, porém sobreviveria e, em segredo, deixaria o país. Assim, considerando-se viúvo, Cristiano se casaria com sua amante. A censura, no entanto, impediu esse desdobramento, entendendo a situação como crime de bigamia (XEXÉU, 2005). O desenvolvimento da trama, dessa maneira, passou a incomodar fortemente os censores, até que a ausência de abrandamento, fortemente recomendado anteriormente, culminou no endurecimento das determinações censórias.

O parecer relativo aos capítulos 89 a 95, assinado por três técnicos – Lenir de Azevedo Sousa, Maria das Graças Pinhati e Carlos Alberto Braz de Souza –, deliberou pela proibição da novela para menores de 16 anos, elevando, assim, sua exibição para depois das 22 horas. A sentença é justificada por meio do argumento de que o conteúdo abordado “foge totalmente da capacidade de compreensão de menores” e a temática geral não seria sequer adequada para a TV, posto que atingiria “o espectador dentro de seu lar gerando conflitos de toda a espécie, angústias, polêmicas e agressividades”. Nessa direção, os censores concluíram:

Assim, aviltamento aos valores morais da família, desentendimentos familiares, adultérios, concubinatos, problemas de mãe solteira, super valorização do dinheiro, projeção social usados como escudo na luta pela sobrevivência, são a tônica de todo o desenrolar da novela.

Nenhuma conotação positiva pode-se assinalar. Cortes são inúteis, pois a impropriedade localiza-se na temática central, que, além de ser perniciososa aos adolescentes, também o é aos adultos psicologicamente desajustados e imaturos.

Não é a primeira vez que a autora Janet Clair [sic], a mesma de “O homem que deve morrer” e “Irmãos Coragem”, ataca os padrões pré-estabelecidos da sociedade, numa tentativa de uma nova afirmação “sem falsos ideais e falsas morais”.

[...] Sabe-se que o prazo dado a Rêde Globo de Televisão para a reformulação da telenovela já expirou. Outro com o mesmo objetivo foi concedido, e, no entanto, nada de positivo observou-se. Desta forma, cabe-nos indagar, até quando será concedido prazo para reformulação dos capítulos? (SOUSA; PINHATI; SOUZA, 1972)

O documento expõe não só o tratamento indulgente facultado até então, mas também lançou luz para a estratégia da Globo em, de modo deliberado, protelar burocraticamente a decisão, adiando a adoção das imposições prescritas. Mais do que mero evento isolado, o expediente consistia em um método recorrente. Em entrevista concedida ao Portal UOL, em 2013, Boni relatou que: “na luta para manter as novelas intactas e o conteúdo preservado, adotamos a técnica de ganhar tempo enrolando a censura com promessas que seriam cumpridas ou não, criando uma cultura de embates sucessivos, avançando e recuando de forma estratégica” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2013). No caso de *Selva de Pedra*, porém, a tática não se estendeu até a conclusão da obra.

Os pareceres relativos ao exame dos capítulos 96 a 104 reclassificaram a impropriedade da novela, proibindo-a para menores de 16 anos, de modo que alguns deles só

receberam a permissão para serem exibidos na faixa das 21h. “Selva sem bígamos” foi como a *Veja* intitulou uma matéria acerca do caso. Segundo o artigo, a alternativa encontrada pela Rede Globo para evitar a mudança definitiva em sua grade de programação foi a alteração imediata do *script*. Para a revista, a imposição instituída pela Censura foi acertada, pois, dessa forma, “a selva será menos tenebrosa – não só o segundo casamento de Cristiano é evitado na última hora, como se tornou menos enredado todo o cipoal de tragédia da história” (SELVA, 1972).

Dias depois da determinação de agravamento censório, Boni, então Superintendente de Produção e Programação da Rede Globo, encaminhou uma correspondência para a DCDP esclarecendo que a emissora resolveu fazer uma “alteração radical” no enredo da novela. A ideia era abandonar a sinopse, criando, nas palavras do executivo “uma nova novela com o mesmo título”. Na tentativa de viabilizar a continuação da trama no ar, Janete Clair precisou abandonar 22 capítulos já escritos a partir do casamento de Cristiano e Fernanda, reestruturando a história (FERREIRA, 2003). As modificações propostas foram listadas no documento enviado a Rogério Nunes da seguinte forma:

A) Capítulo 96

Já censurado. Cristiano confessa a Simone seu interesse por Fernanda, informando-a, no entanto, tratar-se de assunto encerrado.

B) Capítulo 99

Os capítulos 99 e 100 sofrerão cortes e serão fundidos em único capítulo. O principal objetivo dessa fusão é caracterizar o rompimento de Fernanda com Cristiano. Fernanda afasta-se para uma ilha e comunica a seus amigos o encerramento do episódio.

C) Capítulo 100

Haverá a fusão dos capítulos 101 e 102. Cortes de toda e qualquer ligação entre Fernanda e Cristiano, caracterizando-se separação. Preparação nesses capítulos do acidente de Simone.

D) Capítulo 101

Passará a ser o antigo capítulo 103. Nesse capítulo ocorre o acidente com o carro de Simone e ela é dada como morta. Cristiano julgando Miro culpado, rompe com ele, agredindo-o.

E) Capítulos 102 a 108

Julgando Simone morta, Fernanda reaproxima-se de Cristiano e preparam o casamento. Aristides tem uma crise cardíaca. Antes de morrer, doa parte das ações do estaleiro a Cristiano. Aristides morre. No casamento, Cristiano não aparece. Não se consuma o ato. Fernanda, irritada, assume na Companhia, posição frontal contra Cristiano e os dois tornam-se irreconciliáveis. Não haverá até o fim da novela nenhuma hipótese de qualquer relacionamento entre os dois. Paralelamente, Simone estuda na Europa e, obtendo sucesso artístico, volta ao Brasil. O tema central da novela passa a ser a disputa pelo controle da firma e principalmente a luta de Cristiano para reconstruir o seu lar e recuperar sua imagem diante da família. (OLIVEIRA SOBRINHO, 1972)

Assim, obrigada a seguir as recomendações censórias, sob pena de prejudicar definitivamente a exibição da novela, a direção da Globo, juntamente com a autora, decidiu

redirecionar os rumos da narrativa impedindo o segundo casamento do personagem de Francisco Cuoco. O personagem abandonaria Fernanda no altar e os dois passariam a se odiar na trama. Dessa forma, os produtores se comprometeram em adaptar episódios prontos e gravar novos, dando novos rumos para o enredo original, a partir do qual buscou-se enfatizar, através da trama do casal de protagonistas, os valores do matrimônio.

No que se refere ao direito da família, parte significativa da legislação vigente no período era regida pelo Código Civil de 1916, que determinava regras rigorosas ao casamento, desconsiderando a família que não provinha de uma união oficial, bem como os filhos nascidos de relações não-matrimoniais. Somente a partir do Estatuto Civil da Mulher Casada, de 1962, as mulheres deixaram de ser “auxiliares” e foram reconhecidas como “colaboradoras” dos maridos na vida conjugal, embora estes ainda fossem considerados como “chefes”. A Constituição promulgada em 1967 definia que a família era constituída pelo casamento e manteve o entendimento sobre sua indissolubilidade, como nas cartas magnas anteriores (NICHNIG, 2014).

A Igreja Católica teve participação ativa nessas discussões e, em diversas oportunidades, se posicionou de forma contrária à flexibilização da referida legislação, argumentando em defesa dos “fundamentos divinos” do matrimônio. De acordo com Fáveri (2007, p. 342), nas palavras do deputado monsenhor Arruda Câmara, antídívorcista ferrenho, para a Igreja “‘matrimônio vem de *mairis munin*, ofício da mãe, porque a mulher não casa senão para ser mãe’. Se a maternidade só podia ser exercida mediante o sacramento do matrimônio, o divórcio seria o fim da humanidade”.

O debate em torno do divórcio vinha ganhando bastante espaço naquele início dos anos 1970, em produções ficcionais, mas também nas páginas de revistas dirigidas ao público feminino. Eram tempos de expansão e diversificação do mercado editorial brasileiro, que cada vez mais se voltava para públicos específicos e incentivava o consumo de conteúdos, bens materiais e novidades sintonizadas com as tendências vindas de fora. Já nos anos 1960, publicações populares entre mulheres de classe média, como *Cláudia*, *Realidade*, *Manchete* e *Ele Ela*, pautavam as transformações comportamentais de sua época, como o uso da pílula anticoncepcional, o aborto, a inserção da mulher no mercado de trabalho, a sexualidade e a independência feminina. Articulistas, como Carmen da Silva, por exemplo, foram fundamentais para a disseminação de ideias e problemáticas feministas, que muitas vezes se chocavam, dentro de uma mesma edição, com discursos conservadores (DUARTE, 2005; SETEMY, 2019). Mais do que pautas polêmicas, os assuntos em questão estavam presentes no cotidiano das leitoras, dentro e fora de seus lares.

O estabelecimento legal do divórcio, porém, só se tornou uma realidade no país a partir da aprovação da Emenda Constitucional nº 9, de 26 de dezembro de 1977. Admitido apenas uma única vez, a dissolução do casamento ocorria em duas modalidades e deveria respeitar determinadas regras: o divórcio-conversão, no qual os casais separados judicialmente por três anos poderiam requerer a conversão da separação em divórcio; e o divórcio direto, exclusivo a casais separados há mais de cinco anos (MELLO, 2016).

Dispostos a cumprir a demanda censória, representantes da Globo se deslocaram para Brasília, no início de agosto de 1972, a fim de apresentar a proposta de reconfiguração da *Selva de Pedra* e buscar, junto à Censura, “uma fórmula capaz de resolver o impasse surgido com o desenvolvimento do enredo da novela” (NUNES, 1972b). Na reunião, que contou com a presença do então Diretor Geral do DPF, General Nilo Caneppe, foram apresentados os *tapes* dos episódios 110 a 117, nos quais o novo direcionamento da trama seria introduzido ao público, e outra sinopse, contemplando o andamento dos capítulos restantes do folhetim. Diante do compromisso firmado pela emissora, deliberou-se por fim pela acolhida da proposta e pelo reestabelecimento da impropriedade definida inicialmente, liberando, assim, o retorno da exibição do programa para a pretendida faixa das 20h.

Após o entendimento, a novela de Janete Clair seguiu no ar até seu desfecho, em janeiro de 1973, sofrendo ainda inúmeros cortes pontuais. A trama conquistou o público e atingiu um nível inédito de audiência. Segundo o Ibope, o capítulo 153 de *Selva de Pedra* foi vista por 100% dos aparelhos de televisão ligados no Rio de Janeiro, alcançando mais de 30 milhões de telespectadores (FERREIRA, 2003). O índice aponta a consolidação do gênero frente a outros problemas exibidos na época e a forte preferência pela emissora. Nos capítulos finais do folhetim, a vilã, Fernanda, termina internada em um hospital psiquiátrico, enquanto os personagens Cristiano e Simone, prometendo não mais se separarem, descobrem que terão um filho. Era a vitória da família e dos valores tradicionais sobre os “desvios morais” que supostamente assolavam a sociedade daqueles tempos.

As dificuldades censórias impostas à produção, ocasionando até mesmo a elevação temporária de seu horário de exibição, demarcam a tendência de endurecimento do exame prévio das diversões públicas observado a partir do início da década de 1970 e aprofundado gradualmente nos anos subsequentes. No que se refere especificamente às telenovelas, o crescente interesse do público, aliado ao aumento da aquisição de aparelhos de TV, possibilitado pelas políticas de incentivo ao consumo promovidas pelo regime, tornam a popularização do veículo objeto de forte preocupação para agentes da Censura. Nesse sentido, as recorrentes tentativas de negociação empregadas pela Globo, a fim de amenizar os efeitos

do acirramento repressivo, passaram a se defrontar com maior frequência com apreciações mais intransigentes e espaços para negociação pouco flexíveis. A reestruturação do enredo de *Selva de Pedra*, fruto da interferência direta dos censores, reflete a rigidez na condução do exercício censório em plena escalada autoritária da ditadura, na qual o tema dos costumes mobilizou pesada investida sobre as produções culturais.

Como analisaremos no próximo capítulo, a abordagem em torno da temática do casamento voltou a criar impasses entre a emissora e a Censura em outros momentos, mas as tensões se adensaram bastante durante a análise dos primeiros episódios da novela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Prevista para ir ao ar em janeiro de 1977, ano em que a Lei do Divórcio foi aprovada, a narrativa do folhetim foi acusada de atentar contra a família tradicional e teve sua estreia proibida pela DCDP. Na contramão das perspectivas de abertura do regime, a esfera censória recrudescer seus exames e não poupou os programas produzidos pela Globo.

3 NEGOCIAÇÕES TENSIONADAS

Incomodado com a ampliação da atuação censória, a partir da institucionalização da censura às publicações de livros e revistas, em 1970, o jornal *O Globo*, a despeito de sua posição adesista aos rumos da ditadura, publicou uma série de matérias e editoriais demarcando oposição à nova legislação. Neste capítulo, analisaremos como o periódico noticiou a repercussão do tema no âmbito de setores da sociedade e os desdobramentos da tramitação da normativa no Congresso, bem como demonstrou seu descontentamento com a condução desse mecanismo repressivo.

No sentido de compreender o acirramento das tensões entre a Globo e a Censura, na segunda metade da década de 1970, analisaremos os processos de censura de duas novelas proibidas de irem ao ar: *Roque Santeiro* (1975) e *Despedida de Casado* (1977). Os episódios, documentados pelos próprios processos e por dezenas de matérias publicadas nos jornais do país e por registros autobiográficos de sujeitos presentes nos bastidores, marcam uma ruptura nas recorrentes saídas conciliatórias obtidas pela emissora até então. Os obstáculos impostos às duas ficções revelam os limites das estratégias de negociação frequentemente adotadas na lida com os despachos censórios. Entretanto, eficazes ou não, tais estratégias são sintomáticas da necessidade de uma série de arranjos, evidenciando as tentativas da apropriação de artifícios como a intermediação de autoridades superiores, seja o chefe da Polícia Federal ou o próprio Ministro da Justiça, mediados, muitas vezes, por relações pessoais com dirigentes e executivos da empresa.

Após as circunstâncias que levaram à proibição da telenovela de Dias Gomes, há alterações na postura adotada pela Globo? O quadro apresentado no capítulo dimensiona os limites dos jogos de negociação empreendidos no sentido de viabilizar a criação e manutenção de telenovelas no ar, durante o período de distensão política. Nos interessa, portanto, pensar que, entre o veto e a liberação, haveria aí um denso espectro de tensões capaz de descortinar as engrenagens que marcaram a convivência de autores, diretores, produtores e demais envolvidos com a criação televisiva da Rede Globo com os arbítrios do regime militar. Além disso, podemos, a partir dos casos examinados, delimitar os limites dos espaços de negociação demarcados na relação com a Censura.

Neste capítulo abordaremos, ainda que brevemente, um tema que terá melhor aprofundado na próxima seção: a interferência de instâncias da comunidade de informações nos despachos censórios.

3.1 “O decreto da censura passa dos limites”: os posicionamentos do jornal *O Globo* frente ao endurecimento da censura (1970)

Há, na historiografia, vasta literatura acerca da legislação censória, seus desdobramentos e impactos no campo das diversões públicas. No que diz respeito ao Decreto-Lei 1.077 de 1970, alguns autores apontam que ele representa, no conjunto normativo da censura, a terceira ponta do tripé, posto que sucede a leis de 1946 e de 1968 e se investe de significativa relevância para esse campo repressivo (KUSHNIR, 2004; STEPHANOU 2004). Pouco se tem discutido, entretanto, acerca da tramitação do texto dessa norma jurídica no âmbito do Congresso Nacional, tendo em vista que ele não se restringe a um ato individual do Executivo, mas foi também debatido e aprovado pelas instâncias da Câmara e do Senado. Além disso, raros estudos se debruçam sobre a repercussão desse processo na imprensa do período, ao longo dos primeiros meses daquela década.

Neste tópico, pretendemos analisar os posicionamentos veiculados pelo jornal *O Globo* através de editoriais que dedicou ao tema, bem como explorar a própria condução das notícias que abordavam o andamento das discussões em torno do recrudescimento censório, sobretudo na esfera do poder legislativo. O episódio é interessante, pois lança luz sobre os conflitos de interesses entre a companhia liderada por Roberto Marinho e as políticas adotadas pelo regime em determinado campo da censura. Além disso, revela uma das estratégias empregadas pela empresa no sentido de demarcar seu descontentamento com o referido direcionamento.

Para compreender a postura de executivos e produtores da emissora na rotina da burocracia censória, como temos objetivado até então, é indispensável que nos debruçemos sobre as circunstâncias e a repercussão da implementação do exame prévio de livros e periódicos, por meio do Decreto-Lei 1.077. Nesse sentido, tomamos as opiniões expressadas pelo *O Globo* como sintomáticas das ideias e convicções da direção do grupo como um todo, na medida em que por diversas vezes pontos de vistas externados pelo impresso eram igualmente reproduzidos por emissoras de rádio e TV parceiras.

A primeira intervenção normativa da ditadura militar no campo da censura às diversões públicas se materializou através da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que estabeleceu regras para o exame de obras teatrais e cinematográficas e instituiu o Conselho Superior de Censura. Composto por representantes do governo e da sociedade, o CSC consistia em uma instância recursiva capaz de rever as decisões proferidas pelo Departamento de Polícia Federal e elaborar critérios para orientar o exercício censório. A aplicação da

medida, entretanto, foi adiada em uma década em virtude da publicação do AI-5 em dezembro daquele ano. Afinal, a partir dali a censura ganhou novos contornos e diretrizes.

Na época, o assunto não ocupou mais do que um discreto espaço nas páginas do diário carioca, que se limitou apenas a listar as regras estabelecidas ao longo dos parágrafos da norma, sem apresentar qualquer juízo acerca da nova resolução (TEATRO..., 1968). A postura era bem típica do periódico, sobretudo às vésperas e durante o “milagre econômico”²³. Com base na análise dos editoriais de jornais como *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Estado de S. Paulo* e *O Globo* ao longo da ditadura, o historiador Marcos Napolitano (2017) aponta que as posições desses veículos nos “anos de chumbo” manifestavam crescente tensão. Se por um lado elogiavam as realizações do regime, também “criticavam a perda dos ‘ideais’ liberais de 1964. A exceção é o governismo ‘inveterado’ d’*O Globo*, que não vê defeitos na Revolução, e destaca sua continuidade em todos os níveis, e, o mais incrível, sua ‘índole democrática’” (NAPOLITANO, 2017, p. 356).

As ditas “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”, equiparadas à propaganda de guerra e subversão da ordem, tornaram-se objeto da censura no texto da Emenda Constitucional Nº 1, de 17 de outubro de 1969, especificamente no Art. 153, § 8, trecho exaustivamente citado em despachos censórios. A normatização desse princípio culminou, finalmente, na publicação do Decreto-Lei 1.077, em janeiro do ano seguinte, assinado por Médici e seu Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. A normativa estabelecia, portanto, a censura prévia a livros e periódicos e, “verificada a existência de matéria ofensiva a moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares” (BRASIL, 1970a). A deliberação mencionava também as diversões e espetáculos públicos, bem como a programação das emissoras de rádio e televisão, veículos já atingidos pela legislação anterior.

O decreto previa que o Ministro da Justiça deveria fixar, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação, disciplinando, assim a nova regra. A Portaria nº 11-B, assinada por Buzaid, foi responsável pela referida atribuição. Datado de 6 de fevereiro de 1970, o documento determinava que competia aos Delegados Regionais do Departamento de Polícia Federal proceder ao referido exame censório. Assim, após constatada “a existência de matéria

²³ Conforme pontua Janaina Cordeiro (2012, p. 84), os anos do governo Médici, “normalmente identificado ao período de maior repressão e violência do regime, este foi também o momento em que a ditadura brasileira foi mais popular. No plano econômico, foram anos de grande prosperidade, o tempo do Milagre brasileiro, quando os índices de crescimento econômico chegavam a 10% ao ano. Grandes obras foram previstas – e muitas realizadas –, criando, país afora, um clima de grande euforia. Falava-se – e a propaganda oficial potencializava este discurso – nas possibilidades de construção do Brasil potência. [...] o Milagre brasileiro não passaria de uma política econômica concentradora de renda e os entusiasmos que provocou, a onda ufanista que ajudou a alimentar não passariam de manobras da propaganda super-poderosa”.

ofensiva à moral e aos bons costumes, comunicará, de imediato, o teor de seu despacho, acompanhado de exemplar da publicação ou cópia do respectivo original, ao Ministro de Estado da Justiça” (PORTARIA, 1970a).

No dia 12 de fevereiro, *O Globo* se pronunciou pela primeira vez sobre o assunto. Muito diferente da postura adotada diante da sanção da lei censória de 1968, quando a pauta não foi aprofundada, dessa vez, o periódico publicou, em seu editorial de capa, o texto intitulado “Excesso na dosagem”, criticando duramente a portaria em questão. Posicionando-se contrário “ao culto do erotismo, da pornografia, da licenciosidade”, reconhecendo que cumpre “ao Poder Público agir para impedir que essa onda malsã deforme uma geração inteira com sua força desagregadora profundamente anti-social”. Entretanto, destaca que a norma “vai um pouco além dos objetivos específicos a que pretende atingir”, referindo-se à “verificação prévia” de livros e ao exame a ser realizado por delegados de polícia. O texto prossegue acentuando que:

A portaria pode desencadear um processo - o que certamente os seus autores não desejam - de estagnação ou mesmo de retrocesso cultural. [...] Não sustentamos, por anacrônica, uma posição liberal clássica, responsável por tantos erros e omissões que tem infernizado a vida de tantos povos neste sofrido século. Mas achamos que, no caso da portaria, houve, com a inclusão do livro entre os objetos de “verificação” por parte de policiais, um excesso de dosagem. É preciso que o combate a um mal não acarrete outros males. Cremos que um exame mais atento de todos os ângulos da questão fará com que as autoridades - movidas de reta intenção - aparem os excessos da portaria de ontem. (EXCESSO..., 1970)

Nos dias subsequentes, o jornal publicou uma série de matérias, veiculando posições de editores, intelectuais e entidades contrárias à Portaria. Foram noticiadas, por exemplo, as opiniões do presidente da Academia Brasileira de Letras, Austregésilo de Ataíde, para quem a censura prévia realizada por delegados regionais do DPF não fornecia “uma imagem lisonjeira do Brasil nem aos olhos dos brasileiros, muito menos no exterior”, pois acreditava que “a cultura de um país não pode ser submetida a tal constrangimento”. O acadêmico prometeu ainda o encaminhamento de um apelo da ABL ao Ministério da Justiça a fim de que a medida fosse reconsiderada (AUSTREGÉSILO..., 1970).

Na opinião dos diretores da Companhia Editora Nacional, o cumprimento do decreto era “totalmente inviável”, pois, anualmente, eram publicados cerca de 50 mil livros no país. O diretor da editora Difusão Europeia do Livro, Rolando Roque, ressaltou que previa grandes prejuízos para casas importadoras, pois, em caso de veto, todo o capital empregado em importação, tradução e impressão estaria perdido. Para o presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o jornalista Danton Jobim, a normativa lançava apreensão para a

liberdade de criação artística e a divulgação de matéria científica (EDITORES..., 1970).

Na tentativa de amenizar a má repercussão, por diversas vezes, Alfredo Buzaid foi a público justificar a determinação e esclarecer o funcionamento e o alcance da norma. Em uma dessas ocasiões, o ministro anunciou que se reuniria com editores do Rio de Janeiro e de São Paulo. O objetivo era apaziguar os ânimos. Chegou a sugerir que as empresas do ramo realizassem autocensura, evitando a “publicação de livros contendo pornografia” (BUZOID PEDE..., 1970). Apesar da iniciativa, entidades do campo editorial, tais como a Câmara Brasileira do Livro (CÂMARA..., 1970) e o Sindicato Nacional de Editores também se declararam contra a censura (SINDICATO..., 1970).

Em entrevista ao *O Globo*, o deputado Alceu Carvalho, líder pelo MDB, pontuou como “indisfarçável” a inconstitucionalidade do Decreto-Lei 1.077. Segundo o parlamentar, o assunto não tinha correspondência com a justificativa de ameaça à segurança nacional e a medida seria “contrária a nossa tradição jurídica”, pois, com exceção da Constituição de 1937, que instituiu o Estado Novo, todas as outras asseguravam a livre manifestação de pensamento pela imprensa sem censura prévia (BUZOID..., 1970). A declaração introduz, nas notícias veiculadas pelo jornal sobre o tema, a discussão acerca inconstitucionalidade da normativa, bem como a possibilidade de interferência estatal na imprensa. O argumento se configurou como um dos principais embasamentos da oposição, como veremos adiante.

A abrangência da norma quanto à institucionalização da interferência do regime nos jornais foi tema de acalorado debate historiográfico. A censura prévia se instalou nas redações de alguns periódicos desde 1968, ampliando seu alcance ao longo da década seguinte. Para Beatriz Kushnir (2004, p. 119), a origem normativa desse processo é difícil de demarcar, porém a historiadora acredita que ele teve início depois do AI-5 e que “cada novo ajuste legal contribuiu para o aperfeiçoamento daquela engrenagem”. Nesse sentido, entende que o decreto justifica e legaliza a censura prévia da imprensa.

Por outro lado, Anne-Marie Smith (2000, p. 96) pontua que essa diretriz “autorizava a censura moral de livros e revistas recreativas, mas não a censura política de notícias ou informação”. Nessa direção, Fico (2014, p. 89-90) também não considera correto supor que a censura da imprensa tenha sido feita com base nesse instrumento legal e argumenta que “a confusão talvez decorra do fato de que a censura de diversões públicas tinha caráter majoritariamente prévio”. Também não considereamos que a normativa em análise tenha amparado legalmente a intervenção na imprensa, pois esse mecanismo estava previsto na Constituição de 1967 como medida coercitiva inerente ao estado de sítio, instrumento que não chegou a ser adotado pelo regime. De todo modo, a censura da imprensa extrapolou a

jurisdição da ditadura, operou de maneira sigilosa e foi indispensável à “utopia autoritária” (FICO, 2014). A polêmica está longe de ser um debate estritamente historiográfico, pois, como veremos adiante, a interpretação de que, a partir dali, os jornais passariam a ser objeto de exame censório remonta ao momento em que a lei foi publicada.

Notadamente ambíguo, o texto do decreto menciona 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 conteúdos “contrários à moral e aos bons costumes”. A imprecisão quanto ao alcance da medida, bem como a própria definição daquilo que poderia ou não ser considerado pornográfico aprofundou a polêmica entre críticos da ampliação do exercício censório.

Naquela altura, nem mesmo as delegacias regionais estavam seguras de realizar a censura a partir dos novos termos, conforme declarou o delegado da DPF de São Paulo, General Denizart Soares de Oliveira. Para o militar do Exército, a delegacia sob sua responsabilidade só daria início ao exame prévio dos referidos materiais após a regulamentação de decreto presidencial e de portaria ministerial sobre o assunto, pois, para ele, não havia ainda “esclarecimento quanto ao que seja imoral, obsceno ou pornográfico” (DPF PAULISTA..., 1970). A manifestação evidencia a insegurança do corpo policial em dar prosseguimento à determinação das normativas expedidas por seus superiores. Os empecilhos, como se nota, eram, desde o início, intrínsecos ao próprio aparato repressivo.

Em meio à forte pressão, sobretudo de setores editoriais, o Ministério da Justiça editou, no dia 24 de fevereiro, a Instrução Nº 1-70, isentando publicações de caráter filosófico, científico, técnico e didático de censura prévia. O documento explicita que a “má interpretação” da Portaria 11-B “deu lugar a dúvidas e a críticas absolutamente infundadas”, enfatizando, assim, que a subordinação à verificação prévia se referia a conteúdos ofensivos à moral (INSTRUÇÃO, 1970). A orientação, entretanto, não amenizou a má repercussão da medida. No início do mês seguinte, o Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), através de um relatório aprovado por unanimidade entre os membros da entidade, repudiou o ato, considerando-o inconstitucional (OAB..., 1970).

Em entrevista ao *O Globo*, Buzaid desaconselhou a eventual revogação da Portaria 11-B e voltou a defender a diretriz, que, em suas palavras, visava “preservar a dignidade da família brasileira, gravemente comprometida com a publicação de numerosas revistas nacionais e estrangeiras que exploram a pornografia”. Na ocasião, fez questão de ressaltar o suposto apoio que vinha recebendo, argumentando que “a juventude sadia repele essas formas de publicação” (BUZAID NÃO..., 1970).

Na sequência, o Diretor Geral do DPF, General Walter Pires de Carvalho e Albuquerque, publicou, no dia 17 de março, a Portaria nº 219, uniformizando os critérios para o controle da circulação de livros e periódicos no país. O documento determinava que publicações periódicas destinadas ao público adulto, ilustradas ou não, com temas “eróticos, de crimes de violência, aventura amorosa, horror, ou de humorismo picante [...] só poderão ser distribuídas aos postos de venda, ou encaminhadas aos seus assinantes, embaladas em material opaco, resistente e hermeticamente fechado” (PORTARIA, 1970h).

A venda desses exemplares só poderia ser realizada por meio de livrarias, bancas de jornais “situadas em recintos fechados” ou através de assinaturas. Aos editores e importadores cabia requerer o registro dos títulos ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), remetendo três exemplares para apreciação dos censores. Assim, as publicações só poderiam ser distribuídas depois do registro expedido pela censura. Qualquer possível infração às regras estabelecidas na referida normativa poderia ser punida com o pagamento de multas ou até mesmo com a incineração dos exemplares apreendidos, que deveria ser financiada, inclusive, pelos respectivos responsáveis.

O controle da circulação de publicações que “atentavam contra a moral” já era previsto na Lei da Imprensa (BRASIL, 1967), de 1967, porém sua sistematização e institucionalização ocorreu mediante a expedição desse conjunto de normativas a que nos referimos acima. É relevante mencionar que, ao tratar da censura de livros e periódicos, nenhum desses dispositivos delibera sobre a problemática da veiculação de conteúdos estritamente políticos ou ideológicos. Conforme Marcelino (2006, p. 43), esse tipo de interdição “nunca teve amparo consistente na legislação do período, podendo a proibição e a apreensão serem executadas apenas depois da publicação do material, com base no AI-5 ou na Lei de Segurança Nacional”.

As apreensões de livros dessa natureza eram bastante comuns e começaram logo após o golpe. Maués (2014) relata que, já no dia 3 de abril de 1964, a Editora Vitória, ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e grande difusora de obras marxistas, foi fechada. Outro caso emblemático envolve a editora Civilização Brasileira, cujo proprietário, Ênio Silveira, era militante do PCB e testemunhou, sobretudo a partir de 1967, sua empresa “sofrer uma série de intervenções com apreensões de obras ainda em fase de produção e chegar à situação-limite do impedimento de concessão de empréstimos bancários para financiar suas edições” (CZAJKA, 2020). Após a publicação do Decreto-Lei 1.077, não era raro encontrar nos jornais notícias com listas de livros proibidos. Em uma delas, foram elencadas vinte obras de autores como Nelson Werneck Sodré, Frantz Fanon, Mao Tsé Tung e Che Guevara, que tiveram

circulação vetada por deliberação direta de Alfredo Buzaid. No seu despacho, o ministro esclareceu que ali não havia ofensa à moral, mas sim “propaganda subversiva” (JUSTIÇA..., 1970).

A normatização da censura moral de livros passou ainda por uma última etapa. O texto do Decreto-Lei foi submetido pelo Executivo à apreciação do Congresso Nacional e começou a tramitar na Câmara dos Deputados no final de abril de 1970. De acordo com Soares (1989), nesse período, esse procedimento era bastante comum, entretanto o legislativo não podia modificar a orientação, apenas aprová-la ou, pelo menos teoricamente, rejeitá-la. O jornal *O Globo* fez toda a cobertura do andamento do projeto nas instâncias responsáveis pela análise e aprovação da norma censória, ressaltando sempre as avaliações e críticas apresentadas por parlamentares do MDB, opositores moderados do regime, que se posicionaram enfaticamente contrários à tramitação da matéria.

Conforme a Constituição então vigente, iniciada a tramitação, Câmara e Senado teriam, juntos, o prazo de 60 dias para aprovar decretos-leis encaminhados pelo Executivo. A circunstancial celeridade do processo não se devia somente aos interesses em jogo, mas também ao estreito prazo reservado para apreciação. Vale ressaltar que o legislativo estava bastante fragilizado naquele momento. Após a cassação de dezenas de deputados da oposição e da implementação do bipartidarismo, o governo de Castelo Branco ainda manteve o Congresso fechado por mais de um mês, em 1966. As duas casas legislativas tiveram suas atividades novamente suspensas depois da publicação do AI-5, em dezembro de 1968, e a reabertura só ocorreu 312 dias depois, em outubro de 1969, para referendar a escolha da cúpula militar pelo nome de Emilio Garrastazu Médici para ocupar a presidência do país.

Apesar das medidas explicitamente arbitrárias, o regime tentava preservar o mínimo de aparência institucional, seja amparando suas decisões em instrumentos legais expedidos diretamente pelo Executivo, seja submetendo decisões à chancela do legislativo. Como pontua Napolitano, “na estranha ótica dos militares e da magistratura conservadora, a constitucionalização das lei de exceção e do autoritarismo significavam ‘normalidade democrática’” (2014, p.120). E assim se seguiu a tramitação do Decreto-Lei 1.077, ainda que sob fortes críticas de setores da opinião pública e objeção do partido de oposição.

No âmbito da Câmara dos Deputados, a normativa deveria ser aprovada nas Comissões de Constituição e Justiça e de Educação e Cultura para em seguida ser apreciada pelo plenário. Nas comissões, o rito passava pela escolha de um relator que deveria analisar a proposta e encaminhar a seus pares um parecer, levando em conta a proposição de possíveis emendas ao texto original. No dia 28 de abril, *O Globo* dedicou apenas uma pequena nota

para comunicar que o então relator da lei que regulamentava a censura prévia, na CCJ, Deputado Tabosa de Almeida, da Arena de Pernambuco, entregou seu parecer favorável à medida do governo, considerando-a “plenamente justificável” (RELATOR..., 1970).

O assunto voltou às folhas do impresso no início de maio. Ao ser discutido na Comissão de Educação e Cultura, o projeto recebeu a relatoria do então arenista Plínio Salgado, deputado federal pelo estado de São Paulo, em seu terceiro mandato consecutivo²⁴. Em sua atuação na referida comissão, o parlamentar se esforçou em ampliar o trânsito junto ao Ministério da Educação. Tendo como prioridade a inserção de elementos de cunho nacionalista, conservador e ufanista, o deputado defendeu projetos que articulassem educação e moralidade e escreveu livros acerca do tema, dentre os quais o *Compêndio de instrução moral e cívica*, no íterim das discussões que levaram à criação da disciplina de Educação Moral e Cívica nos currículos escolares (GONÇALVES; CALDEIRA NETO, 2020). Conhecido por ser um defensor ferrenho de pautas autoritárias, coube ao velho líder integralista apreciar a norma censória naquela instância.

No âmbito dos debates em torno da normativa censória apresentada pelo governo, o representante paulista atrelou a “desmoralização dos costumes” à necessidade de se combater as supostas táticas do “comunismo internacional”. Nesse sentido, argumentou:

se não contarmos com material humano – cultural e moralmente capaz de exercer essa fiscalização e ministrar a medicina preventiva contra a terrível peste que contamina a sociedade brasileira em todos os seus escalões – quase nada, ou nada, conseguiremos de prático na campanha tão patrioticamente encetada pelo governo com este Decreto-lei. (PLÍNIO..., 1970)

Além de considerar a censura prévia “indispensável”, Salgado chegou a defender que o decreto-lei deveria atingir também os jornais diários, bem como seus suplementos literários (RELATOR APROVA..., 1970). A medida, caso adotada, submeteria os periódicos ao exame prévio com base na prerrogativa de enfrentamento a conteúdos considerados indesejados do ponto de vista dos costumes, como prevê os fundamentos dessa legislação. A sugestão gerou indignação entre profissionais da área. O Sindicato dos Jornalistas do estado da Guanabara divulgou uma nota pública expressando total repulsa à possível emenda proposta e ressaltando que os trabalhadores da comunicação consideravam o relator “um remanescente do nazismo e

²⁴ O velho dirigente dos “camisas verdes”, como ficaram conhecidos os membros da Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento de viés fascista criado na década de 1930, nunca se afastou completamente das atividades políticas. Quando voltou do exílio em Portugal, que coincidiu com o fim do Estado Novo, fundou o Partido da Representação Popular (PRP), através do qual seguiu defendendo o combate ao comunismo e bandeiras autoritárias como a intervenção em entidades sindicais e estudantis, restrições às liberdades públicas e a censura (CALIL, 2005). Apoiadora do Golpe de 1964, a legenda integralista foi posteriormente incorporada à Arena.

do fascismo” (JORNALISTAS..., 1970).

Apesar da proposta original mencionar a censura de periódicos, não se explicitava concretamente a inclusão de veículos de imprensa, como pretendia o deputado. Entretanto, a referência acabou não sendo incorporada ao relatório final, que foi aprovado em regime de urgência, em sessão extraordinária e com a presença de apenas um representante do MDB, para quem o projeto tratava-se de “medida de violência” (CENSURA: COMISSÃO..., 1970). O documento, a fim de embasar a aplicação da censura prévia, advoga que, naquele contexto, “a putrefação moral corre parrelha com os atos subversivos: assaltos a Bancos, sequestros de diplomatas e de aviões, incêndios, homicídios”. Portanto, o “combate ao amoralismo e à perversão dos costumes”, através da interdição censória, deveria ser o “começo da reação nacional” (BRASIL, 1970b).

A frustrada iniciativa de Plínio Salgado de intervir também na imprensa, com base na premissa dos costumes, revela, por um lado, a disposição de segmentos radicalmente conservadores do governo em ter ainda mais controle sobre os veículos de comunicação de massa. E, por outro, o episódio testemunha que as velhas bandeiras integralistas, sobretudo aquelas relativas ao campo moral, encontraram amplo espaço dentro do regime e se coadunaram com o projeto político erigido ao longo dos anos de exceção, marcando profundamente suas engrenagens.

No conjunto de reportagens realizadas pelo *O Globo*, das três sessões em que o decreto foi discutido no plenário da Câmara, se enfatizou, quase exclusivamente, as opiniões contrárias de parlamentares emedebistas, que reiteraram veementemente o caráter inconstitucional da proposta. Ao destacar, em uma das matérias, que “vários deputados condenaram” a censura prévia das publicações, citando nominalmente quatro deles e destacando cada ponto de vista, demonstrava-se a constituição de uma frente avessa ao “excesso”, termo utilizado no editorial de fevereiro (DEPUTADOS..., 1970).

Na sessão em que a proposta foi aprovada pela ampla maioria de arenistas, como salientou o líder do governo na ocasião, Deputado Raimundo Padilha, os debates não giraram em torno do objeto da normativa em si, mas de sua constitucionalidade, tese exaustivamente abordada pela oposição. Os emedebistas, inclusive, já naquela oportunidade, se referiam à eventual interposição de recurso ao Supremo Tribunal Federal, caso a aprovação se confirmasse no legislativo.

No Senado, a matéria foi apreciada em tempo ainda mais breve. Na manhã do dia 22 de maio, o projeto foi discutido e aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça da casa e, durante a tarde, submetido ao plenário, onde recebeu largo apoio da base do governo. O

senador Guido Mondin, um dos arenistas presentes na comissão, disse estar convencido de que o “desfibramento do homem, a sua destruição pela imoralidade, obedece a plano internacional” (SENADO..., 1970). Discurso bastante alinhado com os argumentos utilizados por Buzaid em defesa da censura prévia.

Abaixo da matéria que noticiava a aprovação do decreto-lei no Senado, o periódico publicou um texto intitulado “Cabe recurso ao Supremo”, no qual foi apresentada a opinião de um jurista sobre a possibilidade do julgamento da constitucionalidade do decreto no âmbito do STF. O especialista ouvido considerou “indubitável” que o texto aprovado no Congresso era “incompatível com a Constituição”, premissa que passou a ser amplamente defendida pelo *O Globo* (CABE..., 1970).

No início de junho, o jornal veiculou em sua capa dois editoriais contrários à censura prévia, nos termos defendidos pelo regime. No primeiro deles, argumentou ter convencimento de que o decreto representava um retrocesso na vida política e cultural do país e prosseguiu:

Temos opinião firmada em sucessivos editoriais profligando os abusos da pornografia descaimada que se espria do Reino da Dinamarca para o mundo. Não há o que sofismar. Ésse, como todos os abusos da liberdade, tem de ser enfrentado pela sociedade para salvaguarda do bem comum.

É preciso erguer um dique para barrar essa maré de lixo que desagrega pela contaminação. Quanto a ésse ponto não deve haver muita divergência ou vacilação. Mas o caminho escolhido pelo Governo ultrapassou os limites aceitáveis, convertendo-se num nôvo tipo de abuso, de sinal contrário e, portanto, condenável como todos os excessos.

Colocar livros e periódicos sob a permanente ameaça de censura prévia (com o nome de “Verificação” é outorgar ao Estado um poder que eventualmente será utilizada como fôrça de pressão política manipulável facilmente a serviço de interêsses que não se confundem necessariamente com os da coletividade. [...]) Durante anos o Poder Público tentou dismantelar êste País, suas tradições, sua vocação. Com um piparote, a Revolução de 1964 [sic] dismantou o plano antinacional. Por quê? Porque aquela pregação não ultrapassou sequer a epiderme do organismo público.

Entendemos que, numa situação de emergência como a atual, o Govêrno adote providências de exceção. Mas para isso há o remédio do estado de sítio. A infelicidade do decreto-lei sôbre a censura consiste porém em outorgar foros de perenidade a um minuto excepcional da vida brasileira, minando, pelo temor, forças criativas e que, em sua aparente desarmonia, compõem o bem que nos cumpre preservar: a sociedade democrática pluralista.

[...] O decreto da censura passa dos limites, pois, para combater um mal, pode vir a criar um supermal. É como amputar o membro em vez de, apenas, extirpar o tumor. (PASSA..., 1970)

Apesar de reconhecer a necessidade de se investir contra conteúdo ditos pornográficos, reconhecendo, inclusive, que medidas de exceção, tais como o estado de sítio, eram plenamente justificáveis naquele momento, o editorial se colocou enfaticamente contrário à legalização da censura de livros e periódicos. A postura adotada naquele momento, que se dividia entre o manifesto apoio às motivações que levaram ao golpe de 1964 e a crítica

contundente a uma política de arrefecimento da censura, traduz um pouco o lugar assumido pela direção do Grupo Globo frente à incontestável tendência de endurecimento dos mecanismos repressivos. Se, por um lado, declarou aprovação ao projeto autoritário no enfrentamento a um inimigo comum, por outro, demarcou claramente os limites dessa legitimação, levando em consideração seus propósitos corporativos.

Produtor de conteúdos de natureza diversa, os empreendimentos de Roberto Marinho naquela época incluíam investimentos em áreas como televisão, imprensa, rádio, mas também no mercado editorial. Proprietário da *Rio Gráfica Editora*, o grupo apostava em publicações de histórias em quadrinhos e revistas de variedades, que contavam com significativa tiragem, algumas delas chegando a duzentos mil exemplares por mês (ROBERTO..., 2022). A empresa, que, nos anos 1980, se tornou a *Editora Globo*, tinha, portanto, pretensões de crescer e diversificar suas publicações e a legislação que regulamentava o controle desse setor poderia ser um entrave para o projeto.

Nesse sentido, as posições externadas nas páginas do principal veículo impresso de notícias da família Marinho em relação à censura delimitam os diferentes interesses em jogo entre o regime, que estava em pleno processo de recrudescimento, e o conglomerado de comunicação. Diante da derrota no Congresso, restou depositar esperanças em uma intervenção do Supremo, através do recurso apresentado pelo MDB. E o último editorial acerca do tema mencionava justamente esse ponto.

O texto argumenta que a oposição, ao questionar a legalidade do decreto-lei, prestava “um real serviço ao regime”, pois a censura prévia não acrescentaria “nada à eficácia do Estado no que tange à luta contra a desagregação por via de publicações imorais”. Assim, o editor prossegue defendendo que esse mecanismo acarretaria “consequências políticas e culturais negativas que minarão e poderão desagregar os alicerces da democracia [sic]” (O SUPREMO..., 1970).

Dias depois, o MDB ingressou com uma representação na Procuradoria Geral da República arguindo a inconstitucionalidade da normativa. O Procurador, por sua vez, ao invés de emitir um parecer concordando ou não com as alegações do partido para em seguida encaminhá-la ao STF, decidiu arbitrariamente pelo arquivamento da ação. A decisão causou forte indignação entre os membros da Executiva Nacional do MDB e os levou a recorrer novamente ao tribunal superior, porém contra o próprio despacho da PGR (MDB..., 1970).

O julgamento, entretanto, só ocorreu em março de 1971, e não entrou no mérito da constitucionalidade da censura, mas apenas na competência da Procuradoria em arquivar o processo, eximindo o Supremo de apreciá-la, como estava previsto na legislação vigente. Por

8 votos a 1, os ministros do Supremo decidiram em favor da deliberação que levou ao arquivamento. A oposição ainda chegou a cogitar a apresentação de um projeto de lei determinando a revogação da censura prévia, no entanto lideranças do Arena rejeitaram completamente a ideia, alegando não ter “cabimento a maioria servir de caudatária da minoria” (MAIORIA..., 1971).

A grande repercussão da publicação do decreto-lei 1.077 em diversos segmentos da opinião pública, bem como os desdobramentos das discussões realizadas no âmbito da tramitação da normativa no Congresso Nacional, levou o Ministro da Justiça a publicar uma espécie de tratado jurídico intitulado “Em defesa da moral e dos bons costumes”, editado ainda em 1970 pelo Departamento de Imprensa Nacional. Jurista e professor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Alfredo Buzaid emprestou à ditadura o “verniz legalista” que era tão caro à pretensão de legitimidade do regime²⁵.

No texto em questão, o ministro explora os fundamentos jurídicos da censura a publicações e exteriorizações “contrárias à moral” apoiando-se, inclusive, em códigos penais de países como Itália, Suíça, Somália e Noruega. Nessa perspectiva, aponta como justificativa central para o uso desse mecanismo a “ameaça comunista”. Como elucida Adriana Setemy (2018, p. 174-175), “quando se tratava de defender a moral e os bons costumes a censura consistiu em um instrumento político legítimo perante setores da sociedade, um endosso do Estado àquilo que era considerado pertinente aos valores da família cristã”.

O jurista afirma, desse modo, que os agentes do comunismo internacional “se servem da dissolução da família para impor o seu regime político”, e para isso buscam “lançar no erotismo a juventude, que facilmente se desfibra e perde a dignidade” (BUZOID, 1970, p. 37). Para o autor, publicações ditas pornográficas obedeceriam a um “plano de ação revolucionária que corresponde aos propósitos da agitação marxista-leninista” (BUZOID, 1970, p. 39). Buzaid defende que o argumento encontra eco na Constituição vigente e, portanto, a proibição de tais conteúdos amparava-se na defesa da segurança nacional. Sua análise se debruça sobre aquilo que chama de “verificação prévia”, elencando as razões pelas quais o decreto-lei 1.077 se fez necessário:

A preocupação do Govêrno consistiu em banir do mercado as publicações obscenas, que aviltam e degradam a juventude, bem como proibir terminantemente que os agentes do comunismo internacional se servissem do rádio e da televisão para exercer através de programas insidiosos influência subliminar no seio das famílias.

²⁵ Buzaid publicou diversas obras no período, sobretudo abordando temas caros à jurisdição da ditadura. Alguns deles foram compilados no livro intitulado “Conferências”, publicado em 1971, que reúne textos como “Rumos políticos da revolução brasileira”, “Marxismo e Cristianismo” e o próprio “Em defesa da moral e dos bons costumes”.

(BUZAID, 1970, p. 42)

O ministro admite, portanto, que diante das críticas feitas à normativa, bem como à Portaria 11-B, decidiu expedir a Instrução nº 1 e considera que depois disso “as críticas cessaram” (BUZAID, 1970, p. 43). Entretanto, como vimos, a má repercussão se seguiu e extrapolou a período de tramitação do projeto no legislativo. Quanto à tese de inconstitucionalidade fortemente defendida pela oposição e por seguimentos da imprensa, Buzaid contesta sua pertinência, embasando-se, especialmente, no caráter marcadamente discricionário, elemento intrínseco à qualquer legislação autoritária. Em suma, como assinala Quinalha (2013, p. 61), “a ditadura não exerceu sua violência em um contexto de anomia, senão, de uma hipernomia”, ou seja, “não se tratava apenas de opor um estado de fato ao direito, ou de sobrepor a lei pela força, mas de manipular um emaranhado legislativo e administrativo de acordo com os interesses políticos do regime”.

Os posicionamentos demarcados pelo *O Globo*, no que se refere ao aprofundamento censório, expressam a preocupação da organização midiática de Roberto Marinho com os empecilhos que determinadas medidas autoritárias poderiam acarretar aos propósitos financeiros de sua empresa. A insatisfação demonstrada nesse contexto configura-se como singular, tendo em vista o comportamento editorial costumeiramente adotado até então. Segundo demonstra a pesquisa desenvolvida por João Braga Arêas (2012), ao analisar as capas do periódico entre o final dos anos de 1960 e início da década seguinte, percebe-se o evidente alinhamento do impresso com a condução do regime militar.

As representações do país, do regime e de seus opositores difundidas pela ditadura eram rigorosamente as mesmas do periódico, não só em seus editoriais, mas também nas manchetes “informativas”. As imagens de “Brasil Grande” propagadas pela AERP eram reforçadas por *O Globo*, com a vantagem deste não ser um veículo oficial do governo, mas supostamente um jornal “independente”. (ARÊAS, 2012, p. 79)

Conforme observa Napolitano (2017, p. 363), o tom manifestadamente adesista do jornal perdurou durante toda a ditadura, de modo que ele se manteve governista inclusive em meio à crise final que levou ao esfacelamento do regime, na década de 1980²⁶. Embora ideologicamente parceiro das pautas econômicas engendradas pelos governos militares, como a aposta no desenvolvimentismo e na busca pelo amadurecimento do capitalismo brasileiro, o

²⁶ Segundo Napolitano, “no dia da posse do novo governo civil, eleito dentro das regras impostas pelo regime militar, o jornal destacava que (“Teste definitivo”, 16/3/1985, p. 4) “o governo que se despede adotou do princípio ao fim da crise atitudes de exemplar elegância – os militares comportaram-se exatamente como os civis”. Em outras palavras, no ocaso do regime, a memória convergente do “movimento de 64” ainda dava o tom do discurso oficial do jornal da família Marinho” (2017, p. 363)

grupo *Globo* também abriu divergências quando o aparelho repressivo do regime lhe afetou diretamente.

Nesse sentido, as reações diante da publicação do Decreto-Lei 1.077 são bastante representativas dos tensionamentos e conflitos que atravessaram as relações com a ditadura nesse campo e se estenderam à tramitação dos programas da emissora junto à Censura Federal. Neste capítulo, analisaremos ainda dois duros embates travados com a DCDP que resultaram na proibição das telenovelas *Roque Santeiro* (1975) e *Despedida de Casado* (1977) de irem ao ar. Os processos de ambas são marcados pela intolerância e inflexibilidade dos censores com os temas abordados em seus enredos e, ao mesmo tempo, pelas sucessivas tentativas de negociação empregadas pela emissora do Jardim Botânico no sentido de viabilizar as obras. Como veremos, no âmbito da produção cultural, as divergências com o endurecimento do regime se aprofundaram, levando, inclusive, ao esgarçamento de quaisquer saídas conciliatórias.

3.2 Os limites da negociação: a proibição de *Roque Santeiro* (1975)

O ano de 1975 estabeleceu crítico estremecimento nas relações entre a censura e a emissora televisiva de Roberto Marinho. Se nos dez primeiros anos após a inauguração da Globo as tratativas com a Divisão de Censura e Diversões Públicas foram de conciliações e tensões temporizadas por negociações em torno da condução das telenovelas, foi no ano em questão que a empresa se viu obrigada a suspender a estreia de uma produção com capítulos iniciais já gravados e divulgação realizada em cadeia nacional, em virtude da intervenção estatal. A proibição de *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, foi confirmada apenas no dia em que seu primeiro capítulo iria ao ar: 27 de agosto.

Neste tópico, deteremo-nos em compreender a tramitação que levou ao veto integral da obra, os esforços empregados pela direção da Globo para viabilizar sua exibição e o acirramento das tensões, que demarcaram limites ao espaço de negociação com a instância repressiva. Nesse sentido, analisaremos o processo de censura de *Roque Santeiro*, atualmente sob guarda do Arquivo Nacional de Brasília, os relatos autobiográficos do então diretor geral da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho – o Boni –, do autor da telenovela, Dias Gomes, e a da repercussão sobre a proibição da estreia em questão por meio de notícias publicadas pelos periódicos *O Globo*, *Jornal da Tarde* e *Jornal do Brasil* e no interior da estrutura autoritária.

A censura a produções televisivas, como as telenovelas, implicava uma mecânica bastante específica, sobretudo quando comparada com o funcionamento da censura ao cinema e ao teatro. No ar por vários meses, com programas diários, as telenovelas ensejam, do ponto de vista censório, acompanhamento minucioso, que vão desde a primeira sinopse à elaboração de cada capítulo. Sua avaliação se dá em duas etapas: textos e vídeos. De modo que uma obra está sujeita a intervenções diversas, seja a palavras, gestos ou entonações de atores e atrizes em cena.

No contexto da ditadura pós-1964, no qual a censura constitui-se como pilar essencial do regime, a vasta produção de telenovelas, exibidas em diferentes horários pela Globo, deve ser compreendida como resultado de tensas negociações entre a emissora e a aparelhagem repressiva. A análise da rotina burocrática pela qual essas obras eram submetidas é, nesse sentido, fundamental para que se possa entender essa trama.

No país, a televisão, inaugurada nos anos 1950, nasce sob o julgo da censura às diversões públicas. O Decreto nº 20.493, de 1946 já prevê em seu texto o veículo como objeto de vigilância do órgão. No entanto, a TV só passou a chamar mais atenção desse aparato

estatal após a chegada dos militares ao poder. A preocupação com a perniciosidade de um dispositivo que “invade os lares”, somada à própria popularização dos aparelhos receptores nas classes médias e baixas e o endurecimento do regime, configuram-se como fatores basilares para o pesado controle sobre programas como as telenovelas, sobretudo nos anos 1970.

Na obra *Censura e Liberdade de Expressão*, de 1974, escrita pelo censor de carreira Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, na intenção de orientar o trabalho censório, os programas de televisão são apontados como os que devem ser julgados com maior rigor, “especialmente tendo em vista que a programação das emissoras não deixa praticamente margem alguma de escolha para o espectador, além da dificuldade que se tem de evitar sejam os espetáculos de mensagens prejudiciais mostrados para jovens” (FAGUNDES, 1974, p. 153). De modo que a avaliação de um filme, por exemplo, recorrentemente poderia receber apreciações distintas quando submetido à exibição nos cinemas e, tempos depois, na televisão. Como bem pontua Vieira, “os próprios censores utilizavam ou critérios diferentes na análise dos filmes ou os mesmos critérios tinham pesos diferentes, a depender do meio ao qual o filme se destinava” (2016, p. 19).

A farta documentação da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), que passou a centralizar o exame de peças de teatro, músicas, filmes e programas de TV em Brasília pouco antes da decretação do Ato Institucional Nº 5, nos revela o decisivo papel da ditadura na história da produção cultural do período.

No que se refere à televisão, e às telenovelas em particular, identificamos essa interferência a partir de diferentes etapas, conforme as transformações ocorridas no órgão censório. De 1964 a 1968, a estrutura da censura se manteve semelhante ao período anterior, com departamentos estaduais e a direção federal na capital do país. Entre dezembro de 1968 a 1978, anos de vigência do AI-5, assistiu-se a um evidente recrudescimento nas atividades do órgão, por meio de atualizações em dispositivos legais, aumento significativo no número de censores atuando, além da reorganização administrativa que centralizou os despachos em Brasília. De 1979 a 1985, apesar do processo de abertura política, a censura às diversões públicas continuou operando com rigor. Foi nessa última etapa que assumiu a Diretoria da DCDP a ex-censora Solange Maria Teixeira Hernandez, que se mantém na gestão do órgão de novembro de 1981 a março de 1985, aplicando com rigidez e intransigência a legislação vigente, ficando conhecida na época, inclusive, como D. Solange, a “dama da tesoura” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 219).

Outro dado que reforça esse quadro é a quantidade de obras censuradas, conforme levantamento realizado por Carneiro (2013, p.13) nos relatórios de atividades anuais da DCDP. Segundo a historiadora, “a maior intensidade do exercício censório voltado às diversões públicas se deu em meados da década de 1970, simultâneo ao discurso de transição lenta, gradual e segura promovido pelo governo Geisel”. No que diz respeito às telenovelas, de acordo com a estimativa de obras analisadas e vetadas, por número de capítulos, no período compreendido entre 1972 a 1983, há um pico de vetos em 1973, com um total de 2.978 capítulos, seguido pelo índice de 1983, com 2.732 registros (CARNEIRO, 2013).

O endurecimento do exercício censório na TV também deve ser compreendido pela tentativa de se combater as representações e os valores de esquerda considerados atentatórios à moral e à estabilidade do país, elemento central no ideário do regime e justificativa legitimadora da Doutrina de Segurança Nacional²⁷. É justamente a partir do final dos anos 1960 que uma série de artistas e dramaturgos de esquerda ingressam de forma mais definitiva nos quadros das emissoras²⁸. Oriundos sobretudo do teatro, nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha), Dias Gomes e Lauro César Muniz, todos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), encontram espaço na televisão. Adeptos do teatro político e engajado, esses dramaturgos acreditavam na apropriação da arte como meio de transformação social.

Entretanto, a expressão engajada e militante dos espetáculos encarou forte repressão estatal, levando o campo a “assumir que, naquele contexto de exceção, o protesto político declarado, a relação direta entre a linguagem cênica e a realidade brasileira e as manifestações contraculturais não tinham muitas chances de ocupar os palcos e se comunicar com o público” (SACRAMENTO, 2013, p.111). Como pontua Napolitano (2017, p. 86), nos primeiros anos após o golpe, o “mercado se abria para a arte nacionalista e engajada num momento em que outros espaços se fechavam, por conta, principalmente, da repressão sobre as organizações populares e de esquerda”. Porém, as articulações entre empresários da cultura e artistas de esquerda não eram livres de tensionamentos, na medida em que era imperativo o

²⁷ Conforme Duarte (2014, p. 79), a “Doutrina de Segurança Nacional (DSN) sobre a qual se construíram as linhas de ação ditatoriais defendia que os antagonismos e pressões externas ou internas provocados pelo “inimigo” poderiam assumir diversas naturezas (política, econômica, psicossocial, militares) e formas (violência, subversão, corrupção, tráfico de influência, infiltração ideológica, domínio econômico, desagregação social ou quebra de soberania)”.

²⁸ Como ressalta Sacramento (2015), o trabalho de dramaturgos de esquerda na TV inicia-se ainda antes do golpe de 1964, em uma época em que os programas do veículo ainda se apropriava quase integralmente de modelos e estéticas advindas do teatro. Na década de 1950, Dias Gomes escreveu textos esporadicamente para o *Teleteatrinho Kibon*, da TV Tupi e, na década seguinte, Vianinha escreveu a telepeça *Cia Teatral Amafeu de Brusso*, exibida pela TV Excelsior.

estabelecimento de determinados limites no sentido de “não perder as benesses do Estado ou cair nas malhas da censura, sempre ruim para a circulação de produtos culturais” (NAPOLITANO, 2017, p. 25). A ida para a TV representava, portanto, não só uma forma de manter vivo, em alguma medida, o projeto cultural engajado, alcançando inclusive públicos maiores, como uma alternativa de sobrevivência financeira a artistas de esquerda. Cardenuto (2013, p. 91) pontua que dramaturgos como Paulo Pontes e Vianinha, “mesmo rompendo com a tradição marxista e totalizante do nacional-popular, puderam prosseguir, com limites e redefinições, no exercício criativo de roteiros com fundo político”. Nessa perspectiva,

Distanciando-se de uma arte anterior, de pretensão à praxis revolucionária, esses artistas acreditaram ter encontrado uma brecha que permitisse, em meio ao conservadorismo do governo e dos meios de comunicação de massa, exercitar um conteúdo crítico voltado para o público central do meio televisivo, formado principalmente pelas classes média e alta com condições de comprar aparelhos transmissores. Embora esse fosse o início de uma das cooptações da esquerda pela indústria cultural, o processo é marcado por intensas contradições que acabariam por alimentar a ilusão democratizante dos pecebistas diante da televisão (CARDENUTO, 2013, p. 91).

Dias Gomes, em particular, filiado ao PCB desde 1944, atuou no rádio na década seguinte, mas encontrou no teatro engajado uma forma de abordar elementos da realidade nacional, dando ênfase a personagens de cunho popular, imersos em problemas daquele tempo. Em um cenário no qual o Teatro de Arena já estava inserido e que movimentos como o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, criado em 1961, e o Grupo Opinião, de 1966, seriam também formados, o dramaturgo escreveu suas primeiras peças marcadas essencialmente pela crítica social: *O Pagador de Promessas* (1959), *A Invasão* (1960), *A Revolução dos Beatos* (1961), *O Bem-amado* (1962) e *O Berço do Herói* (1963). A última, montada dois anos após sua criação, foi proibida pelo governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, através da Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro, no dia de sua estreia²⁹. O episódio foi um marco dos primeiros anos do regime autoritário, quando ainda não parecia clara a força do aparato repressivo que seria estruturado pouco tempo depois. Na esfera do teatro, dava-se início ao “sufocamento econômico das produções culturais, pois, sem “o lucro da bilheteria, os profissionais não recebiam e eram obrigados a partir para outros projetos” (MATTOS, 2019, p. 76).

²⁹ Conforme pontua Stephanou (2001, p. 262), o fato serve de amostragem para a atuação da censura no período, posto que “marcada pelo imprevisto, a falta de critério e a confusão entre as autoridades”, pois o “misterioso veto (não era fornecido nenhum nome, como responsável pela continuidade da proibição, apenas se dizia que vinha de cima), na verdade, era do governador Carlos Lacerda (pressionado por setores militares), que considerou a peça pornográfica e subversiva” (STEPHANOU, 2001, p. 264).

Dias Gomes comenta acerca dessas circunstâncias, em sua autobiografia intitulada *Apenas um Subversivo*:

Agora, minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar. (1998, p. 255)

Em 1969, o autor acolheu o convite de Boni e foi contratado pela Globo para escrever telenovelas. Ao recordar a escolha, em seu livro, Gomes também atribui sua opção pela TV à conquista de uma “grande plateia popular”, pois considera que o teatro daquela época atingia basicamente um público burguês (1998, p. 255).

Em seus primeiros anos na emissora, levou ao ar títulos na faixa das 22h. As novelas assinadas por Dias Gomes, entre 1969 e 1974, mesmo sendo alvos diletos da censura, sofrendo vetos diversos enquanto se mantiveram na grade de programação, consolidaram o autor no veículo. Os embates recorrentes com a DCDP, por vezes apaziguados por negociações e conciliações com a emissora, não foram capazes de inviabilizar a conclusão das produções. Mais permissivo, do ponto de vista da censura, o horário das 22h era considerado mais flexível do que as faixas anteriores, pois se voltava, pelo menos teoricamente, para a audiência adulta, preservando o público dito vulnerável – ou seja, crianças e jovens.

Em 1975, Dias Gomes assumiu o projeto de levar ao ar a primeira telenovela a cores na faixa das 20h. *Roque Santeiro* substituiria *Escalada*, de Lauro César Muniz, prevista para encerrar no final de agosto. Em seu enredo, a obra retrata a fictícia cidade de Asa Branca, cujo progresso gira em torno do mito de Roque Santeiro, personagem que teria morrido defendendo a região de um ataque de cangaceiros. Considerado santo, a quem se atribui até mesmo milagres, o personagem se torna herói celebrado pelos habitantes de sua cidade. Contudo, se descobre que o suposto santo não está morto, mas voltando para o povoado, fato esse que divide a opinião das lideranças políticas e religiosas, preocupadas com a revelação da verdade sobre o caso. Abordando o tema da corrupção na política e na Igreja, a novela é uma sátira contundente a esse tipo de prática no Brasil.

O primeiro registro no processo de censura de *Roque Santeiro* é um ofício do então diretor da DCDP, Rogério Nunes, endereçado à Globo, datado do dia 16 de maio, no qual responde à apresentação da sinopse da obra ao órgão. No documento, aponta-se que a temática da narrativa, que “trata de problemas sociais da região nordestina, envolvendo diferentes classes”, iria requerer da censura “o máximo de atenção e cuidado para como cenas e diálogos, levando em conta, especialmente, o horário que essa emissora pretende transmitir

o programa”. Nunes esclarece que a sinopse apresentada “não oferece condições para um exame em profundidade dos indicados problemas”, solicitando, portanto a apresentação dos *scripts*³⁰ “em grupos de 20 a 30 capítulos, antes de realizada a gravação dos mesmos, para que, com o exame antecipado, possa este órgão manifestar-se seguramente no que diz respeito à classificação etária, a ser depois confirmada com a verificação dos tapes” (NUNES, 1975a). A exigência, em certa medida, destoava da rotina burocrática de submissão de capítulos de obras dessa natureza, pois se costumava analisar em torno de 10 episódios, em média.

Contudo, obedecido o imposto, o primeiro parecer analisando os capítulos para a telenovela só foi emitido em 3 de julho, quando se avalia em conjunto os 20 primeiros previstos para a trama, resumindo rapidamente seu enredo e apontando uma série de implicações negativas presentes na narrativa. Dentre os temas problemáticos listados, constavam: “amores clandestinos”, “visitas de rapazes às moças após as 23 horas”, “tendências ao amor livre”, “sabotagem”, “distúrbios civis”, “depreciação da autoridade do delegado”, “justiça pelas próprias mãos” e “referências ao terrorismo, levando a população ao pânico” (LIMA, 1975).

Recomenda-se, inclusive, a devida adequação da história à temporalidade na qual ela se situava, os anos de 1960, como mencionava-se na sinopse, devendo-se evitar a citação de “fatos recentes como se estivesse sendo vivida nos dias atuais”. Nesse sentido, os dois censores que assinam o parecer sugerem atenção a termos como “Programa de Silvio Santos”, “Jornal Nacional” e “mini-saia”, dentre outros. Por fim, são enumerados os cortes necessários ao estabelecimento da propriedade indicativa pleiteada: faixa horária das 20h, imprópria para menores de 12 anos. Apesar do rigor constatado e das várias sugestões de alteração e corte, os 20 primeiros *scripts* foram liberados, “uma vez que o tema abordado não influirá negativamente na formação psicossocial e moral do jovem adolescente dos dias atuais” (LIMA, 1975).

Um mês depois, foi emitido um comunicado, assinado por Rogério Nunes, informando a Rede Globo sobre a liberação dos textos relativos aos 20 episódios analisados, porém o documento reforça a necessidade de “manter os assuntos no mesmo nível apresentado até agora”, pois, caso contrário, observadas “maiores implicações de ordem moral ou social, poderão ser vetados os outros capítulos ou mudado o horário da novela” (NUNES, 1975b).

³⁰ O *script* de ficção é um roteiro de caráter narrativo que norteia espetáculos teatrais e audiovisuais a partir de um argumento. Nele, estão os diálogos dos personagens, além de descrições técnicas sobre cenários e o comportamento dos atores ao longo do desenvolvimento das tramas.

No final de agosto, às vésperas da estreia da obra, uma nova deliberação foi encaminhada à emissora, advertindo que, apesar das recomendações estabelecidas anteriormente,

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 para maiores de 16 (dezassexis) anos [sic], liberando-a para após as 22:00 horas, sujeita, ainda, a vários cortes, com o fim de suprimir cenas e situações inconvenientes para apresentações pela televisão. (NUNES, 1975c)

O comunicado acompanhava o parecer referente à análise dos *tapes* dos dez primeiros episódios, que seriam conduzidos, segundo os censores, por uma “atmosfera fortemente acentuada de movimentação dramática e psicológica”, tornando-se, nesse sentido, inadequada para o público jovem, “quer pelo impacto de cenas e diálogos, quer pela mensagem, quer pelo grau de influência dos personagens (revoltados, prostitutas, adúlteros, levianos, aproveitadores, fanáticos etc.)”. Considerada problemática por ofender a moral, a ordem pública e aos bons costumes, cujos diálogos “extrapolam a regularidade da linguagem televisiva”, a produção, em virtude de sua “forte temática, negativa, sob todos os sentidos”, só poderia ser permitida para estrear às 22h, com impropriedade para menores de 16 anos. Além disso, sete dos dez capítulos submetidos tiveram diversos trechos vetados (CAMPOS; LIMA, 1975).

Em sua autobiografia, Boni relata este apreensivo incidente com a censura, mencionando que, depois do recebimento dessa última notificação da DCDP, a produção da emissora começou a agir em duas frentes: “tentar ajustar a novela às exigências da censura e ver se era possível liberar *Gabriela*, que estava às 22h para mais cedo, permitindo uma inversão. *Gabriela* iria para às 20h e *Roque* ficaria às 22h” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 323). A proposta foi encaminhada diretamente à Diretoria Geral da Polícia Federal, no dia 26 de agosto, por Edgardo Erichsen, agente especial da Globo para lidar com burocracia censória.

A resposta não demorou. No mesmo dia, Moacyr Coelho, então Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, emitiu uma comunicação, salientando que não seria possível atender à solicitação, tendo em vista que o título de Walter George Durst era um “espetáculo inconveniente para qualquer horário”. Destacou ainda que a exibição do referido folhetim vinha sendo tolerada por estar próxima de seu término, evitando, assim, “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, pelos indicados motivos” (COELHO, 1975). No que diz respeito à determinação de exibir

Roque Santeiro às 22h, Coelho alerta que a novela é inadequada ao “telespectador juvenil” e finaliza pontuando que:

a 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 o faz 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. (COELHO, 1975)

Impedida de ser realocada de horário na grade diária de exibição e diante da inviabilidade de adaptação às demandas de corte, visto que elas “destruiriam a obra e impediriam sua compreensão” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 323), *Roque Santeiro* tornava-se inviável. Gomes e Boni revelam que foi recomendado ao presidente da emissora acionar o então Ministro da Justiça, Armando Falcão, que seria “homem de sua confiança” (GOMES, 1998, p. 281). Entretanto, Roberto Marinho teria comentado com Boni que, naquele momento, os dois estariam “estremecidos” e, em virtude disso, “não queria pedir nenhum favor a ele”, de modo que não poderia recorrer ao ministro (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 323). Durante esse impasse, Dias Gomes recorda que Boni o procurou e os dois tiveram o seguinte diálogo:

- Sabe o que informaram ao Dr. Roberto? Que foi encontrado um plano de agitação nacional com um subversivo preso, e um dos pontos desse plano é a novela *Roque Santeiro*.
- Isso é mentira – rebati, indignado. Peça ao Dr. Roberto que intime o informante a mostrar esse plano, quero ver. (GOMES, 1998, p. 281-282)

Do tal plano, nada se sabe. Na ocasião, coisa alguma parecia explicar concretamente as razões que levaram a uma decisão tão dura pela censura, acarretando elevados prejuízos à TV do Jardim Botânico. Em uma entrevista concedida à pesquisadora Laura Quintas, Boni comenta o impasse argumentando que Marinho e os militares eram “parceiros na ideologia”, pois Roberto “tinha pavor da implementação do comunismo no Brasil, não por questões de interesse financeiras, mas ideológicas. Achava que o Brasil tinha que ser um país de economia de mercado. Então ele e os militares rezavam a mesma cartilha”. O diretor global menciona ainda que o patrão teve receio de ligar para Armando Falcão, solicitando uma intercessão sobre o veto, visto que aquilo poderia “ser cobrado de maneira muito maior. Então ele engoliu” (QUINTAS, 2016, p. 158-159).

No dia seguinte, 27 de agosto, no qual a novela estrearia, o impresso carioca *Jornal do Brasil* divulgou a grade de programação da TV Globo, Canal 4, com a nova atração de Dias Gomes prevista para exibição na faixa horária das 22h. Todavia, entre parênteses, alertava: “Não Confirmada” (JORNAL..., 1975). A mesma seção do periódico, o *Caderno B*, até o dia anterior, apontava que a programação apresentada nesse horário era *Gabriela*. A repentina mudança, ainda não oficializada, como vimos acima, passou a alocar a adaptação da obra de Jorge Amado para às 20h15min, substituindo *Escalada*, que levaria ao ar seu último episódio naquela noite.

Por sua vez, o *Jornal da Tarde*, de São Paulo, publicou uma matéria sobre o tema, alardeando em letras garrafais: “Um herói impróprio para às 20h”. O texto informava que a novela “enfrenta a censura” e, por isso, “não estreia hoje”, além de abordar a apreensão e incompreensão de seu autor e de artistas escalados, em torno da arbitrariedade. “Dias Gomes escreveu uma novela para ir ao ar às 20h. Por isso não carregou de sexo, nem de violência, nem nos conflitos entre pais e filhos. [...] Mas a Censura Federal parece ter visto Roque Santeiro com outros olhos e só liberou a novela para as 22h”, descreve o periódico. Argumenta-se ainda que a Globo “não foi totalmente apanhada de surpresa pela proibição”, pois os desentendimentos entre a censura e a emissora por causa da obra “já vinham acontecendo há algum tempo”. A notícia pontua que, em substituição à *Escalada*, pode ir ao ar algum outro título de sucesso da emissora, de forma compacta. Dias Gomes, indignado com o veto, denuncia:

Os problemas que isso tudo vem trazendo à televisão são imensos [...] Os anunciantes pagaram para que seus anúncios sejam exibidos nos intervalos de Roque Santeiro. Muitas gente vai pedir seu dinheiro de volta e muitos outros deixarão de anunciar se não considerarem o programa à altura de seus mensagens. E, ainda mais grave: a novela programada para substituir “Gabriela” não é Roque Santeiro, mas “O grito”, que também só poderá ser levada ao ar às 22h. Como ficarão os artistas desta novela? (UM HERÓI..., 1975)

No processo de censura da novela não se menciona a possibilidade de *Roque Santeiro* estreiar apenas após o término de *Gabriela*, porém, conforme o relato do autor, essa alternativa chegou a ser aventada nos bastidores. Gomes disse ainda não entender o veto, pois a novela seria, em suas palavras, “a mais leve que já escrevi” (UM HERÓI..., 1975).

Nenhum dos apelos e tentativas de negociação por parte da Globo, nem mesmo a rápida e expressiva repercussão do episódio flexibilizaram a decisão censória. Aparentemente sem opções, diante das circunstâncias, Roberto Marinho resolveu denunciar o veto imposto à obra com um editorial a ser lido em seu principal veículo televisivo de notícias, o *Jornal Nacional*. Enquanto isso, a emissora seguiu realizando chamadas no ar para sua nova atração,

tensionando ainda mais a crise estabelecida. Boni relata que funcionários credenciados para tratar com a censura “tentaram até o último minuto, antes do *JN*, uma solução negociada, mas sem nenhum êxito” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 324). Assim, no dia 27 de agosto, terminado o noticiário previsto, iniciou-se a abertura de *Roque Santeiro*, como se o folhetim fosse estrear à revelia do veto imposto. Em seguida, surgiu na tela Cid Moreira, âncora do telejornal, que procedeu com a leitura do editorial encomendado para anunciar a proibição da novela de Dias Gomes. Segue o texto na íntegra:

Desde janeiro que a novela “Roque Santeiro” vem sendo feita. Seria a primeira novela colorida do horário das oito da noite. Antecipando-se aos prazos legais, a Rede Globo entregou à Censura Federal o script dos 20 capítulos. No dia 4 de julho, finalmente, o diretor de Censura de Diversões Públicas, Sr. Rogério Nunes, comunicava à Rede Globo: os vinte primeiros capítulos estavam aprovados para o horário das oito “condicionados porém – dizia o ofício– à verificação das gravações para obtenção do certificado liberatório”. O mesmo ofício apontava expressamente os cortes que deviam ser feitos e recomendava que os capítulos seguintes, a partir dos 20 já examinados, deviam manter – palavras textuais da Censura– “o mesmo nível apresentado até agora”. Todos os cortes determinados foram feitos.

A Rede Globo empregou todos os seus recursos técnicos e pessoais na produção da novela “Roque Santeiro”. Contratou artistas, contratou diretores, contratou cenógrafos, maquiadores, montou uma cidade em Barra de Guaratiba, enfim, a Globo mobilizou um grandioso conjunto de valores que hoje é necessário à realização de uma novela no padrão da Globo. Foram mais de 500 horas de gravação, das quais resultaram os 20 primeiros capítulos, devidamente submetidos à Censura.

Depois de examinar devidamente os capítulos gravados, o Departamento de Censura decidiu: a novela estava liberada, mas só para depois das dez da noite. Assim mesmo, com novos cortes. Cortes que desfigurariam completamente a novela.

Assim, a Rede Globo, que até o último momento tentou vencer todas as dificuldades, vê-se forçada a cancelar a novela “Roque Santeiro”. No lugar de “Roque Santeiro”, entra em reapresentação, e em capítulos concentrados, a novela “Selva de Pedra”, com Regina Duarte e Francisco Cuoco. Dentro de alguns dias, porém, – esse é um compromisso que assumimos com o público, a Rede Globo estará com uma nova novela para o horário das oito. Para isso começou hoje mesmo a mobilização de todo o nosso patrimônio: o elenco de artistas, os técnicos, os produtores, enfim, todos os profissionais que aqui trabalham com o ânimo de apurar cada vez mais a qualidade da televisão brasileira.

Foi desse ideal de qualidade que nasceu a novela “Roque Santeiro” e é precisamente com esse mesmo ideal que, dentro de alguns dias, a Globo estará apresentando no horário das oito da noite uma novela – esperamos – de nível artístico ainda melhor que “Roque Santeiro” (O GLOBO, 1975).³¹

Dias Gomes revelou que, nos bastidores da emissora, o sentimento era de apreensão, pois esperava-se até mesmo a cassação do canal, em consequência da leitura do texto. Lembra que “durante cerca de 20 minutos Walter [Clark] esteve com o ouvido colado ao telefone, em contato com o representante da Globo em Brasília”. Teriam respirado mais aliviados somente após, finalmente, ouvir do tal representante: “aqui está uma tremenda confusão, ninguém sabe

³¹ Editorial lido no Jornal Nacional do dia 27 de agosto de 1975, publicado no periódico O Globo, no dia seguinte.

o que vai acontecer. Mas de uma coisa pode ficar certo: a hipótese de cassar o canal está afastada” (GOMES, 1998, p. 284).

O editorial foi publicado no *O Globo* do dia seguinte, sob o lacônico título “Roque Santeiro”, sem maiores comentários sobre o incidente com a censura. O *Jornal do Brasil* publicou uma pequena nota a respeito da interdição sofrida pela emissora carioca, na qual destaca-se a fala de Rogério Nunes sobre o ocorrido, acentuando que: “Nada houve de excepcional. Examinamos a novela e determinamos os cortes, fixando o horário para exibição, tudo dentro dos mesmos critérios utilizados até hoje para a TV” (PROGRAMAS,...1975). No dia 29 de agosto, *O Globo* divulgou uma nota publicizada pela Direção Geral do Departamento de Polícia Federal, no dia anterior, objetivando esclarecer a opinião pública sobre o assunto. O texto relata todas as etapas de tramitação pelas quais o processo da telenovela foi submetido, detalhando os posicionamentos, as sugestões de supressão e os alertas emitidos pela DCDP, destacando como motivação central para a proibição a “ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como achincalhe à Igreja”. Nesse sentido, a nota é concluída do seguinte modo:

Acentue-se, finalmente, que, nos contatos pessoais havidos entre a Censura e elementos credenciados da direção da Rede Globo de Televisão, em Brasília, desde o início do exame do problema, inúmeras advertências e apelos foram formulados, com o propósito de evitar a exibição da novela Roque Santeiro, sobretudo no horário das 20h. (ESCLARECIMENTO..., 1975)

A partir do dia 28 daquele mês, a novela de Dias Gomes sumiu de vez da grade da emissora, e uma reprise compacta de *Selva de Pedra*, de Janete Clair, passou a ocupar a faixa das 20h.

Até então, para os diretores e funcionários da Globo, o impasse que resultou no cancelamento da produção não parecia fazer sentido, tendo em vista diversas outras tratativas e embates anteriores da emissora com a censura encerrados em negociações apaziguadoras. O esclarecimento sobre o caso veio à tona pouco depois, quando agentes do governo ventilaram para membros da empresa que a motivação da chancela conferida a *Roque Santeiro* se devia às informações colhidas pelo órgão de inteligência do regime em um grampo telefônico que captou uma conversa entre Dias Gomes e o historiador Nelson Werneck Sodré. Na ocasião, Gomes confidenciou ao amigo que a novela em elaboração se baseava em *O Berço do Herói*, justamente a peça cuja tentativa de montagem foi vetada pela censura do estado da Guanabara, em 1965. Segundo Boni, “os serviços de informação do governo ordenaram que a censura inviabilizasse a exibição, sem proibi-la ostensivamente” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p.

324). E é exatamente nesse tom que o transcurso do processo que levou à interdição da obra se traduz, conforme observamos acima.

A documentação do Sistema Nacional de Informações (SNI) relativa ao grampo ilegal veio a público somente no final dos anos 1980, graças a uma série de reportagens do jornalista Ayrton Baffa no acervo do órgão.³² Nomeada por “Operação Dragão”, a escuta telefônica que tinha como alvo Sodré durou apenas 24h e captou sua reveladora conversa com Gomes, no dia 8 de maio de 1975:

- Como é? Já tá amarrado no pé do tronco?
- Eu já?
- Já começou?
- Já. Sendo chicoteado pelo feitor.
- Qual o assunto agora? O tema geral?
- Bem, o tema, muito sigilosamente...
- Diga só aquilo que você pode dizer porque eu não perguntaria se supusesse que fosse uma...
- Estou fazendo uma pequena safadeza. Fiz uma adaptação e um disfarce do “Berço do Herói”.
- Ah! Vai ser difícil.
- Mas eu tirei o problema militar, fiz então, torci a coisa um pouco, ficou a mesma coisa, mas...
- Sem farda, não é?
- Mas de uma maneira mais simpática e tal, mas no fim dá tudo no mesmo. Eu tenho a impressã que, com isso, ninguém pode dizer nada, eu tiro a farda e..., Quá! Quá! Quá!
- É, aí é o importante. O importante é você despir o cidadão.
- É. Tirou a farda, acabou, ninguém nota, tenho a impressão que não vão perceber nada.
- Você vai despir formalmente e vestir no conteúdo.
- Exatamente.
- Quá! Quá! Quá! Tá bom.
- Estou esperando a resposta da censura.
- Você já mandou os primeiros materiais?
- Não. Mandei a sinopse para que eles se pronunciem, depois é que vamos ver. (BAFFA, 1989, p.124-125)

O parecer acerca da sinopse foi emitido oito dias após esse diálogo. O grampo foi decisivo para que o aparelho censório deliberasse sobre a proibição da adaptação de *O Berço do Herói* para a TV e demonstra a precisa articulação entre as instâncias repressivas, levando os resultados de uma investigação desenvolvida pelo SNI a influir diretamente nos despachos da DCDP. A peça tinha inspiração em um personagem verídico, narrado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, o Cabo Roque, “dado como morto heroicamente defendendo seu coronel, cuja memória fora cumulada de homenagens, e que na verdade não morrera, apenas

³² O acesso a um conjunto de documentos do órgão de inteligência do regime originou uma série de matérias intitulada *Arquivos Secretos do SNI*, publicada no periódico carioca *Jornal do Commercio*, entre novembro de 1987 e janeiro de 1988, por Ayrton Baffa. Pelo trabalho, o jornalista foi agraciado com o Prêmio Esso de Informação Política, em 1988, e, no ano seguinte, reuniu o material em questão no livro *Nos Porões do SNI: o Retrato do Monstro de Cabeça Oca* (JC..., 1988).

desertara, aparecendo vivo tempos depois” (GOMES, 1998, p. 222-223). No espetáculo, Roque se tornou combatente da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália, em plena Segunda Guerra Mundial. Tomado como morto, ganhou fama de herói, quando, na verdade, havia fugido do campo de batalha, reaparecendo anos depois, em sua cidade natal. A abordagem da covardia de um militar e de questões relativas à forte crítica social motivaram a proibição do espetáculo, dez anos antes da tentativa de sua adaptação para a televisão.

Em setembro de 1975, a Agência Central do SNI emitiu um Encaminhamento Interno intitulado “Infiltração Comunista Integrada”, endereçado a diversas agências estaduais e aos órgãos de inteligência do Exército (CIE), Aeronáutica (CISA) e Marinha (Cenimar). O documento chama atenção para a questão da infiltração em instâncias governamentais, de classe e de divulgação, considerada “uma grande arma que os comuno-subversivos vêm usando para levantar problemas, deturpá-los, orquestrar a sua difusão pelo país, buscar apoio popular de classes e até mesmo de órgãos estatais” objetivando, assim, “atingir os seus verdadeiros objetivos” (INFORMAÇÃO nº 232, 1975). Dentre os itens pontuados, *Roque Santeiro* aparece como um caso de infiltração, impedida pelos “Órgãos de Segurança”. A escuta é mencionada apenas implicitamente, no trecho: “comprovou-se pela própria declaração de DIAS GOMES, orientado por NELSON WERNECK SODRÉ”. Na sequência, o informe relata o veto e sua repercussão na imprensa:

Alertada a censura, iniciaram-se os avanços e recuos para aprovação da novela; na comissão de censura, encontrava-se o Sr ROGÉRIO NUNES ex-membro do PCB mas atualmente "recuperado" e trabalhando nesse setor do DPF.

Sentindo a possibilidade do veto de censura, os infiltrados precipitaram o lançamento da novela - "a primeira novela colorida do horário das oito" - para, depois suspendê-la mediante um editorial faccioso e insuflador. A resposta da censura que a novela continha, inclusive, achincalhe à Igreja, não teve a mesma repercussão na imprensa onde, dias depois, o mesmo Dias Gomes, proclamava a “inocência” da novela na qual ele tentava afastar "a influência da cultura estrangeira na nossa TV".

Mais uma vez, a opinião pública, desinformada, sentiu-se a única prejudicada nessa refrega: Viu-se privada da novela das 8, um costume já quase tradicional, "por culpa da censura governamental". (INFORMAÇÃO nº 232, 1975)

Outro relatório de inteligência, dessa vez emitido pelo Centro de Informações do Exército, em outubro de 1975, volta a mencionar a novela, dessa vez destacando sua associação com a peça teatral que a originou. O documento ressalta que os “Órgãos de Informação comprovaram, em tempo útil, a correlação existente entre a novela e a peça de teatro ‘O Berço do Heróis’” (BAFFA, 1989, p. 127).

A polêmica em torno do cancelamento repentino de uma novela com estreia já amplamente divulgada, inspirou a DCDP a condicionar a publicidade de um futuro

lançamento à aprovação prévia de seu respectivo Certificado de Censura (GARCIA, 2019). A medida visava evitar, sobretudo, repercussões semelhantes às de *Roque Santeiro*, na opinião pública, que levou, inclusive, o órgão a publicar uma nota à imprensa, justificando a decisão pelo veto integral.

A proibição do folhetim de Dias Gomes lança luz sobre a força dos tentáculos da repressão sobre as manifestações de artistas ligados à esquerda, mesmo durante o período considerado como início da distensão política, promovida pelo General Ernesto Geisel. Se o peso desse aparato exerceu papel significativo na perseguição ao engajamento de militantes em ações contra a ditadura, no ápice da repressão, sua atuação se manteria articulada e contundente também nos anos seguintes. Além disso, marca uma ruptura concisa nas relações entre a Globo e a Censura não só pelas temáticas inerentes à narrativa ou pela condução proposta para a trama, como declarado nos pareceres e ofícios que compõe seu processo. O episódio demonstra a eficiência do aparato de inteligência do regime que garantiu, “em tempo hábil”, a proibição da adaptação, para a televisão, de um texto já censurado dez anos antes, no teatro. O papel desempenhado pelo SNI é decisivo na condução do processo da telenovela, atuando, dessa forma, como uma espécie de censura ampliada ou supercensura³³, cuja atividade extrapola os limites da rotina burocrática da DCDP, mas ainda assim alicerça e enrijece os domínios do veto.

No que diz respeito à relação com a Globo, o veto à estreia de *Roque Santeiro* interrompe, pelo menos pontualmente, o jogo de negociações da emissora com a DCDP, marcando precisamente os limites da flexibilidade vigente até então. A tentativa de levar ao ar a releitura de *O Berço do Herói*, aliada ao engajamento de seu autor, ex-filiado ao Partido Comunista, bem como a preocupação com o suposto potencial pernicioso da TV parece exceder qualquer capacidade de conciliação por parte dos dirigentes da empresa. Justificado no combate à “infiltração comunista”, a intransigência do regime, do ponto de vista censório, se radicaliza com essa proibição.

As bordas desse espaço de negociação, demarcadas, até então, por vetos pontuais aplicados às telenovelas, solidificam-se, delimitando as fronteiras do censurável. A recorrente tendência à conciliação, por vezes mobilizada por articulações entre executivos da emissora, ou mesmo seu proprietário, e membros de diferentes escalões governo, no estabelecimento de arranjos que suavizassem os efeitos repressivos, dessa vez não obteve êxito. O esgarçamento

³³ Conforme Garcia (2019, p. 110), Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, “um dos censores mais antigos da instituição, ministrante de cursos para censores recém-aprovados em concurso público, também autor de livro sobre a censura, denominou esses setores e indivíduos, que interferiam direta ou indiretamente na dinâmica da censura de diversões públicas, de ‘supercensura’”. O tema em questão será aprofundado no capítulo 4.

dessa via evidencia que, apesar do apoio editorial manifestado pelos dirigentes da Globo ao regime e o histórico de negociações bem-sucedidas com a censura, o crivo da repressão mostrou-se implacável ao que considerou como uma incontestável tentativa de subversão ao autoritarismo instituído.

Depois do episódio, Dias Gomes só voltou ao ar no ano seguinte, em 1976, com a telenovela *Saramandaia*, exibida às 22h, como os demais títulos assinados por ele, antes da tentativa de ocupar o horário nobre com uma de suas ficções.

Mais tarde, dez anos depois, findada a ditadura militar, mas não a atuação da Censura Federal, *Roque Santeiro* estrearia em rede nacional, com parte do elenco de sua primeira versão. Boni menciona em sua autobiografia que, após José Sarney assumir o governo³⁴, almoçou com o então presidente e Marco Maciel, ministro da pasta de educação e cultura, ocasião na qual relatou sobre a “amarga convivência com a censura”, salientando a “tremenda burocracia que a televisão vivia para liberar as nossas produções”. Tempos depois, Sarney comunicou ao executivo por telefone sobre a assinatura de uma portaria que passaria a transferir a “responsabilidade do que vai ao ar para as emissoras”, dando início ao desmonte do aparelho censório, que logo encerraria definitivamente suas atividades (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 325). Assim, o projeto de retomar a produção da novela de Dias Gomes se torna pauta central na empresa, que não teve dúvidas quanto ao apelo midiático que aquele empreendimento representava, simbolizando, inclusive, a chegada de um novo momento político para o país.

Nesse cenário, em uma segunda-feira, dia 24 de junho de 1985, a novela retornou à grade de programação da Rede Globo, programada para ser exibida às 20h25, faixa prevista para sua primeira versão. Escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, a narrativa contava em seu elenco com Regina Duarte, José Wilker e Lima Duarte, estrelando como os principais protagonistas. *Roque Santeiro*, tal qual o personagem que carregava esse nome na ficção, reaparece após virar mito.

³⁴ Após as eleições indiretas realizadas por um Colégio Eleitoral, a chapa vencedora, composta por Tancredo Neves na presidência e José Sarney como vice, assumiria o governo em março de 1985. Em virtude da repentina morte de Tancredo pouco antes da posse, Sarney assume o poder em abril, inaugurando o período da redemocratização.

3.3 “Comportamento amoral inaceitável”: a proibição de *Despedida de Casado* (1977)

A intervenção da Censura Federal nos programas televisivos reflete a preocupação dos governos militares com os efeitos da televisão sobre o crescente público telespectador. Além das novelas, programas de auditório, séries e humorísticos estiveram continuamente sob a mira dos censores. O recrudescimento da vigilância em torno do veículo, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1970, indica a resistência dessa instância repressiva em sintonizar-se com as tendências de distensão política, ainda que lenta e gradual, sinalizada pelo alto escalão da ditadura. Entretanto, o caráter eminentemente tutelar do Estado deve ser compreendido como predominante nos dois âmbitos. Enquanto a condução do processo de transição para a democracia ocorreu sob o controle dos militares, o dever de tutela sobre o público televisivo continuou mobilizando a ação censória nos estertores do regime e sobreviveu até mesmo ao advento da Nova República. Em ambos, prevaleceu o entendimento de que a sociedade não teria maturidade para discernir por si mesma, seja política ou moralmente.

Iniciado em 1974, o governo de Geisel deu início ao processo de abertura de forma mais concreta somente a partir de 1977, de modo que, nos primeiros anos em que esteve à frente do Executivo, essa agenda se limitou à “institucionalização da exceção, descompressão pontual, restrita e tática e projeto estratégico de retirada para os quartéis” (NAPOLITANO, 2014, p. 234). Alicerçado em políticas que oscilavam de modo ambivalente entre a manutenção e o incentivo de ações autoritárias e uma maior disposição para o diálogo, sobretudo com as elites e grupos liberais, tais iniciativas, “longe de serem expressões de um governo hesitante ou indefinido, inscrevem-se em uma estratégia clara de reforçar a autoridade do Estado e, conseqüentemente, dar ao regime e ao governo instrumentos para conduzir a transição para o governo civil com mão de ferro” (NAPOLITANO, 2014, p. 231).

A proibição de *Roque Santeiro* e a repercussão nacional sobre o caso trouxeram à tona fortes críticas ao funcionamento e à natureza autoritária e retrógrada da censura. Na ocasião, matérias publicadas em periódicos como *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* e *Veja* denunciaram a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas e, na maioria dos casos, reprovaram seus excessos. Segundo Laura Mattos (2019), a indignação em torno do caso não estabeleceu a “união harmoniosa de protestos”, frase alusiva à uma das reportagens que deu destaque ao episódio, porém jogou holofotes para a construção de uma frente oposicionista que começou a se desenhar a partir de 1975, reunindo desde empresários

insatisfeitos com os rumos econômicos da ditadura a ex-guerrilheiros da luta armada, além de políticos de diferentes matizes.

A composição desse cenário de descontentamento em torno do regime, todavia, não dirimiu os esforços moralizadores da censura. Pelo contrário, a Globo voltou a se defrontar com medidas arbitrárias semelhantes às empreendidas contra a novela de Dias Gomes. Dessa vez, o alvo foi uma obra de Walter George Durst. Após a estreia na emissora com a adaptação do romance *Gabriela* do escritor baiano Jorge Amado, em 1975, às 22 horas, o autor seguiu escrevendo para o público dessa faixa. É necessário ressaltar que o referido horário costumava ser reservado a produções dirigidas a um público adulto, versando sobre temas mais polêmicos e satisfazendo segmentos da elite cultural (MATTELART; METTELART, 1989, p. 61). Assim, esse lugar na grade de programação foi ocupado, sobretudo, por autores mais engajados politicamente, muitos deles oriundos do teatro. Como pontua Emilla Grizende Garcia (2015, p. 11), esses dramaturgos “buscaram perpassar em suas telenovelas questões contemporâneas ao seu momento de exibição, como: problemas derivados do processo de urbanização e desenvolvimento, mudanças comportamentais, juntamente com elementos da cultura popular”.

Antes da inserção na TV, Durst atuou nas rádios Cultura, Bandeirantes e Tupi Difusora, entre o final dos anos 1940 e início da década seguinte, produzindo programas diversos na área do entretenimento. A trajetória nas emissoras televisivas Tupi, Excelsior e Bandeirantes consolidou o nome do autor entre os principais dramaturgos do veículo, de modo que, ao ser contratado pela Globo, assumiu projetos de elevado investimento. Ao novo folhetim de Durst, cabia o desafio de substituir *Saramandaia*, grande sucesso de Dias Gomes, na grade de programação, a partir do início de janeiro de 1977. Intitulada *Despedida de Casado*, a novela contava com a direção de Walter Avancini e participação de nomes como Regina Duarte, Antonio Fagundes, Cláudio Marzo e Rosamaria Murtinho.

“Com sinceridade: você é feliz no casamento?”, a frase, dita por um dos personagens principais da trama logo no primeiro episódio, lança no ar o questionamento crucial que atravessa a história dos três casais que conduzem a narrativa. Segundo o autor, a cerne da ficção é o relacionamento “homem-mulher”, o amor, porém, “tratado em termos adultos, em bases reais, com uma análise o mais que possível aprofundada do casamento atual”. Para ele, a novela também poderia se chamar “a arte de amar no mundo de hoje”, pois, segundo relata, na história “acontecem coisas que mudaram a forma de amar (pílula, desquite, pressões exteriores etc.) e que se chocam com os reflexos de uma educação antiga” (DESPEDIDA..., 1976).

Com a assessoria do psiquiatra Paulo Gaudêncio, a ideia de Durst era pautar a questão da psicanálise como uma alternativa para o casamento moderno em crise. O enredo abordava a vida de três casais em diferentes etapas da relação. Estela (Regina Duarte) e Rafael (Antonio Fagundes), após dez anos de casados, começam a enfrentar certo desgaste, aprofundado por problemas familiares e frequentes conflitos. Lídia (Maria Fernanda), casada com Roque (Felipe Wagner), sente que ficou para trás profissionalmente, em relação ao marido, por ter se dedicado por anos aos cuidados da filha e da casa, de modo que a personagem passa a alimentar forte ciúme do companheiro. Já Rejane (Rosamaria Murtinho) é bastante dependente de Odilon (Nelson Caruso), porém vive praticamente o fim do relacionamento, o que leva seu parceiro a sair de casa. Objetivando superar as dificuldades conjugais, os personagens apelam para a terapia, que é orientada pelo psicanalista Dr. Lalo (Cláudio Marzo).

A ideia inicial do autor era fazer uma novela sobre psiquiatria, que, na sua opinião, era “continente ainda desconhecido pela maioria das pessoas”. Entretanto, compreendeu que não faria sentido uma abordagem didática do tema e preferiu “dar um certo aprofundamento psicológico a uma história”, discutindo o casamento e a família (DESPEDIDA..., 1976). Nessa perspectiva, a intenção de propor o debate de um assunto ainda novo para a parte significativa da audiência de certa maneira sintetiza uma das características básicas desse gênero folhetinesco: a busca pelo diálogo com a vida cotidiana. Afinal, como define Andrade, (2003, p. 95-96) as telenovelas são

um ritual coletivo que se concretiza no esforço para expressar, refletir e celebrar as crenças compartilhadas de uma cultura, numa narrativa que focaliza a dramatização repetitiva e ritualizada de símbolos, normas e valores que nos inspiram para os desafios do dia a dia. Trata-se da tentativa de fornecer mapas comportamentais para um mundo em constante mudança cultural. Ela transforma o não familiar em familiar, afastando o nosso medo do aos, estabelecendo solidariedades sociais e criando um sentido fora do pânico causado pelo desconhecido, pelo risco, pela ansiedade e pelo questionamento. O desconhecido é, assim, tema constante nas novelas e se apresenta, por exemplo, na inserção das novas tecnologias ou dos avanços na área médica utilizados como pano de fundo das narrativas.

A estratégia narrativa de se apropriar de elementos e assuntos presentes no cotidiano do público, já adotada em títulos anteriores, se tornou um paradigma na teledramaturgia brasileira e perdura até hoje, em produções recentes. Naquele período, “o país, que se modernizava de acordo com uma noção de modernização centrada no consumo e não na afirmação da cidadania, se reconheceu na tela da TV” (HAMBURGUER, 2011, p. 84). Entretanto, a abordagem pretendida para *Despedida de Casado* entrou em colisão com as prerrogativas comportamentais defendidas pela ditadura e instrumentalizadas através da

censura. Ao explorar a crise do matrimônio por diferentes ângulos, a ficção se defrontou com duras críticas dos censores, desde o início de sua tramitação na DCDP, em dezembro de 1976.

A preocupação em torno dos possíveis efeitos da trama são relatados logo no primeiro parecer referente aos dez capítulos iniciais da novela, no qual as censoras Ivelice Gomes de Andrade e Gláucia Baena Soares avaliaram que os desarranjos matrimoniais são “enfocados de maneira perigosa, podendo repercutir de forma desfavorável no público telespectador, com a agravante que o casamento atualmente se encontra cada vez mais debilitado e esta novela só poderia criar ainda mais conflitos no meio familiar” (ANDRADE; SOARES, 1976).

A questão da regulamentação do divórcio vinha sendo discutida pelo Congresso no período, quando foi proposta pelo Senador Nelson Carneiro do MDB em maio de 1975, por meio de emenda constitucional, na qual previa a dissolução do casamento após cinco anos de desquite e sete de separação de fato. Apesar de ter obtido maioria, a matéria não foi aprovada, pois precisava alcançar pelo menos dois terços de votos. Conforme aponta a pesquisadora Rosângela Digiovanni (2003, p. 47), entre as opiniões contrárias dos parlamentares, destacou-se a do líder arenista José Bonifácio de Andrada, segundo o qual o divórcio seria “coisa inventada pelos ricos, pela grã-finagem, que o utiliza para se promover nas colunas sociais”. Entretanto, como ressalta a autora, de acordo com pesquisas realizadas pelo IBOPE na época, havia forte tendência favorável ao divórcio também entre as classes populares e mesmo entre os católicos.

O tema foi bastante abordado pela imprensa, ocupando espaço inclusive nas publicações voltadas para o público feminino. Na revista *Cláudia*, por exemplo, o debate foi levantado pela jornalista Carmem da Silva, que defendeu o divórcio como um direito, não uma obrigação. No texto, publicado em junho de 1975, um mês depois da proposta de emenda ser derrotada no Congresso, a colunista esclareceu, segundo Soraia Mello (2016, p. 254), que o que estava em jogo não era a dissolução da família, e, nesse sentido, centrou-se “mais na impossibilidade de manter de forma saudável determinados casamentos, ou como seria mais danoso para as crianças crescerem num ambiente de desentendimentos do que crescerem com pais divorciados”.

O conteúdo da novela e os eventuais “efeitos colaterais” causados pelos “dramas destes casais neurotizados”, como mencionado pelas censoras, configuraram-se como problemáticos para o veículo (ANDRADE; SOARES, 1976). No segundo parecer emitido para a novela, as técnicas Valmira Nogueira de Oliveira e Maria das Graças Sampaio Pinhati consideraram que, na narrativa, o casamento era “situado como uma instituição arcaica, impossível de subsistir dentro da estrutura social contemporânea” (OLIVEIRA; PINHATI,

1976). Questões como “infidelidade”, “adulterio”, “ódio no seio da família”, “amor livre” e “dissolução do lar” foram elencadas como implicações negativas e, em caso de liberação, poderiam levar à retirada do programa do ar. Dessa forma, determinou-se a proibição da estreia da obra. Anexo ao processo há um “levantamento dos problemas constantes nos dez primeiros capítulos” do folhetim, nos quais uma série de cenas e diálogos são listados como passíveis de veto. Tendo em vista o volume significativo de indicações, caso as sugestões relacionadas ao longo das quatro páginas do documento fossem adotadas, como uma alternativa para garantir a exibição da novela, provavelmente pouco restaria de cada um dos episódios escritos.

Embora a notícia oficial sobre a censura tenha chegado aos estúdios da Globo somente no dia 23 de dezembro, quando a produção havia entrado em recesso para o natal, os rumores relativos à proibição já circulavam nos bastidores da emissora há alguns dias. O diretor de *Despedida de Casado*, Walter Avancini, responsável por comunicar a Durst a decisão da DCDP, declarou, em matéria publicada no *Jornal do Brasil*:

A verdade é que toda vez que se tenta um passo maior, um trabalho mais profundo, que possa servir como orientação para as massas, esbarramos na censura. Nosso único pecado, acredito, foi o de focar sem fantasia uma realidade que está presente na vida da maioria dos casais brasileiros. (WALTER..., 1976)

Na tentativa de apurar a opinião de diretores da Globo sobre o assunto, o periódico destacou que, embora nenhum tivesse se mostrado disposto a comentar o significado da referida suspensão, “muitos concordaram que qualquer tentativa de abordar temas atuais, como a problemática conjugal dos brasileiros, termina por provocar consequências como essa. E que assim fica muito difícil elevar o nível na televisão no Brasil” (CENSURA 77..., 1976).

Compreendida como um “tema atual” no período, a Psicanálise passava por um processo de forte difusão. Entre nós, a fundação das primeiras sociedades vinculadas à Associação Psicanalítica Internacional, organização fundada por Sigmund Freud, remontam às décadas de 1940 e 1950. Antes disso, esse campo teórico de estudos já circula entre o meio acadêmico e intelectual de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro e, conforme destaca Jane Russo (2002, p. 53), entre a classe média letrada da época, “de tal modo que, quando finalmente ocorre a institucionalização, certamente já havia um público consumidor formado, pronto para solicitar a nova terapia, bem como submeter-se a ela”.

Na esteira na institucionalização do saber especializado na área de psicologia, com a criação de cursos de graduação e regulamentação da profissão de psicólogo, nos anos 1960, o interesse pela temática passa a ser cada vez mais pautado, seja na imprensa ou na televisão.

Cecília Coimbra (2004, p. 46) fala em uma psicologização do cotidiano, em que “tudo se torna psicologizável”, assim “qualquer angústia do cotidiano, qualquer sentimento de mal-estar é remetido imediatamente para o território da ‘falta’, da ‘carência’, no qual os especialistas ‘psi’ estão vigilantes e atentos”. A autora ressalta que a questão da família se tornou a principal locomotiva responsável pelo avanço da Psicanálise no Brasil. Desse modo, a abordagem idealizada para o enfoque do enredo de *Despedida de Casado* situa-se em meio a essa ebulição “psi” que marcou tão profundamente aqueles tempos.

A atriz Rosamaria Murtinho, ouvida pelo *Jornal do Brasil*, demonstrou profunda indignação com a proibição da novela na qual atuaria como uma das protagonistas. Tratando a censura como “grande inimiga” da televisão e do teatro, a artista declarou que

ela [a TV] está sendo atingida todos os dias em pequenos detalhes, cortes de pequena repercussão. Agora, pela segunda vez, todo um trabalho é impedido de ir ao ar, e quem está saindo mais prejudicado é o público. Cada ato da Censura faz o Brasil ficar mais medíocre. Se eu fosse responsável pela programação de novelas voltaria a fazer dramalhões. Atacaria de Glória Magadan e quem quisesse que reclamasse. Quando o artista trabalha seriamente, encara decepção em cima de decepção. Do ponto de vista profissional, um ato arbitrário como a proibição de *Despedida de Casado*, gera uma grande insegurança e uma grande revolta. Como proibir um tape cuja sinopse foi anteriormente aprovada? Por que uma novela que fala de problemas reais dos casais na nossa sociedade não pode ir ao ar e os seriados importados, que só espalham a violência, nunca tiveram problemas com a Censura? (TRÊS..., 1976)

A menção à dramaturga Glória Magadan, que esteve à frente da produção de telenovelas na Globo durante os anos 1960, diz respeito à natureza das ficções exibidas anos antes, quando predominavam adaptações baseadas em romances fantasiosos, de capa e espada, apropriando-se da estética melodramática. Pretendendo narrar histórias mais realistas, as obras de Walter Durst, bem como de autores como Janete Clair, Dias Gomes e Bráulio Pedroso, enfocavam em tramas inspiradas no cotidiano do brasileiro, seja nos grandes centros urbanos seja em cidades do interior. Não é à toa, portanto, que a vigilância da censura sobre os folhetins televisivos se acentua fortemente na década de 1970. Presentes na rotina doméstica das famílias e cada vez mais verossímeis aos comportamentos e mudanças de sua época, as novelas se tornaram, gradualmente, alvos privilegiados da ação censória.

Com trinta capítulos gravados, a interdição causou prejuízos calculados em cerca de 5 milhões de cruzeiros, de acordo com estimativas da emissora. “Falamos que o texto prega a dissolução do casamento. Justo eu, que há 27 anos sou casado com a mesma mulher?”, questionou Durst em entrevista à *Veja*, demonstrando grande indignação diante da proibição da obra em que vinha trabalhando há mais de quatro anos. Segundo ele, ao contrário do entendimento da Censura, sua novela seria “vergonhosamente moralista”, pois os personagens

da trama, mediante a abordagem da Psicanálise, iriam “identificar problemas típicos, desnudá-los e amadurecê-los a ponto de fazer as pessoas reestruturarem sua vida como adultos” (NÃO..., 1977). Para substituir a estreia na faixa das 22 horas, a emissora decidiu reexibir uma versão compacta de *Bem-amado*, de Dias Gomes, a primeira produção a cores do formato exibida no país.

Enquanto isso, o pedido de reexame da novela censurada foi protocolado por Edgardo Erichsen, diretor da emissora, a fim de reverter a decisão anterior. Dias depois, outro ofício foi encaminhado por Mauro Borja Lopes, diretor executivo da Central Globo de Produção, alegando que Avancini e Durst haviam efetuado todos os ajustes e cortes recomendados pelos censores durante a visita que ambos realizaram à DCDP. Na sequência, tentando esclarecer as “intenções básicas” que se pretendia com o desenvolvimento da narrativa, Borjalo, como era conhecido, resumiu:

- a) Um conjunto de histórias entrelaçadas, demonstrado a importância fundamental da Afetividade, a força extraordinária deste sentimento essencial à vida humana e o perigo extremo das distorções que podem ser feitas em seu nome, inclusive quando ele, como tantas vezes acontece, é limitado apenas a uma de suas partes – o sexo;
- b) Possibilitar a uma classe de telespectadores, que ainda não têm condições para se aproximar realmente de um consultório psiquiátrico particular, o conhecimento, sem nenhuma mitificação, da existência de uma técnica rigorosamente científica para o tratamento dessas distorções, técnica que o próprio Governo, através de seus organismos de assistência social, aos poucos, está empenhado em fazer chegar até ela; e
- c) Demonstrar – o que nos parece ainda mais importante como resultado imediato – a extrema importância de se respeitar alguns preceitos relativamente simples no relacionamento humano, sempre dentro desse mesmo amplo universo da Afetividade, capazes de evitar que ocorram grande parte dessas distorções. (LOPES, 1977)

Percebe-se, nesse sentido, um esforço, tanto do autor, em suas falas públicas, quando da produção da emissora, através desse documento, em adequar o conteúdo da ficção às prováveis expectativas da Censura. A ênfase no tom supostamente moralista e pedagógico aplicado à forma como o enredo trataria as relações conjugais dos casais presentes na história, afastando a sombra de elementos como o sexo, aludido como uma “distorção” da “afetividade”, visa, a todo momento, convencer os censores acerca das intenções em jogo e, conseqüentemente, viabilizar a transmissão do folhetim. Mencionando até mesmo as iniciativas do governo na área de assistência social, a correspondência chega a argumentar que a reversão da proibição seria salutar para a própria DCDP, pois “representaria sua participação no que reputamos um verdadeiro e valioso Serviço Público” (LOPES, 1977).

No processo, há um longo parecer de cinco páginas reexaminando o material

submetido novamente pela emissora. O documento, contudo, não contém assinatura ou mesmo o timbre do órgão, de modo que nos leva a crer que ele seria uma espécie de minuta. De todo modo, constam no referido texto a análise dos personagens principais e secundários da trama e, particularmente, aquela que talvez seja uma das principais razões para a não liberação alegada ao longo do todo o processo: o veículo. Nessa direção, pontua:

o tema da novela não nos parece adequado para o veículo televisão, que tem características especiais; atinge indiscriminadamente a população do país, transmite alta carga emocional e estabelece inevitavelmente padrões de comportamento, sem que os expectadores disponham, na maioria das vezes, de condições de recebê-los criticamente. Pouco haveria a assinalar se o meio escolhido para o tema fosse cinema, teatro ou literatura. A grande questão que se põe, portanto, é a adequação do tema ao veículo; a esse primeiro ponto respondemos pela negativa: a televisão é imprópria para o tema. [...] Não se trata, apenas, de retificar diálogos ou situações que atentam contra a moral social e que pudessem ser alterados com nova redação ou modificações de cenas. Precisa ser entendido que nem todos os temas são apropriados para exposição pela TV. Não se trata de tentativa de impedir o debate de situações na vida real, mas de dar-lhes o veículo adequado. (MINUTA, s/d)

Acusada inúmeras vezes pelos agentes censórios de ser nociva, sobretudo, por “invadir os lares”, a televisão, regularmente, é tratada como um veículo que merece mais atenção dos esforços moralizadores do governo. Desse modo, não é sem razão que a apresentação de determinados enfoques para exibição na TV é encarada de formas diferentes pela Censura, quando comparados à leitura desses mesmos temas no cinema ou no teatro. Um dos motivos dessa assimetria se deve ao entendimento de alguns censores de que o público televisivo seria menos instruído, por isso, poderia compreender de forma equivocada ou simplesmente não entender a mensagem. Por vezes, a percepção de que o espectador da novela não assimilaria determinado conteúdo garante a permanência de cenas e diálogos que eventualmente poderiam ser vetadas, caso se destinassem a audiências consideradas “mais qualificadas”, em outros veículos.

Ao longo do mês de fevereiro de 1977, quatro pareceres foram emitidos tendo como objeto a solicitação de reexame da Globo. No entanto, todos eles foram unânimes em considerar que a novela não estava liberada para ir ao ar, mesmo com a disposição demonstrada pelos produtores em adequar o desenvolvimento da trama às exigências censórias. Uma última comunicação foi encaminhada pela DCDP, dessa vez endereçada a Roberto Marinho. A correspondência basicamente reafirma os argumentos destacados desde o início da tramitação de *Despedida de Casado*, pontuando também que as modificações realizadas depois do veto à estreia não haviam sido suficientes, pois continuava apresentando o casamento como “uma instituição falha e ultrapassada, cuja manutenção constituía-se em dorida luta diária, transformada, gradativamente, em insuportável encargo para os casais e

fator de desagregação familiar”.

Diferente da postura adotada em casos anteriores, por algum motivo, os executivos da empresa não encaminharam recurso à chefia do Departamento de Polícia Federal, nem apelaram ao Ministério da Justiça. A solução encontrada pelo autor foi reescrever outra novela, aproveitando grande parte do elenco já contratado, lançando-a logo após a conclusão da versão compacta de *Bem-amado. Nina*, que estreou apenas em meados daquele ano, foi o título escolhido por Walter Durst para a nova obra.

Uma última tentativa de viabilizar a produção da novela foi realizada por Boni, através do envio de uma correspondência a Rogério Nunes, em janeiro de 1978. Citando as dificuldades e carências de “bons textos nacionais escritos para a televisão”, o executivo consultou o diretor da DCDP sobre a possibilidade de retomar a montagem abandonada no ano anterior, argumentando que as motivações que levaram à suspensão do referido programa “se esvaziaram ou modificaram com a instituição do divórcio no Brasil” (OLIVEIRA SOBRINHO, 1978). Com o Pacote de Abril³⁵, intervenção autoritária instituída por Geisel para, dentre outras coisas, facilitar a aprovação de matérias de interesse do governo às reformas constitucionais, que deixavam de exigir dois terços dos votos e passavam a ser aprovadas por maioria absoluta, o projeto referente à regulamentação do divórcio voltou à pauta no Congresso e, repetindo o amplo apoio já declarado antes, foi referendado em junho de 1977.

Apesar da justificativa apresentada, Nunes refutou qualquer expectativa de reexame, declarando, de modo enfático, que a legislação recentemente aprovada “não veio para dar guarida à dissolução familiar”³⁶. Entendidas ainda como problemáticas para exibição na TV, as mensagens veiculadas pela novela deveriam continuar inacessíveis aos telespectadores brasileiros. Diferente do que ocorreu com *Roque Santeiro*, não houve, por parte da emissora, interesse em reassumir a produção de *Despedida de Casado* após o término da ditadura ou do funcionamento da censura.

O caráter tutelar da censura, a que nos referimos no início deste tópico, manteve-se como aspecto essencial das orientações da DCDP até o fim das atividades do órgão. A gestão de Rogério Nunes, destacada pela ampliação e aperfeiçoamento da ação censória em suas diversas frentes, se encerrou apenas em março de 1979, quando Petrônio Portella assumiu o

³⁵ O Pacote de Abril foi um conjunto de dispositivos discricionários do Executivo que visavam promover uma reforma política. Dentre as medidas adotadas, além da redução do quórum para aprovação de reformas constitucionais, determinou-se o retorno das eleições indiretas para governadores em 1978 e a ampliação do mandato do presidente da República de cinco para seis anos.

³⁶ Correspondência de Rogério Nunes a José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, de 10 de fevereiro de 1978.

Ministério da Justiça, por indicação de João Figueiredo, e nomeou José Vieira Madeira para dirigir a DCDP. Apesar da adoção de medidas como a suspensão da aplicação do Decreto-Lei nº 1.077, extinguindo o exame prévio de livros e revistas, e a instituição do Conselho Superior de Censura (CSC), no início dos anos 1980, não se pode afirmar se essas medidas visavam o encerramento definitivo da Censura ou se pretendiam apenas integrá-la, finalmente, à agenda da abertura (GARCIA; SOUZA, 2019). De todo modo, a submissão à chancela burocrática dos censores permaneceu presente na rotina das produções televisivas, ainda marcada por conflitos e conciliações, a despeito dos influxos na condução política da área. Nesse processo, coube à *Globo* adaptar-se às mudanças e, a partir das brechas abertas pela distensão e de sua influência junto do CSC, empenhar-se na gradual flexibilização das ações censórias voltadas às diversões públicas.

4 PILARES EM ARTICULAÇÃO: A COMUNIDADE DE INFORMAÇÕES E A CENSURA FEDERAL

Em encaminhamento datado de 4 de setembro de 1975, a Agência do Rio de Janeiro do Serviço Nacional de Informações (ARJ/SNI), endereçou à Agência Central do SNI a cópia de um trabalho organizado pela instância regional, em atendimento à solicitação verbal da Chefia do SNI, sobre o “Complexo Globo”. O documento lista todas as empresas que integram o Grupo Globo e relaciona os nomes de quem compõe os quadros de cada unidade. A listagem menciona artistas como Dias Gomes, Janete Clair, Lauro César Muniz, Gianfrancesco Guarnieri e executivos como Walter Clarck, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni), Armando Nogueira, Joseth Wallach, além de dezenas de outros atores, editores, produtores, supervisores e sonoplastas. O levantamento registra desde a participação desses sujeitos em passeatas, eventos e atos públicos, assim como suas respectivas atuações em partidos e movimentos de esquerda, até a simples assinatura em abaixo-assinados e manifestos de natureza política.

O documento mencionado compõe uma espécie de dossiê³⁷ com mais de noventa páginas de documentos produzidos pelo SNI com informações variadas sobre sujeitos ligados ao Grupo Globo e é representativo do interesse fomentado pelos mecanismos repressivos em torno do que era produzido na empresa, sobretudo no campo do entretenimento. Esse e demais registros do acervo do SNI serão abordados neste capítulo a partir das articulações mantidas entre o órgão e a Censura Federal, no que diz respeito à preocupação em torno da emissora de Roberto Marinho. Afinal, em que medida as investigações promovidas pela agência de informação da ditadura tinham impacto nas decisões de natureza censória? Nessa perspectiva, pensamos a partir da ideia de uma censura ampliada, para além da rotina burocrática inerente à atuação da Divisão de Censura e Diversões Públicas.

Além do dossiê mencionado, diversos outros documentos produzidos por instituições como os centros de informação da Aeronáutica (CISA), Exército (CIE) e Marinha (CENIMAR), em articulação com o SNI, ocuparam-se da questão da televisão e, em particular, das telenovelas, na medida em que elas poderiam representar um risco para o país. Encaradas recorrentemente como difusoras de conteúdos “esquerdistas”, as telenovelas aparecem nesses registros como elementos da “infiltração comunista”. No sentido de compreender a

³⁷ O compilado é identificado pela sigla ACE (Arquivos Cronológicos de Entrada), ou seja, é um tipo documental próprio do SNI caracterizado por reunir diversos registros oficiais (ofícios, encaminhamentos, informações) pertinentes a um mesmo assunto, pessoa ou entidade.

construção dessa rede, trabalharemos com o conceito de “supercensura”, por considerarmos, em conformidade com as contribuições de Garcia (2019), que o exercício censório não estava simplesmente concentrado em uma instância do organograma estatal, mas disperso em vários polos, sobretudo entre as unidades que integram a comunidade de informações do regime.

As articulações no âmbito da comunidade de informações podem revelar, em conformidade com os interesses dessa pesquisa, outros elementos que passaram a ser considerados pela avaliação censória, para além do mero conteúdo das narrativas. Em que medida as investigações em torno dos realizadores das telenovelas produziram efeitos sobre a condução dos trabalhos da censura? O exame desses documentos pode nos ajudar a responder à questão.

4.1 “Infiltração comunista na TV”: a comunidade de informações contra o “inimigo interno”

“O verdadeiro poder começa onde o segredo começa” (ARENDR, 2012, p. 542).

A interferência decisiva de órgãos de informação do regime na censura da telenovela *Roque Santeiro*, levando à proibição da estreia do folhetim de Dias Gomes no horário nobre da TV Globo, abordada no capítulo anterior, não se restringiu àquele caso. Em seus despachos e informes internos, as agências de inteligência pautaram a questão da censura de forma frequente, investigando e denunciando produções e artistas considerados suspeitos, a fim de pressionar o Ministério da Justiça e a Divisão de Censura e Diversões Públicas a coibir qualquer tipo de manifestação entendida como contrária aos interesses da ditadura.

As comunicações produzidas no âmbito da comunidade de informações, portanto, são reveladoras de elementos outros que, eventualmente, pudessem ser considerados pelo exercício censório, para além da simples análise dos conteúdos submetidos à apreciação dos censores. O exame da documentação dos setores de vigilância é fundamental para compreender em que medida as investigações realizadas de forma sigilosa incidiram sobre a condução dos trabalhos da censura.

Nesse sentido, destrinchar essa mecânica e entender suas regularidades e especificidades é imprescindível para analisar de que maneira o conjunto do organismo autoritário então vigente lidava com os programas e conteúdos veiculados pela TV e pela Globo, particularmente. O intenso intercâmbio entre esses órgãos, materializado por meio de volumosa documentação, expressa nitidamente a dedicação empreendida pelo regime no combate àquilo julgado como ameaça aos interesses e princípios do Estado de exceção, fosse ou não oriundo de empresas ou grupos que mantinham declarado apoio aos governos militares.

O historiador Carlos Fico (2019) classifica a espionagem, a polícia política e a censura como “pilares básicos” da ditadura. De forma subsidiária, a propaganda política e os julgamentos sumários de supostos corruptos integrariam também esse aparato que dava sustentação ao sistema de segurança do regime. Embora reunissem diferentes grupos de civis e militares, cujas perspectivas de condução do arbítrio também podiam variar bastante, os componentes dessa estrutura constituíam-se por meio daquilo que o autor chamou de “utopia autoritária”, ou seja, o entendimento de que os desafios impostos à transformação do Brasil em uma grande potência, naquele período, poderiam ser resolvidos através da eliminação de

determinados obstáculos e pelo “adestramento” da população. Nesse sentido, o complexo conjunto de sujeitos que aderiram a essa utopia distinguia-se em dois tipos: “saneadores” e “pedagógicos”. De acordo com Fico:

Para alguns indivíduos mais radicalizados, era necessário eliminar, literalmente, os obstáculos identificados com o comunismo, com a “subversão” e com a “demagogia dos políticos”. Para outros, os brasileiros eram “despreparados”, não sabiam votar, deixavam-se convencer pelos líderes populistas, não tinham conhecimento da realidade nacional, não possuíam, nem ao menos, noções básicas de higiene ou de civilidade urbana. Portanto, era necessário educá-los. Para os primeiros, a solução seria uma grande “operação limpeza”, capaz de prender, exilar e até mesmo matar os inimigos. Para os segundos, cabia aos militares desenvolver um projeto que suprisse as “deficiências de formação” da sociedade e a protegesse de “ideologias exóticas” ou de outras formas de corrupção do espírito (2019, p. 170-171).

Com base nesse princípio, órgãos como o Serviço Nacional de Informações (SNI) e a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), ainda que ambos tivessem seu funcionamento previsto em lei, operavam em dimensões distintas da repressão. Enquanto a comunidade de informações atuou de maneira sigilosa, com o intuito de vigiar sujeitos e ações julgados perigosos à segurança nacional, parte do trabalho da censura era de domínio público – seus certificados, liberando ou proibindo espetáculos e programas, eram divulgados para amplo conhecimento, por exemplo. Nas palavras do historiador Jailson Pereira da Silva (2020, p. 108), ao contrário da espionagem, que, por definição, agia de forma encoberta, a censura precisava ser identificável, como uma “torre de vigília”, dispositivo visível à distância, “um alerta cuja função primeira seria a intimidação, a adequação, o autocontrole”. Ao mesmo tempo, Hannah Arendt (2012, p. 541-542), já citada na epígrafe deste tópico, analisando as regras do Estado totalitário, pontua que “quanto mais visível é uma agência governamental, menor poder detém; e, quanto menos se sabe da existência de uma instituição, mais poderosa ela é”. Apesar da ditadura brasileira não se tratar propriamente de um governo totalitário, acreditamos que a reflexão da filósofa se aplica às instâncias em análise³⁸.

A despeito dessas diferenças, espionagem e censura, por vezes, moveram-se juntas, de forma colaborativa e complementar, orientadas a partir de um mesmo objetivo: combater determinados entraves à estabilidade do regime. São as articulações entre esses dois pilares da repressão em torno da programação televisiva e de supostos suspeitos contratados pela Rede

³⁸ Eliana de Freitas Dutra (2012, p. 23-24) pontua que, durante a década de 1930, a experiência brasileira gestou, no máximo, uma ideologia com “disposição totalitária”, “que sustenta a imagem de uma sociedade uma, indivisa e homogênea; advoga um controle social que normalize, uniformize e totalize o conjunto da vida social em nome de um valor dominante que pressupõe a identificação entre público e privado, o Estado e a sociedade civil; que representa a sociedade enquanto organização prenhe de racionalidade; que não prescinde do fantasma do inimigo para manter coeso o corpo social e também não prescinde do recurso à ficção, à mentira e à violência na representação e no controle de um real”.

Globo sobre os quais nos debruçaremos ao longo deste tópico e do próximo.

Na historiografia, até então, poucos trabalhos se dedicaram a analisar o papel da comunidade de informações junto à censura de diversões públicas, embora a recente disponibilização *on-line* dos acervos das agências de inteligência do regime pelo Arquivo Nacional, bem como o crescente interesse de pesquisadores acerca dessa vasta documentação, venha contribuindo para a reversão deste cenário.

Nessa direção, o historiador Douglas Áttila Marcelino (2006), de maneira pioneira, chamou atenção para a recorrente comunicação entre os órgãos de informações e a DCDP e o Ministério da Justiça, que frequentemente eram demandados a tomar providências acerca de produções de teor avaliado como subversivo. O permanente temor quanto à disseminação de comportamentos encarados como indesejados por programas de TV, por exemplo, motivou significativamente uma série de denúncias encaminhadas pelos agentes dos setores de informações para outros órgãos de inteligência e para a Censura. Assim, segundo o autor, práticas que ganhavam visibilidade naquele período, tais como a liberalização sexual, o uso de drogas, a contestação de padrões tradicionais e os conflitos geracionais eram classificados como “estratégia esquerdista”, que, portanto, deveria ser combatida pelas engrenagens autoritárias estatais.

Miliandre Garcia (2008), por sua vez, examinou a interferência direta do SNI e de órgãos de inteligência das Forças Armadas no campo do teatro, seja orientando a intervenção censória em espetáculos, seja monitorando atores e dramaturgos considerados subversivos. Em sua análise, a historiadora recordou uma entrevista concedida por Coriolano Fagundes, um dos censores mais antigos da DCDP naquele período, ao jornalista Vanderley Pereira, do *Jornal do Brasil*, em 1978, na qual o servidor rotulou de “supercensura” a influência direta e indireta de determinados setores ou mesmo de indivíduos nas dinâmicas da censura. Conforme destaca o referido censor, a supercensura era operada pelas “cartas da Presidência da República, os consensos dos cineminhas dos Ministérios, os assessores e amigos do Ministro da Justiça” e por “juizes de menores e outras autoridades, ou cidadãos, que comunicavam suas objeções a determinadas obras” (PEREIRA, 1978).

A denominação designada por Fagundes é interessante para pensarmos na maneira como os impulsos censórios foram exercidos por outros agentes e agências interessados no controle da produção cultural, embora não tivessem propriamente atribuição para tal. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da relação da censura com a comunidade de informações, é necessário considerar como a DCDP, por seu turno, se serviu desse aparato para vigiar artistas e produtores e embasar suas próprias decisões. Como pontua Garcia (2019, p. 131):

Nessa troca de documentos, alguns elementos devem ser destacados. O primeiro refere-se a como o SCDP [Serviço de Censura e Diversões Públicas] movimentou-se para pedir a punição de artistas ou servir à produção de informações sobre eles, ação que fugia completamente às suas competências legais. O segundo diz respeito à politização do SCDP que vinha se concretizando antes mesmo de 13 de dezembro de 1968 e, defendemos, fazia parte de um movimento que culminou no AI-5 e não que este inaugurou essa política de monitoramento que incluía a perseguição a artistas.

Para compreender como esse processo se deu, é indispensável questionar, preliminarmente: como a comunidade de informações funcionava? A partir de quais embasamentos legais sua constituição se embasava? Como se constituiu seu organograma? Que tipo de documentos formulava? Em que instâncias circulavam as comunicações produzidas? Somente a partir desse embasamento mais abrangente, será possível entender as formas como os organismos de vigilância se voltaram para a problemática da televisão.

Um mês e meio após o golpe, o governo do general Castello Branco apresentou ao Congresso Nacional o projeto de lei que criava o Serviço Nacional de Informações. O texto da normativa foi elaborado pelo general Golbery do Couto e Silva, homem de confiança da Presidência e um dos principais ideólogos da Doutrina de Segurança Nacional e da Lei de Segurança Nacional, além de membro destacado da Escola Superior de Guerra (ESG), a “Sorbonne”, como era conhecida a instituição nos círculos militares. Golbery assumiu a chefia de órgão, e se manteve no cargo desde sua criação, em junho de 1964 até março de 1967, quando a “linha dura” assumiu o poder com Costa e Silva. Tendo por finalidade superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contrainformação, em particular as que interessavam a segurança nacional, cabia ao SNI:

- A) assessorar o Presidente da República na orientação e coordenação das atividades de informação e contra-informação afetas aos Ministérios, serviços estatais, autônomos e entidades paraestatais;
- B) estabelecer e assegurar, tendo em vista a complementação do sistema nacional de informação e contra-informação, os necessários entendimentos e ligações com os Governos de Estados, com entidades privadas e, quando for o caso, com as administrações municipais;
- C) proceder, no mais alto nível, a coleta, avaliação e integração das informações, em proveito das decisões do Presidente da República e dos estudos e recomendações do Conselho de Segurança Nacional, assim como das atividades de planejamento a cargo da Secretaria-Geral desse Conselho;
- D) promover, no âmbito governamental, a difusão adequada das informações e das estimativas decorrentes (BRASIL, 1964).

A estrutura da entidade compreendia a Agência Central³⁹, que, a partir de 1967, passou

³⁹ A Agência Central coordenava as atividades do Sistema Nacional de Informações (SISNI) e possuía as seguintes atribuições: “produzir, em nível adequado, os documentos de informações e propor o ministro-chefe do SNI a difusão judiciousa destes; propor, orientar, coordenar e executar medidas de contrainformação; indicar pessoal para cursos e estágios, de acordo com instruções específicas; realizar operações de informações em

a ser situada no Distrito Federal, e agências regionais, em funcionamento em várias capitais do país⁴⁰. De acordo com o decreto que regulamentou seu funcionamento, o Serviço poderia ainda “estabelecer ligação direta com órgãos federais, estaduais e municipais e com entidades paraestatais e autárquicas” (BRASIL, 1964). Assim, a partir de 1967, passou a operar, em cada ministério civil, uma Divisão de Segurança e Informações (DSI) e em diversas estatais, empresas públicas, autarquias federais e até mesmo em órgãos estaduais e municipais – como Correios, Petrobrás, Embratel, Embratur, Funai, IBGE, universidades, bancos, Ibama, Eletrobrás etc – uma Assessoria de Segurança e Informações (ASI) ou uma Assessoria Especial de Segurança e Informações (AESI)⁴¹. Esse conjunto de organismos espalhados pelo serviço público era subordinado ao SNI, cuja autonomia e poderes correspondiam a de um ministério autônomo e seu chefe máximo respondia apenas ao presidente da República (FIGUEIREDO, 2005).

Em paralelo ao Serviço Nacional de Informações, atuaram também, no campo da vigilância, os centros de informações do Exército (CIE), da Marinha (Cenimar) e da Aeronáutica (CISA). Contudo, diferente do SNI, que basicamente investigava e reunia dados de subversivos e suspeitos em potencial de forma sigilosa, a fim de auxiliar a ação de instâncias propriamente repressivas do regime, os aparelhos criados no âmbito das Forças Armadas, além do levantamento de informações, infiltravam agentes em grupos de esquerda e movimentos estudantis e foram responsáveis pela prisão, tortura e morte de dezenas de opositoristas da ditadura. Com exceção do Cenimar, que foi criado em 1955, a institucionalização e o fortalecimento dos instrumentos de inteligência das demais Forças ocorreu durante o regime militar, que investiu pesado na estruturação de cada entidade, bem como no treinamento (inclusive no exterior), na compra de equipamentos de espionagem e

qualquer parte do território nacional e, desde que autorizadas pelo ministro-chefe do SNI, no exterior; exercer a orientação normativa, a supervisão técnica e a fiscalização específica das Divisões de Segurança e Informações (DSI) dos ministérios civis; coordenar o planejamento de operações de informações de que devessem participar outras agências do SNI ou órgãos cooperadores; exercer a supervisão técnica e a fiscalização específica das atividades de informações das agências regionais do SNI; e ter a seu cargo, como unidade administrativa, a administração do pessoal, das finanças e do material da agência” (ISHAQ; FRANCO; SOUSA, 2012, p. 47).

⁴⁰ Às agências regionais competia: “produzir e difundir os documentos de informações; indicar seu pessoal para cursos e estágios; realizar operações de informações nas áreas geográficas de sua responsabilidade; coordenar, mediante ordem, as operações de informações que se desenvolvessem em áreas geográficas de sua responsabilidade das quais devessem participar outras agências do SNI e também órgãos cooperadores; e ligar-se aos órgãos do SNI existentes em áreas de sua responsabilidade no que dissesse respeito às atividades de informações” (ISHAQ; FRANCO; SOUSA, 2012, p. 47 e 54).

⁴¹ Segundo Ishaq, Franco e Sousa (2012, p. 61), a Coordenação Regional do Arquivo Nacional em Brasília, responsável pelo conjunto documental produzido pela comunidade de informações, com base em uma pesquisa na base de dados referente a esse acervo, identificou 249 órgãos setoriais de informações espalhados pelo país.

armamentos, além da contratação de militares para os quadros dos setores de inteligência⁴².

Com a chegada de Costa e Silva e da dita “linha dura” ao poder e, sobretudo, após a publicação do AI-5, o levantamento de informações produzido pelo governo se intensificou e passou a interagir de forma mais sistemática com a polícia política e com o sistema de segurança, que buscava se aperfeiçoar com base na lógica da “guerra revolucionária” contra o “inimigo interno” (FICO, 2001). A divisão do país em zonas, áreas e subáreas de defesa interna, no início da década de 1970, sob responsabilidade de um comandante do Exército, e a instalação dos Centros de Operações de Defesa Interna (CODIs), que coordenavam os Destacamentos de Operações de Informações (DOIs), encarregados de perseguir e interrogar suspeitos, completavam essa arquitetura repressiva (JOFFILY, 2014).

Visando centralizar essa vasta rede de espionagem, o governo Médici elaborou o Plano Nacional de Informações, que definia todas as missões a serem cumpridas por cada instância, e, sob o comando do SNI, criou o Sistema Nacional de Informações (SISNI), responsável por “assegurar o perfeito funcionamento do sistema, determinando a execução de atividades de informações, normatizando, supervisionando e fiscalizando todos os órgãos participantes”, mantendo o governo sempre atualizado (FICO, 2001, p. 80).

As articulações entre os diferentes componentes da comunidade de informações foram fundamentais no processo de perseguição e aniquilamento da luta armada no país. Segundo Figueiredo (2005), até 1969, operavam no Brasil, aproximadamente, vinte organizações guerrilheiras de portes distintos, reunindo cerca de oitocentos militantes. Em cinco anos, foram desintegrados tanto os grupos que agiam nas grandes cidades quanto aqueles situados em zonas rurais.

A relevância do Serviço Nacional de Informações para a ditadura militar pode ser medida pela influência de seus quadros mais destacados nos rumos do regime. Além de ter sido criado e chefiado pelo general Golbery do Couto e Silva, passaram também pela chefia do órgão nomes como os generais Emílio Garrastazu Médici (17 de março de 1967 a 28 de março de 1969), Carlos Alberto da Fontoura (14 de abril de 1969 a 15 de março de 1974) e João Baptista Figueiredo (15 de março de 1974 e 14 de junho de 1978), dois dos quais chegaram à Presidência por seu desempenho à frente do SNI.

Ao longo dos anos, a complexa rede de informações concebida e mantida pelos governos de exceção atravessou diferentes fases da repressão. De acordo com D’Araújo, Soares e Castro (1994), se, nos primeiros anos após o golpe, esse processo teve um caráter

⁴² Enquanto o CIE foi criado em 1967 por Costa e Silva, o CISA foi instituído três anos depois, durante o governo Médici.

mais reativo às articulações promovidas pelos grupos de oposição, mesmo depois das guerrilhas terem sido desmobilizadas, na primeira metade dos anos 1970, o sistema continuou sendo aprimorado. Nesse sentido, os autores defendem que não se pode simplificar a construção do Estado de Segurança Nacional “a uma mera resposta aos contratempus da época”, pois, para muitos militares, era necessário também “fazer um trabalho preventivo de saneamento ideológico” (D’ARAÚJO; SOARES; CASTRO, 1994, p. 24).

No que se refere à censura, além das diversões públicas, a imprensa também foi alvo das pressões da comunidade de informações. Conforme pesquisa empreendida por Figueiredo (2005), o Centro de Informações do Exército foi responsável pelo maior número de pedidos de censura à imprensa, pois, “somente no período de agosto de 1971 a dezembro de 1972, emplacou vetos a 13 assuntos em jornais, TVs e rádios, quase um por mês”. Estavam entre os temas com veiculação proibida, “ações violentas da repressão, como assassinatos nos porões do regime e desaparecimentos de presos políticos” (FIGUEIREDO, 2005, p. 200).

Seja no campo da imprensa seja no das diversões públicas, as preocupações dos órgãos de informações acerca da censura apontavam, em grande medida, na mesma direção: a ameaça de uma suposta infiltração comunista nos meios de comunicação. Inúmeros documentos, produzidos por instâncias diversas da comunidade de informações, abordaram essa temática, sobretudo a partir dos anos 1970. Predominantemente, esses registros se caracterizavam como informes, sem identificação de autoria, nos quais difundiam-se dados, levantamentos, comunicados, esclarecimentos e orientações, obedecendo, na maioria dos casos, a um formato preestabelecido: elementos biográficos (posição ideológica, atividades subversivas, conduta civil), ficha conceito (a atuação profissional do investigado), juízo sintético (avaliação geral sobre o cidadão) e prontuário (FICO, 2001). Originada em determinada unidade de inteligência, a papelada deveria circular entre outras agências, configurando um fluxo permanente de compartilhamento de informações estruturado em rede. Junto ao informe, costumavam ser anexados recortes de jornais, relatórios e planilhas, dando embasamento aos argumentos pontuados.

Operada por uma lógica de suspeição de acordo com a qual tudo e todos eram encarados como possível ameaça aos interesses do regime, a comunidade de informações acolhia e até motivava a colaboração espontânea de cidadãos comuns que partilhassem dos ideais autoritários do regime, fabricando informações sobre a eventual participação de indivíduos e grupos em atividades julgadas suspeitas (MAGALHÃES, 1997). Nessa perspectiva, Marcos Napolitano (2004) pontua que a incorporação dessa lógica – pelos próprios agentes envolvidos com a repressão, mas também por funcionários públicos e civis

de um modo geral – engendra um fenômeno peculiar a regimes autoritários e totalitários, nos quais mais importante do que a produção da informação, era a produção da suspeita. Para o historiador, esse processo precipitou-se de forma veemente no campo da cultura:

Dentro dessa lógica de “produção de suspeita”, produzida pelos informantes, a “comunidade de informações” não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através de sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços. Mobilizava um conjunto de estratégias discursivas e técnicas de registro para criar uma representação do inimigo interno que poderia estar oculto no território da política e, principalmente, da cultura. Os espaços, instituições e personalidades ligados à cultura (arte, educação, jornalismo) eram particularmente vigiados pela “comunidade” (NAPOLITANO, 2004, p. 104)

Em maio de 1971, a Agência Central do SNI emitiu uma informação de natureza secreta acerca da “influência comunista sobre os meios de comunicação social”, na qual chamava-se atenção para os riscos da política expansionista do comunismo internacional, no referido âmbito. Segundo o documento, “elementos infiltrados, agindo habilmente para burlar a censura, vão conseguindo corromper a sociedade, disseminando mensagens, muitas vezes, oriundas do exterior”. As estações de televisão foram acusadas de não se preocuparem “com o nível cultural de seus programas”, mas apenas com o aumento do alcance da audiência. A exibição de um filme sobre a China comunista pela TV Globo foi objeto de crítica, pois seu conteúdo “desaconselhava sua exibição”. De maneira subliminar, os jornais, cujos títulos não foram citados, estariam apresentando “distorção ideológica no tratamento dispensados a assuntos e problemas nacionais”, enquanto a cobertura de notícias internacionais buscava “enaltecer os regimes socialistas”. Além disso, mensagens “de crítica e sátira a costumes, tradições e instituições”, veiculadas pelo periódico Pasquim, bem como por peças de teatro e filmes em cartaz nos cinemas, mencionados de forma genérica, foram listadas como fatores que visam a “desagregação da sociedade, a decomposição da família e a preparação psicológica para ações diversas” (INFORMAÇÃO nº 0880, 1971). Com o objetivo de encontrar soluções, cópias do documento, originalmente enviado apenas para a chefia do SNI, foram encaminhadas posteriormente para o Ministério da Justiça e para o Departamento de Polícia Federal, instâncias superiores da Censura Federal, que deveriam intervir diretamente nos casos relacionados.

A ideia de infiltração comunista, difundida à exaustão pelas instâncias repressivas do governo, dialogava diretamente com o imaginário anticomunista fortemente presente na sociedade brasileira, pelo menos desde a Era Vargas. Segundo Motta (2020, p. 81), já na

década de 1930, o comunismo foi reiteradamente representado como uma enfermidade, capaz de se infiltrar “sorratamente em todas as camadas sociais”. Entretanto, foi durante os anos 1960 que “referências à infiltração comunista ganharam posição de relevo no imaginário anticomunista, tornando-se um dos assuntos mais explorados”. Ao mesmo tempo, esse “perigo” era compreendido como uma ameaça de origem estrangeira:

A representação do comunismo como ameaça proveniente do exterior guarda relação de proximidade com os temas doença e infiltração, pois se trataria de um corpo estranho, infiltrado no Brasil por agentes estrangeiros. Os comunistas, inimigos externos do país, se infiltrariam na organização social brasileira, tal como agentes patológicos, colocando em risco a integridade da nação (MOTTA, 2020, p. 81).

Mobilizado recorrentemente, os argumentos anticomunistas e conservadores foram incorporados como parte do jargão dos documentos de vigilância, de modo que o tema da infiltração comunista se repete em diversos informes, lançando suspeita sobre atividades realizadas por artistas, mas também por membros da Igreja Católica, sindicatos e universidades. Esse fenômeno era interpretado pela Lei de Segurança Nacional como característica própria da “guerra psicológica adversa”, que buscava fazer uso 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 [...] contra a consecução dos objetivos nacionais” (BRASIL, 1967).

Segundo pontua Maurício Brito (2019), o Brasil daqueles anos foi terreno fértil para a mobilização do imaginário anticomunista por agentes e agências da repressão. Para o historiador, a inspiração para isso advinha de elementos diversos:

De um lado, isso parece ter se inspirado num imaginário anticomunista de matriz católica a respeito da suposta imoralidade dos comunistas retroalimentada por interpretações negativas da Revolução Russa — como já dito, uma deturpação de reflexões e experiências revolucionárias no campo da liberdade sexual, das relações de gênero, da coletivização do trabalho doméstico e do papel da família na educação dos filhos.

De outro ângulo, este anticomunismo no campo moral esteve associado às turbulências dos anos 1960/1970. Neste sentido, as representações anticomunistas esboçavam uma reação a mudanças reais experimentadas durante a ditadura — o papel da televisão como meio de comunicação de massa; a entrada de mulheres brancas de classe média no mercado de trabalho; a difusão da pílula anticoncepcional; a expansão da indústria cultural, da TV, cinema e mercado editorial, entre outros. Ao mesmo tempo, um contexto turbulento foi lido como ameaçador, especialmente os anos de revolução comportamental em escala mundial percebida como uma grande conspiração, o papel dos movimentos contestatórios protagonizados por jovens e a emergência de movimentos feministas e homossexuais. (BRITO, 2019, p. 16)

Nessa perspectiva, um enfrentamento ao dito “inimigo interno” teria de se dar, de modo prioritário, na arena dos costumes, na medida em que as transformações

comportamentais, assinaladas como subversivas à ordem, deveriam ser combatidas por estratégias psicossociais, que visavam preservar valores e tradições vistos pelos ideólogos militares como garantidores da estabilidade nacional. Afinal, a “degradação da moral” era lida pela Doutrina de Segurança Nacional “como uma das armas usadas pelos comunistas para desagregar a sociedade, tornando-a campo fértil para a disseminação de suas ideias” (DUARTE, 2014, p. 79). Sexualidades dissidentes, o “amor livre”, o aborto, o incentivo ao uso de drogas, o divórcio e a emancipação feminina, por exemplo, eram assimilados a estratégias do Movimento Comunista Internacional na guerra ideológica travada com os países alinhados ao eixo capitalista, no contexto da Guerra Fria.

Em 1977, a Agência Central encaminhou para as doze⁴³ agências regionais instaladas pelo país cópia de uma palestra sobre “a atuação dos meios de comunicação social na formação e condução da opinião pública”, para conhecimento das respectivas chefias e dos “analistas da área psicossocial”. O material, composto por um texto de dez páginas sobre o campo comunicacional e por anexos contendo charges, recortes de jornais e relatórios, reproduz o repertório da infiltração comunista, na qual “grande parte dos veículos de comunicação social e todas as formas de manifestação artística” estariam enquadradas nesse “esquema”. Nesse sentido, a televisão é considerada, ao lado do rádio, “de capital importância” para a estratégia comunista. Ao mencionar os prazos previstos legalmente para a vigência das concessões públicas desses veículos, o documento destaca a atuação direta do SNI no processo de renovação dessas concessões, cuja principal atribuição consistia em uma rigorosa triagem, visando “impedir que o controle das emissoras de rádio e televisão fique nas mãos de elementos ideologicamente comprometidos ou envolvidos com corrupção” (ENCAMINHAMENTO nº 72, 1977).

A afirmativa lança luz sobre o papel chancelador da espionagem estatal sobre a permanência das emissoras no ar. Embora a Rede Globo tenha incorporado, em seus quadros, artistas e dramaturgos oriundos das esquerdas, provocando tensionamentos, sobretudo, com a censura, conforme temos analisados nesta pesquisa, não identificamos na documentação examinada, registros que evidenciassem ameaças concretas à renovação de sua concessão pública, por parte dos órgãos de informações. Inclusive, a palestra em questão reporta-se às telenovelas da emissora para exemplificar os tipos de programa em que a infiltração vinha se processando:

⁴³ As agências regionais do SNI funcionaram nos seguintes estados: Amazonas, Bahia, Ceará, Goiás, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo.

Já as novelas, que há alguns anos atrás eram consideradas alienantes pela "esquerda festiva", passaram, devido a grande audiência que desfrutaram, a ser encaradas como veículos ideais para a difusão de mensagens claras ou subliminares de críticas ao regime ou exaltação do marxismo. A partir daí, vários autores especializaram-se em escrever novelas políticas para a televisão. Entre estes destacam-se, por seus trabalhos bem sucedidos, DIAS GOMES, sua esposa JANETE CLAIR, LAURO CEZAR MUNIZ e MÁRIO PRATA, autores de trabalhos de claro teor político-ideológico, como "O BEM AMADO", "FOGO SOBRE TERRA", "SARAMANDAIA", "ESCALADA", "O CASARÃO" e "ESTÚPIDO CUPIDO" (ENCAMINHAMENTO nº 72, 1977).

As preocupações da comunidade de informações com o tema se mantiveram, mesmo diante do avanço do processo de abertura política do regime, nos anos 1980, de modo que o tom de alerta e denúncia, costumeiramente manifestado nas comunicações dos órgãos de vigilância, se conservou entre seus agentes. Em maio de 1982, a Divisão de Segurança e Informações do Ministério dos Transportes encaminhou um informe avaliado com nota 2B em nível de fidedignidade⁴⁴ e intitulado "Infiltração esquerdista na TV" para a Agência Central do SNI, DSIs de outros ministérios, CIE, CISA e Cenimar e para Assessorias de Segurança e Informações da Empresa de Portos do Brasil (Portobrás), Superintendência Nacional da Marinha Mercante (*SUNAMAM*) e Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER), alegando ter colhido informações sobre a infiltração da esquerda nas estações de televisão.

Segundo o documento, a atividade de "comunistas ou simpatizantes" na TV Bandeirantes vinha chamando atenção há algum tempo, especialmente o comentarista internacional Newton Carlos, que "estaria atuando juntamente com outros comunistas brasileiros a favor dos guerrilheiros marxistas de El Salvador". Diversos contratados da Globo também foram mencionados, como a apresentadora Leda Nagle, em razão de seu programa de entrevistas "sistematicamente" receber personalidades de esquerda como Fernando Gabeira, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Ruth Escobar, Dias Gomes, Janete Clair e a cantora Simone. A presença, na TV, dos cartunistas Ziraldo e Henrique de Souza Filho (o Henfil), bem como dos cantores Fagner e Zezé Motta, identificados igualmente como "elementos de esquerda" também despertou incômodo. Até mesmo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, foi denominado como "esquerdista", por supostamente ter declarado que os músicos Dom e Ravel "não pisariam na TV Globo enquanto ele lá estivesse, pois a dupla costuma compor e cantar músicas patrióticas de apologia ao Brasil e de apoio à obra de recuperação do País pós-64" (INFORME nº 30/SICI/DSI/MT/82 de 10 de maio de 1982).

O crescimento das esquerdas no país foi objeto de uma Apreciação da Agência Central

⁴⁴ Identificada, em alguns documentos, a fonte da informação recebia uma classificação de "A" a "F", atestando sua confiabilidade, enquanto a veracidade do conteúdo variava entre notas de 1 a 6, de modo que um documento identificado como 1A possuía alto nível de credibilidade (FICO, 2001).

do SNI em novembro de 1983. O documento de 43 páginas, que primeiro foi submetido ao então chefe do órgão e, após consentimento superior, enviado para as agências regionais, alerta sobre as ações de um “Movimento Revolucionário” que estaria em curso e fazia uso de dois métodos: da estratégia “massista” e da violência. Enquanto a primeira consistia no trabalho de conscientização de base junto aos movimentos estudantis, operários e camponeses, a segunda, embora não estivesse mais associada à guerrilha como outrora, privilegiaria “insurreições” – “saques, depredações, enfrentamento armado” – e movimentos grevistas, buscado “as condições (objetivas e subjetivas) para a eclosão de uma única grande ação, em todo o território nacional, o que se constituirá na instauração da ‘revolução proletária’” (APRECIACÃO nº 049, 1983). O documento em questão tinha por propósito:

expor a situação atual e as perspectivas, para futuro próximo, da ação subversiva, bem como apontar alguns de seus principais fatores de força, dentre os quais se destacam a impunidade de que vêm desfrutando e a inação dos verdadeiros democratas, ante as investidas dos comunistas (APRECIACÃO nº 049, 1983).

O tom reproduzido no registro circulado internamente exagera e até mesmo falseia o potencial e a efetiva atuação dos grupos de oposição ao regime naquele contexto, alinhando-se com a tática empreendida por militares da linha dura contrários ao andamento do processo de abertura.

O início dos anos 1980 foi marcado por uma escalada de violência promovida por facções de extrema direita como o Comando de Caça aos Comunistas, o Movimento Anticomunista e o Grupo Anticomunista, que empreenderam vários atentados à bomba contra órgãos de imprensa, livrarias e universidades. Um dos episódios mais populares, dentre tantos, ocorreu em 30 de abril de 1981 e os holofotes sobre ele desnudaram a participação de dois agentes lotados no DOI-CODI do Rio de Janeiro – o capitão Wilson Dias Machado e o sargento Guilherme Pereira do Rosário – em uma tentativa frustrada de atentado, orquestrada para ocorrer durante a celebração do dia dos trabalhadores, no Riocentro, organizada pelo Centro Brasil Democrático (Cebrade), entidade vinculada ao Partido Comunista. Na ocasião, dois militares plantaram bombas nas proximidades de uma caixa de energia e no estacionamento do local, onde estavam aglomeradas mais de vinte mil pessoas. Um dos explosivos, no entanto, foi detonado acidentalmente ainda dentro do veículo dos responsáveis pelo crime. Embora o Exército tenha reconhecido publicamente a identidade dos envolvidos, um inquérito policial militar instaurado para apurar o caso concluiu que as bombas teriam sido introduzidas no carro por elementos subversivos de esquerda, com objetivo de matar os agentes que estariam em “missão de rotina” (NAPOLITANO, 2014).

Apesar da versão oficial defendida pelo Exército, SNI e pela Presidência, o episódio do Riocentro foi amplamente explorado pela imprensa, que naquele momento operava de forma mais livre e foi fundamental para tornar pública a participação direta de militares da ativa no ato terrorista. O atentado, somado ao colapso econômico marcado por elevados índices de inflação e desemprego, desencadeou um longo e irreversível processo de desgaste da gestão de João Batista Figueiredo e produziu efeitos nos resultados obtidos pelas forças de oposição nas eleições para os governos estaduais e para o Congresso Nacional de 1982. No pleito, o PMDB elegeu nove governadores, inclusive em São Paulo e Minas Gerais, enquanto o PDT emplacou Leonel Brizola no Rio de Janeiro. Na Câmara, o regime perdeu a maioria dos assentos, pois o partido da situação, o PDS, elegeu 235 deputados, contra 200 do PMDB, 23 do PDT, 13 de PTB e 8 do PT. O cenário apontava consistentemente para o declínio político dos militares, ameaçando de forma determinante seu predomínio à frente do Estado.

A queixa em torno da abertura política, presente em diversos documentos da comunidade de informações, evidencia o inconformismo dos agentes com a possível perda de espaço e poder que se avizinhava, nos estertores do regime. O fenômeno atingia, inclusive, o desempenho das Divisões de Segurança e Informações. Na Apreciação mencionada acima, “o processo de aperfeiçoamento político e a concessão da Anistia” são indicados como fatores inibidores da ação “dos órgãos de Informações dos Ministérios Cíveis, que têm encontrado dificuldades em impedir o acesso de comunistas aos diferentes órgãos da Administração Pública” (APRECIACÃO nº 049, 1983).

Se as DSIs vinham enfrentando dificuldades, a situação no SNI era outra. Foi durante a gestão de Figueiredo que o orçamento e o número de servidores do órgão atingiram os maiores índices. O crescimento, no entanto, foi acompanhado pela decadência funcional de seus quadros, pois o recrutamento de agentes cada vez mais desqualificados, iniciado já no final dos anos 1970, se intensificou na década seguinte.

Diante do encolhimento gradual da repressão e de seus aparelhos, coube ao SNI insistir na pauta, já há muito superada, da iminente “ameaça comunista”, como um modo de justificar a relevância dos serviços de inteligência para o governo e, ao mesmo tempo, tentar reverter qualquer possibilidade de esvaziamento do poderoso órgão. Parte dessa estratégia se baseou no apelo à preocupação com o campo psicossocial, frequentemente apontado como o mais afetado pela “infiltração esquerdista”. Nessa direção, a Agência Central do órgão esforçou-se em identificar e alertar para a presença de centenas de suspeitos espalhados pelo país, atuantes nos setores educacionais, sindicais e de comunicação social: “em termos de Estados da Federação, desponta São Paulo, com 539 infiltrados, seguido por Goiás (373), Rio

de Janeiro (346), Minas Gerais e Amazonas (194 cada um), Pará (153), Ceará (143), Pernambuco (142), Bahia (137) e Paraná (130)” (APRECIAÇÃO nº 049, 1983).

A elaboração de relatórios, levantando o número de supostos infiltrados em várias regiões visava, em suma, potencializar os riscos imaginários que esse processo poderia causar à nação.

A ideia de que a opinião pública vinha sendo “bombardeada, sistematicamente, pela propaganda adversa” foi bastante propagada. Assim, os programas televisivos aparecem como um problema particular a ser enfrentado:

Na Televisão, visita que adentra os lares sem ser convidada, proliferam os textos de novelas, com mais de 30% de programação. Nelas, o anormal, o incidental, é a família comum, pois as grandes "vedetes" representam, sempre, casos de família em dissolução e jovens em total desencontro moral e espiritual, tudo isso entremeado com as cenas de amor lascivo, em horário em que, normalmente, menores, com suas personalidades ainda em formação, assistem aos programas [...]

Agrava-se o problema, com a difusão dos dados negativos, simultânea e instantaneamente, para os mais modestos rincões do País, graças a evolução da tecnologia, que isso permite com a fácil instalação de antenas parabólicas. É a vida da família desagregada do "Baixo Leblon", levada a cores, como padrão de comportamento, as mais modestas cidades do interior, com um impacto negativo na formação da sociedade, que ainda não pode ser quantificado, mas que, por certo, trará sequelas adversas, no futuro próximo (APRECIAÇÃO nº 049, 1983)

Defendia-se que a produção e divulgação de conteúdos ligados à propaganda adversa de esquerda eram facilitados por fatores como: a insuficiência da Lei de Imprensa, o apoio financeiro do governo a meios de comunicação, filmes e peças teatrais críticos ao regime e a intervenção do Conselho Superior de Censura contrária às decisões censórias (APRECIAÇÃO nº 049, 1983). Como examinaremos no próximo capítulo, a posição crítica de parte dos membros do CSC, instância recursória ligada ao Ministério da Justiça, em relação aos despachos censórios provocou uma série de tensões com a DCDP, setores do governo e grupos civis conservadores, amedrontados com a possibilidade de flexibilização do controle estatal sobre as diversões públicas. Essa angústia foi estrategicamente insuflada pela comunidade de informações, que se apoiou no pânico moral e no medo em torno da popularização da televisão e de seus efeitos sobre crianças e jovens como formas de evitar o andamento a passos largos do processo de abertura e do próprio enfraquecimento da área de vigilância.

A documentação analisada, portanto, nos permite depreender certa inflexão. A atenção dedicada pela comunidade de informações sobre os riscos do aumento dos níveis de “infiltração comunista” no campo psicossocial, particularmente em veículos de comunicação de massa como a televisão, em um período em que a ameaça das guerrilhas urbanas e rurais

eram apenas uma lembrança distante, parece marcar um deslocamento nas justificativas que legitimavam a ação de órgãos como o SNI. Se antes as precauções estavam concentradas em torno de atos públicos, como manifestações de rua, investidas contra agentes e aparelhos militares e assaltos a bancos e lojas, com o objetivo de financiar a luta armada, nos anos finais da ditadura centraram-se, em grande medida, na vulnerabilidade dos lares, “invadidos” por programas e conteúdos capazes de “dissolver” a família tradicional brasileira, argumento reiteradamente utilizado diante do avanço da popularização da TV.

Nesse contexto, a consolidação da Rede Globo como a emissora de maior audiência do país colocou seus artistas, executivos e programas na vasta lista de suspeições da comunidade de informações. Objeto de nosso exame no próximo tópico, a empresa de Roberto Marinho, acusada de abrigar comunistas notórios entre seus funcionários, foi alvo de inúmeros informes e motivou consecutivas pressões da vigilância sobre a censura.

4.2 Vigilância sobre a Globo: entre a rejeição à “infiltração comunista” e o zelo pela imagem do regime

Na mira da “supercensura” promovida pela comunidade de informações, a programação da Rede Globo, bem como funcionários da emissora, foram objeto permanente de vigilância. Além de lidar com os despachos censórios efetuados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, que, como vimos nos capítulos anteriores, não polpou esforços em manter a programação da empresa carioca sob o crivo de vetos pontuais ou mesmo de proibições mais rigorosas, sua produção televisiva também provocou preocupação e motivou inúmeras interferências por parte do Serviço Nacional de Informações e dos centros de informações das Forças Armadas.

Nesse tópico, pretendemos, a partir da análise da documentação produzida por agências de inteligência, compreender como os impulsos censórios desses órgãos se voltaram contra determinados programas e personalidades da Globo, seja pressionando o Ministério da Justiça e a DCDP para intensificar o rigor das avaliações sobre os conteúdos exibidos, seja fabricando e alimentando suspeitas em torno de artistas e funcionários contratados pela empresa. Entretanto, nem todo olhar da espionagem sobre a emissora era de natureza censória. Durante os últimos anos do regime, quando o processo de abertura gradual e controlada estava em curso, foi criado o programa *O povo e o presidente*, no qual João Batista Figueiredo ia ao ar semanalmente para responder perguntas dos telespectadores sobre temas diversos acerca da condução política, econômica e social do país. A atração criou, na grade da emissora, um espaço de amplo alcance para a divulgação e a defesa de agendas do governo, contribuindo para a disseminação de uma comunicação simpática às ações e às obras realizadas no âmbito daquela gestão. No caso dessa produção, que será examinada adiante, as preocupações do SNI giraram em torno de outros aspectos, tais como a repercussão, sobretudo negativa, gerada pelas falas e posicionamentos manifestados pelo general em cadeia nacional.

O exame acerca dessas diferentes formas de lidar com conteúdos veiculados no canal nos permite compreender como se delimitavam, sob a ótica da espionagem, os limites daquilo que deveria ou não ser visto na emissora. Além disso, lançaremos luz sobre como sua programação foi constantemente interpelada por agências estaduais de espionagem de diferentes partes do Brasil, demonstrando as articulações e o engajamento da comunidade de informações em torno das eventuais influências e dos efeitos negativos da TV sobre o público telespectador.

A atenção dedicada aos artistas que atuavam na companhia televisiva da família Marinho evidencia-se através do compartilhamento de informações estabelecido sigilosamente. Em atendimento a solicitação da chefia do SNI, a agência regional do Rio de Janeiro elaborou, em setembro de 1975, um encaminhamento intitulado “Complexo Globo”, no qual foram listadas as empresas pertencentes ao grupo, bem como dezenas de nomes que integravam seus quadros, especificando, na maioria dos casos, as respectivas funções ocupadas e um breve comentário, com base no prontuário de cada indivíduo. Além dos contratados pela TV Globo, foram mencionados funcionários do jornal O Globo e da Rádio Globo. O documento deu ênfase aos dramaturgos, diretores, produtores, supervisores e aos principais executivos em exercício. Sobre atores e atrizes não foram incluídos comentários ou qualquer outra informação mais detalhada, pois, segundo o registro, o “tempo disponível para apreciação individual é insuficiente e eles não exercem função de mando”. Os apontamentos atribuídos a alguns dos citados merecem nosso destaque:

- a) Gianfrancesco Guarnieri
 Produz para a TV Globo (Casos Especiais).
 Filo-comunista. Ator. Poeta. Signatário de manifestos de caráter político. Seus trabalhos são veículo de “conscientização” e protestos.
- b) Dias Gomes
 Produz novelas para a Tv Globo (núcleo das 20:00h), a última delas, Roque Santeiro, proibida pela Censura, recentemente. Comunista notório e confesso, com longo prontuário na ARJ [Agência Regional do Rio de Janeiro]. Demitido pelo AI-1 da Rádio Nacional. Integra a base dos artistas que apoia o PCB.
- c) Janete Clair
 Produz novelas para a TV Globo. [...]
 Suas novelas adotam a linha da “conscientização” e do protesto.
- d) Lauro Cesar Muniz
 Produz novelas para a TV Globo, alternando com Dias Gomes, no núcleo das 20:00 hs (a última produzida foi “Escalada”). [...]
 Além de ter assinado manifestos de caráter político, já viajou para país da “Cortina de Ferro”, em 1968 (ENCAMINHAMENTO nº 098, 1975).

A ênfase atribuída aos dramaturgos não é por acaso. Conforme temos abordado, além da afinidade de parte dos autores contratados pela Globo com ideias de esquerda ou mesmo o histórico de filiação de alguns deles ao Partido Comunista Brasileiro, a popularidade das telenovelas e dos temas abordados por suas narrativas preocupava a Censura, mas também aos órgãos de informações. Embora parte dos dramaturgos comunistas – dentre os quais se destacam Dias Gomes, Lauro Cesar Muniz, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho – tenham encontrado na televisão, e em particular na Rede Globo, uma alternativa para continuar desenvolvendo seus trabalhos, experimentando novas linguagens e dando alguma sobrevida ao projeto nacional-popular empreendido por setores artísticos do PCB nos anos

1960⁴⁵, as limitações políticas e mercadológicas impostas pelo veículo e seus dirigentes frustraram esse objetivo, transformando-o em “trabalhos individuais que buscavam tanto a notoriedade midiática quanto novos espaços para a permanência da crítica” (SACRAMENTO, 2013, p. 125). De todo modo, o passado comunista desses artistas provocava suspeitas à repressão e, portanto, os manteve permanentemente na mira da censura.

O interesse pelas ficções televisivas foi objeto de um informe elaborado pelo Centro de Informações da Aeronáutica (Cisa), em junho de 1971. Endereçada à Agência Central do SNI e à DSI do Ministério da Justiça, a comunicação aponta que produções exibidas naquele ano, como *O cafona*, *Irmãos Coragem* e *Assim na terra como no céu*, da Rede Globo, e *Simplesmente Maria*, da TV Tupi, abordavam “mensagens de desagregação de família, rebelião da juventude, espírito antirreligioso e principalmente a apologia do adultério”. Ressalta ainda que esses títulos foram inicialmente vetados e somente conseguiram liberação para maiores de 18 anos posteriormente, porém, as “empresas de TV procuraram usar todos os meios de pressão contra os órgãos de Censura. Algumas vezes alcançaram sucesso como é o caso de ‘Irmãos Coragem’ que saiu da faixa de 18 para 12 anos, e está com uma audiência de 70%”. O informe conclui que:

- A infiltração comunista nos meios de divulgação vem aumentando de maneira gradativa e cada vez mais agressiva.
- A telenovela atualmente é o veículo de comunicações de maior receptividade na massa, principalmente a juventude e as classes média e operária.
- Os temas usados pelos autores esquerdistas, visam atingir os objetivos comunistas a longo prazo (INFORMAÇÃO nº 040, 1971)

Alguns títulos da teledramaturgia despertaram o interesse particular do próprio ministro da Justiça. No final do ano de 1970, Alfredo Buzaid, solicitou a Aluísio José Teixeira Gavazzoni Silva, assessor ligado a seu gabinete, uma apreciação acerca de duas telenovelas que estavam em exibição naquele período: *Irmãos coragem*, de Janete Clair, e *Assim na terra como no céu*, de Dias Gomes, no ar às 20 e às 22 horas, respectivamente.

A resposta veio somente no mês seguinte. Por meio de uma correspondência confidencial datada de 29 de janeiro de 1971, a orientação indicada pelo assessor ressalta a problemática dos conteúdos veiculados pelas referidas obras – julgadas “inconvenientes à educação e orientação política, familiar e cristã dos jovens e adultos”. Porém, a avaliação

⁴⁵ De acordo com Napolitano (2012, p. 101), “os artistas comunistas (e simpatizantes) constituíram um núcleo pensante e criador que conseguiu traduzir, com relativo sucesso e coerência, a linha frentista e aliancista do partido. A opção pelo nacionalismo, a visão do povo como protoconsciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público (implicando no figurativismo nas artes, na defesa da canção como convenção melódica suportando uma mensagem poética e o realismo dramático no cinema e no teatro) foram as bases desse projeto”.

também levava em consideração os riscos de impopularidade assumidos pelo governo diante da eventual mudança do horário da produção na grade de programação da emissora, perante a opinião pública. Gavazzoni Silva, que além de funcionário do ministério era professor, alerta para a inconveniência da medida, tendo em vista a possibilidade de ela provocar “comentários populares e da imprensa sobre o problema, aglutinando forças nesse sentido e revivendo a polêmica sobre a censura”. Na sequência, recomendou o diálogo com os dirigentes da Globo, com objetivo de traduzir a ideia do governo para o campo das comunicações, visando transformar a TV “em magnífica máquina de educação popular”, capaz de educar pelo exemplo. Por fim, revelou que “por iniciativa própria e em caráter particular” visitou as instalações da emissora, assistiu às gravações de *Assim na terra como no céu*, conversou com artistas e diretores, e, assim, concluiu que a aposta no caráter pedagógico a ser explorado da experiência televisiva consiste em uma fórmula “exequível e de fácil obtenção se convenientemente equacionada e posta em prática com apoio governamental” (SILVA, 1971).

Meses depois, a orientação do assessor foi recebida e arquivada pela Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça, o que leva a crer que foi dada ciência ao órgão acerca das ponderações levantadas. O encaminhamento desse documento para o setor de vigilância instalado na pasta, contudo, não nos permite afirmar que a censura imposta a essas produções pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi pressionada por agências de inteligência do regime. De todo modo, de acordo com os processos censórios das duas telenovelas, ambas enfrentaram duras avaliações dos censores, sofrendo inúmeros cortes em trechos de seus *scripts* e cenas gravadas. Nos dois casos, executivos da Globo precisaram negociar, comprometendo-se com o abrandamento de determinados enfoques dos enredos, evitando que as obras fossem penalizadas com a elevação de impropriedade e, conseqüentemente, com a alteração de seus horários de exibição.

O Centro de Informações do Exército, por sua vez, também demonstrou incômodo com a programação da Globo e chamou de “propaganda adversa” os conteúdos dos programas transmitidos pela emissora. Uma informação do CIE acusou novelas, show musicais, seriados, humorísticos e até o telejornalismo, “dominado por esquerdistas e contestadores” de “atacar, sistematicamente e indiretamente, autoridades constituídas e instituições, fazendo com que o público telespectador relacione os acontecimentos desses programas com o cotidiano e seja induzido a posicionar-se contra o Governo e o Regime”. As ficções televisivas, “escritas por elementos notoriamente de esquerda”, foram responsabilizadas por “ridicularizar abertamente os padrões, valores e tradições da nossa sociedade, e a enaltecer, em contrapartida, até ‘guerrilheiros’, como foi o caso da novela *Chega Mais*”, de Carlos Eduardo Novaes,

veiculada às 19 horas (INFORMAÇÃO nº 712, 1980). Séries de TV como *Malu mulher*, de Daniel Filho e Manoel Carlos; *Carga pesada*, de Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Gullar; e *O Bem-amado*, de Dias Gomes, também figuraram entre os títulos problemáticos, pelos mesmos motivos aventados acima.

A partir de 1979, as séries nacionais substituíram as novelas na faixa horária das 22h. Entretanto, as narrativas do gênero possuíam perfil semelhantes às tramas praticadas anteriormente, pois buscavam manter discussões de particularidades da vida social do país e, com isso, atingir o mesmo público, ou seja, telespectadores das camadas médias e altas, com maior capital cultural, agregando, assim, qualidade e prestígio à teledramaturgia (ALMEIDA, 2012; 2014)⁴⁶. Em razão disso, junto ao crivo censório, essas ficções sofreram dificuldades análogas às das novelas, apesar da faixa horária na qual eram apresentadas ser considerada mais permissiva, posto que atingia, majoritariamente, o público adulto.

O incômodo das instâncias de inteligência não se concentrou apenas na teledramaturgia. O comportamento de determinados sujeitos na televisão, sobretudo quando se tratava da projeção de personalidades que desafiavam a rigidez heteronormativa, também inspirou interdições. Em abril de 1972, a agência estadual do SNI na Bahia protestou, em informe encaminhado à Agência Central do órgão, contra a “liberalidade da Censura Federal” por permitir a “invasão dos lares” pelo que chamou de “estranha fauna”. O documento se referia à participação do costureiro Clodovil Hernandes, do carnavalesco Clóvis Bornay e do estilista Dener de Abreu como jurados nos programas do Chacrinha, Silvio Santos e Flávio Cavalcanti, respectivamente. O último, exibido pela TV Tupi e os demais pela Globo. Para a unidade baiana, o país vinha empreendendo grande esforço “com o objetivo de moralizar os costumes e resguardar a Família da obscenidade”, entretanto, a presença de indivíduos com “trejeitos femininos, expressões faciais duvidosas e voz em falsete” na televisão desafiava as intenções do governo. Desse modo, julgavam que a censura deveria ser mais rigorosa, evitando a veiculação de homossexuais na TV, pois consideravam que os referidos jurados não possuíam “os mínimos requisitos morais para servirem de ‘modêlos’, ‘arquétipos’ ou ídolos da mocidade do Brasil, a quem somente poderão influenciar do sentido negativo e indesejado” (INFORMAÇÃO nº 01321, 1972).

⁴⁶ Segundo Heloisa Buarque de Almeida (2014, p. 193-194), em 1978, a Globo “teria feito uma pesquisa de mercado que demonstrava o interesse da audiência ‘qualificada’ (classes AB, de 18 a 50 anos) por alguns temas: (1) algo ‘policia’; (2) interesse por mulher na faixa dos 30 anos, profissional liberal; (3) aventura rural; (4) interesse pela figura de um médico. Dos três primeiros temas brotaram, respectivamente, os seriados *Plantão de Polícia*, *Malu Mulher* e *Carga Pesada*, voltados para tal audiência, por vezes definida pelos seus produtores e pela imprensa da época como ‘classe média’ – no caso de *Malu*, dedicada à parcela feminina, no de *Plantão de Polícia*, à masculina, ao passo que *Carga Pesada* e *Aplauso* buscavam atingir ambos”.

Segundo Renan Quinalha (2021, p. 190), as pressões contra a presença dos “efeminados” na TV partiam de várias frentes, inclusive de políticos conservadores, e resultaram, por exemplo, no afastamento de Clóvis Bornay do *Programa Silvio Santos*, por “sugestão” da censura. Em maio de 1972, um mês após o encaminhamento do SNI sobre o assunto, o ministro das Comunicações, Higinio Corsetti, anunciou a intenção de reunir-se com os ministros da Justiça, Alfredo Buzaid, e da Educação, Jarbas Passarinho, para “aprovar um pacote de ‘normas de conduta’ da TV, com objetivo de elevar a qualidade da programação, em especial dos programas de auditório”. Declarou, também, que a proposta consistia em proibir “situações que exalta[assem], direta ou indiretamente, o erotismo, o alcoolismo e as inversões sexuais”. De acordo com matéria publicada na *Veja*, examinada pelo pesquisador, “houve uma ‘solicitação de Brasília para retirar do ar dois exemplos do que é mau’, referindo-se a Clodovil, que participava como júri da *Hora da Buzina*, e de Dener, que já havia sido demitido do programa de Flávio Cavalcante” (QUINALHA, 2021, p. 190).

Benjamin Cowan (2014, p. 28-29) pontua que a associação da homossexualidade com a “subversão comunista”, bastante presente nos registros censórios, é ainda anterior aos governos militares, remontando a uma tradição reacionária sedimentada pelo menos desde o Integralismo. Após o Golpe de 1964, entretanto, esse entendimento “apareceu, também, nas principais instituições e publicações do próprio regime, onde teóricos e mesmo forças de segurança viam no desejo homossexual uma tática da *guerra revolucionária*”.

O monitoramento sobre a programação da Globo se estendeu até mesmo sobre transmissão do balé Bolshoi. Inspirado na peça shakespeariana *Romeu e Julieta* e criado pelo compositor Serguei Prokofiev, o espetáculo russo, cuja companhia comemorava seu bicentenário, foi gravado em janeiro de 1976, em Moscou, por canais televisivos dos Estados Unidos (CBS), da Inglaterra (BBC) e Alemanha (Teleglob) e estava previsto para ir ao ar em mais de cem países no dia 28 de março (COMÉDIA..., 1976). No Brasil, a apresentação seria exibida pela emissora carioca após o programa Fantástico, às 22 horas. Anunciada aos telespectadores com antecedência de duas semanas, a programação chamou atenção do Centro de Informações do Exército, que alertou a Divisão de Informações do Ministério da Justiça sobre a proximidade entre a data dessa transmissão com os aniversários do Partido Comunista Brasileiro e da “revolução” de 1964 – nos dias 25 e 31 de março, respectivamente. A desconfiança sobre as supostas intenções da Globo se agravou ainda mais em razão do comercial de divulgação do balé ser sucedido, nos intervalos entre os programas, pela propaganda referente à celebração de doze anos do golpe. O episódio foi entendido como uma afronta à comemoração oficial do regime.

No mesmo dia, a referida DSI encaminhou um informe para o ministro da Justiça e para a Agência Central do SNI advertindo sobre a questão apontada pelo Exército. O documento reproduz a seguinte apreciação:

1. Há, por trás da montagem na sequência das duas "chamadas", o intuito de associar, subliminarmente, a comemoração do aniversário da revolução com o do PCB, assim como a apresentação do Ballet Bolshoi.
2. Há, principalmente, o interesse em levar ao público a ideia da comemoração do aniversário do PCB através da estrondosa propaganda de um programa, apresentado como de alta cultura e de âmbito internacional. (INFORMAÇÃO nº 309, 1976)

Partindo diretamente do Ministério da Justiça, a decisão acerca da censura prévia da exibição do espetáculo chegou à Rede Globo juntamente com a resolução de que a proibição não fosse divulgada como uma sentença imposta por instâncias do governo. Segundo matéria publicada no *Jornal do Brasil*, a emissora, acatando a determinação, obrigou-se a comunicar ao público que a suspensão do programa teria se dado meramente por “motivos de ordem técnica”. Substituindo a exibição da apresentação, foi escalado para o horário uma comédia erótica americana intitulada *Um casal a procura de uma esposa*, estrelada pela atriz Valerie Perrine, “que se notabilizou nos Estados Unidos por sua participação em filmes pornográficos” (COMÉDIA..., 1976). Ao que parece, com a substituição, a emissora decidiu provocar a decisão censória, ainda que tenha preferido não confrontar abertamente a imposição, tentando manter a transmissão planejada originalmente ou denunciando o veto.

A intervenção da comunidade de informações sobre a programação da Globo atravessou diferentes períodos da ditadura e atingiu atrações e conteúdos diversos. Orientados por uma rigorosa e paranoica lógica de suspeição, “os agentes de informações desenvolveram algumas técnicas de trabalho capazes de gerar culpados em quantidade compatível com o forte sentimento anticomunista de que estavam tomados” (FICO, 2001, p. 101). De modo que até a insuspeita apresentação do balé Bolshoi, em homenagem aos duzentos anos da companhia russa, tornou-se objeto de desconfiança e ameaça para o CIE e para o próprio governo. Nesse sentido, o permanente estado de alerta relacionado aos conteúdos televisivos consiste em uma estratégia determinante, na medida em que alimentava a ideia do inimigo a ser combatido, na esfera psicossocial.

De acordo com Carlos Fico (2001, p. 170), as demandas censórias de órgãos das Forças Armadas e de ministérios, de um modo geral, tinham certa pertinência com suas respectivas áreas de atuação. O historiador elenca os seguintes exemplos: solicitações vindas do Ministério da Saúde desejavam ocultar o surto de hemorragia causada por mosquitos, que atingiu crianças em Altamira (PA), em 1972; o MEC censurou debates sobre “universidade

rural”; o Ministério do Trabalho e Previdência Social proibiu o noticiário sobre a demissão do presidente e do secretário-geral do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS); o Ministério do Exército, por sua vez, ordenou a censura acerca da descoberta de drogas no quartel de Barra Mansa (RJ); enquanto que as exigências expedidas pelo CIE envolviam temas como prisões, assassinatos e invasões a sedes de grupos clandestinos. Com base em nossa investigação, acreditamos, entretanto, que esse padrão esteja associado mais diretamente às intervenções em notícias veiculadas pela imprensa. No que diz respeito à questão das diversões públicas, as reivindicações censórias dos organismos estatais atrelavam-se a preocupações de caráter mais estritamente anticomunistas, com ênfase em aspectos morais e dos costumes, compreendidos como ameaçadores da segurança nacional.

Do ponto de vista da Rede Globo, se a interdição em torno de novelas, séries e programas de entretenimento causava revolta e indignação nos bastidores, a empresa, reconhecida por sua conduta politicamente adesista ao regime, não se furtou em filtrar notícias críticas ao governo de exceção e em amenizar e até mesmo condenar a reorganização de movimentos sociais contestadores, sobretudo os que surgiram a partir do final dos anos 1970. Conforme pontua Gomes (2010, p. 11), a emissora comandada por Roberto Marinho ofereceu “um tratamento bastante generoso às autoridades governamentais ao mesmo tempo em que não abre mão de sua independência econômica, aquela que lhe garante poderio tecnológico, qualidade de seus produtos e, conseqüentemente, altos índices de audiência”. A cobertura das greves dos metalúrgicos no ABC paulista, por exemplo, é sintomática dessa postura. Além de não dimensionar precisamente a relevância dessas mobilizações, colocou-se “favorável ao patronato, obrigando os repórteres a esconderem o logotipo da emissora sob risco de sofrerem agressões nas ruas” (SIMÕES, 2000, p. 85). Na época, o programa *Globo Repórter* ainda chegou a produzir uma matéria sobre os acontecimentos ocorridos em São Paulo, porém a reportagem permaneceu engavetada por orientação expressa do próprio Roberto Marinho (SIMÕES, 2000).

Talvez os exemplos mais representativos da disposição conciliatória da empresa, presentes em sua grade de programação, são os programas *Amaral Netto*, *o Repórter* e *O povo e o presidente*. O primeiro consistiu em uma atração apresentada pelo jornalista e deputado de direita Amaral Netto, cuja propósito era percorrer “grande parte do território brasileiro em busca de imagens fortes”, visitando “parques nacionais e monumentos históricos pelos quatro cantos do país” (AMARAL..., 2021). Transmitido pela emissora ao longo de dezesseis anos, entre 1969 e 1985, embora tenha mudado de nome em 1981 para *Brasil, terra da gente*, o programa tinha cerca de uma hora de duração, e abordava temáticas como a pesca à baleia no litoral do Rio

Grande do Norte, as Cataratas de Foz do Iguaçu, as atividades militares na selva amazônica, dentre outras. Além disso, vale destacar que o semanário também “divulgava o trabalho do governo no sentido da integração nacional e de empresas brasileiras na interiorização. Marcado por forte tom de aventura, por imagens impactantes e pela exaltação patriótica dos temas abordados” (KRAUSE, 2016, p. 76).

O programa contava com bons índices de audiência e inovou ao adotar um formato de reportagem documental, reproduzida posteriormente pelo *Globo Repórter*, que estreou em 1973. Além de apresentador, Amaral Netto conduzia as reportagens, cujo conteúdo, segundo Kátia Krause (2016), era marcado por forte aspecto didático, a partir da concepção de um jornalismo com finalidade educativa. Nesse sentido, a proposta era bastante afinada com a ideia da televisão como um instrumento de formação do povo, como defendido por José Teixeira Gavazzoni Silva, assessor do Ministério da Justiça mencionado acima, dentre outros membros do governo militar.

De acordo com a pesquisadora, a atração teve o privilégio de não ser submetida ao processo de censura prévia, como outras produções televisivas do período, afinal, no campo ideológico, estava alinhada com o nacionalismo estatizante, o liberalismo modernizador, o conservadorismo moralista (KRAUSE, 2016). A despeito de ter permanecido no ar por bastante tempo, pois se manteve na grade até as vésperas de José Sarney assumir a Presidência, e lograr de relativa popularidade, no que se refere à memória oficial da Globo após o fim da ditadura, *Amaral Netto, o Repórter* caiu no esquecimento. Ainda conforme as contribuições de Krause (2016, p. 316-317):

No processo de redemocratização do país, a Globo passou também a incorporar um discurso de *resistência*, mesmo que o termo só tenha sido eventualmente empregado no sentido comum. Nesse discurso, a explicação para a presença de um programa como *Amaral Netto, o Repórter* na grade de programação fica à conta de uma *imposição*. E para explicar o comportamento da Globo na relação com a ditadura utiliza-se a “não subserviência”. Não é por acaso que a Globo explica sua atuação durante o período apoiando-se nesses dois pés: a tentativa de contornar/driblar a censura oficial do regime e o acolhimento profissional de intelectuais de esquerda. Ambos, de fato, aconteceram, e a emissora os incorporou ao seu passado mítico.

O recente discurso de “resistência” construído pela memória institucional da empresa também ignora o programa *O povo e o presidente*, que, segundo consta no *site* Memória Globo, surgiu de um convite feio por Roberto Marinho a João Figueiredo (O POVO..., 2021). A ideia central era criar um canal de diálogo assentado em horário fixo, entre a população e o presidente da República, que responderia, de maneira descontraída e com linguagem mais coloquial, perguntas de telespectadores encaminhadas por correspondência sobre temas como

educação, saúde, moradia, economia, entre outros. As cartas eram selecionadas por uma equipe de repórteres e redatores montada pelo Departamento de Jornalismo da TV Globo de Brasília e levadas à apreciação prévia do presidente para posterior elaboração das respostas, cujo conteúdo poderia ser embasado a partir da consulta a ministérios ou demais escalões estatais. As demais correspondências eram respondidas individualmente pela Secretaria Particular da Presidência, por meio do encaminhamento através dos Correios. Apresentado pelo jornalista Ney Gonçalves Dias, o programa, exibido aos domingos depois do *Fantástico*, estreou no dia 30 de maio de 1982, um ano após o fracassado atentado no Riocentro, episódio que desgastou de forma significativa a imagem do último governo da ditadura.

Na edição do jornal *O Globo* veiculada naquele domingo, foi divulgado um anúncio sobre a estreia, no qual as intenções da emissora foram esclarecidas ao público da seguinte forma:

Com este programa, a Rede Globo pretende ocupar um espaço novo, através do qual serão expostas intenções, diretrizes e obras do Governo, de um lado, enquanto de outro, serão cobradas as contas, em face das aspirações da sociedade. A importância deste novo espaço transcende, portanto, segundo seus promotores, o ano eleitoral, para se situar no âmbito de uma contribuição largo e positiva à construção democrática. Por isto, "O povo e o Presidente" não terá um prazo fixo de permanência no ar, além daquele ditado pelo interesse do público, atestado pelo volume da correspondência, que, mesmo antes da estreia, já era superior a 1200 cartas (O POVO..., 1982).

Para as gravações, foi improvisado um modesto estúdio na sala de cinema do Palácio do Planalto, composto por uma mesa redonda e duas cadeiras dispostas frontalmente, configurando o formato de entrevista, e jarros de plantas ao fundo, suavizando a austeridade do ambiente. *O povo e o presidente* funcionou como uma vitrine para dar voz ao governo em rede nacional, com o objetivo de melhorar a popularidade do general, projetando-o ao público como uma liderança de aspecto mais aprazível, por meio de diálogos geralmente marcados por tom informal e retórica amena. Tudo isso às vésperas de um processo eleitoral no qual seriam disputados os cargos de governador, senador e deputado estadual e federal, quando a estima do eleitorado sobre o regime seria novamente testada. A estratégia, no entanto, não funcionou. Como mencionamos no tópico anterior, o Partido Democrático Social (PSD), legenda que sucedeu a Aliança Renovadora Nacional (Arena), embora tenha ganhado a disputa na maioria dos estados, perdeu naqueles com maior expressividade populacional e poder econômico, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

Figura 1: Fotografia das gravações de *O Povo e o Presidente*.



Fonte: PRESIDÊNCIA da República, *O povo e o presidente*, 1982.

O povo e o presidente surgiu na esteira do quadro *Semana do presidente*⁴⁷, exibido desde 1981, também aos domingos, durante o popular programa de auditório capitaneado por Silvio Santos, no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Na emissora concorrente, o espaço dedicado ao mandatário do país, no entanto, possuía um formato de boletim, no qual, em poucos minutos, as atividades do general, realizadas durante a semana, eram resumidas ao público por Luiz Lombardi Neto, locutor oficial do SBT. Até mesmo a estratégia de exibir o quadro em um programa de grande repercussão, em termos de público, foi reproduzida na proposta idealizada por Roberto Marinho. No caso de Silvio Santos, a boa relação com João Baptista Figueiredo se relaciona, em grande medida, à gratidão por ter ganhado, durante o governo do general, a concessão de parte dos canais da TV Tupi, incluindo o de São Paulo, o que permitiu a transformação da TVS, do Rio, em SBT, em 1981. O sentimento se manteve, mesmo após o fim do regime, de modo que o empresário nunca deixou de elogiar o referido

⁴⁷ O quadro se manteve no ar, na emissora de Silvio Santos, por mais de 20 anos, até a gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Próximo ao governo de Jair Bolsonaro, o empresário, cujo genro, o deputado federal pelo Rio Grande do Norte, Fábio Faria, do Partido Social Democrático (PSD), foi nomeado ministro das Comunicações, em 2020, determinou a recriação da *Semana do presidente*, com a finalidade de divulgar as ações do governo federal (SILVIO..., 2020).

presidente. Em 2017, disparou publicamente: "Sou muito grato a ele. Se não fosse ele, eu estava vendendo caneta na praça da Sé" (STYCER, 2017).

No que diz respeito às atividades do SNI acerca da ressonância pública do programa em que Figueiredo aparecia como principal protagonista, na Rede Globo, diferente da postura manifestada em relação à produção de novelas e séries, o órgão se ocupou em registrar em seus informes as inúmeras críticas dirigidas ao presidente reproduzidas na imprensa e nos plenários de Assembleias estaduais e do Congresso Nacional. A maior presença na mídia também tinha seu ônus, na medida em que deixou o general ainda mais vulnerável ao julgamento da oposição e à erosão de sua imagem junto à audiência.

Uma matéria da *Folha de S. Paulo*, publicada no dia da estreia de *O povo e o presidente*, questionou representantes de partidos políticos diferentes acerca de suas respectivas opiniões em torno das expectativas sobre a presença de Figueiredo em um programa de TV naquele formato. O periódico entrevistou os parlamentares Ulisses Guimarães (PMDB), Roberto Frati (PTB) e Osmar Ribeiro Fonseca (PDT), além de Lélia Abramo, atriz e militante fundadora do Partido dos Trabalhadores, todos críticos ao general e aos seus eventuais propósitos com a iniciativa levada a cabo pela Globo.

A proximidade das eleições daquele ano, previstas para ocorrerem em novembro, foi encarada como a principal motivadora da idealização do programa e, portanto, um dos aspectos mais destacados pelos nomes ouvidos. A exposição semanal, garantida pelo espaço em horário fixo na TV, foi encarada por alguns como uma forma de burlar a legislação eleitoral vigente, que proibia o pronunciamento de candidatos a cargos eletivos nas transmissões gratuitas veiculadas por rádio e televisão⁴⁸. Tanto as entrevistas concedidas à *Folha* nessa matéria quanto em outra de natureza similar, publicada um dia após a estreia da atração, contendo impressões e críticas de lideranças políticas acerca do programa em si, foram reproduzidas por um informe confidencial da agência regional do SNI de São Paulo (INFORME nº 1704, 1982). O documento, que posteriormente foi encaminhado para a Agência Central do órgão, em Brasília, pretendia alertar para seus superiores acerca da má repercussão que vinha sendo disseminada na imprensa do estado.

Em 1983, as agências de Recife e Curitiba registraram, por meio de informes, pronunciamentos de deputados estaduais durante sessões legislativas, no plenário das

⁴⁸ A Lei Falcão, como ficou conhecida a Lei Nº 6.339, de 1º de julho de 1976, elaborada pelo então ministro da Justiça Armando Falcão, cujo nome foi atribuído à normativa, configurou-se como uma reação às derrotas eleitorais amargadas pela Arena nas eleições de 1974. O texto da norma buscava ofuscar a popularização de nomes ligados ao MDB, limitando a divulgação dos candidatos a informações como nome, número, um breve currículo e à fotografia, no caso da propaganda na TV.

assembleias onde atuavam, criticando uma série de declarações que Figueiredo vinha proferindo na tela da Globo. Datado de maio, o informe produzido pela instância paranaense, por exemplo, ocupou-se de denunciar as manifestações realizadas pelo deputado estadual Nelson Fiori Luiz Malaguide, do PMDB. Em seu discurso, o parlamentar contestou o espaço conferido à Figueiredo na TV, repreendendo, particularmente a propaganda do general ao PDS e a intimidação dirigida a governadores do PMDB recém-empossados. O documento pontua outros trechos do discurso proferido na ocasião, apresenta dados biográficos de Fiori Luiz, identificando-o como esquerdista e contestador do regime militar, e, por fim, conclui que o político:

desvirtuou completamente as declarações do Presidente da República, enfocando e dando uma conotação totalmente oposta às palavras do Chefe da Nação. Procurou com isso, encobrir as deficiências político-administrativas dos governantes do PMDB, imputando os fracassos e o ônus da responsabilidade à Administração Federal (INFORMAÇÃO nº 54, 1983).

O documento foi recebido pela Agência Central do órgão, que, através de um novo informe, se limitou a reproduzir os fragmentos da mensagem emitida (INFORMAÇÃO nº 34, 1983). Crítica similar foi manifestada pelo deputado estadual Wilson de Queiroz Campos, também do PMDB, no púlpito da Assembleia Legislativa de Pernambuco. A fala, integralmente registrada pela agência do SNI de Recife, assevera não ser justo que o presidente

exerça o direito de ocupar, uma vez por semana, 60 minutos do horário nobre de TV, justamente da emissora mais ouvida, para fazer apologia do seu governo, do seu partido, prometendo que resolverá os problemas do País, sem que, já em cinco anos de administração, pouco ou nada tenha feito para, pelo menos, minorar as dificuldades, principalmente da classe trabalhadora que precisa de salário justo (INFORME nº 36, 1983).

Para além de documentar a origem das avaliações negativas e fichar seus autores, entretanto, não foram identificados, em nossa análise documental, desdobramentos ou maiores encaminhamentos do SNI sobre o assunto. Portanto, não é possível afirmar se os responsáveis por essas declarações foram alvos de espionagens ou de sanções de qualquer natureza por parte dos aparelhos estatais. Ao mesmo tempo, nos parece que essa ausência pode ser interpretada como um sintoma concreto da decadência funcional que atravessava o SNI, quando “qualquer assunto, por mais insignificante, rendia um relatório, quando não um processo interminável, que passava de mão em mão sem um desfecho” (FIGUEIREDO, 2005, p. 272).

Em 1983, o programa passou a ser exibido às quartas-feiras e alterou, em parte, seu

formato original, quando deixou de responder às questões colocadas pelo público e passou a selecionar perguntas indicadas pela produção e pela assessoria do Planalto (O POVO..., 2021). Assim, se manteve no ar, com algumas interrupções, até setembro de 1983, período em que crise econômica se aprofundou e a campanha por eleições diretas para a Presidência da República começava a animar vários setores sociais e políticos do país, pressionando duramente pelo encerramento dos governos militares e a retomada do poder pelos civis. O movimento das *Diretas Já*, como ficou popularmente conhecida a mobilização em defesa da aprovação proposta de emenda à Constituição, apresentada pelo deputado federal Dante de Oliveira do PMDB do Mato Grosso, ganhou as ruas no ano seguinte e contou com a adesão de artistas, intelectuais engajados, organizações sindicais e estudantis, além de lideranças políticas de espectros ideológicos que iam da esquerda à direita. A cobertura da Rede Globo, mais uma vez, ofuscou a envergadura das mobilizações, deixando de transmitir, no Jornal Nacional, passeatas e comícios favoráveis à aprovação da emenda das diretas em capitais como Curitiba, Vitória e Salvador. E, quando finalmente se dedicou a cobrir as manifestações em São Paulo, duas semanas antes da votação da emenda na Câmara dos Deputados, distorceu informações, associando, inclusive, a movimentação nas ruas aos festejos do aniversário da cidade (ARÊAS, 2015).

A diferença de postura do SNI quanto aos tipos de programas exibidos na emissora demarca precisamente o que interessava ao regime, no que se refere às transmissões veiculadas pela maior companhia televisiva em operação no país, sobretudo a partir de meados dos anos 1970. Nessa direção, podemos considerar que havia, por partes das diferentes engrenagens repressivas, concepções comuns acerca dos limites daquilo que poderia ou não ir ao ar, de modo que a atuação dos órgãos de inteligência sobre o âmbito censório auxiliou e endureceu os despachos dos responsáveis legais pelo controle das diversões públicas: o Ministério da Justiça, o Departamento de Polícia Federal e, operando na ponta, a Divisão de Censura de Diversões Públicas. Os sentidos atribuídos ao veto, a partir desse conjunto de aparelhos repressivos, seguem a mesma diretriz anticomunista e conservadora no que se refere aos costumes e identidades, em resposta à expansão e ao fortalecimento de um veículo de comunicação social que gradualmente ganhou cada vez mais alcance no país e contribuiu decisivamente para transformar as formas de interação entre público e agente emissor.

Em paralelo, a diversidade de conteúdos produzidos pela Rede Globo, contemplando desde teleficções assinadas por dramaturgos comunistas a jornalístico de teor ufanista e programa de entrevista com o próprio general presidente em exercício, é sintomática das

complexidades de uma empresa que, durante os anos de exceção, buscou se consolidar nacionalmente no campo televisivo. As evidentes ambivalências desse comportamento podem ser compreendidas como uma estratégia para conviver de forma mais harmônica com o autoritarismo vigente, embora esse entendimento não deva isentar a emissora de suas identificações e compromissos políticos e ideológicos com o projeto de poder imposto pelos governos militares.

5 A GLOBO E O CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA

Nos estertores do regime, iniciado o processo de abertura lenta e gradual, após o fim do AI-5, finalmente o governo decidiu regulamentar e instalar o Conselho Superior de Censura. Criado por meio da Lei nº 5536 de 1968, o CSC tinha por objetivo mediar, junto ao Ministério da Justiça, decisões proferidas pelo Departamento de Polícia Federal, no âmbito da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Operando no interior do aparato censório, cabia aos membros do Conselho estabelecer critérios e orientar seu exercício. Composta por membros do governo e por entidades de classes artísticas, a instância parecia representar, a quem acompanhava com interesse seu estabelecimento, um passo importante para o aprofundamento dos embates com a DCDP e o desmantelamento das políticas censórias, com o encerramento das atividades da Censura.

Interessada em ocupar esse espaço, a Rede Globo atuou no sentido de articular a indicação de um nome de sua confiança para assumir uma das cadeiras no colegiado do CSC. Neste capítulo, analisaremos a atuação, no Conselho, do produtor e musicólogo Ricardo Cravo Albin, representante da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Tv (Abert) e funcionário da emissora carioca desde 1975. O livro publicado por Albin, intitulado *Driblando a censura*, em 2002, acerca da sua experiência durante esse período, é essencial para compreendermos a inserção de pautas de interesse da Globo nos debates e nas disputas engendrados naquela esfera deliberativa. Empenhada com uma agenda de flexibilização das políticas de controle às diversões públicas, a articulação da emissora nos despachos do CSC marcou os últimos anos da vigência da censura durante a ditadura. Anos depois da nomeação do colega, Boni comentou:

Eu diria que Ricardo Cravo Albin, com sua luta brava e consistente, antecipou em muitos anos o final da censura prévia. Acho que a linha de frente em uma guerra não é apenas composta de gente armada. Ricardo, com sua inteligência e combate direto, sempre esteve na linha de frente. (COSTA, 2018, p.213)

Além do livro de Albin, analisamos também documentos de órgãos de vigilância do regime e a cobertura da grande imprensa acerca da rotina dos trabalhos no Conselho. Além disso, examinamos a organização das quatro edições do Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas, nos anos de 1980 e 1981. Fomentado pelo CSC, os seminários inauguraram uma série de debates acerca dos rumos do exercício censório no país, iluminando como o tema foi abordado por sujeitos como artistas, empresários da mídia e censores.

5.1 “Nas barbas do inimigo”: a atuação de Ricardo Cravo Albin no Conselho Superior de Censura

Certo dia do mês de novembro de 1979, o jornalista Ricardo Cravo Albin, que atuava como autor-roteirista na TV Globo há pelo menos quatro anos, recebeu um telefonema de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Apesar do tom calmo na voz, seu interlocutor desejava discutir algo urgente e propôs uma reunião entre os dois logo para o dia seguinte. Segundo o relato publicado por Albin (2002, p. 28), em livro de sua autoria, sem rodeios, Boni foi direto ao ponto:

O convite que te faço em nome da Globo não é fácil e pode ser mal compreendido. Mas é fundamental para a defesa da liberdade de expressão. Foi o Otto Lara Resende o primeiro a ser indicado, mas teve que recusar porque alega problemas de saúde. Trata-se da representação da sociedade civil para lutar contra a cretinice dessa censura que nos tumultua e nos castra. Você vai lutar, nas barbas do inimigo, dentro do Conselho [Superior de Censura] instituído pelo ministro da Justiça e que já está funcionando há dois meses ao lado da sala do Petrônio Portella.

Instituído por um dos tripés da legislação censória, a Lei nº 5.536 de 21 de novembro de 1968, o Conselho Superior de Censura (CSC) só começou a operar efetivamente no final do ano de 1979, quando o general presidente João Figueiredo e Petrônio Portela, ministro da justiça, publicaram o Decreto Nº 83.973/79, regulamentando-o. Arelada ao Ministério da Justiça, a instância possuía caráter recursal a qual competia examinar decisões finais relativas à censura das diversões públicas proferidas pelo direção geral do Departamento de Polícia Federal. Além disso, cabia ao Conselho formular normas e critérios orientadores do exercício da censura.

O apelo feito por Boni visava garantir que um dos assentos do CSC fosse ocupado por alguém de confiança da emissora, “gozasse de boa reputação e que fosse portador de diploma universitário, preferencialmente de Direito” (ALBIN, 2002, p. 28). Um nome que pudesse atuar tanto no combate à censura quanto pelos interesses comerciais da empresa, bem “nas barbas do inimigo”. Albin topou a proposta e, duas semanas depois, em dezembro daquele ano, embarcou para Brasília a fim de participar da reunião mensal do órgão.

Eram tempos de abertura política, nos quais o conjunto de engrenagens repressivas do regime militar passavam por modificações e rearranjos operacionais, tendo em vista o andamento do delicado processo de transição. O fim do “milagre brasileiro” a partir de 1974, período em que o Produto Interno Bruto atingiu índices acima de 10% ao ano, aliado à crise internacional do petróleo, que impactou significativamente a economia mundial, bem como o retorno das grandes manifestações populares, capitaneadas por sindicatos e movimentos

sociais, marcaram a lenta marcha da distensão tutelada pelos militares. O fortalecimento eleitoral da oposição ao longo dos anos 1970, a revogação do AI-5 e as tensões que culminaram na Anistia, com forte participação de segmentos da sociedade civil organizada, são outros elementos que formam esse quadro de descompressão controlada e gradual da ditadura.

Conforme aponta Francisco Carlos Teixeira da Silva (2019, p. 334), entretanto, o projeto de abertura, que durou dez anos, consistiu mais em uma reconstitucionalização do regime do que propriamente na redemocratização do país, de modo que “o alcance e o ritmo da abertura ficaram muito aquém do que a oposição desejava”. A ideia do grupo que assumiu o poder junto com o General Ernesto Geisel era iniciar um processo de transição cujo ritmo garantisse a construção de uma hegemonia política capaz de afastar os influxos das forças de oposição mais radical. Para isso, o governo deveria:

renovar o apoio de setores liberais que vinham se afastando da ditadura; oferecer ânimo à oposição moderada, para que não abandonasse o jogo político do regime militar; estabelecer maior controle sobre os “porões” para evitar divisões internas nas Forças Armadas; institucionalizar e conferir maior previsibilidade às normas do Estado autoritário, para dar-lhes mais segurança (MOTTA, 2021, p. 252).

Diante desse quadro, o abrandamento da ação censória deveria constituir-se como um dos elementos da distensão, até como um modo de sinalizar para as emissoras a disposição do governo de reconfigurar a atuação da DCDP, no entanto esse processo, particularmente, se deu de forma ainda mais prolongada. Afinal, na gestão de Armando Falcão (1974-1979) à frente do Ministério da Justiça prevaleceu uma conduta rigorosa sobre o exercício censório – como o próprio lembra em sua autobiografia, sob seu comando “a tesoura funcionou sem tremer a mão” (FALCÃO, 1989, p. 355). Somente com Petrônio Portella (1979-1980) conduzindo a pasta, procurou-se dar outra diretriz à área. No curto período em que assumiu o ministério, buscou, conforme pontua, remodelar o perfil da censura, tentando atender as reivindicações de artistas e intelectuais, reduzindo o número de produções proibidas, favorecendo atividades culturais e ampliando o debate com o setor artístico (GARCIA; SOUZA, 2019). Outro marco de sua gestão foi a idealização dos Seminários de Censura, espaço de debate entre agentes da censura, membros do CSC e de entidades artísticas acerca dos rumos do exercício censório no país.⁴⁹

No final dos anos 1970, uma série de medidas foi tomada no campo da censura às diversões públicas, no sentido de adequar paulatinamente os despachos da área àquele

⁴⁹ Este último ponto, especificamente, será analisado no próximo tópico.

momento da ditadura. O fim da censura prévia da imprensa e de publicações, além da própria implementação do Conselho Superior de Censura sinalizavam o interesse do governo em reformar parte das atividades censórias.

Contudo, a preocupação com obras de maior alcance popular, como músicas e programas televisivos, se manteve, em grande medida, semelhante ao período de recrudescimento censório, no final dos anos 1960. Tais produtos culturais eram considerados pelo regime ora como instrumentos do comunismo internacional, ora como empecilho direto à formação dos jovens. Foi somente em janeiro de 1980 que o chefe da DCDP, José Vieira Madeira, determinou, por meio de portaria interna, que o exame de letras musicais deveria se concentrar em Brasília, exceto o repertório de carnaval e os festivais de música. Até aquele momento, o órgão central dividia essa responsabilidade com as agências estaduais, que passaram a apenas receber as demandas das gravadoras (GARCIA, 2008). Em virtude dessa determinação e do próprio nível de profissionalização alcançado pelo setor desde meados da década anterior, assistiu-se a uma significativa elevação do número de vetos a letras musicais nos estertores do regime (CAROCHA, 2007).

Se as produções fonográficas e televisivas atraíam cada vez mais atenção da censura, cinema e teatro, aos poucos, saíam de foco. Sensíveis a todas essas transformações, “uma das primeiras iniciativas dos membros do CSC foi providenciar o reexame de todas as produções artístico-culturais vetadas pela censura federal e instaurar o sistema de classificação por faixa etária para filmes e peças teatrais” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 196).

Ricardo Cravo Albin (2002, p. 7) assevera que a reforma na concepção e nos critérios censórios, resultante da implementação do CSC foi “transitória, parcial e precária”, tendo em vista que as mudanças normativas se apoiavam em uma legislação de 1968, mas visavam uma flexibilização, ainda que lenta, das diretrizes de exceção. Para o roteirista da Globo, tal aplicação “foi um exemplo típico de instrumento legal de transição entre uma situação de arbítrio e uma situação de direito”.

Antes de avançarmos propriamente para a atuação de Albin no CSC, é necessário situar sua trajetória pessoal e problematizar o livro publicado por ele, no qual relata sua experiência como um dos membros desse colegiado.

Formado em Direito, Ciências e Letras, Albin fundou e dirigiu o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1965 a 1971), atuou como jurado nos Festivais Internacionais da Canção Popular (1966 a 1971) e presidiu a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Instituto Nacional do Cinema (1970 e 1971). Na TV Globo, foi contratado para produzir especiais sobre música popular brasileira, tema sobre o qual escreveu diversos livros.

Albin chamou atenção da comunidade de informações e teve suas atividades sob vigilância ainda anos antes de ingressar no CSC, mais precisamente no período em que esteve a frente do INC e da Embrafilme, órgãos que operavam em cooperação. Enquanto o Instituto, autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação, visava “formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior” (BRASIL, 1966), a Embrafilme, empresa de economia mista também ligada ao MEC, tinha por objetivo a “distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos” (BRASIL, 1969a). Em ambos, a indicação do dirigente máximo deveria ser realizada pelo Presidente da República, por intermédio do Ministro da Educação e Cultura, que na época era o senador Jarbas Passarinho (Arena).

Em agosto de 1970, a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça emitiu um informe intitulado “A esquerda domina o Instituto Nacional de Cinema”. O documento de dez páginas, encaminhado para a Agência Central do SNI, consiste em um levantamento das relações institucionais e de amizade do então presidente do órgão, considerado “um inocente útil”, com proximidade a “diversos esquerdistas”. Nesse sentido, lista desde sujeitos indicados por Albin para assumir cargos no INC a ações promovidas no âmbito do MIS, como um curso de cinema, no qual, os professores convidados eram “quase na totalidade, manifestantes de esquerda, como Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, David Neves, Neville de Almeida, Leon Hirzman” (ENCAMINHAMENTO, 1970). A suposta “infiltração comunista” no INC incomodou a inteligência do regime na época e manteve Albin no radar da inteligência estatal.

Em janeiro do ano seguinte, o Centro do Informações da Aeronáutica (CISA), baseado no Rio de Janeiro, emitiu um longo informe de similar teor sobre as “ligações estreitas com a esquerda” do então presidente do INC, antes e depois dele assumir a gestão do órgão (INFORME, 1971). Além de apontar o suposto comprometimento de Albin com “esquerdistas” ligados à indústria cinematográfica, o documento descreve como se deu sua indicação para o cargo, respondendo, inclusive, à uma indagação inevitável acerca dessa questão: como um sujeito diretamente associado com personagens notórios da oposição à ditadura foi indicado pelo governo para dirigir dois órgãos na estrutura do MEC?

De acordo com o relato elaborado pelo CISA, dois meses após ter assumido o ministério, Jarbas Passarinho se reuniu com uma delegação dos Sindicatos dos Produtores composta por Aloisio Leite Garcia, presidente da entidade; Luiz Carlos Barreto, produtor de

cinema; e José Viana de Oliveira Paula, mais conhecido como Zelito Viana, cineasta. Na ocasião, o ministro teria demonstrado estar “totalmente por fora do assunto” e os produtores teriam assumido posição cautelosa, não sugerindo nomes para ocupar a direção no INC, embora tivessem vetado nomes mencionados por Passarinho. Teria sido por intermédio do jornalista Evandro Carlos de Andrade, de *O Estado de São Paulo*, e por um “assessor do gabinete do MEC”, que Barreto conseguiu uma nova audiência com o ministro para discutir o tema, sendo nessa oportunidade que, finalmente, o nome de Ricardo Cravo Albin surgiu como uma opção viável para o cargo. Nesse sentido, o documento prossegue:

A esquerda, que não tinha muitas esperanças de alcançar, um dia, o controle do órgão incumbido de planejar e executar a política do governo no campo do cinema, conseguiu o que a todo mundo pode parecer ilógico ou impossível. Com RICARDO CRAVO ALBIN, não era somente a infiltração esquerdista – era o controle, o domínio, tanto porque o novo presidente do INC nunca foi ligado a qualquer setor do cinema, como em virtude de sua personalidade, que é marcada por uma vaidade excessiva e uma ambição agura. A esquerda havia encontrado um títere. E, daí por diante, foi tudo fácil para os esquerdistas, que em agosto de 1970, quatro meses depois da conquista do Instituto Nacional do Cinema, conquistaram também a Embrafilme, para cuja direção-geral foi designado o mesmo RICARDO CRAVO ALBIN (INFORME, 1971).

Na sequência, conclui-se que os dois órgãos estariam “absolutamente controlados pelos esquerdistas”. Não foram encontrados registros capazes de indicar de forma precisa as razões pelas quais Albin deixou a presidência do INC e da Embrafilme meses depois. Segundo matéria publicada no *Jornal do Brasil*, às vésperas de deixar os respectivos cargos, o então diretor vinha sendo pressionado por sindicatos da área em razão da ausência de rigor no cumprimento de uma resolução que obrigava casas exibidoras a manter em cartaz filmes nacionais por 98 dias no ano (PRODUTOR..., 1971).

De todo modo, o retorno ao ministério em 1973 para atuar na Rádio MEC demonstra que tanto os temores reportados pelos órgãos de vigilância acerca de suas ligações com a esquerda, quanto o desgaste com a categoria a qual representava não foram desabonadores o suficiente para afastá-lo permanentemente de exercer eventuais funções no governo em anos posteriores.

As particularidades do perfil de Albin, que mantinha, ao mesmo tempo, interlocução com opositores declarados do regime militar e contava com a confiança do comando do MEC, estava longe de ser uma exceção. Estudos recentes têm demonstrado que o ministério abrigou outros nomes com trânsito semelhante, sobretudo a partir da gestão de Ernesto Geisel.

Em 1974, produtores do campo teatral articularam junto ao então Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, para consolidar a nomeação do dramaturgo e empresário do

setor Orlando Miranda – que anos depois seria um dos membros do Conselho Superior de Censura – para a direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão pertencente à estrutura do MEC, responsável por estimular o fomento à produção teatral nacional. Segundo Garcia (2013, p. 132), Miranda “se destacou na história da instituição por promover ações culturais de incentivo ao setor e sinalizar para uma nova fase de negociação com o governo, mas também por desencadear um amplo debate em torno de políticas culturais”.

Outro caso que merece menção é o do cineasta Roberto Farias, que assumiu a direção-geral da Embrafilme também em 1974, por intermédio de articulações promovidas pela Associação Brasileira de Cineastas (Abraci) e pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC) com o MEC. De posse de cargo, Farias constituiu-se como “ponte fundamental entre o Cinema Novo brasileiro, ou seus principais remanescentes, e o Estado”, de modo que profissionais como Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, Zelito Viana e Glauber Rocha, por exemplo, foram contemplados “com recursos da estatal, seja para financiamento, coprodução ou distribuição de seus filmes” (GUEDES, 2020, p. 178).

Fruto, em grande medida, da delicada costura de entidades de classe, o esforço de emplacar nomes considerados aceitáveis pelos respectivos setores artísticos para ocupar cargos estratégicos no interior do regime é bastante representativo do jogo de arranjos e negociações produzidos nas zonas cinzentas do período de exceção. Movendo-se de forma ambivalente entre os dois polos, Ricardo Cravo Albin configurou-se como a escolha ideal para representar não só os interesses da Rede Globo nas batalhas no CSC, mas das emissoras de rádio e TV de um modo geral. Afinal, pelo menos no que se refere à televisão, os índices de popularidade do veículo cresciam de maneira vertiginosa, de modo que as expectativas de crescimento dessa indústria para os anos 1980 eram bastante promissoras. Atenuar e até mesmo neutralizar os efeitos da censura sobre o meio em questão consistia em um desafio imprescindível.

Em 2002, anos após o período aqui estudado, Albin lançou o livro intitulado *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*, através do qual relata sua passagem pelo CSC, desde a ligação de Boni, mencionada acima, ao encerramento das atividades do órgão, em 1988, com o advento da Constituição e, conseqüentemente, o fim da censura. Com uma narrativa de natureza autobiográfica, em que o autor se ancora em suas memórias, mas também em notícias veiculadas em jornais do período retratado, além de seus próprios pareceres e notas como membro do Conselho, a obra é um interessante documento sobre os bastidores das discussões ali pautadas e do cotidiano de trabalho daquela instância por quase uma década.

Para a análise historiográfica, uma narrativa calcada na experiência pessoal do próprio narrador deve ser encarada a partir das peculiaridades de seu gênero. Nesse sentido, nos apoiamos nas contribuições de Philippe Lejeune (2008), que conceitua a escrita autobiográfica como textos referenciais, aproximando-os, assim, do discurso científico ou histórico, pois se propõe a dar conta de uma realidade externa à redação testemunhal, submetendo-se, dessa forma, à prova de verificação. O estudioso assinala que o objetivo dessa narrativa “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real” (LEJEUNE, 2009). Todavia, o tipo de pacto estabelecido entre o autobiógrafo e o leitor é diferente daquele constituído pelo historiador. Lejeune alerta que o primeiro narra aquilo que apenas ele é capaz de dizer. A escrita em primeira pessoa se constitui como elemento central desse pressuposto. Afinal, só há autobiografia se houver relação de identidade entre autor, narrador e personagem, embora tal correspondência não seja simples.

Além disso, diferentemente do trabalho realizado pelo historiador, o compromisso do texto autobiográfico não está associado com a apreensão de determinada época, pois, como afirma Duarte (2005, p.58), “os fatos narrados não podem ofuscar o projeto inicial, que é a construção da história pessoal do próprio autor”, pois “os acontecimentos só adquirem sentido, na medida em que foram observados e experimentados por aquele autor-personagem”. Seriam todas as autobiografias fruto de triagens e recortes, sejam eles quais forem. Artières (1998, p. 11) pontua que a escolha e a classificação dos acontecimentos desse tipo de escrita determinam o sentido que se deseja atribuir à própria vida. Desse modo, os relatos narrados devem ser percebidos a partir dos interesses mobilizados por seus autores no momento em que são elaborados.

Como nos apresenta Albin, o colegiado do CSC era dividido entre representantes da sociedade, por entidades ligadas à cultura, e por indicados do governo. Além da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), a qual o funcionário da Globo representava, a formação original era constituída pelos seguintes membros: Daniel da Silva Rocha, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat); Roberto Pompeu de Souza Brasil, da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); João Emílio Falcão, da Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos; Geraldo Sobral Rocha, da Associação Brasileira de Cineastas; Octaviano Nogueira, do Ministério da Justiça e presidente do CSC; Pedro Paulo Wandek de Leoni Ramos, do Ministério das Comunicações; Arabella Rotta Chiarelli, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem); Orlando Miranda Carvalho, do Serviço Nacional do Teatro; Alcino Teixeira de Mello, da Embrafilme; Guy de Castro

Brandão, do Itamaraty; Lafayette de Azevedo Pondé, do Conselho Federal de Educação; Adonias Filho, do Conselho Federal de Cultura.

Como previsto na legislação, o recurso impetrado para apreciação e deliberação CSC deveria ser encaminhado no prazo de até 15 dias após a ciência da decisão de embargo censório. O Conselho se reuniria, ordinariamente, uma vez por mês, em sessões públicas, desde que a maioria de seus membros estivesse presente. As decisões do órgão teriam de ser tomadas pela maioria simples, embora os julgamentos não unânimes estivessem sujeitos ainda à possibilidade de recurso, que seria submetido diretamente ao Ministro da Justiça.

A televisão consistia, nas palavras de Albin (2002, p. 63), no “calcanhar-de-aquiles para a censura” e, logo que assumiu como membro do Conselho, sentiu que ao veículo “seriam desferidas as mais agudas estocadas da DCDP”. A impressão foi confirmada logo, em uma reunião com o Ministro da Justiça empossado apenas dois meses antes, Ibrahin Abi-Ackel, em que participou juntamente com a diretoria da Abert, sobre a questão da TV. Além de recomendar às emissoras atenuação do uso de palavras chulas e o uso de gírias nas telenovelas, o titular da pasta apresentou um relatório da DCDP com indicativos que apontavam o frequente desrespeito da classificação horária estabelecida pela censura. Condenando a abordagem de temas como “sexo, violência e dissolução da família”, Abi-Ackel ameaçou o uso de “recursos extremos”, caso o descumprimento persistisse (RECURSO..., 1980).

Um dos primeiros conflitos narrados por Albin ocorreu na quarta reunião em que participou, em 29 de março de 1980. Apesar de longo, o trecho a seguir é deveras elucidativo acerca da postura assumida pelo representante das emissoras de rádio e TV tanto no que se refere à defesa da produção de telenovelas da Globo frente aos empecilhos autoritários, quanto à forma como enxerga suas contribuições pessoais ao processo de debilitação da censura naqueles tempos:

Cabe registrar que, nessa histórica sessão de confirmação da independência e vitalidade do CSC, apresentei a primeira reclamação contra o que chamei de neurose da DCDP ao censurar as novelas de tevê, especialmente as da Globo, as mais ouvidas, mas comentadas e, por isso mesmo, as preferidas pela tesoura da censura. Aleguei que a DCDP estava fazendo cortes diários nas novelas das seis, sete, oito e dez horas da noite em situações que envolvessem o uso de palavras já integradas na linguagem corriqueira do brasileiro médio, além, é claro, em situações coloquiais, cenas de amor, beijos e até gestos. Apresentei ao Conselho, exigindo explicações da DCDP, fotocópias de vários textos – era raro que não houvesse exigência censória, ou corte em cada página – das duas novelas mais censuradas de então: *Água Viva*, de Gilberto Braga, e *Chega Mais*, de Carlos Eduardo Novaes. E li alguns textos, cortados sem dó nem piedade, pela censura, o que provocava junto à produção da novela, pelo excesso de repetição, a quase loucura para os autores, os diretores e os atores. [...]

Comecei, então, a levar ao Conselho dezenas e dezenas de páginas censuradas pelos delírios e falta de critério da censura, em relação aos autores de novelas de televisão. [...]

Havia um jogo de gato e rato, em que perdia sempre a televisão, já que minhas reclamações eram a posteriori, ou seja, só eram apresentadas ao plenário quando os capítulos já tinham sido transmitidos. E, é claro, devidamente censurados e cortados. De todo modo, passei cerca de dois anos exibindo ao plenário todo aquele amontoado de asneiras, preconceitos e configurações censórias. E como água mole em pedra dura tanto bate até que fura, os censores acabaram – se bem que lentamente – absorvendo minhas reclamações. Com efeito, a censura às páginas das telenovelas começou a ficar menos intensa a partir de 1983. Até porque cada reunião – aberta ao público e especialmente à imprensa – não deixava de representar um veículo de pressão, quase sempre endossada pela mídia. (ALBIN, 2002, p. 31-33).

Albin enfatiza, no decorrer de toda a obra, sua posição contrária ao exercício censório vigente. Segundo relata, essa postura era partilhada por outros membros do Conselho Superior de Censura, os quais o autor intitula de “bancada anticensura” ou de “ala liberal”, cujo propósito não se limitava a flexibilizar decisões e arbitrariedades particulares tomadas no âmbito da DCDP, mas derrotar a “própria tese da censura” (ALBIN, 2002, p. 25). Recorrentemente, o roteirista se refere ao seu assento no Conselho como uma “trincheira”, lugar de onde travou inúmeras batalhas contra o inimigo então no poder. Portanto, quem narra deseja ser identificado como alguém que resistiu, que lutou contra as engrenagens autoritárias do Estado, embora estivesse, em alguma medida, no interior dessa estrutura. A obra, portanto, deve ser compreendida pela maneira como seu autor a construiu, pelo modo como pretende que seja lida e a partir do momento em que foi lançada: anos após a redemocratização do país, quando o “mito da sociedade resistente”, como reflete Cordeiro (2009), se cristalizava na memória social do país como olhar hegemônico sobre a ditadura e seus aparelhos repressivos.

É preciso, nesse sentido, contextualizar o período que o exercício censório atravessava, durante o início dos trabalhos do Conselho Superior de Censura. Após o falecimento de Petrônio Portella, no dia 6 de janeiro de 1980, assumiu o Ministério da Justiça o deputado federal pela ARENA, Ibrahim Abi-Ackel, responsável por retomar a orientação moralista adotada anteriormente por Armando Falcão e Alfredo Buzaid, que resultou no recrudescimento da ação censória. Um dos símbolos desse retrocesso foi a reativação do Decreto 1.077/70, que regulamentava a censura às publicações e havia tido sua aplicação suspensa na gestão de Portella, “associando novamente a transformação dos costumes à expansão do comunismo e, portanto, relacionando questões morais a aspectos políticos” (GARCIA, 2019, p. 205).

De acordo com as impressões de Albin (2002, p. 65), “uma onda moralista começou a se esboçar no Brasil a partir de setembro de 1980, logo depois de o presidente João Figueiredo ter assinado uma portaria regulamentando a venda de revistas pornográficas nas bancas de

jornais”. A normativa determinava que as revistas “viessem rigorosamente fechadas, fossem interditadas a menores de 18 anos e não pudessem ser exibidas na vitrine da banca, a não ser com faixas que encobrissem ou vidassem todos as fotos de capa” (ALBIN, 2022, p. 65). Essa seria apenas uma das primeiras medidas na direção do endurecimento visto na área.

A nova condução do Ministério da Justiça foi sentida pelos membros mais liberais do CSC, que viam os posicionamentos tomados por Abi-Ackel como uma interrupção no movimento de reforma censória. Esse cenário viabilizou a indicação de Euclides Mendonça, ex-chefe de gabinete de Abi-Ackel, para a presidência do CSC, substituindo Octaciano Nogueira, em dezembro de 1980, bem como a nomeação da censora de carreira Solange Maria Teixeira Hernandes – popularmente conhecida por seus detratores pelo apelido “Solange Tesourinha”, em razão do rigor característico de suas decisões – para a direção da DCDP, em novembro de 1981, no lugar de José Vieira Madeira, impuseram forte desafio às expectativas de atenuação do arbítrio censório.

No livro, Albin reproduz uma série de pareceres e notas de protesto apresentados por ele ao plenário do CSC. Uma dessas manifestações se voltou contra a decisão de Solange Hernandes, expressa através do Ofício Circular 586/82, que exigia o reexame⁵⁰ prévio de músicas que integrassem as trilhas sonoras de novelas, séries e minisséries e a censura das chamadas publicitárias (*trailers*) desses programas.

Agrava-se, a cada dia, o rigor burocrático, ético e estético da Censura Federal para com os usuários de seus serviços, principalmente, as emissoras de televisão. São cobrados procedimentos tais como entrega de material até determinado horário, mas, em contrapartida, não se tem resposta dentro dos prazos necessários. [...]

O procedimento da DCDP emitindo novas instruções através do ofício-circular nº 586/82, é disso um exemplo. Pelo referido elenco de exigências às emissoras de televisão, a DCDP impõe mais que nunca a burocracia, dificulta mais que nunca aquilo que era mais fácil, serve mais que nunca aos interesses de não colaboração entre órgãos oficiais e sociedades privadas.

O que se vê, e o que se deduz, obviamente, de novo e penoso relacionamento entre a DCDP e as emissoras de rádio e TV, é precisamente toda uma atmosfera de animosidade por parte da Censura Federal. [...]

A TV Globo também vem sendo muito prejudicada em sua programação pelo excesso de burocracia e draconianismo da Censura Federal: além de muitos cortes a maioria dos programas é liberada em cima da hora de irem ao ar (ALBIN, 2002, p. 263-264)

Com Hernandes na diretoria da DCDP, os embargos censórios foram aprofundados em pleno processo de abertura. Enquanto o cenário político do país vivenciava o fim do bipartidarismo, ampliação da oposição institucional à ditadura no Congresso e nas ruas, com a reorganização dos movimentos sociais, a censura insistia em caminhar em direção oposta,

⁵⁰ A medida se tratava de um reexame, pois as mesmas canções já haviam passado pelo crivo censório anteriormente, quando foram lançadas em seus respectivos discos de origem.

recrudescendo. Durante esse agravamento das interdições, representantes de entidades conservadoras teriam encontrado acolhimento no gabinete do Ministério da Justiça, exigindo maior rigor da censura no combate a produções consideradas atentatórias à moral.

Atendendo à demanda de tais segmentos, o governo promoveu mudanças na composição do Conselho, com a justificativa de incorporar ao colegiado organizações representativas da opinião pública como conselheiros. Para isso, João Figueiredo e Ibrahim Abi-Ackel substituíram membros de entidades culturais por representantes de instituições governamentais ou de caráter religioso (GARCIA; SOUZA, 2019). A intervenção no CSC foi publicamente anunciada quando o ministro da Justiça se reuniu com um grupo de senhoras paulistas “engajadas num movimento contra a pornografia nos meios de comunicação”, que, na ocasião, apresentaram “um memorial com cerca de 100 mil assinaturas, enviadas por quase todos os estados, denunciando ‘um trabalho de solapamento da moral familiar por parte dos meios de comunicação, com maior incidência na televisão’” (GOVERNO...,1981).

Albin sugere que a situação instalada no Ministério da Justiça teria levado Abi-Ackel a afastar Octaciano Nogueira do CSC. Essa associação é reforçada de forma equivocada pelo historiador Alexandre Stephanou (2004), que relaciona diretamente a “atuação liberalizante” do então presidente do Conselho com sua saída do cargo. No entanto, Nogueira, que também era Diretor do Departamento de Imprensa Nacional (DIN), foi exonerado a pedido, por conflitos com a decisão da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (ECT) de interromper circunstancialmente a distribuição do Diário Oficial da União, veículo de comunicação mantido pelo DIN. (DIRETOR..., 1980).

Aqui, retomamos as contribuições de Lejeune (2008, p. 40), para quem a exatidão, na escrita autobiográfica, não tem importância capital. Conforme o autor, ainda que “o narrador se engane, minta, esqueça ou deforme – erro, mentira, esquecimento, deformação terão simplesmente, se forem identificados, valor de aspectos, entre outros, de uma enunciação que permanece autêntica”. Embora considere indispensável que o pacto referencial seja firmado e cumprido, conclui que o resultado em si não necessita ser de estrita semelhança, pois “o pacto referencial pode ser, segundo os critérios do leitor, mal cumprido, sem que o valor referencial do texto desapareça (ao contrário), o que não é o caso nas narrativas históricas e jornalísticas” (LEJEUNE, 2008, p. 37). Sob o olhar desconfiado do historiador, as escolhas narrativas de Albin devem ser problematizadas, na medida em que ora acentuam ora atenuam ou até mesmo ignoram determinados aspectos das deliberações e do próprio cotidiano de trabalho do CSC. Tal gesto complexifica a leitura sobre os registros dessa experiência.

Apesar da perspectiva reiteradamente oposicionista adotada pela abordagem de Albin,

nem sempre as discussões no Conselho foram marcadas necessariamente por embates contra o arbítrio censório. Em dezembro de 1980, o Jornal do Brasil publicou um balanço a respeito dos trabalhos desenvolvidos pelo órgão naquele ano e pontuou as projeções para o ano seguinte. Embora o caráter liberal do CSC em relação à liberação de filmes eróticos para o cinema tenha sido mencionado dentre os pontos elencados⁵¹, vale mencionar a decisão dos conselheiros de fixar para a TV critérios mais rigorosos que os adotados para o teatro e o cinema. Assim, não seriam permitidas no veículo “a imoralidade, a violência e a brutalidade gratuitas, além da exteriorização da lascívia e luxúria incompatíveis com os níveis etários referentes aos respectivos horários de transmissão”. Segundo o levantamento divulgado na matéria, em doze reuniões realizadas entre janeiro e dezembro, o CSC “julgou 96 processos, incluindo aí recursos para liberação de filmes, peças de teatro e músicas. Oito músicas foram proibidas para apresentação em rádio e televisão, entre as quais *Moleque Sacana* de Rita Lee”. O texto destaca que o maior índice de veto foi aplicado justamente a filmes para televisão e salienta que até ali os trabalhos dos conselheiros tinham se concentrado na avaliação de questões morais, mas que em 1981 o colegiado teria de lidar com o lançamento de filmes políticos (AS METAS..., 1980).

Nessa mesma direção, o historiador Wallace Andrioli Guedes (2019) se debruçou sobre todos os processos censórios de filmes brasileiros submetidos à DCDP em 1981, chamando-lhe atenção a quantidade de recursos ao CSC na documentação analisada, e, sobretudo, o resultado dos julgamentos promovidos pela referida instância. Dos 92 longas-metragens avaliados, 14 foram interditados, 28 liberados com cortes e 50 não sofreram intervenções. Desse total, 23 encaminharam recurso ao Conselho, porém apenas 10 receberam parecer de liberação sem cortes, pois 7 foram liberados com cortes, 4 tiveram suas interdições mantidas, 1 filme teve atendido o pedido de redução da classificação etária e em 1 dos casos a decisão não consta no processo. Diante desses dados, Guedes (2019, p. 3) ressalta a necessidade de considerar as disputas e tensões dentro do CSC e destaca, além disso, que “a análise de alguns relatórios de conselheiros ligados à oposição à ditadura militar revela a existência concreta de fissuras no edifício memorial da luta irreduzível que eles travaram contra a Censura”.

A ressalva é fundamental, dado que ajuda a desmistificar olhares enviesados sobre a

⁵¹ Em 1980, as discussões em torno do julgamento dos recursos referentes aos filmes *Emmanuelle, a Verdadeira* (1974), de Just Jaeckin, e *Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, no âmbito do Conselho Superior de Censura, ganharam bastante repercussão na imprensa. Proibidos de estrear no Brasil por decisão da censura anos antes, os produtores de ambos decidiram recorrer à avaliação do recém-instalado CSC, a fim de viabilizar que as películas entrassem em cartaz. Sujeitos a vetos pontuais, as obras foram finalmente liberadas naquele ano.

atuação do CSC. Afinal, ainda que a implementação e os trabalhos realizados no órgão de algum modo simbolizassem um passo relevante no processo geral de abertura política da ditadura, nem sempre as decisões tomadas por seus membros estavam alinhadas com essa perspectiva. Por vezes, o Conselho também foi um espaço de validação das deliberações censórias aplicadas pela DCDP, cujo princípio orientador se pautava pelo repertório moralizante e conservador continuamente disseminado pelo regime. E, naquele início dos anos 1980, a produção e exibição de filmes pornográficos, que se popularizavam no país, tornaram-se um problema a ser enfrentado. Nesse campo específico da indústria, por diversas vezes, as posições da censura e de seus críticos se aproximaram e até convergiram. Ricardo Cravo Albin, por exemplo, analisando o recurso do filme dirigido por Fazui Mansur, *A noite dos bacanaís*, um dos títulos que teve a interdição mantida pelo plenário do Conselho, o desaprova com os seguintes argumentos:

Com efeito, têm razões os três censores ao considerar o filme abjeto, também a meu ver, trata-se de uma grosseira exploração de todos os sentimentos mais nobres do casamento, aviltado de modo ostensivo do começo ao fim do filme, através de uma sucessão interminável, monótona e burra de cenas de sexo, realizadas com o intuito declarado, pela insistência, de coletar os últimos tostões da pornochanchada que parece estar a se finar. [...]
Esta pornochanchada avança os sinais convencionais do gênero e antecipa os futuros padrões dos filmes pornográficos destinados às salas restritas. (ALBIN, (2002, p. 215).

O roteirista, assim como parte dos membros do CSC, defendia que filmes com cenas de sexo explícito deveriam ser exibidos exclusivamente em salas restritas, ou seja, fora do circuito comercial regular. A ideia, que embasou vários pareceres de Albin no âmbito do Conselho, foi apoiada e amplamente discutida com o diretor da DCDP, José Vieira Madeira, e se converteu em uma proposta de decreto presidencial encaminhada pelas duas instâncias. A minuta do projeto, publicada na íntegra pelo Jornal do Brasil, defendia que películas classificadas como “pornográficas” ou “de extrema violência” recebessem o “Certificado Liberatório Restrito” e pagassem a “contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional” em dobro, quando se tratasse de produções nacionais e, em quádruplo, quando produção estrangeira.

A exibição de filmes com a referida certificação deveria ocorrer, obrigatoriamente, em salas restritas para essa finalidade, no entanto, a criação desses espaços só seria autorizada em municípios com população acima de um milhão de habitantes, ou seja, nos grandes centros urbanos do país (CHEFE..., 1981). O polêmico decreto ensejou grande debate público sobre o tema ao longo de vários meses, e envolveu desde os ministérios da Justiça e da Educação, a

Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine), as produtoras de cinema, os sindicatos e os críticos. E, embora a medida tenha sido bem acolhida pela gestão Figueiredo, sendo até mesmo aprovada internamente não foi efetivamente aplicada (GOVERNO APROVA..., 1981).

Comprometido em combater os efeitos da censura sobre a produção televisiva e radiofônica, Ricardo Cravo Albin protagonizou, junto com Pompeu de Souza, Daniel Rocha, Orlando Miranda e outros, diversos embates contra as intervenções censórias vigentes durante os anos finais do regime, quando o Conselho Superior de Censura operou como um espaço crucial de debates e tensões. Entre a defesa inquestionável da liberdade de expressão e eventuais articulações em convergência com o órgão de censura, a história da atuação dessa instância deve considerar aspectos diversos das posturas, estratégias, conflitos e decisões de seus membros, sejam elas de caráter manifestadamente resistente, conciliatório ou mesmo adesista.

Segundo avaliação revelada por Boni posteriormente, o trabalho de seu colega naquele período foi “incomensurável”, “abrindo brechas e vencendo a censura, dentro da linha de ação que estabelecemos em comum acordo” (COSTA, 2018, p. 213). Indicado diretamente pela cúpula da Globo para ocupar a cadeira da Abert no CSC, Albin buscou, em suas memórias sobre o período, se colocar como alguém decisivo nos enfrentamentos contra a censura, durante os anos em que o Conselho existiu. Portanto, mais do que um representante dos interesses da emissora no âmbito desse colegiado, considera que seu papel, nos limites da função exercida, contribuiu para a flexibilização de critérios e normas que orientavam a própria condução da censura no Brasil.

É difícil dimensionar de forma precisa o peso da atuação do CSC no processo de desmonte desse importante pilar de sustentação do regime militar, todavia, as discussões, decisões e encaminhamentos ali originados, sem dúvida, extrapolaram os gabinetes e salas de reuniões do Ministério da Justiça, ganharam espaço obrigatório em veículos de imprensa e movimentaram o debate público acerca dos rumos do arbítrio frente à necessidade inadiável de reconstrução da democracia.

5.2 “A única lei possível para a censura é a que venha extingui-la”: os Seminários de Censura (1980-1981)

Dentre o conjunto de ações promovidas pelo Conselho Superior de Censura, destacamos a concepção do Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas como uma das iniciativas mais interessantes a serem observadas. Segundo Ricardo Cravo Albin (2002), a ideia de criar um espaço para refletir sobre a questão da censura, aproximando a classe artística, partiu de uma proposição de sua autoria, realizada no plenário do CSC, em abril de 1980. Realizados, inicialmente, entre maio e junho daquele ano, os debates visavam avaliar a legislação censória, a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas e discutir propostas de reformulação da área com intelectuais, dramaturgos, cineastas, atores, mas também com censores em exercício. As discussões deveriam embasar a elaboração de relatórios contendo resultados e encaminhamentos a serem submetidos à apreciação do ministro da Justiça.

Neste tópico, pretendemos analisar os Seminários de Censura organizados pelo CSC em suas quatro edições, sendo uma em 1980 e três em 1981, a partir da cobertura de periódicos como *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Estado de S. Paulo*, dos relatos de Ricardo Cravo Albin (2002) e de documentos de órgãos de informação do governo, que produziram relatórios e informes sobre alguns desses encontros. Iremos nos debruçar, assim, sobre as discussões realizadas, evidenciando as tensões entre as diferentes visões sobre a atuação da censura entre os participantes e as impressões das agências de inteligência acerca dos debates. Além disso, abordaremos, de forma particular, as preocupações em torno das programações televisivas, objeto central da terceira e da quarta edições do evento.

O primeiro Seminário ocorreu em três cidades: São Paulo (nos dias 21, 22 e 23 de maio, no Museu de Arte de São Paulo), Rio de Janeiro (em 28 a 30 de maio, na Fundação Nacional de Artes) e Brasília (em 10 e 11 de junho de 1980, no Ministério da Justiça). Assim como a cobertura da imprensa, a vigilância sobre o evento por parte da comunidade de informações do governo começou ainda antes do início das atividades, quando a divulgação do encontro começou a circular.

No dia 13 de maio de 1980, o Centro de Informações do Departamento de Polícia Federal expediu um informe a ser difundido entre a Agência Central do SNI e os Centros de Informações do Exército, Marinha e Aeronáutica, acerca da programação do I Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas, que seria realizado entre os dias 21 e 23 daquele mês, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP). O documento, de caráter

confidencial, ressalta que o debate promovido pelo evento seria aberto aos diversos segmentos artísticos, inclusive a nomes apontados como “de pensamento radical”, embora a expectativa, segundo esse registro, fosse “cooptar essas pessoas e trazê-las para um entendimento, onde o aspecto principal é a necessidade da existência do órgão censório” (INFORME..., 1980).

Um folheto com a programação do encontro, que seria sediado também no Rio de Janeiro e em Brasília, em datas posteriores, encontrava-se anexado ao Informe. Além da participação dos membros do Conselho Superior de Censura e do Ministério da Justiça, instâncias promotoras do seminário, estavam previstos como expositores nomes como Lauro César Muniz, Plínio Marcos, Ruth Escobar, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Autran, Jean-Claude Bernardet, Flávio Rangel, na edição paulista; e Bráulio Pedrosa, Nelson Pereira dos Santos, Norma Benguel, Aldir Blanc, Jô Soares e Roberto Farias, na edição carioca. A programação contava também com uma lista de debatedores também do setor artístico, dentre os quais estavam confirmados José Wilker, Mario Lago, Nelson Motta, Raul Cortez, Ronaldo Boscoli, entre outros. A proposta era dialogar sobre três temas: “O poder de censura e seus titulares”, “O poder de censura e seus limites” e “O poder de censura e seus critérios”. A tônica da condução das temáticas, de algum modo, podia ser traduzida pela capa do folheto de divulgação: uma tesoura fechada, atada por um nó com uma película cinematográfica.

Figura 2 - Capa do folheto com a programação do I Seminário Nacional sobre Censura, 1980



Fonte: INFORME nº 3108, 1980.

Para a ala “anticensura” do CSC, como identificava Ricardo Cravo Albin (2022), o evento era mais uma oportunidade para pressionar o governo contra a legislação censória, naquele momento de distensão política. O convite a representantes diversos de setores culturais, bem como a ampla cobertura da imprensa eram essenciais para lançar luz sobre os trabalhos desenvolvidos no âmbito do Conselho, sobretudo no que se refere ao esforço liberalizante que parte de seus membros vinha buscando empreender. Afinal, conforme abordaremos adiante, nas falas de convidados e participantes dos seminários, o papel do CSC como instância recursória independente do Departamento de Polícia Federal e da Divisão de Censura e Diversões Públicas estava longe de ser uma ideia consolidada entre artistas e entidades de classe.

A abertura do seminário em São Paulo foi marcada por contestações. No primeiro dia, atores do Teatro Oficina apresentaram uma peça em protesto contra o evento e distribuíram panfletos que tinham como título “A arte de bem censurar” (BRASIL...,1980). Conforme recordou Ricardo Cravo Albin (2002, p. 42), o início dos trabalhos foi marcado por um diálogo “penoso, recheado de azedume e queixas da plateia, que teimava em confundir, às vezes com agressividade, os membros do CSC com a figura do próprio censor”. O diretor de teatro Mario Mazetti, um dos debatedores presentes, corroborou com as falas apresentadas e colocou-se favorável à “erradicação total da censura e à manutenção da luta pelas reais liberdades democráticas” (SEMINÁRIO..., 1980).

No segundo dia, a sessão foi aberta por Pompeu de Souza, representante da Associação Brasileira de Imprensa no CSC, que leu um manifesto do Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo. O documento criticava o evento e indicava ser contra a própria existência do Conselho, por considerar o funcionamento dessa instância como “mais uma forma de manter a própria censura (SEMINÁRIO SOBRE CENSURA..., 1980). Flávio Rangel, diretor teatral e jornalista, um dos convidados da mesa naquele dia, abandonou o local juntamente com os demais palestrantes, antes de realizar sua fala sobre o tema proposto, afirmando “que todos são contra a censura e não tinham o que debater” (SEMINÁRIO SOBRE CENSURA..., 1980). No dia seguinte, Rangel publicou na Folha de S. Paulo um relato eivado de ironias sobre o que tudo o que viu, e foi categórico: “o governo não precisava gastar tempo e dinheiro com esse Simpósio. Bastava perguntar por telefone. Porque não está havendo debate nenhum; o que está havendo é um consenso: chega de censura” (NERVO..., 1980).

No último dia do evento na capital paulista, as discussões transcorreram como

previstas, embora a atriz Regina Duarte tenha usado parte de seu tempo para ler uma nota do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões Públicas de São Paulo, em protesto à realização do seminário. O texto conclamava que debatedores e convidados se negassem a discutir as questões propostas e a aceitar a própria existência do Conselho (NOTA..., 1980). Uma das falas marcantes daquela sessão, publicada em matéria do *Estado de S. Paulo*, foi da referida atriz da Globo, que asseverou: “a censura é um medo do futuro, o regime está tentando dividir comigo o medo do futuro. Eu me nego a ter medo do futuro e a ter medo da história” (SEMINÁRIO DE CENSURA..., 1980).

Por outro lado, Octaciano Nogueira, então presidente do CSC, defendeu a atuação do Conselho e se posicionou sobre as contestações assistidas nos três dias de discussões: “aqueles que se manifestam contra a censura têm o dever de ouvir [...] Nada mais fácil que protestar. Mas esse país não foi construído à força dos protestos. Foi construído à força dos debates” (SEMINÁRIO DE CENSURA..., 1980).

Concluindo a cobertura das atividades do primeiro seminário, o jornal *Estado de S. Paulo* dedicou uma página inteira de sua edição do dia 25 de maio com quatro artigos sobre a edição sediada no MASP. Alguns dos impasses entre uma parcela dos integrantes do CSC e o Ministério da Justiça, que seriam aprofundados durante a realização das demais edições dos Seminários de Censura, foram aventados nos referidos textos, tais como a possibilidade de intervenção do ministro da justiça Abi-Ackel na composição do Conselho, na tentativa de combater a “excessiva liberalidade” dessa instância e a proposta de transferência de titularidade da censura, que poderia sair das mãos do Estado e passaria às empresas e entidades de classe, por meio da adoção de códigos de ética, como foi sugerido pela expositora Ilka Marinho Zanotto (NEM LIMITES..., 1980).

A postura anticensura de alguns membros do CSC, apesar de não reconhecida por parte significativa dos convidados do seminário, estaria resultando, conforme apontado pela jornalista Pola Vartuck, em “pressões de políticos ligados ao chamado ‘sistema de segurança’”, pois, se os conselheiros continuassem a “liberar peças e filmes levando em conta exclusivamente a classificação etária” seriam pressionados com a aplicação da legislação censória com maior rigor e até mesmo com a alteração da composição do CSC. (VARTUCK..., 1980). Conforme destaca a jornalista, o Ministro da Justiça estaria “recebendo milhares de cartas de protestos de donas-de-casa, funcionários públicos, entidades religiosas (em sua maioria procedentes de Minas, onde ele tenciona concorrer a governador), contra a crescente ‘permissividade’ na televisão e nas telas dos cinemas”. Inclinado a atender a essa demanda, Abi-Ackel estaria disposto a incluir representantes da “tradicional família mineira e entidades

religiosas” como membros do Conselho. (VARTUCK..., 1980). Como mencionado no tópico anterior, o ministério vinha sendo pressionado por coletivos conservadores contrários à flexibilização censória. No que se refere à intervenção no CSC, essas reivindicações receberam respaldo do ministro da Justiça e foram, em grande medida, atendidas, como aprofundaremos adiante.

O seminário do MASP foi acompanhado de perto pelo Centro de Informações do Departamento de Polícia Federal. Um Informe datado do dia 26 de maio destacou, ao longo de três páginas, as posições de vários participantes, pontuando a preponderância de manifestações contestatórias à censura. O documento criticou também a cobertura da imprensa por repercutir apenas as críticas apresentadas (INFORME Nº 3437..., 1980).

O II Comando do Exército, baseado em São Paulo, também se debruçou sobre as atividades do seminário de censura realizado no estado. A observação acerca do evento foi registrada em um dos relatórios periódicos de informações expedidos pelo órgão em 1980. Debruçando-se sobre a análise de ocorrências de caráter militar, político, econômico e psicossocial transcorridas na região naquele período, o documento, que deveria ser distribuído por instâncias diversas de segurança – tais como comandos da Marinha e da Aeronáutica, SNI, a Polícia Militar e o DOPS de São Paulo – manifesta preocupação, dentre outras coisas, com a atuação de entidades de representação estudantil nas universidades, os movimentos grevistas organizados pelos metalúrgicos do ABC e a conduta “subversiva” de padres e bispos católicos ditos progressistas. As atividades do Seminário de Censura, um dos destaques no item voltado para a questão dos meios de comunicação desse relatório, foram descritas em detalhe, de modo que as falas dos participantes foram classificadas como “verdadeiras pregações de cunho subversivo e contestatório à Revolução [sic] de 31 de Mar 64 e atentatórias aos princípios da moral cristã” (BRASIL..., 1980). Mantendo esse tom, o documento conclui que:

Debatedores e expositores desejavam a permissividade total, tanto política quanto moral. [...]

O clima das reuniões mostrou que vão lutar para não permitir a participação, no Conselho Superior de Censura, de elementos defensores dos valores tradicionais da família, da moral cristã, da democracia e dos princípios da autoridade e da responsabilidade. A não ampliação do CSC é, no entender desta AI [Agência de Inteligência], uma das grandes vulnerabilidades da atual composição. [...]

Com o atual clima de abertura, intensificou-se um dos propósitos fundamentais da conspiração comunista, que é o de atacar a mente e a alma do povo brasileiro e trocar, em grande escala, suas ideias e suas convicções. [...]

Infiltrados em todos os órgãos de comunicação social, nas empresas de propaganda e mesmo na administração pública (federal, estadual e municipal), pois isso faz parte de sua doutrina, os comunistas têm conseguido burlar a Censura, convencer as autoridades, tornando-as, no mínimo, omissas, e espargido, em todas as direções o fel de suas maldades, que visam, em última análise, a desestabilizar o Governo (BRASIL..., 1980).

A atuação liberalizante dos membros nas sessões plenárias mensais, aliada à experiência do seminário realizado em São Paulo, quando a inclinação de integrantes do Conselho em fazer frente à censura tornou-se mais evidente, aguçou a suspeita em torno dos membros do CSC, manifestada pelo Exército e por outros órgãos de segurança. É diante da desconfiança acerca dos desdobramentos das decisões tomadas pelo colegiado em exercício que a possibilidade de reformulação de sua composição passa a ser fomentada.

Com sede na Fundação Nacional de Artes, o primeiro dia da edição do Seminário no Rio de Janeiro foi, conforme matéria publicada no *Estado de S. Paulo*, “praticamente uma continuação do que ocorreu em São Paulo: longe de debater os temas propostos, todos os participantes ou leram notas de protesto contra a realização do seminário ou preferiram simplesmente se declarar contra ‘qualquer tipo de censura’” (SEMINÁRIO DE CENSURA NO RIO..., 1980). Membros do Teatro Oficina também se manifestaram no evento e apresentaram uma nota declarando que não desejavam discutir com os censores presentes, mas denunciar a censura que os impedia de trabalhar. Em posição igualmente contestatória, a atriz Luiza Barreto Leite, uma das convidadas, declarou que “convidar artistas para debater a reformulação da censura é como pedir ao torturado que ajude o torturador a amenizar a tortura” (RIO..., 1980). Muito aplaudida pelos presentes, a atriz defendeu: “a discussão que se coloca não é contra a censura, mas pelo fim dela. A única lei possível para a censura é a que venha extingui-la” (SEMINÁRIO DE CENSURA NO RIO..., 1980).

O apelo por uma mudança constitucional ou na Lei de Segurança Nacional (LSN) com a finalidade de reformar ou eliminar a censura foi um dos consensos entre os debates promovidos naquela ocasião (SEMINÁRIO PÕE..., 1980). Responsável por definir os crimes contra a segurança nacional, a LSN permaneceu vigente até o final do regime militar⁵², embora tenha passado por algumas atualizações nos últimos anos da ditadura. A versão mais recente da lei naquele período datava de 1978, que destacava as guerras psicológica e revolucionária como objeto de preocupação central ao país e instituía como crime a propaganda subversiva disseminada através de meios de comunicação como jornais, revistas, livros, rádio, televisão, cinema, teatro e congêneres. Ou seja, o controle exercido pela censura coadunava diretamente com esse princípio.

Nessa direção, Ricardo Cravo Alvin (2002, p. 48) destacou que os membros do CSC

⁵² Por meio da Lei nº 7.170, de 1983, houve uma nova atualização da Lei de Segurança Nacional, que perdurou como um entulho autoritário da ditadura até 2021, quando finalmente foi revogada. A revogação foi motivada, sobretudo, pelo crescente número de inquéritos instaurados pelo então presidente Jair Bolsonaro, entusiasta do regime militar, com base na normativa.

pontuaram dois aspectos cruciais a serem considerados naquele contexto:

Em primeiro lugar a desmistificação da censura, que não podia ser considerada eterna e incondicionalmente um órgão repressivo e policialesco. Entendia-se que a censura era apenas uma instituição do Estado que deveria limitar-se a classificar, a recomendar e orientar os produtores, exibidores e público, ficando a proibição ou limitação da atividade artística apenas para a sociedade, que, de modo claro e aberto, poderia repudiar ou censurar o produto oferecido, recusando-se a absorvê-lo, ou vê-lo, ou comprá-lo. O segundo ponto era o interesse por uma liberalização máxima, lembrando-se, contudo, que seria inviável a extinção pura e simples da censura naquele contexto, naquele governo e com aquela Constituição.

O entendimento de que o encerramento definitivo das atividades censórias dependia diretamente do fim do regime justificava o interesse de membros do CSC em antecipar minimamente esse processo, amenizando os efeitos desse tipo de intervenção, seja reconsiderando decisões pontuais no âmbito das deliberações do Conselho ou contribuindo nas discussões sobre possíveis mudanças nas atribuições da DCDP.

Os órgãos de inteligência, entretanto, à revelia do andamento da abertura, seguiam manifestando-se internamente de forma contrária às ideias e iniciativas de abrandamento do arbítrio. A Agência do Rio de Janeiro do Serviço Nacional de Informações produziu um informe intitulado *Fatores que influem na formação moral, social e da opinião pública brasileira*, datado de 4 novembro de 1980, no qual enumera publicações, reportagens e conteúdos considerados atentatórios à moral, difundidos por veículos de comunicação de massa. Ademais, critica o sentido depreciativo da palavra censura, “que vem sendo cultivado de propósito”, reportando-se especificamente ao Seminário sediado no Rio, no qual todas as manifestações haviam sido contrárias à existência da censura e tece inúmeras críticas às discussões ali promovidas:

Conclui-se, portanto, que pelo menos na área RIO, o Seminário viveu um ambiente artificial e divorciado da realidade, que poderá levar os que o dirigiram e avaliaram, a resultados e conclusões parciais e distorcidas, conseqüentemente, a uma liberalização ainda maior dos critérios censórios em vigor, já que não foram convidados a se fazer ouvir, representantes das diversas classes sociais, nas quais se sente uma surda revolta contra o que está ocorrendo, em termos de degradação de costumes e que são, afinal, os mais prejudicadas. As pessoas ouvidas pertencem a grupos minoritários, que querem impingir a sociedade os frutos de sua ausência de senso moral e em alguns casos, até mesmo da sua anormalidade, na ânsia de apresentar como válidas e naturais, todas as observações que existem dentro de uma sociedade, mas que, reconhecida embora a sua existência, devem ficar limitadas aos desvãos e nunca projetadas no domínio público, como eventual estímulo aos elementos mais fracos que a integram (INFORMAÇÃO..., 1980).

A ideia de que a posição crítica de artistas e intelectuais acerca da censura consistia em uma opinião minoritária frente ao restante da população, além de legitimar a repressão vigente, dialogava com as preocupações de determinados segmentos sociais contrários ao abrandamento do exercício censório. O conjunto de cartas encaminhadas ao Ministério da

Justiça e à DCDP por pessoas comuns, associações e entidades religiosas, sobretudo após o início do processo de abertura, por exemplo, indicam o descontentamento com o desempenho censório, que deveria ser, do ponto de vista desses missivistas, mais eficaz em proibir conteúdos e produções supostamente desestruturadores da sociedade brasileira (FICO, 2002; SILVA, 2016).

Finalizando a primeira edição do Seminário, a última etapa ocorreu no Ministério da Justiça, na capital federal. No dia da abertura do evento, em 10 de junho de 1980, o deputado federal pelo Partido Democrático Social (PDS) do Rio de Janeiro, Álvaro Valle, integrante da base do governo, apresentou ao plenário da Câmara projeto de lei de sua autoria estabelecendo a extinção da censura prévia a livros, teatro e cinema. O tema tornou-se objeto de debate no evento promovido pelo Conselho Superior de Censura e contou com a participação de deputados do governo e da oposição como Djalma Marinho (PDS-RN), Rogério Rego (PDS-BA), Álvaro Valle (PDS-RJ), Daso Coimbra (PP-RJ), Israel Dias Novaes (PMDB-SP) e Marcello Cerqueira (PMDB-RJ), além do próprio Álvaro Valle.

A expectativa em torno da aprovação do referido projeto, tendo em vista que a matéria havia sido proposta pelo PDS, originado a partir da dissolução da ARENA após o fim do sistema bipartidário, levou o então chefe da Divisão de Censura, José Vieira Madeira, a defender, e sua fala durante o seminário, a adoção de uma série de “medidas liberalizantes e desburocratizantes” no campo do teatro. Madeira sugeriu aos membros do CSC que fossem normalizadas a suspensão da exigência de apresentação do ensaio geral das peças aos censores e a classificação etária dos espetáculos com base exclusivamente nos textos. Além disso, recomendou que fosse regulamentada “a sugestão apresentada pela atriz Regina Duarte, no sentido de determinar a fixação, nas entradas de teatros e cinemas, de avisos sobre o conteúdo do espetáculo, de modo a orientar o espectador e permitir o abrandamento da censura” (CHEFE DA CENSURA..., 1980). O esvaziamento do evento, sobretudo pela ausência de membros oriundos da classe artística, foi duramente criticado pelo presidente do Conselho, Octaciano Nogueira, e pelo representante da Associação Brasileira de Imprensa, Pompeu de Souza, que chamou de “absenteísmo alienado e alienante” a recusa ao diálogo (CHEFE DA CENSURA..., 1980).

O segundo seminário ocorreu somente no ano seguinte, nos dias 11, 12 e 13 de maio, em Brasília. Diferente da primeira edição, o evento teve acesso restrito aos convidados, membros do CSC, técnicos de censura e chefes da DCDP. Participaram da programação: Pedro Paulo Cristóvão dos Santos, membro do Ministério da Justiça; Rogério Costa Rodrigues, crítico de cinema e professor da UNB; Octaciano Nogueira, ex-presidente do CSC;

Orlando Miranda, Ricardo Cravo Albin, representantes titulares do CSC; Arabela Rota Chiarelli, da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor; e Sheila Maria Feres, censora do SCDP de São Paulo. Em comparação com as demais edições, a cobertura da imprensa sobre esse seminário foi bastante reduzida. E mesmo Albin não fez referência ao evento no livro em que aborda sua experiência pessoal no Conselho.

Todavia, as palestras e intervenções dos presentes foram mimeografadas e compiladas em um dossiê intitulado *Seminário Nacional sobre Censura de Diversões Públicas - 2. Etapa*. O registro encontra-se atualmente sob guarda do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (CEDOC/Funarte), no Rio de Janeiro, entretanto, até a conclusão deste trabalho, o material manteve-se inacessível para consulta, em razão da transferência de todo o acervo do setor para outro endereço. A documentação, porém, foi analisada pela historiadora Miliandre Garcia (2015), que se debruçou detalhadamente sobre cada uma das palestras realizadas.

A fim de evitar a citação exaustiva dos documentos examinados por Garcia, destacaremos os temas abordados durante o seminário, de acordo com levantamento realizado pela autora:

Em linhas gerais, palestrantes e participantes discutiram a legislação censória considerada desatualizada e contraditória; o papel da censura de diversões públicas no processo da abertura política, a subjetividade e o juízo de valor que supostamente caracterizavam a avaliação censória; a inconveniência da censura política; a (des)centralização da censura de diversões públicas; as diferenças entre arte e diversões públicas; o conflito e o menosprezo pelo cargo do censor que exercia uma atividade supostamente intelectual dentro de uma estrutura policial; a percepção da censura ao teatro, cinema, música, rádio e televisão, de acordo com o alcance e a abrangência do público; o livre arbítrio que caracterizava o consumo de filmes e peças teatrais, ao contrário da "imposição" da programação televisiva; o excesso de pornografia e violência na televisão; o papel da censura de diversões públicas e a responsabilidade compartilhada entre Estado e família sobre o menor de idade; e, por fim, as divergências e especificidades do CSC e da DCDP (GARCIA, 2015, p. 398-399).

A maioria dos participantes do seminário, inclusive os censores presentes, defendiam modificações da legislação vigente, embora divergissem sobre o nível de rigor a ser aplicado às produções artísticas. De um modo geral, compartilhavam posicionamento mais liberal em relação à censura na música, no teatro e no cinema, no entanto, concordavam com a imposição de maiores restrições aos programas televisivos. Nessa direção, outro alinhamento observado durante as sessões desse segundo seminário dizia respeito às preocupações em torno da proteção a crianças e adolescentes diante dos meios de comunicação, pois “acreditava-se que o menor de idade estava mais suscetível à influência dos programas de rádio e televisão do que à de filmes e peças teatrais (GARCIA, 2015, p. 420). A questão da

censura à TV foi bastante discutida ao longo das demais intervenções, evidenciando a centralidade do veículo nesse contexto. Não à toa, a necessidade de dar maior atenção ao tema motivou o CSC a organizar outros dois eventos naquele mesmo ano.

Conforme recorda Albin (2002), a ideia de construir um seminário pautando a questão da TV surgiu, entre membros da dita ala anticensura do CSC, como uma forma de fazer frente às pressões de grupos conservadores junto ao Ministério da Justiça. No final de maio de 1981, o então presidente do Conselho, Euclides Mendonça, e Abi-Ackel concederam uma entrevista ao *Jornal do Brasil* na qual mencionaram que chegavam ao Ministério, diariamente, reclamações “por carta, telegrama, abaixo-assinado e até por telefone, contra filmes e espetáculos considerados pornográficos, especialmente os transmitidos pela televisão”. Em atendimento a essa demanda, o ministro pontuou que havia determinado à DCDP maior rigor nos pareceres emitidos pelo órgão. Mendonça, por sua vez, reforçou a preocupação com a programação da TV, justificando que “esta invade os lares das pessoas e é impossível, para os pais, um controle sobre aquilo que seus filhos devem ou não assistir”. Nesse sentido, o presidente do CSC sinalizou a disposição de realizar um seminário sobre sexo e violência na televisão, bem como sobre a questão do menor com relação à censura e defendeu a ampliação do número de membros do colegiado, abrigando, assim, “representantes das mães de família e do clero” (ABI-ACKEL..., 1981).

O periódico entrevistou também duas lideranças de um grupo de mulheres paulistas responsável por organizar e entregar ao ministro da Justiça, no dia 20 de maio daquele ano, um abaixo-assinado com mais de cem mil assinaturas contra a pornografia nos meios de comunicação. Segundo a matéria, “vinte e cinco mulheres que se reúnem há cinco anos, uma vez por semana, no bairro de Santana, para ler e pensar o evangelho, resolveram iniciar o movimento”, após o então general presidente João Figueiredo ter assinado uma portaria regulamentando a venda de revistas pornográficas no país. Maria Helena Maluf, uma das entrevistadas, assegurou:

Nós não somos contra a abertura política. Somos contra as pessoas não saberem usar a liberdade, confundindo-a sempre com a libertinagem, licenciosidade. Não somos quadradas nem caretas, não somos contra o sexo. Consideramos o sexo uma coisa sagrada. Somos mulheres realizadas, casadas. Mas somos contra as pessoas que deturpam o sexo. Somos contra a comercialização do sexo, para vender não é preciso mostrar mulheres nuas. (MULHERES..., 1981)

A admissão das demandas desse coletivo pela pasta da Justiça e pelo próprio presidente do CSC provocou revolta entre parte dos integrantes do Conselho. Desse modo, Albin, Pompeu de Souza e Daniel Rocha se reuniram dias depois da publicação das

entrevistas e definiram que seriam contrários à ampliação do colegiado e apresentariam ao plenário da instância a proposta de organizar um seminário específico sobre TV (ALBIN, 2002).

Acatada a sugestão, o evento, intitulado Seminário sobre Censura e Televisão, ocorreu entre os dias 10 e 15 de agosto de 1981, cujo objetivo central seria, de acordo com o representante da Abert: “definir com mais precisão os critérios censórios para se tirar a televisão da arapuca em que havia sido colocada pela DCDP, proibindo tudo sem que o Conselho pudesse interferir, senão a posteriori” (ALBIN, 2002, p. 69). Para compor a programação do encontro foram convidados nomes de relevo da área, tais como Bráulio Pedroso, Walter Clark, Walter Avancini, Paulo Afonso Grisolli, Abelardo Barbosa (o Chacrinha) e até mesmo o presidente da Globo, Roberto Marinho, que não pode comparecer, “por motivo de força maior” (CENSURA..., 1981).

Foi Euclides Mendonça quem deu abertura às atividades do evento, provocando os convidados presentes: “Os senhores têm em mãos um poder paralelo concorrendo com a escola, a Igreja e a família. Ao mesmo tempo que informam, agridem, divertem e insultam. Ajudam e desagradam”. Acusou ainda os agentes das TVs de afetarem a saúde mental de 50 milhões de brasileiros, porque jogavam com as emoções dos telespectadores (W. CLARK..., 1981).

Walter Clark, ex-diretor da Rede Globo e então diretor-geral da Rede Bandeirantes, um dos palestrantes, indicou, em sua fala, que deveria caber às emissoras criar um código de ética, pois considerava que a televisão não necessitava ser tutelada pelo Estado através da atividade da censura (W. CLARK..., 1981). A sugestão instigou a discussão sobre o tema entre os demais conferencistas e, embora não tenha havido consenso a respeito da aplicação de uma autorregulação por meio da adoção do eventual código, a maioria dos participantes se manifestou favorável ao fim da tutela estatal sobre a TV (EM DISCUSSÃO..., 1981).

O diretor da DCDP, José Vieira Madeira, concordou com a proposição de Walter Clark, argumentando que a criação de um instrumento de controle interno orientado pelas emissoras, fiscalizado por pessoas “preparadas e representativas dos telespectadores”, poderia ajudar a própria atividade censória. Além disso, recordou que essa proposta em debate já havia sido feita anteriormente por Wilson Aguiar, ex-chefe da DCDP e ex-diretor da Rede Globo, no início dos anos 1970, como mencionamos no segundo capítulo (CENSURA..., 1981).

Concretamente, a ideia, em discussão há pelo menos uma década, consistia na regulamentação da prática de autocensura imposta à produção televisiva. Como uma forma de combater o controle estatal sobre os conteúdos veiculados, as empresas da área se

submeteriam, oficialmente, a uma autorregulação forçada. Prática largamente adotada por jornalistas em períodos de exceção, a autocensura é algo difícil de ser tipificada, pois, como esclarece Kucinski (2002, p. 538), “ela se confunde com mecanismos sistêmicos e inconscientes de censura inerentes ao processo social de construção da notícia”. De acordo com o autor, esses filtros são oriundos do poder econômico, do poder da publicidade, do intermédio de fontes oficiais e da dominação ideológica, no entanto, a autocensura se distingue desses dispositivos por consistir no ato consciente de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la. Em suma, “a autocensura vai minando a integridade do ser, porque ele aceita a restrição a sua liberdade e se torna ao mesmo tempo agente e objeto da repressão” (KUCINSKI, 2002, p. 538).

De algum modo, desde o início dos anos 1970, por pressões do governo e de segmentos conservadores originados dentro e fora da Igreja Católica, por exemplo, as emissoras já vinham adotando mecanismos de autorregulação, visando “elevar o nível” de seus conteúdos. A iniciativa foi uma reação à má repercussão de uma série de episódios polêmicos exibidos em rede nacional, em especial a participação da mãe de santo Dona Cacilda de Assis nos programas do Chacrinha (TV Globo) e Flávio Cavalcanti (TV Tupi), em agosto de 1971. Na ocasião, diante das câmeras, “uma senhora de paletó, charuto à boca, com calças compridas e com uma capa preta bordada com uma lira em vermelho e dourado, fumou charutos, distribuiu bençãos, bebeu e espargiu cachaça”, provocando, segundo veículos de imprensa da época, uma “histeria coletiva” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 117). Diante da ameaça de intervenção estatal, as duas emissoras assinaram um protocolo de conduta, comprometendo-se a proibir em suas respectivas programações quadros de teor sensacionalista. A partir de então, a Globo “passou a privilegiar os programas pré-gravados, passíveis de um controle interno mais rigoroso” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119).

Além da questão censória, circunstâncias como a participação de uma mãe de santo em programas com alcance nacional, representa, segundo Eugênio Bucci (2010, p. 118), um “recalcamento de aspectos excluídos da cultura brasileira, operado pela televisão enquanto sistema produtor de um discurso hegemônico da cidade (do capital industrial) sobre o campo ou interior (sobre as culturas marginalizadas)”. A censura, neste contexto, serviu como instrumento dessa racionalidade.

No caso da emissora de Roberto Marinho, particularmente, a preocupação em adequar a produção aos padrões impostos pelo governo, com objetivo de evitar a intervenção direta da censura, levou a Globo a criar, internamente, um setor responsável por realizar o controle de conteúdo em seus programas. A iniciativa contou, inclusive, com a contratação de ex-censores

para atuar nos bastidores da empresa, despertando o incômodo de dramaturgos e diretores. Lauro César Muniz, um dos principais escritores contratados na época, em entrevista concedida à Maria Rita Kehl, declarou que a adoção dessa prática causou muitos problemas aos setores de criação da emissora:

Minha atual novela, "Os Gigantes", não sofreu nenhum corte da Censura Federal até agora (agosto de 1979), mas está rigorosamente vigiada, dentro da Globo, pelos censores da emissora. Não posso, por exemplo, fazer nenhuma menção ao fato da empresa que começa a monopolizar o comércio de leite na cidade onde se passa a novela ser uma multinacional (MUNIZ apud KEHL, 1986, p. 272).

A proposta apresentada por Walter Clark, portanto, dialogava com o emprego de mecanismos como esses, já implementados de alguma forma pelas companhias televisivas anteriormente. No entanto, apesar de amplamente discutida durante o seminário e bem recebida pela maioria dos presentes, jamais encontrou adesão nas instâncias do governo. O próprio Euclides Mendonça posicionou-se contrário à ausência de controle estatal sobre os meios de comunicação, reforçando: “ainda que sob o risco de que a censura a costumes acabe por extrapolar para a censura política” (EM DISCUSSÃO..., 1981).

Concluindo todo esse ciclo de debates promovidos pelo CSC, entre os dias 2 e 4 dezembro de 1981, foi organizado o “Seminário nacional sobre programação de TV e público usuário”, dessa vez encabeçado por Mendonça. Em contraposição às discussões realizadas por artistas e diretores das TVs no evento de agosto, para esse último encontro foram convidados representantes da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Conselho Nacional de Igrejas Cristãs, dos clubes sociais Rotary e Lions, Assembleias Legislativas estaduais, Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão e até mesmo “donas-de-casa paulistas que protestaram contra os excessos nas programações televisivas” (CENSURA DEBATE..., 1981). O então diretor de programação da Globo, Mauro Borja Lopes, embora não tenha sido convidado, participou como representante da emissora (ALBIN, 2002).

O ministro Abi-Ackel, aplaudido de pé pela maioria do público presente, sustentou a legitimidade de reconhecer as preocupações dos telespectadores em torno do valor e da influência dos conteúdos exibidos na TV. Em sua fala, negou que o governo pretendia deter o monopólio dos critérios da censura, mas pontuou que os criadores também não podiam querer impor à sociedade brasileira aquilo que ela devesse consumir (BRAGA, 1981).

Por seu turno, Mendonça destacou que as emissoras, por serem concessões públicas, eram responsáveis pela qualidade das mensagens que emitiam e, conseqüentemente, pelos “serviços e desserviços” que prestavam ao “aprimoramento ou deformação daquele que a veem ou ouvem”. Defendeu, portanto, que o público usuário deveria “sair da passividade e

apossar-se do direito de defender a qualidade cultural e pedagógica dos programas” (BRAGA, 1981).

No último dia do seminário, os participantes – que, segundo Albin (2002, p. 74) “representavam a fina flor do pensamento conservador e ultraconservador” – se dividiram em pequenos grupos de trabalho a fim de elaborar proposições sobre a questão da censura televisiva. As contribuições foram compiladas em um relatório final, cujo resultado foi lido pelo diretor do Conselho aos presentes. Abaixo, transcrevemos um trecho do referido texto:

A média do pensamento dos quase 300 participantes deste seminário é de tendência tradicional e não admite, como o público de Copacabana e de Ipanema nas novelas, o homossexualismo assumido, o amor-livre ou a troca de casais. Verificou-se aqui uma resposta conservadora quanto aos valores tradicionais da família.

Alguns membros do Conselho Superior de Censura, contudo, não aceitaram essa mostragem como expressão do pensamento da intelectualidade do país. Essas pessoas, entretanto, se esquecem que essa mesma intelectualidade se constitui de uma elite limitadíssima. Nosso relatório final apontou uma preocupação generalizada fundamentada no sentimento de que os programas de televisão vêm abordando de maneira sistemática filmes mostrando cenas de sexo, violência e utilização indevida de tóxicos, destoando assim dos padrões médios aceitáveis pela sociedade. (ALBIN, 2002, p. 78)

Além das considerações apresentadas, foram aprovadas duas moções endereçadas ao Ministério da Justiça: uma no sentido de que as entidades comunitárias tivessem assento, com voz e voto, no CSC, e outra destinada à criação de uma Associação de Usuários de Programas de TV, com a finalidade de discutir a qualidade de programação diretamente com a direção das emissoras (SEMINÁRIO DE TV..., 1981). Objetivamente, as decisões visavam o enfraquecimento à atuação do CSC, na medida em que minava o caráter liberalizante advogado por alguns de seus membros.

Os encaminhamentos anunciados pela presidência do Conselho foram alvo de críticas por um editorial publicado no jornal *O Globo*. No texto, o periódico saiu em defesa da produção veiculada pela TV Globo e acusou o seminário de chegar a conclusões restritivas a programações como telejornalismo e novelas, defendendo que os dois programas, produzidos “pela rede de TV com maior audiência nacional têm sido objeto, frequentemente, de demonstrações de apreço e prestígio por parte de instituições brasileiras e estrangeiras”. Além disso, salientou que os participantes ignoraram o suposto “espetáculo de sordidez que vem sendo diariamente encenado por certas emissoras, ora através de filmes pornográficos e da exploração obscena da nudez, ora manipulando a boa fé e a ingenuidade das plateias com programas falsamente populares” (IMAGEM..., 1981).

A condução desse último seminário, bem como seus resultados, expressou

concretamente a persistente força do arbítrio censório diante do contexto geral de abertura política do regime. Nesse sentido, consideramos que, na contramão dos demais pilares de sustentação da ditadura, a sobrevivência da censura como mecanismo indispensável, seja para parcelas significativas da sociedade ou para o governo em processo de desmonte, está, em grande medida, associada a um fenômeno particular daquele momento: a crescente onda de popularização da televisão. A longa duração do exercício censório e até mesmo a tentativa de seu recrudescimento, assistida durante os anos 1980, devem ser encaradas, portanto, como sintomas provocados pelo medo de um veículo cada vez mais influente na vida dos brasileiros e, por isso, potencialmente ameaçador. Ou seja, a resiliência censória consistiu numa resposta, uma forma autoritária de lidar com um poder ainda não mensurado.

Legitimado por grupos conservadores organizados, o Ministério da Justiça, capitaneado por Ibrahim Abi-Ackel, apelou ao discurso de combate à pornografia na programação televisiva para endurecer o rigor contra produções veiculadas pelas emissoras. Aliado a isso, tanto a atuação do presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Mendonça, como a de Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas, foram substanciais para refrear a ainda incipiente flexibilização das engrenagens censórias ensaiada por Petrônio Portella, Octaciano Nogueira e José Viera Madeira, em suas respectivas instâncias. Nesse sentido, se as razões que motivaram a concepção do primeiro seminário se orientavam a partir de uma perspectiva crítica à repressão no campo da cultura, “os objetivos iniciais foram postos de lado por gestões mais autoritárias que, adaptadas ao regime de exceção e contrárias à abertura política, não se alinhavam ao processo em andamento” (GARCIA, 2015, p. 396).

Observando as discussões realizadas nos quatro seminários é possível dimensionar as disputas, conflitos e tensões em torno dos rumos da censura no país. Convidados a participar das edições como debatedores, palestrantes ou ouvintes, artistas, produtores, diretores e empresários puderam encontrar nesses espaços uma forma de, no mínimo, marcar posição contra seu inimigo em comum: o autoritarismo censório. No entanto, paralelo ao aumento das pressões pelo encerramento das atividades da DCDP por parte de amplos segmentos da cultura, grupos conservadores, temerosos pelo fim desse controle estatal, sobretudo em relação à aludida “invasão dos lares” promovida pela televisão, também se articularam, mas em defesa da manutenção do arbítrio.

Produtos da própria sociedade, as ditaduras, como afirma Rollemberg (2010), legitimam-se em expressivos segmentos sociais e se sustentam na zona cinzenta, ou seja, no espaço entre apoio e rejeição, no qual é possível atuar nos dois sentidos. O acirramento das

divergências dos membros do Conselho Superior de Censura acerca do poder censório e de seus limites, além de incidir diretamente sobre a condução dos temas abordados em cada um dos seminários e afetar seus resultados, configura-se também como uma síntese dos antagonismos e valores existentes no âmbito da sociedade, nos estertores da ditadura. Longe de se delinear como um espaço de resistência, os seminários abrigaram vozes e anseios reacionários frente à possibilidade da abolição da tutela sobre o resguardo da moral e dos “bons costumes”, demanda cujo lastro histórico é anterior ao regime ou mesmo à República.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em comemoração aos 45 anos do Dia Nacional da Liberdade de Imprensa, um consórcio de veículos composto pela *TV Globo, G1, GloboNews, O Globo, Extra, Valor Econômico, CBN, Estadão, Rádio Eldorado, Folha de S. Paulo e Uol* promoveu, no dia 7 de junho de 2022, uma ação reforçando a relevância do acesso à informação de qualidade e à defesa da integridade de jornalistas profissionais. A campanha circulou em jornais impressos e *sites* das companhias participantes. No anúncio, um conteúdo situado na parte inferior de uma folha em branco esclarece: “Apoie o jornalismo para que páginas em branco, como esta, não aconteçam. O jornalismo precisa ser livre. Livre para informar, investigar e mostrar tudo o que acontece para que você forme a sua opinião. Quem defende o jornalismo defende a liberdade e fortalece a democracia” (NO DIA..., 2022). Criado em junho de 2020, com o objetivo de reunir e divulgar os dados referentes aos números de casos e mortes registrados durante a pandemia de Covid-19 no país, em uma reação à campanha de desinformação impulsionada pelo governo autoritário e negacionista de Jair Bolsonaro sobre o tema naquele contexto, o levantamento divulgado pelo consórcio foi uma das principais vias confiáveis de acesso a esses relatórios diários. A data celebrada pelo campo jornalístico faz alusão ao ano de 1977, quando veio a público um manifesto assinado por quase três mil jornalistas, publicado no Boletim da Associação Brasileira de Imprensa, exigindo o fim da censura à imprensa e das restrições da liberdade impostas às comunicações sociais fomentadas pela ditadura.

Após quase cinco décadas depois da reivindicação, a categoria se viu novamente imersa em um contexto de ataques e desqualificações ao trabalho da imprensa, marcado, porém, por outros tipos de entraves, tais como a proliferação descontrolada de notícias falsas por meio das redes sociais e pelo crescimento do índice de violência não letal praticada contra profissionais da área, ambos intensamente incentivados e, por vezes, praticados pelo próprio governo federal. Só em 2021, a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e TV (Abert) registrou o crescimento de 21,69% de ocorrências envolvendo ofensas, agressões, intimidações e até mesmo atentados a jornalistas, em relação ao ano anterior (BRASIL..., 2022).

As arbitrariedades atingiram também setores da cultura, que assistiram a uma espécie de revitalização de práticas censórias atravessadas pela lógica do controle a espetáculos e produções artísticas ligadas a pautas relativas aos direitos humanos e de movimentos sociais. Nesses casos, o crivo censório se estabeleceu através do emprego de meios sub-reptícios tais como atalhos administrativos, burocráticos ou jurídicos com a finalidade de vetar ou inviabilizar expressões artísticas que destoassem da ideologia do governo de extrema direita (SILVA; GONÇALVES,

2023). Como alertou o ator e diretor Wagner Moura, ao denunciar, em 2020, as restrições impostas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) à liberação do filme *Marighella*, de sua autoria: “é uma censura diferente, mas é censura” (MOURA, 2020).

Manifestações concretas do autoritarismo nacional, esses episódios contemporâneos nos convidam a refletir sobre dois aspectos: a dimensão cultural da censura no Brasil, com suas transformações e permanências, e o papel de nossos veículos de comunicação diante do estabelecimento de controles dessa natureza. Conforme pontua Meize Lucas (2014), é necessário pensar a partir da ideia de cultura censória, na medida em que os tentáculos desse tipo de arbítrio extrapolam os limites temporais das ditaduras, de modo que o entendimento de que a fruição estética deve ser tutorada pelo Estado se sedimenta e alcança outros tempos e regimes políticos. Nesses contextos, compreender as posições, movimentos e articulações protagonizados pelas empresas de comunicação, problematizando a multiplicidade de comportamentos desses agentes no passado, é um desafio para os historiadores.

Porém, como alerta Robert Darnton (2016, p. 273), a ideia de censura não pode ser definida de modo rígido demais, a ponto de ser entendida como um fenômeno autônomo, “que opera em toda parte da mesma forma, a despeito do contexto”. Para o historiador, “a banalização da censura como um conceito contrasta com a experiência da censura entre aqueles que a sofreram”. De modo que uma visão etnográfica da censura permitiria encará-la como “um sistema de controle que permeia as instituições, colore as relações humanas e alcança as engrenagens ocultas da alma”, ou seja, “consegue fazer justiça às maneiras diferentes como opera a censura em diferentes sociedades” (DARNTON, 2016, p. 291).

Um aspecto relevante a ser problematizado a acerca das experiências censórias no Brasil, sobretudo a partir do século XX, é a forma como a questão do tempo se impõe a partir da preocupação com o futuro do país e, especialmente, com a formação de jovens e crianças. Seja durante a ditadura militar ou após a redemocratização, a censura reiteradamente se justifica com base na necessidade de controlar as artes, o jornalismo e a informação como um modo de garantir um futuro seguro e sadio às próximas gerações. Entender como a censura é legitimada em diferentes temporalidades nos ajuda a compreender de que modo as adesões e consentimentos, em torno de sua premissa, são construídos socialmente.

É imprescindível mencionar que o testemunho da emergência e da manutenção de governos com verniz autoritário no poder, como assistimos recentemente no Brasil, nos permitem assumir o lugar de observadores das dinâmicas sociais frente às tentativas de demolição da democracia no presente e, ao mesmo passo, ressignificar nosso olhar para experiências análogas de outras temporalidades. Tecidas no cotidiano, as atitudes sociais

nessas circunstâncias são diversas e evidenciam as complexidades dos segmentos da população, especialmente quando considerados recortes de classe, raça, gênero, etnia, geração etc. Os gestos de resistir e se opor, mas também de demonstrar apoio irrestrito, consentir, se acomodar ou simplesmente ignorar as intempéries políticas convivem conjuntamente e desvelam a profundidade das escolhas coletivas. Como alerta Pierre Laborie (2010, p. 36), uma das formas possíveis de apreender esses processos é “tentando reencontrar as formas de racionalidade dos sistemas de representação mentais, o mais das vezes não diretamente perceptíveis, que o historiador pode ter esperanças de revelar alguns dos mecanismos essenciais que comandam os comportamentos”. Além disso, o historiador francês destaca a necessidade de ponderar que “o sentimento coletivo se exprime sempre em função de uma escala de interesses e de uma ordem de prioridades, hierarquias instáveis construídas a partir do que os homens [e mulheres] podem e creem perceber do real, no momento e lugar onde estão”.

No que se refere à análise de comportamentos e posições protagonizados por veículos de imprensa e empresas de mídia de um modo geral diante de governos autoritários, os historiadores devem considerar uma série de questões: a trajetória política da companhia; as linhas editoriais adotadas; os interesses comerciais em jogo; a envergadura e o tipo de público alcançado; as influências econômicas e/ou repressivas do Estado sobre a empresa; o incentivo ou não da autocensura. Observar esses aspectos é essencial para situar as atitudes diversas desses grupos face ao arbítrio estatal.

Nesta tese, buscamos adentrar nas franjas das relações mantidas entre a Rede Globo e o aparato censório vigente durante a ditadura militar, ponderando, além do vínculo burocrático estabelecido com a Divisão de Censura de Diversões Públicas, na produção de programas como as telenovelas exibidas pela emissora, a perspectiva das agências de vigilância sobre tais conteúdos, bem como as articulações e enfrentamentos no âmbito do Conselho Superior de Censura, quando os interesses da companhia de Roberto Marinho foram representados pela atuação de Ricardo Cravo Albin naquele colegiado. A investigação aqui empreendida, a partir de vasto e diversificado conjunto documental, nos permitiu tecer as imbricações dessa trama marcada por negociações, acordos, tensões, conflitos e conciliações, em períodos distintos do controle censório operado pelos governos militares.

Nesse sentido, do ponto de vista do campo de estudos sobre censura no Brasil, este trabalho pretendeu contribuir para a ampliação do olhar acerca das possibilidades de abordagem dos documentos da própria DCDP, cujo acervo abriga milhares de processos de censura voltados para as diversões públicas, mas também lançar luz para fontes produzidas

por outras instâncias da estrutura repressiva, que, a partir de instrumentos e redes particulares, cercearam o exercício da liberdade. As colaborações entre as agências de espionagem e a censura na perseguição a ideias, valores e comportamentos considerados perigosos para a sociedade brasileira, no âmbito das diversões públicas, merecem maior atenção dos historiadores.

A atuação da complexa rede de informações operada pelo Sistema Nacional de Informações (SISNI) – formada pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), os Centros de Informações das Forças Armadas, as Divisões de Segurança e Informações, Assessorias de Segurança e Informações e órgãos estaduais de inteligência –, materializada por uma ampla cadeia de comunicação, extensamente documentada, foi essencial para a construção da imagem do inimigo interno a ser combatido com mãos de ferro pelos militares, mas também pela sociedade. Amparado na lógica de suspeição, na qual tudo e todos eram passíveis de desconfiança, o trabalho dos agentes de espionagem reproduziu de forma profusa o medo em torno da infiltração comunista em setores diversos do país. Nessa perspectiva, a abrangência e os possíveis efeitos da programação televisiva sobre os telespectadores foram encarados como riscos à integridade dos princípios defendidos pelo regime, caso fossem orientados por indivíduos ou grupos críticos à ordem instituída.

Ocupada com o controle de setores da cultura, a espionagem funcionou como uma “supercensura”, como definiu o censor Coriolano Fagundes, na medida em que subsidiou e pressionou o aparelho censório oficial pela aplicação de sanções contra suspeitos em potencial. Combinadas, espionagem e censura operaram de modo eficaz em circunstâncias diversas. Dentre os eventos analisados por nós, a proibição da estreia de Roque Santeiro, telenovela de Dias Gomes, em 1975, é exemplar. Sem saber que o amigo Nelson Werneck Sodré estava sendo alvo de um grampo telefônico instalado por agentes de inteligência, o dramaturgo revelou que o enredo de sua obra, que iria ao ar pela Globo em horário nobre, no final de agosto daquele ano, na verdade se tratava de uma adaptação de uma peça teatral de sua autoria, censurada nos anos 1960.

A informação obtida sigilosamente foi rapidamente comunicada à DCDP, que naquele momento estava debruçada sobre os primeiros episódios do folhetim eletrônico e, após tomar ciência da declaração de Gomes, decidiu inviabilizar seu lançamento no horário pretendido. A despeito dos esforços de seus produtores em encontrar soluções para a interdição, a decisão se manteve e estremeceu ainda mais as relações entre a emissora e o órgão censório, a ponto de Roberto Marinho determinar que a proibição viesse a público, transmitida a todo o país pelo *Jornal Nacional*.

Somente o aprofundamento da análise sobre a documentação produzida por cada uma das agências de espionagens em operação no período, considerando suas especificidades e racionalidades, permitirá uma melhor compreensão acerca das visões compartilhadas por cada uma delas em torno do tema da censura. Afinal, quais os impactos da atuação do Cenimar, CISA e CIE, por exemplo, nos despachos censórios? Como seus agentes operavam nesta dimensão da repressão? Quais colaborações eram tecidas com o intuito de controlar as diversões públicas? Esses questionamentos ainda estão em aberto e apontam caminhos possíveis para novas pesquisas na área.

Alçada à maior companhia televisiva em atividade no país durante a ditadura, o interesse da Censura Federal e de outros segmentos da estrutura autoritária sobre os programas da Globo nos legou um sem-número de registros documentais. Portanto, se as análises desenvolvidas nesta tese de alguma forma contribuírem para incentivar o aprofundamento dos debates sobre as conexões entre a emissora carioca e o conjunto de instâncias que exerceram atividades de caráter censório durante a ditadura ou, quem sabe, consigam instigar até mesmo o interesse sobre o modo como esse processo se deu com outras empresas televisivas, nossa pesquisa terá alcançado seu objetivo mais relevante.

FONTES

#JANETECLAIR: Irmãos Coragem atraiu o público masculino ao falar de futebol, Rede Globo, 4 jul. 2011. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/o-astro/noticia/2011/07/janeteclair-irmaos-coragem-atraiu-o-publico-masculino-ao-falar-de-futebol.html>. Acesso em 7 de outubro de 2020.

ABI-ACKEL pede à Censura que seja mais rigorosa. *Jornal do Brasil*, 22 mai. 1981.

A CENSURA em busca da moralidade média, *Veja*, 7 out. 1970.

AGUIAR, Wilson. Correspondência encaminhada ao Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, General Nilo Canepa, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 26 mai. 1971. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidu na cultura*. Rio de Janeiro: Fryphus, 2002.

AMARAL Netto, O Repórter, História, *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/amaral-netto-o-reporter/noticia/historia.ghtml>. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

ANDRADE, Evelice Gomes de; SOARES, Gláucia Baena. Parecer dos capítulos 1 a 10, referente à telenovela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Brasília, 16 dez. 1976. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 035.

APOIO editorial ao golpe de 64 foi um erro, *O Globo*, 31 out. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>. Acesso em 5 de junho 2021.

APRECIACÃO, Nº 049/10/AC/83, de 25 nov. 1983.

AS METAS do Conselho de Censura: em 81, a vez do cinema político, *Jornal do Brasil*, 29 dez. 1980.

A TV GLOBO iniciou ontem suas atividades comprometendo-se a acompanhar o progresso do Rio. *O Globo*, de 27 abr. 1965.

AUCELIO, Luiz Carlos Melo. Parecer dos capítulos 25 e 26, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 14 jul. 1971a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

AUCELIO, Luiz Carlos Melo. Parecer dos capítulos 30 a 32, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 14 jul. 1971b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

AUCELIO, Luiz Carlos Melo. Parecer do capítulo 33, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 15 jul. 1971c. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

AUSTREGÉSILO é contra, *O Globo*, 13 fev. 1970.

BARBOSA, Eda Coutinho. Parecer dos capítulos 157 a 162, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 14 nov. 1970. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

BARBOSA, Eda Coutinho. Parecer dos capítulos 163 a 172, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 30 nov. 1970b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

BIAL, Pedro. O HOMEM Roberto Marinho por trás do mito e do patrão. Entrevista concedida a Darlan Alvarenga. *Ultimo Segundo*, 4 dez. 2004. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/entre-as-pas/renata-lo-prete-28553/>. Acesso em: 18 de setembro de 2023.

BRAGA, José Sampaio. Parecer referente aos capítulos 1 a 16 da telenovela *Vêu de Noiva*, de Janete Clair. Brasília, 8 set. 1969. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

BRAGA, Márcio. A censura acusa da TV: “Não é a universidade que o povo merece. *Jornal do Brasil*, 3 dez. 1981.

BRASIL, *Decreto n° 20.493*, 24 Jan. 1946.

BRASIL. *Decreto n° 55.194*, de 10 dez. 1964.

BRASIL. *Decreto-Lei n° 43*, de 18 de novembro de 1966.

BRASIL. *Lei n° 5.250*, de 9 fev 1967.

BRASIL. *Decreto n° 314*, de 13 mar. 1967.

BRASIL. *Lei n° 5.536*, de 21 de novembro de 1968.

BRASIL. *Decreto-Lei n° 862*, de 12 de setembro de 1969a.

BRASIL, *Decreto-Lei n° 898*, de 29 de setembro de 1969b.

BRASIL. *Decreto-Lei n° 1.077*, de 26 de janeiro de 1970.

BRASIL. *Parecer do relator Plínio Salgado ao Projeto de Decreto Legislativo n° 135 de 1970*, que aprova o Decreto-Lei 1.077 de 16 jan. 1970. Diário do Congresso Nacional, 7 mai. 1970. Seção 1, p. 1085.

BRASIL. *Decreto n° 70.665*, de 2 de Junho de 1972.

BRASIL. *Decreto n° 83.973*, de 13 de setembro de 1979.

BRASIL. Ministério do Exército, Comando do II Exército. *Relatório Periódico de Informações*, n° 05/80. São Paulo, 9 de junho de 1980.

BRASIL teve quase 3 casos de violência contra jornalistas por semana em 2021, registra Abert, G1, 22 mar. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/22/brasil-teve-quase-3-casos-de-violencia-contra-jornalistas-por-semana-em-2021-registra-abert.ghtml>

BUZAID, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Ministério da Justiça, 1970.

BUZAID PEDE a editôres que façam sua própria cesura, *O Globo*, 18 fev. 1970.

BUZAID NÃO vê razão para revogar censura prévia, *O Globo*, 13 mar. 1970.

CABE recurso ao Supremo, *O Globo*, 22 mai. 1970.

CÂMARA do Livro pede a Buzaid que não faça censura, *O Globo*, 19 fev. 1970.

CAMARGO, Wilson. Parecer do capítulo 12, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 23 jun. 1971a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

CAMARGO, Wilson. Parecer dos capítulos 16 a 18, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, s/d, 1971b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

CAMARGO, Wilson. Parecer do capítulo 12, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 23 jun. 1971c. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

CAMPOS, Gilberto Pereira; LIMA, Maria José Bezerra de. Parecer dos capítulos 1 a 10, referente à telenovela *Roque Santeiro* de Dias Gomes. Brasília, 20 ago. 1975. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 029.

CANAL 10, uma festa dentro de outra festa, *O Globo*, 22 abr. 1971.

CAVALCANTE, Maira Luiza Barroso. Parecer dos capítulos 193 e 194, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 17 jan. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

CENSURA 77: fica proibido o amor na TV. *Jornal do Brasil*, 24 dez. 1976.

CENSURA: COMISSÃO aprova parecer de Plínio Salgado. *O Globo*, 6 mai. 1970.

CENSURA DEBATE programas de TV com entidades, Igreja e público. *O Globo*, 5 nov. 1981.

CENSURA quer transferir a Tvs tutela da programação. *O Globo*, 11 ago. 1981.

CHEFE DA CENSURA pede ‘liberalização’. *Estado de S. Paulo*, 12 jun. 1980.

CHEFE da Censura sugere decreto-lei ao governo. *Jornal do Brasil*, 1 jun. 1981.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência: uma autobiografia*. São Paulo: Summus Ed, 2015.

COELHO, MOACYR. Comunicação endereçada a Edgardo Erichsen, diretor da Rede Globo, referente à telenovela *Roque Santeiro* de Dias Gomes. Brasília, 26 ago. 1975. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 029.

COELHO, Sebastião Minas Brasil. Parecer dos capítulos 60 e 63, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 13 jun. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

COELHO, Sebastião Minas Brasil. Parecer dos capítulos 74 a 78, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 28 junho 1972b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

COMÉDIA “sexy” substituí na TV Balé Bolshoi proibido. *Jornal do Brasil*, 28 mar. 1976.

COSTA, José Augusto. Parecer dos capítulos 1 a 6, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 3 jun. 1970. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

DEPUTADOS contra o decreto sobre a censura prévia. *O Globo*, 12 mai. 1970.

DESPEDIDA de Casado. *O Globo*, 26 dez. 1976.

DIRETOR do DIN se demite em protesto à decisão da ECT. *Jornal do Brasil*, 3 dez. 1980.

DPF contratará 120 censores para ler publicações imorais. *O Globo*, 16 fev. 1970.

DPF PAULISTA ainda não sabe o que pode ser “imoral”. *O Globo*, 21 fev. 1970.

EDITORES paulistas: censura pode parar indústria do livro. *O Globo*, 14 fev. 1970.

EM DISCUSSÃO, a censura na TV. *O Estado de S. Paulo*, 11 ago. 1981.

ENCAMINHAMENTO nº 156/DSI/MJ, de 19 de agosto de 1970.

ENCAMINHAMENTO nº 098/19/75/ARJ/SNI, de 4 set. 1975.

ENCAMINHAMENTO nº 72/19/AC/77, de 26 jul. 1977.

ESCLARECIMENTO da DCDP sobre ‘Roque Santeiro’. *O Globo*, 29 ago. 1975.

ESSES HOMENS trabalham demais, mas só são vistos dois minutos. *O Globo*, 28 nov. 1970.

EXCESSO na dosagem. *O Globo*, 12 fev. 1970.

FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERRAZ, Joel. Parecer dos capítulos 57 a 59, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 5 jun. 1972a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

FERRAZ, Joel. Parecer dos capítulos 60 a 63, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 13 jun. 1972b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

FIALHO, Osmar. Parecer dos capítulos 157 a 162, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 20 nov. 1970a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

FIALHO, Osmar. Parecer dos capítulos 163 a 172, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 29 nov. 1970b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

FIALHO, Osmar. Parecer dos capítulos 173 a 183, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 14 dez. 1970c. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

GLÓRIA Magadan, *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: [https://memoriaglobo.globo.com/perfil/gloria-magadan/noticia/gloria-magadan.ghtml](https://memoriaglobo.globo.com/perfil/ gloria-magadan/noticia/gloria-magadan.ghtml). Acesso em: 18 de setembro de 2023.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOVERNO anuncia maior censura na televisão. *Jornal do Brasil*, 21 mai. 1981.

GOVERNO APROVA projeto de “sala restrita” para filmes pornográficos e violentos. *Jornal do Brasil*, 10 de dezembro de 1981.

INFORMAÇÃO nº 0880/971/SNI/AC, 5 mai. 1971.

INFORMAÇÃO nº 040/CISA, 9 jun. 1971.

INFORMAÇÃO nº 01321/SNI/ASV/72, 13 abr. 1972.

INFORMAÇÃO Nº 232/16/AC/75, 16 set. 1975.

INFORMAÇÃO nº 309/DSI/MJ, 24 mar. 1976.

INFORMAÇÃO nº 712/S-103.1-CIE, 23 set. 1980.

INFORMAÇÃO nº 156/119/ARJ/80, 4 nov. 1980.

INFORMAÇÃO nº 54/15/ACT/83, 13 mai. 1983.

INFORMAÇÃO nº 34/15/AC/83, 31 mai. 1983

INFORME nº 031/CISA-RJ, 22 jan. 1971.

INFORME nº 3108/05/80-CI/DPF, 13 mai. 1980.

INFORME nº 3437/05/80-CI/DPF, 26 mai. 1980.

INFORME nº 30/SICI/DSI/MT/82, 10 mai. 1982.

INFORME nº 1704/119/ASP/82, 8 jun. 1982.

INFORME nº 36/15/ARE/83, 14 jun. 1983.

IMAGEM truncada, *O Globo*, 6 dez. 1981.

INSTRUÇÃO nº 1, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 24 fev. 1970. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org.). *Censura Federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

IRMÃOS Coragem - 1ª versão, Bastidores, *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/noticia/figurino-e-caracterizacao.ghtml>. Acesso: 7 de outubro de 2020.

IRMÃOS CORAGEM - 1º versão, Curiosidades, *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/curiosidades/>. Acesso: 18 de outubro de 2020.

JC recebe 'Esso' por série do SNI. *Jornal do Commercio*, 8 dez. 1988.

JORNAIS, revistas e TVs terão seu Manual de Ética. *O Globo*, 28 jan. 1970.

JORNAL do Brasil, Caderno B, 27 ago. 1975.

JORNALISTAS contra emenda Plínio Salgado. *O Globo*, 9 mai. 1970.

JUSTIÇA veta vinte livros. *O Estado de S. Paulo*, de 4 Jul. 1970.

LANZIOTTI, Odette Martins. Parecer dos capítulos 1 a 10, referente à telenovela *Véu de Noiva*, de Janete Clair. Brasília, 6 out. 1969. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

LEILA Diniz, Acervo Estadão, 20 dez. 2011. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,leila-diniz,718,0.htm>. Acesso: 31 de outubro de 2020.

LEMOS, Geová. Anotação manuscrita em folha avulsa, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 20 mai. 1971a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

LEMOS, Geová. Anotação manuscrita do chefe do SCDP, no parecer dos capítulos 30 a 32, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 15 jun. 1971b.

Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

LIMA, Maria José Bezerra de. Parecer dos capítulos 1 a 20, referente à telenovela *Roque Santeiro* de Dias Gomes. Brasília, 3 jul. 1975. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 029.

LOPES, Mauro Borja. Correspondência para o General José Bretas Cupertino, referente à telenovela *Véu de Noiva*, de Janete Clair. Rio de Janeiro, 15 out. 1969. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

LOPES, Mauro Borja. Correspondência endereçada ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, referente à telenovela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Rio de Janeiro, 25 jan. 1977. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 035.

MAIORIA não é caudatária. *Estado de S. Paulo*, 15 mai. 1971.

MDB recorrerá ao STF contra censura prévia. *O Globo*, 31 jul. 1970.

MARRA, Teresa Cristina dos Reis. Parecer dos capítulos 60 a 63, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 13 jun. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

MINUTA referente ao reexame dos primeiros episódios de *Despedida de Casado*, sem data.

MOURA, Wagner. “Marighella” não é caso isolado, Cultura está sob censura, diz Wagner Moura. Entrevista concedida a Leonardo Sakamoto. *UOL*, 14 jan. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2020/01/14/marighella-nao-e-caso-isolado-cultura-esta-sob-censura-diz-wagner-moura.htm>. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

MULHERES entregam manifesto. *Jornal do Brasil*, 22 Mai. 1981.

NÃO se discute. *Veja*, 5 jan. 1977.

NEM LIMITES, nem titulares, nem critérios. *Estado de S. Paulo*, 25 mai. 1980.

NERVO exposto. *Folha de S. Paulo*, 23 mai. 1980.

NEVES, Therezinha de Toledo. Parecer dos capítulos 57 a 59, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 6 jun. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

NO BATALHÃO de Guardas 80% são estudantes. *O Globo*, 13 mar. 1970.

NO DIA Nacional da Liberdade de Imprensa, uma ação em defesa do jornalismo profissional, *GI*, 7 jun. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2022/06/07/no-dia-nacional-da-liberdade-de-imprensa-uma-acao-em-defesa-do-jornalismo-profissional.ghtml>.

NORMAS Doutrinárias da Censura Federal. Brasília, 17 set. 1970. In: RODRIGUES, Carlos;

MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editôra Ltda., 1971.

NOTA oficial. Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões no estado de São Paulo. São Paulo, 21 de maio de 1980. Informe 1402/119/ASP/80, de 10 junho de 1980.

NUNES, Rogério. Correspondência encaminhada para o Diretor Geral da Rede Globo de Produção, Walter Clark, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 13 jun. 1972a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

NUNES, Rogério. Ofício encaminhado à Rede Globo de Televisão, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 9 ago. 1972b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

NUNES, Rogério. Ofício Nº 534/75-SC/DCDP, endereçado à Rede Globo, referente à telenovela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes. Brasília, 16 mai. 1975a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 029.

NUNES, Rogério. Correspondência endereçada à Rede Globo, referente à telenovela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes. Brasília, 4 jul. 1975b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 029.

NUNES, Rogério. Correspondência endereçada à Rede Globo, referente à telenovela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes. Brasília, 20 ago. 1975c. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 029.

NUNES, Rogério. Correspondência endereçada a Roberto Marinho, referente à telenovela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Brasília, 25 fev. 1977. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 035.

NUNES, Rogério. Correspondência endereçada a José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, referente à telenovela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Brasília, 10 fev. 1978. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 035.

OAB, unânime, repudia ato que criou a censura prévia. *O Globo*, 4 mar. 1970.

O APOIO ao golpe de 64 foi um erro. *O Globo*, 31 ago. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>

O GLOBO, 26 abr. 1965.

O GLOBO, 28 ago. 1975.

OLIVEIRA, Guy Cunha. Correspondência para Wilson Aguiar, chefe da DCDP, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Rio de Janeiro, 6 mai. 1970. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

OLIVEIRA, Heloisa M. D. de. Parecer dos capítulos 60 e 61, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 6 jun. 1972a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

OLIVEIRA, Heloisa M. D. de. Parecer dos capítulos 74 a 78, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 28 junho 1972b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. Correspondência para o chefe da SCDP, Aloysio Muhlethaler Souza, referente à telenovela *Vêu de Noiva*, de Janete Clair. Rio de Janeiro, 15 dez. 1969. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. Correspondência para o chefe da DCDP, Rogério Nunes, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 28. Jun. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. Correspondência endereçada ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, referente à telenovela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Rio de Janeiro, 31 jan. 1978. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 035.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. Censura mandou autora mudar “Selva de Pedra” no meio por enxergar bigamia na trama. Entrevista concedida a James Cimino. *UOL*, 19 jan. 2013. Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/19/censura-mandou-autora-mudar-selva-de-pedra-no-meio-por-enxergar-bigamia-na-trama.htm>. Acesso em: 20 de setembro de 2023.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OLIVEIRA, Valmira Nogueira de; PINHATI, Maria das Graças Sampaio. Parecer dos capítulos 1 a 10, de 22 de dezembro de 1976, referente à telenovela *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Brasília, 22 dez. 1976. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 035.

O POVO e o Presidente. *O Globo*, 30 mai. 1982.

O POVO e o Presidente. *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/o-povo-e-o-presidente/noticia/o-povo-e-o-presidente.ghtml>

O PRESIDENTE saúda o povo por intermédio de O Globo. *O Globo*, 13 abr. 1964.

O SUPREMO e a censura. *O Globo*, 9 jun. 1970.

PAIXÃO, Dalmo. Correspondência para Janete Clair, referente à telenovela *Irmãos Coragem*. Brasília, 22 set. 1970a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

PAIXÃO, Dalmo. Parecer dos capítulos 91 a 93, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 23 set. 1970b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

PAIXÃO, Dalmo. Parecer dos capítulos 1 a 10, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 9 jun. 1971. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

PASSA dos limites. *O Globo*, 4 jun. 1970.

PAULA, Luzia Maria Barcelos de. Parecer do capítulo 251, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 23 mar. 1971. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

PAULA, Luzia Maria Barcelos de. Parecer dos capítulos 1 a 10, referente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 28 mar. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

PEREIRA, Vanderley. Os mil olhos da vigilante supercensura. *Jornal do Brasil*, 9 mai. 1978.

PLÍNIO: esquerda mina o govêrno. *O Estado de S. Paulo*, 5 mai. 1970.

PORTARIA nº 11-B, do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Brasília, 6 fev. 1970a. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 8/70-SCDP, do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson Aguiar. Brasília, 12 de fevereiro de 1970b. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 12/70-SCDP, do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson Aguiar. Brasília, 16 de fevereiro de 1970c. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 13/70-SCDP, do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson Aguiar. Brasília, 26 de fevereiro de 1970d. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 14/70/SCDP, do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson Aguiar. Brasília, 30 de março de 1970e. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 15/70-SCDP, do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson Aguiar. Brasília, 31 de março de 1970f. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 16/70-SCDP, do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson Aguiar. Brasília, 1970g. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PORTARIA nº 219, do diretor-geral do DPF, general Walter Pires de Carvalho de Albuquerque. Brasília, 17 mar. 1970h. In: RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

PRESIDÊNCIA da República. *O povo e o presidente*, 1982.

PRODUTOR acha que exibidor tenta desmoralizar Governo não cumprindo os 98 dias. *Jornal do Brasil*, 13 jun. 1971.

PROGRAMAS de televisão exigem rigor em exame. *Jornal do Brasil*, 28 ago. 1975.

RECURSO extremo. *Jornal do Brasil*, 6 mar. 1980.

RELATOR é favorável à censura. *O Globo*, 28 abr. 1970.

RELATOR APROVA. *O Globo*, 5 mai. 1970.

RESSURGE a Democracia. *O Globo*, 2 abr. 1964.

RIO rejeita seminário de censura. *Folha de S. Paulo*, 29 mai. 1980.

ROBERTO Marinho e os gibis. *Memória Roberto Marinho*, 23 fev. 2022. Disponível em: <https://robertomarinho.globo.com/2020/06/16/rio-grafica-editora-os-primeiros-anos/>. Acesso em 20 de setembro de 2023.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz (org). *Censura Federal*. Brasília: C.R. Editora Ltda., 1971.

RODRIGUES, Carlos. Parecer da sinopse e dos dez primeiros capítulos de Irmãos Coragem, de Janete Clair. Brasília, 8 mai. 1970. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

SEMINÁRIO defende, unânime, integridade da arte. *Estado de S. Paulo*, 22 mai. 1980.

SEMINÁRIO DE CENSURA NO RIO: a mesma contestação. *Estado de S. Paulo*, 29 mai. 1980.

SEMINÁRIO DE CENSURA: resultados?. *Estado de S. Paulo*, 24 mai. 1980.

SEMINÁRIO DE TV critica telenovelas e noticiário. *O Globo*, 5 dez. 1981.

SEMINÁRIO PÕE em debate os problemas da censura. *O Globo*, 30 mai. 1980.

SEMINÁRIO SOBRE CENSURA: pra quê?. *Estado de S. Paulo*, 23 mai. 1980.

SELVA sem bigamos. *Veja*, nº 206, 16 ago. 1972.

SENADO aprova decreto que estabelece a censura prévia. *O Globo*, 22 mai. 1970.

SINDICATO Nacional dos Editôres também é contra a censura. *O Globo*, 20 fev. 1970.

SILVA, Aluísio J. T. Gavazzoni. [Correspondência]. Destinatário: Alfredo Buzaid. Rio de Janeiro, 29 jan. 1971. Anexado ao Encaminhamento nº 65/DSI/MJ, de 21 jun. 1971.

SILVA, Nilo Canepa. Ofício s/n ao Diretor da Polícia Federal de Segurança, eferente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 14 jun. 1971. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

SILVIO Santos recria “Semana do Presidente, programa que era exibido na ditadura, *Carta Capital*, 14 fev. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/silvio-santos-recria-semana-do-presidente-programa-que-era-exibido-na-ditadura/>. Acesso em: 2 de novembro de 2023.

SOUSA, Lenir Azevedo. Parecer dos capítulos 316 a 321, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 2 jun. 1971a. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

SOUSA, Lenir de Azevedo. Parecer do capítulo 11, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 22 jun. 1971b. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

SOUSA, Lenir de Azevedo. Parecer dos capítulos 49 a 51, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 3 ago. 1971c. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

SOUSA, Lenir de Azevedo; PAULA, Luzia Maria Barcelos. Reexame dos capítulos 303 a 312, referente à telenovela *Irmãos Coragem*, de Janete Clair. Brasília, 27 mai. 1971. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

SOUSA, Lenir de Azevedo; PINHATI, Maria das Graças S.; SOUZA, Carlos Alberto Braz de. Parecer dos capítulos 89 a 95, eferente à telenovela *Selva de Pedra*, de Janete Clair. Brasília, 18 jul. 1972. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 016.

SOUZA, Aloysio Muhlethaler. Correspondência para o General José Bretas Cupertino, referente à telenovela *Véu de Noiva*, de Janete Clair. Brasília, 16 out. 1969. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 005.

SOUZA, Carlos Alberto. Parecer dos capítulos 1 a 10, referente à telenovela *O Homem que Deve Morrer*, de Janete Clair. Brasília, 9 jun. 1971. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Arquivo Nacional, Seção Censura Prévia, Série Televisão, Subsérie Telenovelas, Caixa 010.

STYCER, Maurício. Silvio sobre Figueiredo: “Se não fosse ele, eu tava vendendo caneta na Sé. *UOL*, 27 ago. 2017. Disponível em:

<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2017/08/27/silvio-sobre-figueiredo-se-nao-fosse-ele-eu-tava-vendendo-caneta-na-se/>. Acesso: 2 de novembro de 2023.

TEATRO, cinema e novelas têm nova lei de censura. *O Globo*, 22 nov. 1968.

TRÊS atores: o corte visto por dentro. *Jornal do Brasil*, 26 dez. 1976.

TV GLOBO constrói cidade do interior para novela. *O Globo*, 8 jun. 1970.

TV GLOBO de Brasília passa no teste de imagem. *O Globo*, 16 abr. 1971.

UM HERÓI impróprio para as 20h. *Jornal da Tarde*, 27 ago. 1975.

VARTUCK, Pola. Em jogo, a manutenção do princípio de liberdade. *Estado de S. Paulo*, 25 mai. 1980.

VÉU de noiva, *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/veu-de-noiva/noticia/curiosidades.ghtml>. Acesso em: 18 de setembro de 2023.

WALTER Durst já não acreditava em censura. *Jornal do Brasil*, 24 dez. 1976.

W. CLARK debate TV e censura. *Jornal do Brasil*, 11 ago. 1981.

WILSON Aguiar exonera-se da Censura Federa. *O Globo*, 8 out. 1970.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Malu Mulher e o feminismo dos anos 1970 na TV Globo. RIBEIRO. In: Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). Televisão, história e gêneros. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.*
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher. Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 27, n° 79, junho/2012.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964- 1984)*. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- ARÊAS, João Braga. *Batalhas de O Globo (1989-2002): o neoliberalismo em questão*. Tese (doutorado em história) – Universidade Federal Fluminense, 2012.
- ARÊAS, João Braga. *As batalhas de O Globo: ditadura militar, Lula x Collor, privatizações e a vitória do PT em 2002*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BAFFA, Ayrton. *Nos porões do SNI: o retrato do monstro de cabeça oca*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.
- BARROS, José D’Assunção. *O jornal como fonte histórica*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BRITO, Antonio Mauricio Freitas. A subversão pelo sexo: representações anticomunistas durante a ditadura no Brasil. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 36, n. 72, p. 859-888, set/dez, 2020.
- BUCCI, Eugênio. Ainda sob o signo da Globo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BUCCI, Eugênio. *O monopólio da fala; função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BUCCI, Eugênio. *Roberto Marinho: um jornalista e seu boneco imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performático*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- CALIL, Gilberto. Os integralistas e o golpe militar de 1964. *Revista História & Luta de*

Classes, Rio de Janeiro, v. 1, p. 55-76, 2005.

CARDENUTO, Reinaldo. A sobrevida da dramaturgia comunista na televisão dos anos 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação. *In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira*. Dissertação (Mestrado em história) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COIMBRA, Cecília Maria Bouças. Práticas “psi” no Brasil do “milagre”: algumas de suas produções. *Mnemosine*, Vol. 1, nº 0, 2004, p.48-52.

CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. *Revista Estudos Históricos*, v. 22, p. 85-104. Rio de Janeiro, 2009.

CORDEIRO, Janaína Martins. Milagre, comemorações e consenso ditatorial no Brasil, 1972. *Confluenze*, v. 4, nº 2, 2012.

COSTA, Cecília. *Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. *In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (org.). Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, v. 35, 2007.

CZAJKA, Rodrigo. “Sou brasileiro, democrata e editor”: Ênio Silveira e a repressão à editora Civilização Brasileira (1963-1970). *Tempo Social*, revista de Sociologia da USP, v. 32, n. 2, 2020.

D’ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIGIOVANNI, Rosângela. *Rasuras nos álbuns de família: um estudo sobre separações conjugais em processos jurídicos*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, 2003.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

- DUARTE, Ana Rita Fonteles. Gênero e comportamento a serviço da Ditadura Militar: uma leitura dos escritos da Escola Superior de Guerra. *Diálogos* (Maringá Online), v. 18, nº 1, jan-abril, 2014.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & Liberdade de Expressão*. São Paulo: EDITAL, 1974.
- FÁVERI, Marlene de. Desquite e divórcio: a polêmica e a repercussão na imprensa. *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007.
- FERNANDES, Guilherme Moreira. *Mentalidade censória e telenovela na ditadura militar*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- FERREIRA, Mauro. *Nossa senhora das oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.
- FICO, Carlos. *Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, jan./abr. 2017.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org). *O Brasil Republicano* (vol. 4). O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- FICO, Carlos. Moldura institucional e projetos de institucionalização do regime militar brasileiro (1964-1978). *História, histórias*, volume 9, nº 17, jan./jun. 2021.
- FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula (1927-2005)*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de

Janeiro: Paz e Terra, 2023.

GARCIA, Emilla Grizende. Em nome da segurança nacional e da moral e dos bons costumes: a ação da censura de diversões públicas nas telenovelas na década de 1970. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA E PARCERIAS*, 2, 2019, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: 2019. p. 1-16.

GARCIA, Emilla. Grizende. Telenovelas sob censura: o estabelecimento do horário das 22 horas. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, XXIX, 2015, Brasília. *Anais*. p. 1-13.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Miliandre. Políticas culturais na ditadura Militar: a gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da “hegemonia cultural de esquerda (1974-1979)”. *In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. *Dimensões*, vol. 32, 2014.

GARCIA, Miliandre. “O sopro instável dos ventos políticos”: o processo de formação dos técnicos de censura a partir dos anos 1960 e os seminários de censura de diversões públicas no início da década de 1980. *In: ZACHARIADHES, Grimaldo Carneiro (Org). 1964: 50 anos depois – a ditadura em debate*. Aracaju: EDISE, 2015.

GARCIA, Miliandre. Teatro, censura e supercensura na ditadura miliar. *In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque (org.). O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019.

GOMES, Itania Maria Mota. O Jornal Nacional e as estratégias de sobrevivência econômica e política da Globo no contexto da ditadura militar. *In: Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, maio/ago. 2010.

GONÇALVES, Leandro Pedreira; CALDEIRA NETO, Odilon. *O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra Frente, Brasil*, Roberto Farias e a ditadura militar. Curitiba: Appris, 2020.

GUEDES, Wallace Andrioli. Notas sobre a atuação do Conselho Superior de Censura (CSC) no ano de 1981: entre a memória e a história. *In: 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Anais*, Recife, 2019.

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

- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, 82: 61-86, 2011.
- ISHAQ, Vivien; FRANCO, Pablo E.; SOUSA, Tereza E. de. *A escrita da repressão e da subversão, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.
- JELIN, Elisabeth. *Los tabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- JOFFILY, Mariana. O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- KOSSLING, Karin Sant'Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. 2007. Dissertação (mestrado em história) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- KRAUSE, Katia. A resistência ao regime militar no passado mítico da TV Globo. In: ROCHA, Helenice et al (org.). *Identidades, memórias e projetos políticos*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016.
- KUCINSKI, Bernardo. A Primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, M. Luiz T. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do pensar-duplo. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Europa*, volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, Dez. 2014.
- MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, v.17, n.34, 1997.
- MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (mestrado em história) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- MATTELART, Michéle & MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MATTOS, Laura. *Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MATTOS, Sérgio. As Organizações Globo na mídia impressa. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São

Paulo: Paulus, 2005.

MAUÉS, Flamarion. O golpe de 1964 e a censura aos livros. *In: COSTA, Maria Cristina Castilho (org). A censura em debate.* São Paulo: ECA/USP, 2014.

MELLO, Soraia Caolina de. O casamento em Cláudia: gênero e relações de poder nos anos 1970 e 1980. *Dimensões*, v. 36, jan.-jun. 2016, p. 248-267

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária.* Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964).* Niterói: Eduff, 2020.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar.* Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

MUNIZ, Lauro Cesar apud KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. *In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita (org.). Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n.47, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). *In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (org.). Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil.* Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro.* São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico.* São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985). *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 346-366, maio-ago. 2017.

NASCIMENTO, Abdias do (org.). *O Negro Revoltado.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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 (org.). 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. Revisitando o tempo dos militares. *In: REIS, 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.

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

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas intocadas: racismo e ditadura no Rio de Janeiro. *Revista Direito & Praxis*, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 2, 2018.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese (doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de São Paulo, 2017.

QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

QUINTAS, Laura Mattos Soares. “*Roque Santeiro*” e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2016.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade – 1964-1984*. Londrina. Eduel, 2001.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A moderna telenovela brasileira. In: ROXO, Marco; RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (org.). *Televisão, história e gêneros*. Rio de Janeiro, 2014.

RIOS, Valesca Gomes. *Em busca do "sadio entretenimento": o debate sobre o adequado para crianças e jovens brasileiros na televisão (1972-1988)*. Dissertação (mestrado em história) – Universidade Federal do Ceará, 2022.

ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade: O *Bem-Amado* de Dias Gomes. In: AZEVEDO, Cecília et al (org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

ROLLEMBERG, Denise. As trincheiras da memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: ROLLEMBERG, Denise. QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. Apresentação. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda, 2016.

RUSSO, Jane A. A difusão da psicanálise no Brasil na primeira metade do século XX – da

vanguarda modernista à radio-novela. *Estudos e pesquisas em psicologia*, Uerj, RJ, Ano 2, N.1, 1º Semestre de 2002.

SACRAMENTO, Igor. *Dias Gomes: um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

SACRAMENTO, Igor. Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos 1970. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018.

SETEMY, Adrianna. *Entre a revolução dos costumes e a ditadura militar: as dores e as cores de um país em convulsão*. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

SILVA, Eduardo Gomes. *A Rede da Democracia e o golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em história) – Universidade Federal Fluminense, 2008.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge ; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano* (vol. 4). O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SILVA, Jailson Pereira da. Um labirinto na torre de vigília: uma perspectiva da censura à publicidade vista a partir dos documentos do Arquivo Nacional (Brasília). In: RAMOS, Francisco Régis Lopes; BRAÚNA, José Dercio; LUCAS, Meize Regina de Lucena (org.). *A censura e outros limites*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2020.

SILVA, Thiago de Sales. “*Espectáculo inconveniente para qualquer horário*”: a censura e a recepção das telenovelas na ditadura militar brasileira. Dissertação (mestrado em história) – Universidade Federal do Ceará, 2016.

SILVA, Thiago de Sales; GONÇALVES, Matheus Alves Silva. “É uma censura diferente, mas é censura”: crise de hegemonia e controle das artes no Brasil (2019-2021). *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica* (Recife. Online), vol. 41, Jan-Jun, 2023.

SIMÕES, Inimá. Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura). BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

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

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

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.

VIEIRA, Rafael de Farias. *Quando a babá eletrônica encontrou a integração nacional: ou uma história da censura televisiva durante a ditadura militar (1964-1988)*. Dissertação (mestrado em história) – Universidade Federal do Ceará, 2016.

WANDERLEY, Sonia. TV e política nacional: forjando significados (1950-1979). In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (org.). *Televisão, história e gêneros*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

XEXÉU, Arthur. *Janete Clair: a usineira de sonhos*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.