

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Emilla Grizende Garcia

Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979.

Juiz de Fora

2022

Emilla Grizende Garcia

Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, para à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: Narrativas, Imagens e sociabilidades.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Souza Melett Brum.

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Garcia, Emilla Grizende.

Censura negociada: : as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979. / Emilla Grizende Garcia. -- 2022.
382 f. : il.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2022.

1. Censura de Diversões Públicas. 2. telenovelas. 3. Dias Gomes. 4. Rede Globo. 5. negociação.. I. Brum, Alessandra Souza Melett , orient. II. Título.

Emilla Grizende Garcia

Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em dezoito de novembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Alessandra Souza Melett Brum - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Igor Pinto Sacramento
Fiocruz

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta
Universidade Federal de Minas Gerais

Juiz de Fora, 23/03/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 23/03/2023, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Perlatto Bom Jardim, Diretor(a)**, em 23/03/2023, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wallace Andrioli Guedes, Usuário Externo**, em 23/03/2023, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Igor Pinto Sacramento, Usuário Externo**, em 24/03/2023, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1200345** e o código CRC **B89D0BF8**.

DEDICATÓRIA

À minha mãe Rosimeire por todo seu amor, ternura e força.

Aos meus sobrinhos, Heitor e Laila, por deixarem muita vida muito mais divertida!

AGRADECIMENTOS

Faço agora um pequeno ritual de desapego dessa tese. No lugar de simplesmente me desligar dela, prefiro entregá-la a algumas pessoas. Afinal, de certo modo, essa tese a elas também pertence.

À Prof^a. Dr^a. Alessandra S. Melett Brum, que ao longo de todos esses anos, se tornou mais que uma orientadora. Agradeço pelos ótimos momentos de convivência, pela elegância, firmeza, dedicação e competência na orientação deste trabalho.

Ao amigo e professor, Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim por todo apoio e pelas considerações tão caras à esta pesquisa. Ao Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta a quem sou profundamente grata pelos preciosos apontamentos teóricos metodológicos. Ao Prof. Dr. Igor Sacramento, que por meio de suas pesquisas que me aproximou ao universo de Dias Gomes e por, generosamente, disponibilizar seu acervo audiovisual.

Agradeço a todos os funcionários do Arquivo Nacional – DF que, gentilmente, me auxiliaram na imersão nas fontes. Aos demais professores, funcionários do Programa de Pós Graduação de História UFJF e do Instituto de Artes e Design-UFJF, sou muito grata por toda contribuição, sugestões e auxílio, especialmente, ao Dr. Leandro Pereira Gonçalves, Dr. Rodrigo Christofolletti, Dr. Alexandre Barata, Dr^a. Maraliz Christo, Dr. Wallace A. Guedes, Dr. Martinho A. Costa Júnior, Dr. Christian Pelegrini, Hermenegildo Giovannoni, Bruno Goulart Cunha, Sandro e Amanda Prado. Agradeço também aos professores Dr. Áureo Busetto e Dr^a. Cássia Palha que muito contribuíram na minha trajetória acadêmica. Ao professor e amigo Cláudio Bertolli, a quem tanto admiro, que esteve sempre presente na construção dessa jornada.

A Marcelo, Vivi e João Baptista, gratidão por toda a generosidade e apoio. A André Luís por todo companheirismo e sensibilidade. Geovane, Sheila, Myriam, Eduardo, Fernanda, Rafaela, Leonor, Roseli, Águida, Yoneide, e Cadu - amigos que felizmente estiveram ao meu lado nesta caminhada e que quero permaneçam por toda a vida.

À minha mãe, Rosimeire, alicerce e porto seguro.

Por fim, agradeço imensamente à Coordenação de Apoio ao Desenvolvimento Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento, fundamental ao desenvolvimento desta pesquisa e de todas no Brasil.

Se nessas histórias a realidade e o absurdo se entrelaçam, é porque, no Brasil, o fantástico é lugar comum. Já disse que o Brasil é o país do absurdo, porque o absurdo acontece.

Dias Gomes.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo central analisar, a partir dos processos censórios, as telenovelas de autoria de Dias Gomes veiculadas no horário das 22 horas, na Rede Globo de TV, como resultado de uma complexa negociação estabelecida entre a emissora e seus interesses de mercado, o autor e a Censura de Diversões Públicas, no intervalo dos anos de 1969 a 1979. Desde modo, será problematizada a combinação antagônica de um autor notadamente de esquerda, como Dias Gomes, contratado por uma emissora liberal como a Rede Globo - que apoiava o Estado autoritário – que produziu e veiculou obras com certa dimensão sociopolítica, as quais foram rigorosamente monitoradas e mutiladas pela censura federal. As telenovelas do autor extrapolaram os espaços usualmente destinados aos programas desse formato e foram alocadas pela Censura de Diversões Públicas a uma zona delimitada, o horário das 22 horas. Dessa forma, esta pesquisa buscou evidenciar dados e análises que viabilizam a hipótese de que as telenovelas de autoria de Dias Gomes, exibidas e/ou produzidas para o horário das 22 horas, podem ser avaliadas como o resultado de um complexo processo de negociação entre o autor, a Rede Globo de TV e a Censura de Diversões Públicas. Almejamos com este trabalho contribuir para uma análise que problematize os laços de sociabilidade, as articulações de poder no meio televisivo e a ação da Censura Federal, compreendendo as tensões e as determinações multilaterais entre as formas culturais e as forças históricas.

Palavras-Chave: Censura de Diversões Públicas; telenovelas; Dias Gomes; Rede Globo; negociação.

ABSTRACT

The present thesis has as its main goal to analysis, from censorship processes, the soap opera of authorship by Dias Gomes aired at 10 pm, on Globo TV, as a result of a complex negotiation established between the broadcast and its marketing interests, the author and the Censorship of Public Entertainment (Censura de Diversões Públicas), between the years 1969 and 1979. Thus, the antagonistic combination of a notably leftist author such as Dias Gomes, hired by a liberal broadcaster such as Globo TV - which supported the authoritarian State - which produced and transmitted works with a certain sociopolitical dimension, which were rigorously monitored and mutilated by Federal Censorship (Censura Federal) will be treated. The author's soap operas extrapolated the spaces usually destined for programs of this format and were allocated by the Censura de Diversões Públicas to a delimited zone, the time of 10 pm. Thereby, this research sought to highlight data and analysis that support the hypothesis that the soap operas by Dias Gomes, shown and/or produced at 10 pm, can be evaluated as the result of a complex negotiation process between the author, Globo TV and the Censorship of Public Entertainment. With this work, we aim to contribute to analysis that problematized the ties of sociability, the articulations of power in the television medium and the action of Federal Censorship, understanding the tensions and multilateral determinations between cultural forms and historical forces.

Key words: Censura de Diversões Públicas; soap operas; Dias Gomes; Rede Globo; negotiation.

LISTA DE FIGURAS E TABELA

Figura 01	Organograma burocrático do SCDP	47
Figura 02	Organograma da DCDP	52
Figura 03	Curso Efeitos das Telenovelas do 1 ao 100 capítulo.	67
Figura 04	Curso Diferença fundamental entre censura de telenovelas e censura fílmica.	77
Figura 05	Curso autocrítica	80
Figura 06	Ofício encaminhado a Edgardo Erichsen	130
Figura 07	Infiltração comunista na TV Globo	137
Figura 08	Qualificação de indiciado - Alfredo de Freitas Dias Gomes.	170
Figura 09	Parecer Censório telenovela <i>A Ponte dos Suspiros</i> (1969).	185
Figura 10	Certificado de censura	186
Figura 11	Publicidade <i>A Ponte Dos Suspiros</i>	190
Figura 12	Cena de <i>Bandeira 2</i> : jogo do bicho na funerária	235
Figura 13	Cena de <i>O Bem-Amado</i> : Confessionário	285
Figura 14	Cena de <i>O Bem-Amado</i> : estupro	287
Figura 15	Diálogo censurado em <i>Sinal de Alerta</i>	353
Tabela 01	Telenovelas da Rede Globo produzidas e/ou apresentadas para o horário das 22 horas.	180

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

ABERT	Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão
AEL	Arquivo Edgard Leuenroth
AERP	Assessoria Especial de Relações Públicas
AN	Arquivo Nacional
ARJ	Agência de Inteligência do Rio de Janeiro
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CBA	Cruzada Brasileira Anticomunista
CBT	Código Brasileiro de Telecomunicações
CENIMAR	Centro de Informações da Marinha
CIE	Centro de Informações do Exército
CISA	Centro de Informações da Aeronáutica
CODI	Centro de Operação de Defesa Interna
CONTEL	Conselho Nacional de Telecomunicações
CPC	Centro Popular de Cultura
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
CSC	Conselho Superior de Censura
CSN	Conselho de Segurança Nacional
CTI	Comando dos Trabalhadores Intelectuais
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DENTEL	Departamento Nacional de Telecomunicações
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOI	Destacamento de Operações Internas
DOPS	Delegacia de Ordem Política e Social
DPF	Departamento de Polícia Federal
DPT-1	Departamento de Informações Internas e Psicossociais
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações
FIC	Festival Internacional da Canção
FLN	Frente da Libertação Nacional
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes

IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INTELSAT	Sistema Internacional de Satélites
IPES	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
IPM	Inquérito Policial Militar
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MAM	Museu de Arte Moderna
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
MR-8	Movimento Revolucionário Oito de Outubro
MPB	Música Popular Brasileira
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PSD	Partido Social Democrático
PST	Partido Social Trabalhista
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
RAN	Resistência Armada Nacional
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SISNI	Sistema Nacional de Informações
STF	Superior Tribunal Federal
STM	Superior Tribunal Militar
TCDP	Turma de Censura de Diversões Públicas
TEM	Teatro experimental Negro
UNE	União Nacional de Estudantes
VPR	Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	16
1	EM NOME DA SEGURANÇA NACIONAL, DA MORAL E BONS COSTUMES: A AÇÃO DA CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS NAS TELENOVELAS.....	38
1.1	O GOLPE CIVIL-MILITAR E A REORGANIZAÇÃO DA CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS.....	38
1.2	O DISCURSO CENSÓRIO, UMA QUESTÃO DE SEGURANÇA NACIONAL E DE PRESERVAÇÃO DA MORAL E BONS COSTUMES...	53
1.3	CURSOS E INSTRUÇÕES NORMATIVAS PARA AÇÃO CENSÓRIA NAS TELENOVELAS.....	64
2	GOVERNOS MILITARES E A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: RUMO ÀS TELAS DA GLOBO.....	91
2.1	PRA FRENTE BRASIL: SALVE A TELEVISÃO.....	91
2.2	O BRASIL SE VÊ NA GLOBO.....	103
2.3	A ENTRADA DE COMUNISTAS NA GLOBO.....	132
3	A SUBVERSÃO DE DIAS GOMES.....	147
3.1	BREVE INCURSÃO NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA POLÍTICA DE DIAS GOMES.....	148
3.2	DIAS GOMES SOB VIGILÂNCIA.....	161
4	TELENOVELAS EM NEGOCIAÇÃO.....	176
4.1	TELEDRAMATURGIA COMUNISTA E O HORÁRIO DAS 22 HORAS....	176
4.2	PARECERES DAS TELENOVELAS DAS 22 HORAS.....	183
4.3	STELA CALDERÓN E A <i>PONTE DOS SUSPIROS</i>	188
4.4	<i>VERÃO VERMELHO</i> : A PRIMEIRA TELENOVELA DAS 22 HORAS.....	193
4.4.1	Sinopse.....	194
4.4.2	Análise do processo censório.....	197
4.5	<i>ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU</i> E OS ANOS DOURADOS DE IPANEMA.....	199
4.5.1	Sinopse.....	201
4.5.2	Análise do processo censório.....	204
4.6	APRESENTANDO: <i>BANDEIRA 2</i>	214

4.6.1	Sinopse.....	221
4.6.2	Análise do processo censório.....	228
4.7	<i>O BEM-AMADO: UMA OBRA ATEMPORAL.....</i>	245
4.7.1	Sinopse	249
4.7.2	Análise do processo censório.....	255
4.8	A MODERNIDADE EM <i>O ESPIGÃO</i>	289
4.8.1	Sinopse.....	291
4.8.2	Análise do processo censório.....	295
4.9	O VETO DE <i>ROQUE SANTEIRO</i>	301
4.9.1	Sinopse.....	303
4.9.2	Análise do processo censório.....	309
4.10	O INSÓLITO EM <i>SARAMANDAIA</i>	316
4.10.1	Sinopse.....	320
4.10.2	Análise do processo censório.....	328
4.11	<i>SINAL DE ALERTA: O EMBATE COM A CENSURA</i>	336
4.11.1	Sinopse.....	339
4.11.2	Análise do processo censório.....	344
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	358
	REFERÊNCIAS.....	370

INTRODUÇÃO

Apesar da censura estar legalmente extinta desde a Constituição de 1988, práticas censórias vêm sendo retomadas por meio de ecos ensurdecedores de autoritarismo que ressoam no atual cenário político brasileiro. Como um espectro do período ditatorial, ela vem sendo projetada sob uma nova configuração no espaço público. Essa reverberação deve-se ao formato adotado para a transição democrática do país, que não permitiu o devido acerto de contas com o passado autoritário, e ao invés disso, houve a construção de uma política de esquecimento (MOTTA, 2021, p. 10). A obliteração desse passado atenuou a percepção coletiva do legado violento, traumático e repressor, escamoteando toda sorte de crimes contra os direitos humanos, que impactaram até mesmo a consubstanciação dos valores democráticos na sociedade. Com a ascensão da ala mais radical da direita no governo de Jair Bolsonaro discursos “nostálgicos” e elogiosos à ditadura militar e a suas práticas de controle ganharam projeção no debate público. Ademais, esses discursos foram acompanhados por práticas censórias, calcadas em valores morais e religiosos extremamente conservadores, que colocaram em xeque as liberdades individuais, sobretudo em relação às minorias.

Um exemplo que se pode evocar dessas práticas censórias foi o caso do especial de Natal *A primeira tentação de Cristo*¹, produzido pelo grupo humorístico Porta dos Fundos para a internet. No episódio, a fim de satirizar valores conservadores ainda presentes em nossa sociedade, Jesus foi representado como homossexual, o que gerou grande polêmica e até mesmo ações violentas e intimidadoras, como o atentado a bomba contra a sede da empresa produtora do especial. Outro ataque, foi o veto direto ao especial de Natal, impedido de ser veiculado na plataforma *Netflix* por decisão do Tribunal Regional do Rio de Janeiro sob a alegação de ser “mais adequado e benéfico, não só para a comunidade cristã, mas para a sociedade brasileira, majoritariamente cristã” (*O Globo*, 09/01/2020). Apoiada em argumentos jurídicos frágeis, a liminar foi revogada pelo Superior Tribunal Federal (STF).

No entanto, as ações censórias de cunho moral e ideológico não se restringem ao grupo Porta dos Fundos, recaindo sobre todos os meios de comunicação e formas de expressão artísticas. Para implementar tais ações censórias, o governo federal agiu por meio de sanções financeiras. Foi o que aconteceu com os editais da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), direcionados às emissoras de TV públicas, suspensos por uma portaria do Ministério da

¹ Especial de Natal: *A primeira tentação de Cristo*, Série, Netflix, 46:16’.

Cidadania por se deter a temáticas LGBTQI+, como diversidade de gênero e sexualidade. Todavia, a decisão foi derrubada pelo Ministério Público Federal (*Carta Capital*, 08/10/2019).

Quanto ao cinema nacional, o cenário não se mostrou nem um pouco favorável, uma vez que foi impactado com o estrangulamento financeiro da ANCINE. Além disso, o governo insistiu em instalar “filtros” na avaliação de filmes pela agência, indicando militares e líderes evangélicos para sua diretoria, com o objetivo de barrar produções engajadas e socialmente críticas, com conteúdo LGBTQI+ ou que abordem temas sensíveis ao governo, como os de cunho ideológico, moral e/ou religioso (*Folha de S. Paulo*, 17/02/2020).

Com relação às temáticas sensíveis, uma crítica indigesta foi representada na peça teatral *Res Pública 2023*, montada pelo grupo teatral *A Motosserra Perfumada*, vetada pela FUNARTE por apresentar a distopia do Brasil em 2023, fascista e perseguidor das minorias (*O Globo*, 04/02/2019). Nesse mesmo tom agudo, o clipe da canção *O real existe*, de autoria de Arnaldo Antunes, foi retirado da programação da TV Brasil. O clipe traz representações de milícias, fundamentalistas religiosos e “terraplanistas”, aludindo profundamente ao contexto nacional contemporâneo (*Folha de S. Paulo*, 18/02/2020).

Atualmente, mesmo não estando institucionalizadas, as práticas censórias conduzidas durante o governo Bolsonaro foram efetivadas seja por meio de instituições federais – que tiveram seus gestores substituídos por administradores alinhados à política cultural do governo – seja por intimidações e restrições financeiras, que impediram a elaboração e veiculação de produções que não se ajustavam aos pressupostos ideológicos e morais ultraconservadores. Isto também se deu por meio de ações diretas, como no caso do festival de música *Lolapalooza Brasil 2022*, quando foi expedida uma liminar do Tribunal Superior Eleitoral a pedido do Partido Liberal (partido extrema direita alinhado), com o objetivo de proibir e punir com multas os artistas de se manifestarem politicamente contra o governo de Jair Bolsonaro (*Folha de S. Paulo*, 28/03/2022).

Filtros censórios também recaíram sobre o filme *Marighella*, dirigido por Wagner Moura. *Marighella* traz a trajetória do político, escritor e guerrilheiro comunista marxista-leninista que percorre um dos principais organizadores da luta armada contra a ditadura militar, chegando a ser considerado o inimigo “número um” do regime. O longa-metragem, lançado no Festival de Berlim em 2010, com previsão de lançamento no Brasil para 2019, enfrentou dificuldades na liberação e restrição de financiamento de distribuição por parte da ANCINE, só conseguindo chegar às telas dos cinemas brasileiros em novembro de 2021 (*Veja*, 23/10/2021). Essas práticas censórias somente não tomaram uma maior proporção, devido à sua inconstitucionalidade, sendo constantemente barradas por órgãos ligados à Justiça Federal.

Mesmo sob um novo contexto, tais práticas censórias, têm seu discurso hoje embasado e difundido em novos meios de comunicação, como as plataformas digitais, assumindo, além de um viés explicitamente fascista, contornos similares à ideologia norteadora da cultura política conservadora do período de ditadura militar brasileira – marcado por ideais antidemocráticos, anticomunistas e por valores ultraconservadores no âmbito moral e religioso. Ademais, a práxis censória atual expressa conflitos e preconceitos de toda ordem, tais como aqueles relacionados a questões racial, religiosa, de classe, de gênero, e a LGBTfobia. Também decorre nos meios de comunicação a oposição entre “alta cultura” e “baixa cultura”, questões ainda não resolvidas e arraigadas em nossa sociedade, derivadas de longos processos históricos. Frente a esse cenário, faz-se necessário compreender as bases históricas que ancoram tais discursos censórios que ainda ressoam e vêm sendo projetados nas atuais políticas governamentais. É igualmente pertinente analisar as políticas censórias e o discurso construído ao longo da ditadura militar, que cercearam todos meios de comunicação, como dispositivos fundamentais para observarmos nosso próprio tempo histórico, marcado por permanências, continuidades ou mesmo rupturas.

Nesse sentido, esta tese tem como objetivo analisar a ingerência da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para o controle, cerceamento e monitoramento do principal produto da indústria cultural brasileira – a telenovela –, buscando trazer reflexões sobre as atividades repressivas conduzidas pelo Estado autoritário brasileiro no controle das expressões artísticas e culturais. Por meio de mecanismos censórios, o regime militar² buscou consolidar e resguardar os códigos simbólicos da cultura política conservadora de qualquer representação que expressasse uma “ameaça subversiva”, tanto na esfera moral quanto na dimensão ideológica. A rigor, as telenovelas, principalmente as de autoria de intelectuais engajados, foram cuidadosamente observadas, vigiadas e mutiladas pelo Estado por meio da censura, visto que essas produções expressavam uma complexa teia social marcada por diversas disputas de representação ideológica. Assim, a presente pesquisa busca analisar as telenovelas de autoria de Dias Gomes veiculadas no horário das 22 horas, observando-as como o resultado de uma complexa negociação entre Censura de Diversões Públicas, a Rede Globo de TV e o autor, no intervalo dos anos de 1969 e 1979. A opção por Dias Gomes possui uma função estratégica,

² Ao longo do trabalho, empregaremos além do conceito de “ditadura militar”, expressões compatíveis como “regime militar” e “regime autoritário”, pois expressam processos de crise no aparelho do Estado, formas de regime de exceção.

uma vez que mais do que nenhuma outra, sua teledramaturgia sofreu com os limites e interferências traçados pela Censura.

O Estado autoritário empregou como principal instrumento para conduzir sua política cultural a censura, ferramenta que visava sistematizar as expressões culturais para que estas fossem compatíveis com “o bem da segurança nacional” e com uma “conduta moral adequada”, com o objetivo de construir uma nação orgânica, não evidenciando as diferenças regionais e encobrendo as disparidades sociais, desigualdades e a violência e conflitos (ORTIZ, 2001, p. 96). Com uma estratégia política de dominação, a censura resguardaria os elementos próprios da cultura conservadora e, incorporada na rede de segurança e informação federal, seu aparato foi estruturado com a finalidade de estabelecer o controle social e a desarticulação da veiculação de posicionamentos contrários às premissas defendidas pela ditadura.

No Brasil, a televisão somente se configurou como indústria cultural, fundamentalmente a Rede Globo, devido aos marcantes investimentos do governo em infraestrutura de telecomunicação para o meio. Uma das razões que levaram a esses investimentos está no fato de que a TV foi observada pelos governos militares como um veículo de comunicação de massa que possibilitaria estabelecer uma unidade imagética condizente aos projetos de desenvolvimento, segurança, integração e - por que não dizer? - de soberania nacional.

A Rede Globo manteve estreitas relações com o regime militar em suas distintas fases, captando seus parâmetros norteadores, o que garantiu, em certa medida, a efetivação, no plano imaginário, do projeto de integração nacional. No entanto, isso não impediu que a emissora articulasse expressões culturais diversificadas na produção televisiva, abrigando tanto autores conservadores quanto autores ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), captando e trazendo às telas outros espectros da realidade brasileira, a fim de se consolidar nacional e internacionalmente no ramo mercadológico da teledramaturgia.

Dias Gomes, autor notadamente reconhecido por seu posicionamento político engajado, era um nome visado por órgãos de Segurança Nacional e pela DCDP, devido à criticidade de sua arte produzida para teatro, cinema e rádio. Entretanto, quando migrou para a televisão em 1969, o autor não escapou da interferência da censura federal que adiou e, principalmente, recomendou a veiculação de todas as telenovelas de sua autoria à restrita faixa das 22 horas, horário novo para a época. Das telenovelas exibidas em tal faixa extemporânea, as que compõem o escopo desta análise são: *Verão Vermelho* (1969), *Assim na Terra como no Céu* (1969-1970), *Bandeira 2* (1971-1972), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Roque Santeiro* (1975), *Saramandaia* (1976) e *Sinal de Alerta* (1978-1979).

Proponho como caminho interpretativo, a ser demonstrado ao longo do trabalho, que a Divisão de Censura de Diversões Públicas relegou tais obras ao horário das 22 horas pelo fato de o autor ser Dias Gomes, uma vez que suas obras continham temáticas arrojadas em relação aos costumes e instigavam a crítica sociopolítica à realidade brasileira. Ao direcionar a análise para os pareceres da DCDP referentes às telenovelas supracitadas, foi possível verificar que, por meio dos direcionamentos de conteúdo, cortes e veto integral de capítulos e até mesmo de uma telenovela, emergem as questões incômodas ao regime militar, o que não poderia ser veiculado na TV em contraposição à imagem idealizada do “país do futuro”.

Seguindo as orientações do Estado autoritário, a Rede Globo, em grande medida, contribuiu para a efetivação, no plano imaginário, do projeto de integração nacional, cooperando para a manutenção do *status quo*. A emissora, com os interesses voltados para o mercado, revestiu-se de certa permeabilidade ideológica ao absorver tendências que iam para além da disseminação da corrente dominante, que representavam uma realidade nacional discordante daquela desejada pelo regime ditatorial. Não obstante a reiteração contínua da ideologia dominante, o canal de TV passou, ao mesmo tempo, a difundir valores de oposição e expressões culturais “marginais” e minoritárias, contudo, em doses controladas, cerceadas pela autocensura (KEHL, 1979; RIDENTI, 2014). O campo televisivo pode, assim, ser percebido como um espaço de poder, constituído e constituidor de significados hegemônicos e não hegemônicos (WANDERLEY, 2005, p. 2).

Segundo Ribke (2011), os autores das telenovelas das 22 horas, como Dias Gomes, configuraram saídas e escolhas estratégicas na produção de obras que atingissem os níveis de audiência esperados pela Rede Globo, mas que mantivessem uma densidade sociopolítica, embora passando por dois crivos censórios, tanto da emissora (autocensura) quanto do Estado. Frente às estratégias formatadas por esses autores, Ridenti aponta que:

Não raro, o mesmo artista dava mostras ora de colaboração com o regime militar, ora de crítica a ele, dependendo do momento. Uma pista para a incompreensão desta incoerência aparente poderia ser encontrada nos pontos de intersecção entre nacionalismos de direita e esquerda e especialmente na inserção do artista no mercado cultural e nas lutas internas de seu campo profissional, procurando situar-se em relação às expectativas desencontradas dos pares, dos financiadores e do público (RIDENTI, 2014, p. 335).

Propondo um novo padrão estético e narrativo, as telenovelas de Dias Gomes abordaram questões derivadas do processo de modernização, como a contraposição entre aspectos que representam o moderno e o tradicional, entre o urbano e o rural: coronelismo,

desenvolvimentismo, problemas derivados do processo de urbanização e preservação do meio ambiente. Mudanças comportamentais, como divórcio, preconceito racial, emancipação feminina e choque geracional, também foram abarcadas. Elementos da cultura popular nordestina, misticismo e representações do candomblé compõem o universo ficcional de suas obras. Tomando como base os *scripts* e capítulos das telenovelas, juntamente com os pareceres produzidos pela DCDP sobre elas, serão examinadas as possibilidades de reflexão crítica à conjuntura do período e a remodelação de conteúdo desenvolvida pelo teledramaturgo, seja por pressões da censura do Estado ou por coerções internas emissora, que estava condicionada às lógicas do mercado.

Seus folhetins eletrônicos extrapolaram os espaços usualmente destinados a programas desse formato e foram alocadas pela censura em uma zona delimitada: reiterando que todas essas telenovelas apresentadas à DCDP entre os anos de 1969 e 1979, mesmo quando propostas pela Rede Globo para outros horários de sua grade, como o horário nobre das 20 horas, foram remetidas, após apreciação da DCDP, à exibição estritamente após às 22 horas. A faixa das 22 inegavelmente, pode ser vista como um campo de lutas internas e de negociações, no qual agentes com diferentes interesses ideológicos se relacionavam disputando poder, posição e legitimidade.

Quanto ao recorte temporal, o epicentro é o marco cronológico dos anos de chumbo. Os anos finais das décadas de 1960 e 1970, mais particularmente o período que se estende entre 1969 e 1979, reportam à implementação pela censura do horário das 22 horas para veiculação das produções de Dias Gomes na Rede Globo. A delimitação adotada permitiu capturar representações sobre a sociedade e a política brasileira em momentos significativos da história da ditadura militar. O ponto de partida foi o governo Médici - marcado pela consolidação do desenvolvimentismo, milagre econômico, recrudescimento das ações repressivas e violentas, incluindo o fortalecimento da DCDP e do Sistema Nacional de Informações -, percorrendo o governo Geisel o qual, mediante a crise econômica com a volta da inflação e o arrocho, somadas a denúncias de corrupção, demarca o lento processo de distensão política. A partir da supressão do AI-5, o regime propôs uma agenda de transição paulatina para a democracia, perpassada pela Anistia Oficial e pela reforma partidária. Nesse contexto, foi publicado o decreto 83.973/79, que determinou o fim da censura prévia, evidenciando o enfraquecimento da DCDP enquanto órgão censor. Sem isso, as emissoras não mais precisariam demonstrar legitimidade cultural ao Estado e, no caso da Rede Globo, redirecionar os autores de sucesso, como Dias Gomes, ao horário nobre. A faixa das 22 horas, assim, passou a ser preenchida por outras produções

“experimentais”, como as minisséries e seriados que mantiveram o apuro estético e as temáticas ousadas.

Considerando a relevância social, em análise já descrita, esta pesquisa traz uma discussão abalizada sobre a ação censória e seus reflexos na cultura brasileira, inclusive aquela promovida pelos canais midiáticos. Apesar do grande número de estudos relacionados às telenovelas, nenhum deles se deteve à análise detalhada de todos os processos censórios das telenovelas de Dias Gomes exibidas às 22 horas, verificados como o resultado de intensas negociações estabelecidas entre um autor politicamente engajado, a Rede Globo com seus interesses comerciais e a censura.

Este estudo permite conhecer e compreender historicamente a ação da DCDP no meio televisivo (em especial para com as telenovelas exibidas às 22 horas), os cortes, vetos e direcionamentos de conteúdo, trazendo à luz a percepção do regime autoritário acerca do que poderia ou não ser veiculado publicamente como arte e entretenimento. Segundo Daniel Aarão Reis (REIS, 2000, p. 47-48), a historiografia priorizou como objeto de pesquisa um determinado tipo de produção cultural, fundamentalmente o Cinema Novo, a MPB (“canção de protesto” e Tropicália) e companhias de teatro (Arena e Oficina). Certamente influenciou nesta opção das pesquisas o valor artístico que as expressões desses grupos e movimentos imprimiram. Receberam, pois, pouca atenção dos pesquisadores as produções culturais que abarcavam o grande público, como as telenovelas, as canções da Jovem Guarda e os programas de televisão.

Marcelo Ridenti afirma que “a relação dos artistas de esquerda com a indústria cultural mereceria um estudo específico, particularmente no caso da rede de TV hegemônica no Brasil: a Globo” (RIDENTI, 2014, p. 287). A partir dessa perspectiva, analisaremos o papel dual e mediador estabelecido pela Rede Globo de TV ao articular as pressões e sanções da censura com as representações contidas nessas produções televisivas. Considera-se claro que a Rede Globo, como empresa liberal, assegurou manter em seu quadro de funcionários produtores culturais engajados política e ideologicamente. Além de conferir prestígio e qualidade à sua programação, profissionais como Dias Gomes eram responsáveis por conceber produções que alcançavam sucesso, expresso pelos altos níveis de audiência, o que, por sua vez, poderia ser traduzido em lucro.

Dessa forma, foram criados pontos de tensão entre a emissora e o regime militar, que exigiram uma negociação intensa, principalmente, com a DCDP. Nesta pesquisa, serão flagradas e aferidas as estratégias e movimentos de negociação e intermediação que envolvem Rede Globo com a DCDP, o mercado publicitário e Dias Gomes. A análise buscará avaliar a trama em que se cruzam os laços de sociabilidade e os pontos de articulação de poder no meio

televisivo, visando captar as tensões e determinações multilaterais entre as formas culturais e as forças históricas. Ao investigar as telenovelas em foco e a ação da DCDP, será contraposta a aparentemente relação harmônica estabelecida entre a ditadura e a Rede Globo, evidenciando tensões e lutas sutis. Esta investigação pôde colher subsídios que permitiram confrontar a hipótese de que telenovelas das 22 horas de Dias Gomes entre 1969 e 1979 são o resultado de uma complexa negociação entre autor, emissora e censura. Desse modo, ao longo deste trabalho, será problematizada uma combinação antagônica e complexa: a obra de um autor notadamente de esquerda, Dias Gomes, contratado por uma emissora liberal, a Rede Globo, que por sua vez, atendia às exigências do mercado publicitário e apoiava o regime autoritário. Em tal tensão busca-se avaliar como se deu o monitoramento da DCDP em face de produções que detinham certa dimensão sociopolítica crítica e que, ao mesmo tempo, não deixavam de contemplar o mercado midiático.

Para o cumprimento de tal objetivo, de cunho central, a pesquisa foi pautada pelos seguintes objetivos pontuais: analisar como se institucionalizou a censura de diversões públicas ao longo dos governos militares e sua ação no meio televisivo, em especial nas telenovelas; examinar o desenvolvimento do campo televisivo brasileiro e os interesses dos governos militares na expansão e melhoria de sua infraestrutura; refletir sobre a constituição da Rede Globo enquanto emissora líder de mercado; observar a adesão de alguns intelectuais de esquerda ao meio televisivo e a remodelação do gênero telenovela; percorrer brevemente trajetória política e artística de Dias Gomes, situando-o em períodos anteriores e durante a ditadura civil-militar, analisando como os mecanismos repressores incidiram sobre o autor e sua produção; escrutinar historicamente a criação do horário das 22 horas pela DCDP, os processos censórios das telenovelas de Dias Gomes e os motivos de cortes e direcionamentos de conteúdo, com o intuito de perceber as temáticas críticas representadas nessas obras.

Para os interesses traçados nesta pesquisa, foi alinhavada a seguinte estrutura. No primeiro capítulo, “Em nome da segurança nacional, da moral e dos bons costumes: a ação da censura de diversões públicas nas telenovelas”, analisei como a cultura censória se estruturou no Brasil. O caminho perpassa brevemente os mecanismos censórios que aqui operavam desde o século XIX até o final da década de 1970. Observa-se a cultura censória como instância que ultrapassava o monitoramento da fronteira da esfera da moral e dos bons costumes, voltando-se, também, para o controle político ideológico. Traçado esse painel, examino como o Estado buscou garantir um controle efetivo e sistematizado das expressões artísticas e produções culturais, reorganizando institucionalmente a censura, por meio de uma série de leis e normas

expedidas logo após o golpe civil-militar de 1964³. Em sequência, abordou-se os elementos estruturantes do discurso censório, seja incidindo nas esferas morais e de costumes seja direcionado para aspectos político-ideológicos. Devido à centralidade da televisão como meio de veiculação de ideias, comportamentos e valores para as massas, a ação da censura no cerceamento das telenovelas foi conduzida com tamanha rigidez que se fez imperativa uma formação específica para capacitar os censores a avaliarem tais produções. Dessa forma, serão examinados os cursos de formação, capacitação e de instruções normativas que conduziram a apreciação dos técnicos censores ao controle de determinadas temáticas, principalmente as de caráter político-ideológico. Por meio da investigação desses cursos e instruções normativas, foi possível levantar quais as questões mais sensíveis ao regime militar, que não poderiam ser representadas nem veiculadas nas telenovelas ao longo da década de 1970. As fontes examinadas nesse capítulo consistem em bibliografia especializada sobre o tema, legislações que amparavam a ação censória, juntamente com documentos presentes no Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Arquivo Nacional, em Brasília.

No segundo capítulo, “Governos militares e a construção da brasilidade: rumo às telas da Globo”, foi abordado o papel “pedagógico” da televisão no Brasil como principal difusora da propaganda ideológica do Estado de exceção, examinando os interesses dos governos militares na expansão e melhoria da infraestrutura das telecomunicações. Posteriormente, discutiu-se a concessão, a ascendência e a consolidação da Rede Globo enquanto emissora de maior alcance do país. Por conseguinte, foi observado como se configurou o “Padrão Globo de Qualidade”, que remodelou a grade programática, tornando a telenovela o produto de maior rentabilidade da televisão brasileira. A análise dos motivos que levariam autores e profissionais engajados, como Dias Gomes, a ingressar em uma emissora de caráter liberal e o monitoramento destes agentes por órgãos ligados ao Sistema Nacional de Informações (SISNI), foi aqui discutido. Entre as fontes empregadas para a elaboração deste capítulo, estão depoimentos e dossiês (em sua maioria, confidenciais) do SISNI, além de referências bibliográficas especializadas.

³ Optamos pelo conceito “golpe civil-militar”, pois entendemos que o Golpe de Estado de 1964 que depôs o João Goulart, rompendo com a estrutura democrática, foi resultado de uma ampla coalização conservadora e antirreformista, composta por civis e militares. Segundo Marcos Napolitano (2014, p. 9-10), o golpe foi civil militar, tem origens anteriores ao governo de João Goulart e sofre os influxos da Guerra Fria, que fomentou uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos para o país. Entretanto, o período que se segue após a posse de Castello Branco, compreendemos como uma ditadura indiscutivelmente militar, visto que apesar do apoio de setores sociais, os militares que se mantiveram por 21 anos consecutivos no centro decisório do poder.

Intitulado “A subversão de Dias Gomes”, o terceiro capítulo está centrado na trajetória política e artística do autor, entendida dialeticamente a partir dos embates e negociações com a Censura, em diferentes momentos históricos; e com o monitoramento dos órgãos vinculados à Segurança Nacional. A autobiografia de Dias Gomes (1998), a documentação oficial do Sistema Nacional de Informações (SISNI) referente ao autor e os inéditos processos dos Inquéritos Policiais Militares (IPMs), salvaguardados no Arquivo do Superior Tribunal Militar, foram fundamentais para a estruturação deste capítulo.

O quarto e último capítulo, “Telenovelas em negociação”, percorreu cada um dos processos censórios das telenovelas de Dias Gomes, analisando as negociações estabelecidas entre a DCDP, a Rede Globo e o escritor, avaliando acordos, tensões e impasses.

A televisão no Brasil, ao longo de seus 70 anos, contribuiu para a construção da identidade nacional contemporânea, sendo uma referência à história política e cultural do país. Apesar disso, ainda hoje, é um terreno pouco explorado pela historiografia política brasileira, apresentando um número pouco expressivo de pesquisas que tomam a mídia como objeto central e fonte de análise, além de deter um número irrisório de estudos sobre seus produtos – em especial, a telenovela. A maior parte dos estudos que se dedicam à televisão e à telenovela estão vinculados às áreas de Comunicação Social e Ciências Sociais, perpassados por assuntos relacionados aos estudos de recepção, análises da programação, aos avanços tecnológicos do meio e à estruturação do setor no Brasil e sua relação com o poder político estabelecido (como os projetos governamentais desenvolvimentistas, nacionalistas ou neoliberais) sob influência do capital estrangeiro, entre outros⁴. No que tange à telenovela, as pesquisas concentram-se, sobretudo, nas produções exibidas às 20 ou 21 horas, no chamado horário nobre⁵.

Atualmente assistimos, conforme observa Busetto (2010), a um desligamento da História com o meio televisivo “e, por extensão, uma História sem sintonia com questões ligadas a um conjunto de amplas e constantes relações sociais, culturais e políticas que a televisão tem integrado na contemporaneidade” (BUSETTO, 2010, p. 156). As pesquisas calcadas em referenciais historiográficos a partir do meio ou de sua programação, lançam luz a

⁴ No que tange aos estudos na área de comunicação social sobre a história da televisão brasileira, tomamos como referências: *Brasil em tempo de TV* (1997), de Eugênio Bucci que realiza, por meio de crônicas, uma análise da televisão brasileira; *A TV aos 50 - Criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário* (2002) organizado pelo jornalista Eugênio Bucci; *Anos 70: ainda sobre a tempestade* (2005) sob a organização de Adauto Novais, *Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder* (2005) de autoria de Valério Cruz Britto e de César Ricardo Siqueira Bolaño; *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais da televisão* (1986) de Maria Rita Kehl, Alcir Costa e Inimá Simões; *História da televisão brasileira* (2002) de Sérgio Mattos e *História da televisão no Brasil* (2010) de autoria de Ana Paula Goulart, Igor Sacramento e Marco Roxo.

⁵ Entre estes trabalhos destacam-se as obras: Silvia Borelli, José Ramos e Renato Ortiz, (1989); Esther Hamburger (2005); Ismael Fernandes (1994); Sábato Malgaldi (1998) e José Roberto Sadek (2008).

um feixe de relações socio-históricas presentes nas últimas sete décadas. Os historiadores Jean-Noël Jeanneney (2009) e Asa Briggs (2006)⁶ foram pioneiros, no cenário internacional, ao incorporar a televisão aos objetos de estudo do âmbito historiográfico, sempre partindo de uma perspectiva interdisciplinar. Jeanneney ressalta que, desde seu surgimento, a televisão foi um meio de comunicação utilizado tanto por agentes detentores do poder econômico quanto pelo Estado:

[...] o estudo entre as relações de poder, conflitantes ou convergentes, entre os meios de comunicação e o Estado, entre os meios de comunicação e a nação como um todo, não deve se furtar a considerar as instituições de comunicação em si mesmas (JEANNENEY, 2009, p. 224).

Nesse sentido, o historiador e crítico Raymond Williams, no livro *Televisão: tecnologia e forma cultural* (2009), analisa o meio de comunicação como produto cultural distinto, que opera na interface entre a elite e o popular, o comercial e o público, o Estado e os interesses comerciais. Dessa forma, ao mesmo tempo que produz reflexões sobre o momento histórico, a televisão é perpassada pela conjuntura histórica e relações sociopolíticas a ela imbricadas.

No campo televisivo brasileiro, as pesquisas conduzidas por Áureo Busetto (2007; 2010) envolvem temáticas como a análise sobre as relações presentes entre a televisão e a política do Brasil contemporâneo. A historiadora Sônia Wanderley (2005) analisa a estruturação do campo televisivo brasileiro, os agentes participantes e sua consolidação entre os anos de 1964 e 1970. De acordo com Wanderley, a utilização desse veículo midiático pelos governos militares teve como objetivo a difusão de padrões de comportamento com a finalidade de consolidar o projeto de integração nacional. A respeito da televisão, pode-se destacar o trabalho de Eduardo A. de Barros Filho (2011) que, em sua dissertação de mestrado, traçou um painel histórico sobre a trajetória da TV Cultura e as iniciativas voltadas para a criação de uma emissora voltada ao serviço público. Nesse mesmo contexto, Cássia Palha (2008), em sua tese, analisa o processo de formação da Rede Globo e as relações estabelecidas com os governos autoritários e a produção do programa *Globo Repórter*, realizada por cineastas vinculados politicamente à esquerda, por exemplo, Eduardo Coutinho.

⁶ Jeanneney (2009) observa que na Europa, as pesquisas e História Política sobre os meios de comunicação também são escassas, situação agravada pelo acesso ao material audiovisual que, em sua concepção, “são muito mais difíceis – ao mesmo tempo dispendiosas e penosas – a conservação e a consulta dos arquivos de imagem e som.” (JEANNENEY, 2009, p. 215). E ao observar a formação e o desenvolvimento da televisão em países como França, Alemanha, Inglaterra e EUA, Jeanneney percebe a estruturação e a abrangência alcançada por este veículo de comunicação e sua influência no setor político, modelando mentalidades e atitudes sociais (JEANNENEY, 2009, p. 216-218).

Como respaldo teórico, utilizamos as pesquisas desenvolvidas pelos historiadores Rodrigo Patto Sá Motta (2000; 2013; 2014), Marcos Napolitano (2004; 2010; 2014) e Daniel Aarão Reis Filho (2014) para ampliar nossa compreensão a respeito da ditadura militar, cultura política comunista e sobre a produção cultural. A pesquisa deste último perpassa a ditadura militar e a sociedade que a construiu. Motta, em suas pesquisas, tece reflexões significativas sobre, no Brasil, a formação do ideário anticomunista (2000), a cultura política comunista (2013) e a modernização conservadora do regime militar (2014). Na produção de Napolitano, centram-nos em suas análises voltadas à arte e à política (2011), cultura engajada (2001), resistência política e consumo cultural (2008).

A fim de ampliar as possibilidades de reflexão sobre o tema estudado, recorreremos a pesquisas desenvolvidas nos campos das Ciências Sociais e da Comunicação Social. Igor Sacramento (2008), em sua dissertação de mestrado, analisa de forma relevante sobre a entrada de cineastas politicamente engajados no meio televisivo, observando as relações entre arte e política. O sociólogo Marcelo Ridenti (2003; 2013; 2014) se debruça sobre o modo como o pensamento político-ideológico dos profissionais de esquerda se difundiu na indústria cultural em pleno regime militar. Esses intelectuais compartilhavam o ideal nacional-popular presente nas décadas de 1950 e 1960. Ridenti (2014) se propõe a entender as reflexões político-sociais por intermédio da análise das obras de artistas engajados, como Dias Gomes, na indústria cultural. Renato Ortiz (2001) aborda o advento e implantação da indústria cultural no Brasil, contextualiza a produção midiática presente entre os anos de 1960 e 1970 e discute questões sobre os parâmetros da modernidade, os processos de modernização e os espaços de permanência da tradição.

No âmbito historiográfico, os trabalhos desenvolvidos por Miliandre Garcia (2009) e Sandra Reimão (2014) auxiliaram na percepção da maneira como estruturou-se e institucionalizou-se a censura no Brasil. Beatriz Kushnir (2012) analisa profundamente os mecanismos internos da censura no pós-64 e faz emergir o universo dos próprios censores. Por sua vez, a tese de Ana Marília Carneiro (2019), a partir de uma perspectiva comparada, traz uma interessante investigação das estruturas repressivas direcionadas à censura cinematográfica, às relações de poder estabelecidas e às práticas políticas e institucionais presentes no ambiente autoritário. Nesta direção, evidenciam-se os estudos de Wallace Andrioli Guedes (2014; 2015; 2019) que percorreram os processos censórios de obras cinematográficas nos anos finais da ditadura militar brasileira. Quanto ao apoio e participação dos grupos civis de diferentes setores e classes sociais, junto à DCDP, destacam-se as pesquisas de Carlos Fico (2014), Daniel Aarão Reis (2000) e Tatyana de Amaral Maia (2021).

As dissertações de Douglas Marcelino (2006) e de Nayara Vieira (2010) trazem análises específicas sobre a Divisão de Censura de Diversões Públicas no período estudado. A dissertação de Rafael Vieira (2016) aborda a ação da censura federal no meio televisivo e a tese de Lucas Borges de Carvalho (2015), a partir de um viés jurídico, examina os mecanismos de controle sobre a TV. A dissertação de Thiago Sales Silva (2016) trata da censura e da recepção a seis telenovelas veiculadas na Rede Globo, direcionando sua análise à questão da moral e dos bons costumes.

A entrada de dramaturgos engajados na televisão foi analisada por Reinaldo Cardenuto (2013). O historiador Nadib Ribke (2011) analisa as escolhas estratégicas realizadas por teledramaturgos de esquerda durante o regime militar no Brasil e as complexas relações entre o trabalho deles na Rede Globo de TV e as várias formas de censura do regime. A chegada de profissionais críticos, como Dias Gomes, na indústria da televisão foi considerada uma forma de cooptação e dominação, por seus detratores, ou como forma de resistência, por seus defensores. O autor sugere que, ao invés de uma harmonia aparentemente perfeita entre o regime militar e a Rede Globo, existiram tensões, lutas sutis e espaços com uma relativa autonomia no interior do campo da teledramaturgia.

A maior parte das pesquisas que se detém ao estudo das telenovelas de Dias Gomes, produzidas no contexto da modernização televisiva dos anos 1970, atravessam questões específicas, como a identidade nacional, o realismo mágico, a política e a resistência do autor (AGUIEIROS, 2001; MEDEIROS, 2000). A jornalista Laura Mattos (2019) caminhou pela trajetória de *Roque Santeiro* e por seus diferentes momentos de censura - seja como peça teatral seja como telenovela. Mattos evidencia que o veto integral à telenovela, em 1975, se deveu puramente a aspectos políticos e ideológicos (2019). A tese de Igor Sacramento (2012) percorreu as obras de Dias Gomes em diferentes meios (ensaios, artigos, peças teatrais e telenovelas), abordando o contexto sócio histórico no qual o autor estava inserido e avaliando as pressões da indústria midiática e do PCB além da censura. Sacramento (2012, 2013) defende a ideia de que Dias Gomes atuou como um mediador cultural, tendo sua trajetória marcada por diversas hibridizações e interlocuções entre os campos da política e da mídia.

A historiadora Denise Rollemberg (2009; 2013; 2014) compreendeu a telenovela *O Bem-Amado* como uma obra que expressava um ato de resistência e investigou a ação da DCDP sobre essa produção (ROLLEMBERG, 2011). Para tanto, no artigo *O Bem-Amado e a Divisão de Censura de Diversões Públicas*, a historiadora examinou a troca de pareceres entre a Rede Globo e a ação da DCDP, tomando como fontes a sinopse da obra escrita em 1972 (ROLLEMBERG, 2011, p. 12).

Os estudos de Rollemberg referentes a essa telenovela foram determinantes no desenvolvimento desta pesquisa. Diante das recorrentes negativas e da impossibilidade em acessar essa produção em seu formato audiovisual original (pelo fato do acervo ser de propriedade da emissora), a análise realizada pela historiadora possibilitou repensar o objeto de pesquisa desta tese, a partir dos processos censórios gerados pela DCDP, disponíveis para consulta *in loco* no Arquivo Nacional, em Brasília. Tais processos, além de conterem as considerações, apreciações dos censores e memorandos internos da emissora, detinham a sinopse da obra e comentários sobre o desenvolvimento dos capítulos. Assim, com o cruzamento dos documentos censórios com outras fontes (tais como o texto das peças que deram origem à obra e as resenhas diárias dos capítulos, publicadas no jornal *O Globo*), mesmo sem o acesso direto ao audiovisual, se tornou possível reformular o “entorno discursivo” das telenovelas em foco. Segundo pondera Freire Filho:

Escrever uma história da televisão não envolve, contudo, apenas a descoberta de documentos de antanho, mas também uma reflexão sobre como se engajar, de modo analítico e imaginativo, com aquele passado – isto é, com as conjunturas e os processos que assentam as condições de possibilidade não só para o funcionamento das instituições, como também para a construção dos discursos, dos imaginários, das representações e das práticas que circundam, interpretam e interpelam a indústria televisiva e seus produtos (FREIRE FILHO, 2004, p. 203-204).

Tal como colocado, são múltiplos os desafios do pesquisador que se dedica às telenovelas. Sem dúvidas, trata-se de um trabalho extenuante, desenvolvido em camadas de análise. Inicialmente, deve-se levar em consideração as configurações inerentes ao gênero, que se caracteriza por ser uma extensa e reiterada narrativa (composta, em média, por 160 capítulos), na qual emergem múltiplos personagens, uma gama de ganchos, tramas e subtramas. Soma-se a isso a questão de serem obras abertas, direcionadas por pesquisas de recepção junto ao público e, no caso destas estudadas, moldadas pelas intervenções diretas da censura, que remodelava constantemente as ações isoladas de personagens, o fio condutor da narrativa e, até mesmo, o desfecho da trama.

Ademais, como estratégia de fidelizar o público, essas produções se sintonizam com a contemporaneidade, exigindo que o pesquisador analise, ao longo da narrativa, as confluências estabelecidas entre realidade e ficção, relacionando assim à conjuntura histórica do período representado. Observa-se que uma única produção pode abarcar uma grande diversidade de temáticas. E, por fim, no caso do estudo proposto, foram considerados os influxos e negociações com a censura.

Tamanha é a influência da telenovela no imaginário brasileiro que o gênero foi intensamente monitorado: foi produzida pela DCDP uma vasta documentação censória voltada para o controle e monitoramento, sobretudo, de produções apresentadas no horário nobre e as de autoria de escritores e dramaturgos engajados. Assim, esta pesquisa ampara-se, fundamentalmente, nas documentações que se encontram nos acervos documentais do Arquivo Nacional de Brasília e do Rio de Janeiro e no Arquivo do Superior Tribunal Militar que salvaguarda o acervo da Justiça Militar da União.

O fundo documental da DCDP, presente no Arquivo Nacional de Brasília⁷ é composto por pareceres censórios de livros e publicações, peças teatrais, filmes, música, de parte da programação de rádio e de programas de televisão. Percorrendo o acervo que o compõe, elencamos os processos censórios das telenovelas de autoria de Dias Gomes exibidas às 22 horas entre 1969 e 1979. Para se ter dimensão, os processos censórios referentes a essas obras formam um acervo composto por mais de 4000 páginas.

O acervo documental Fundo DCDP-DF, consultado *in loco*, está organizado da seguinte forma: Fundo de Divisão de Censuras Públicas, seção: Censura Prévia, série: Televisão, subsérie: Telenovela. As fontes contidas no Fundo da Divisão de Censuras Públicas que embasam empiricamente este estudo são: a) os processos contendo os pedidos de censura prévia realizados pela Rede Globo, necessários para autorização da exibição total ou parcial da telenovela em todo o território nacional; b) as sinopses gerais das telenovelas; c) os ofícios emitidos pela DCDP dirigidos à Rede Globo, comunicando a liberação ou não da telenovela, a classificação indicativa e, conseqüentemente, o horário de exibição; d) os certificados de censura (que, obrigatoriamente, por determinação da DCDP, deveria ser apresentado antes da veiculação da telenovela); e) as sinopses dos capítulos, enviadas pela emissora; f) os pareceres censórios relativos a diversos capítulos; g) ofícios da Rede Globo dirigidos à DCDP. As informações contidas no Fundo DCDP se tornam fontes fundamentais para execução desta pesquisa, uma vez que possibilitam a análise das negociações realizadas entre a censura, a emissora e o dramaturgo. Juntamente a essa documentação, ainda no Fundo DCDP /AN - DF, foram analisados *in loco* os prospectos de cursos internos da Censura de Diversões Públicas voltados à formação e aprimoramento dos técnicos censores, bem como instruções normativas específicas essenciais à apreciação censória das telenovelas.

⁷ O Arquivo Nacional (AN-DF) abriga um dos mais importantes acervos documentais, produzidos pelo Estado de inestimável valor para pesquisa histórica sobre o período ditatorial brasileiro. Entre os 40 conjuntos documentais presentes no AN, soma-se o fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas incorporado em 1995, e é composto 790 mil páginas de textos, filmes e áudio (ISHAQ; FRANCO, SOUSA, 2012, p. 17).

No acervo digital do Arquivo Nacional foram encontrados documentos, em sua maioria confidenciais, contidos nos fundos: Serviço Nacional de Informações; Comissão Geral de Investigações; Divisão de Inteligência do Departamento da Polícia Federal; Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça⁸.

No Arquivo do Superior Tribunal Militar (STM), acervo da Justiça Militar da União, estão resguardados os Inquéritos Policiais Militares nos quais Dias Gomes foi indiciado. No entanto, a pesquisa ao se deu de forma indireta, sendo mediada pelo oficial arquivista que, a partir dos dados informados no requerimento de consulta, levantou e selecionou os documentos, disponibilizando-os, temporariamente, *online*⁹. Soma-se às fontes pesquisadas o exame da legislação censória, fundamental para a análise da institucionalização da censura ao longo dos governos militares e sua coligação com diferentes órgãos que compunham o mecanismo repressor.

No que tange ao audiovisual, o intento inicial da pesquisa seria analisar os processos censórios, cruzando com o material fílmico de tais telenovelas, a fim de verificar as compatibilidades e incoerências, o impacto dos vetos na narrativa e o que passou pelo crivo censório e foi ao ar para os telespectadores. Contudo, apesar das constantes solicitações de acesso, em diferentes canais, para pesquisa no Centro de Documentação da Rede Globo, denominado ACERVO, não foi disponibilizada a consulta do material a ser analisado. O centro de documentação contém um dos mais expressivos acervos audiovisuais do Brasil. Contudo, por ser de propriedade privada, raramente é disponibilizado o acesso, mesmo aos pesquisadores e, quando há raras exceções, é permitida apenas a visualização *in loco*, sem reprodução de nenhum fotograma e, no caso de telenovelas, o acesso máximo a 15 capítulos de cada obra (BUSETTO, 2014, p. 399). Atualmente, esse cenário é, de maneira mais ampla, agravado pelo desmonte e falta de políticas públicas, investimentos e a manutenção de arquivos audiovisuais, acrescida da necessidade de criação de arquivos de salvaguarda de acervos da programação televisiva, ainda muito limitados no Brasil. Apesar de usufruírem de uma concessão pública, não é exigido das emissoras televisivas uma contrapartida, isto é, a disponibilização integral de seu acervo à sociedade. Pelo contrário, quando algumas produções se tornam acessíveis, são novamente convertidas em produto, sendo comercializadas via plataformas virtuais, como a *Globoplay*.

⁸ Este acervo documental foi digitalizado e está disponível para consulta *online* no site: http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/resultado_pesquisa_pdf.asp?. Acesso em: 15/05/2019.

⁹ O acervo do Arquivo do Superior Tribunal Militar pode ser consultado em: <http://www.stm.jus.br>.

Diante do impedimento de acesso ao Acervo Globo, foi realizada uma pesquisa *in loco* no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro em busca do acervo de telenovelas, visto que na instituição há um arquivo audiovisual de películas apreciadas pela DCDP. Contudo, a busca não foi bem sucedida, pois o acervo não se encontrava mais salvaguardado pela instituição, fato compreendido a partir do notório documento encontrado no Fundo DCDP/AN sobre demanda investida por Dias Gomes em 1985. Conforme consta em resposta a um requerimento do próprio Dias Gomes a DCDP¹⁰, no qual o autor solicita o material audiovisual de uma telenovela, a instituição responde que a legislação específica não previa a salvaguarda do acervo audiovisual, que seria incinerado após cinco anos¹¹. Nesse contexto de abertura política, o arquivo não cumpria mais uma de suas funções: a de suprir informações aos órgãos ligados ao SISNI.

Além desse entrave, segue o descaso do Estado brasileiro em desenvolver políticas públicas direcionadas à preservação do patrimônio audiovisual da televisão brasileira e arquivos públicos que sistematizem, preservem e permitam o acesso a essa memória.

A repercussão das telenovelas em foco foi acompanhada por meio da mídia impressa, entrevistas dos autores e demais informações sobre a grade programática da emissora. Sobre o período analisado, foram consultadas as edições dos periódicos então mais influentes, como os paulistas *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, o carioca *O Globo* e a revista semanal *Veja*¹². Todavia, deve-se considerar que, naquele momento, todos os meios de comunicação estavam submetidos à ação da censura federal, o que dificultava a expressão de visões diretamente críticas sobre a realidade sociopolítica do país.

A autobiografia de Dias Gomes, intitulada *Apenas um subversivo*, lançada em abril de 1998, é tomada como relevante fonte, pois permite um maior entendimento do universo ideológico do autor. Segundo Michael Pollak, “além do trabalho de enquadramento da memória, há também o trabalho da própria memória em si” (POLLAK, 1992, p. 206). Ela, quando é relativamente constituída, efetua um trabalho de manutenção, coerência, unidade,

¹⁰ Dias Gomes realiza este pedido pois buscava construir um acerto para “A Casa de Criação Janete Clair”. Idealizado pelo autor em 1985, este centro de criação tinha como objetivo reunir autores selecionar e elaborar roteiros para as produções da Rede Globo. O requerimento enviado a DCDP é relativo a telenovela *Véu de Noiva*, que teve ser material incinerado em um incêndio.

¹¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Véu de Noiva*. Ofício 1.538/95 GAB/DCDP, encaminhado a Rede Globo A/C de Dias Gomes por Coriolano de Loyola C. Fagundes, em 09/09/85.

¹² A delimitação dos jornais *Estado de S. Paulo*, *o Folha de S. Paulo* e *O Globo* se deve ao fato de serem distribuídos a diferentes regiões do país, possibilitando a difusão de seus discursos em âmbito nacional e por serem periódicos historicamente reconhecidos por suas atuações, por vezes ambíguas, durante a vigência da ditadura militar. A revista semanal *Veja*, apresenta informações relevantes a respeito da televisão e seus produtos, visto que havia uma seção específica dedicada à TV, na qual a telenovela desfrutava de destaque. As edições dos jornais supracitados e da revista *Veja* estão digitalizadas e disponíveis eletronicamente.

continuidade e organização. Como desdobramento, tem-se a relação estreita entre a memória e o sentimento de identidade. A imagem que um sujeito adquire ao longo da vida referente a si mesmo é a imagem que este constrói e apresenta aos outros e a si mesmo, com o intuito de acreditar em sua própria representação:

Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 204).

A autobiografia constitui um “princípio de identidade”, uma forma de representação do sujeito por si mesmo que implica em uma narrativa que o posiciona (seja qual for sua relevância social) em seu contexto sócio-político e cultural. Para tanto, além de *Apenas um subversivo* (1998), também foram consultadas as autobiografias de agentes que participaram da construção e consolidação da Rede Globo, depoimentos essenciais para compreensão de expedientes internos da emissora, bem como do processo de negociações empreendido pela emissora junto à DCDP e a órgãos ligados ao SISNI. A autobiografia de Walter Clark, *O campeão de audiência* (2011), redigida em parceria com o jornalista Gabriel Priolli, traz informações relevantes sobre a renovação programática gerada pela implantação do Padrão Globo de Qualidade, sobre os impasses criados pela censura e expõe, com detalhes, algumas das negociações empreendidas por agentes da emissora. No livro *Meu capítulo na Globo* (2011), o superintendente administrativo Joseph Wallach aborda sua trajetória na TV Globo desde sua participação no acordo com o Grupo Time Life, a reestruturação da empresa após encerrada a sociedade, bem como apresenta os processos de negociação e a rede de relações pessoais de Roberto Marinho. Em *O livro do Boni* (2011), José Bonifácio de Oliveira Sobrinho perpassa sua trajetória na emissora, o impacto do Padrão Globo de Qualidade e a remodelação no conteúdo programático. Também foram analisadas a autobiografia do diretor administrativo Luiz Eduardo Borgerth, *Quem e como fizemos a TV Globo* (2003), e do assessor especial da direção geral, Paulo Cesar Ferreira, *Pilares via satélite: da Rádio Nacional à Rede Globo* (1998), que traz à tona interessantes informações sobre a formação da rede de influências, tão necessária ao processo de negociações da TV Globo com o regime militar.

A narrativa presente na autobiografia estabelece a contextualização, não só do texto do outro no tempo que foi lido, como estabelece uma relação vital com o contexto narrativo. Ao

narrar sobre si mesmo, o indivíduo parte de um tempo presente onde são produzidas as memórias. A memória discursiva presente em uma autobiografia, como em toda a memória, contém elementos ambíguos, que recuperam o passado ao mesmo tempo que apagam e silenciam (POLLAK, 1992). Ao narrar sua história, o sujeito autobiógrafo descreve situações e, geralmente, traz à tona sua vida não como uma confirmação de regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura a ser inventada (CALLIGARIS, 1998, p. 21). Dentro dessa perspectiva, a construção da trajetória e a produção da memória de Dias Gomes sobre si e sobre os profissionais que participaram da construção da Rede Globo são investigadas de forma crítica. Concomitantemente, são avaliados um conjunto de depoimentos realizados pelo teledramaturgo e desses profissionais nos mais diferentes suportes midiáticos. Além daqueles publicados na imprensa, em livros e nas pesquisas acadêmicas, foram verificadas entrevistas concedidas à televisão, em programas dos mais variados gêneros. Os arquivos audiovisuais disponíveis na internet, especialmente no *site* de compartilhamentos *YouTube*, também foram consultados a fim de recorrer a depoimentos e entrevistas de Dias Gomes, bem como dos demais profissionais que participaram das obras. Apesar de fragmentados, esses arquivos proporcionam maior nitidez ao arcabouço ideológico do autor.

Tais fontes permitirão o delineamento do contexto histórico e a análise das principais questões e temáticas abordadas nestas telenovelas, as quais foram alvos da DCDP. Ademais, resgatam a percepção da censura televisiva e das telenovelas pela imprensa.

A pesquisa emprega as concepções teórico-metodológicas cunhadas por Pierre Bourdieu (1997; 2011), Raymond Williams (1979), Mikhail Bakhtin (2003), Roger Chartier (1990), Rodrigo Patto Sá Motta (2014; 2016; 2018) e Michel Foucault (2014; 2016), sempre com intuito de alicerçar o desenvolvimento do trabalho empírico e o tratamento analítico do material consultado, quer em termos de fontes, quer bibliográficos.

A fim de observar as mediações entre o campo político e o campo midiático, são empregadas a noção de campo e de *habitus* desenvolvida por Pierre Bourdieu (BORDIEU, 2011). O autor entende por campo um espaço social constituído, no qual um conjunto de agentes atua dentro de específicas relações de poder. É um lugar marcado por hierarquia e estruturado por determinadas regras e lógicas de interesses, de uma especificidade de experiências culturais formadas dentro de um espaço sócio simbólico, no qual se dão disputas, configuram hábitos e negociam posições, estilos e regras. Bourdieu entende o *habitus* como uma subjetividade socializada, imersa em um sistema de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado pelo indivíduo e posto em prática, considerando que as conjunturas de um campo o estimulam (BOURDIEU, 1992, p. 101). Nessa perspectiva, a telenovela pode ser

observada como espaço de lutas, no qual estes agentes – censura federal, Rede Globo e Dias Gomes – disputam poder, posição e legitimidade com base na quantidade específica de capitais acumulados, sejam de natureza política, econômica, cultural ou simbólica.

Nesse sentido, Raymond Williams (1979) confere importância à dimensão cultural, observando-a para além da estrutura econômica e da organização política da sociedade. Ele analisa as “estruturas de sentimento”, que se manifestam na intimidade dos indivíduos, inferindo em comportamentos, alterando concepções de mundo, fornecendo recursos para a “reconstrução” de identidades. Suas considerações podem ser complementadas a partir da ótica de Mikhail Bakhtin (2003, p. 1011) no que diz respeito ao posicionamento do autor, que expressa sua vivência e seu posicionamento sociopolítico em sua obra, expondo, mesmo que de maneira inconsciente, sua visão de mundo, abandonando, assim, a neutralidade do discurso. Transpondo os conceitos de Williams e Bakhtin para o objeto deste trabalho, as telenovelas são observadas como obras artísticas que representam visões de mundo próprias de seus autores e como buscaram manter, ou mesmo redimensionar, suas concepções ideológicas frente às pressões da censura federal, da emissora e do mercado publicitário.

Serão empregados os conceitos de “representação” e “apropriação”, desenvolvidos pelo historiador Roger Chartier em seu livro *História cultural: entre práticas e representações* (1990). Segundo o historiador, o mundo social pode ser analisado por suas representações, sendo consideradas como realidades dotadas de múltiplos sentidos. Embora ambicionem a universalidade, as representações do mundo social são sempre definidas por interesses específicos dos grupos que as idealizam. Assim, uma representação não é composta por um discurso neutro, pois reflete as relações de poder e dominação presentes nas classes sociais ou grupos, estabelecendo um campo de competição e concorrência. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para a compreensão dos mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e domínios. Conforme afirmou Chartier, “a representação é instrumento de um conhecimento imediato que faz ver um objeto ausente através de sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituírem memória e de o figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 18). Partindo de suas colocações acerca do conceito de “representação”, são observadas como as estruturas sociais e políticas brasileiras da década de 1960 foram representadas nas telenovelas em foco. Consideramos os significados ideológicos que podem ser interpretados a partir do posicionamento político e social dos agentes envolvidos na concepção do produto midiático, tais como: Dias Gomes, os profissionais envolvidos na produção, a Rede Globo de TV e o Estado, por meio de pareceres emitidos pela DCDP. Observamos também a biografia de seus

produtores, sua relação com a indústria cultural e a viabilização comercial e política dessas obras.

Chartier entende por “apropriação” uma prática de produção de sentido para o discurso, uma história social das interpretações, que se formata a partir das relações estabelecidas entre texto, impressão e leitura. Todavia, essas relações são diferenciadas por relações sociais específicas, que determinam construções de sentido próprio. Dessa forma, segundo ele, o pesquisador precisa observar os dispositivos técnicos que, físicos ou visuais, conferem sentido ao texto, bem como as apropriações e usos que podem ocasionar (CHARTIER, 1990, p. 26). No caso do estudo proposto, dentro desse esquema analítico, torna-se relevante destacar que foram observados como o discurso presente na narrativa das telenovelas foi apropriado pelos censores e agentes de órgãos vinculados ao SISNI. Entretanto, nesta análise não se almeja adentrar na apropriação e recepção do público das obras em foco. Para tal investigação, seria necessário tomar outros referenciais teóricos e um outro corpo documental.

A respeito do processo de negociação estabelecido entre a Rede Globo, a DCDP e o SISNI, são operadas as reflexões teóricas de Rodrigo Patto Sá Motta (MOTTA, 2016; 2018) referentes às estratégias de acomodação, conciliação e práticas de personalismo. Motta, ao analisar a cultura política brasileira, percebe que certos aspectos tradicionais do comportamento político se perpetuaram, com significativa incidência, durante o regime militar, principalmente, por meio de práticas personalistas e por tentativas de escamotear conflitos a partir da conciliação e acomodação (MOTTA, 2018, p. 124). Esses jogos de acomodação, segundo o autor, reiteraram acordos políticos, marcados por concessões mútuas, muitas vezes envolvendo grupos dirigentes e o Estado, com a finalidade de preservar a favorável relação entre ambas as partes, evitando rupturas mais drásticas. Tais práticas foram recorrentes no campo televisivo, sobretudo durante os governos militares, uma vez que as concessões televisivas eram (e ainda são) outorgadas e renovadas pelo próprio Estado. No caso da TV Globo, a emissora conseguiu conduzir tão bem esses arranjos que foi a principal beneficiada com esses processos de negociação – empréstimos a juros irrisórios para investimentos em infraestrutura, direcionamento de publicidade estatal – e, em contrapartida, conferiu visibilidade e promoção ao regime militar.

Todavia, apesar da inegável adesão ao regime autoritário, a emissora valeu-se, recorrentemente, de intensos processos conciliatórios, buscando abrandar as contínuas interdições censórias e minimizar a pressão de órgãos ligados ao SISNI, os quais se mantinham em constante alerta à presença de subversivos. De acordo com Motta:

Aspecto importante da acomodação é que ela envolve dois campos, ou dois lados, em um jogo de concessões mútuas. Para o jogo funcionar, há que existir uma via de mão dupla, embora quase sempre se trate de situações de poder assimétricas (MOTTA, 2016, p. 120).

Esse jogo de acomodações foi conduzido pela TV Globo por meio de intensas negociações, com o intuito de intermediar processos mais extremos, seja com relação a intervir junto às agências de segurança interna a favor de seus funcionários, muitos deles acusados de subversão, seja para evitar prejuízos financeiros em seus produtos culturais, devido aos vetos incisivos da censura.

Para estabelecer esse conjunto de arranjos tácitos com o regime militar, a TV Globo empregou uma prática comum ao repertório político brasileiro: o personalismo. Motta compreende o personalismo como um traço da cultura política brasileira que, em detrimento de relações impessoais na esfera pública, conferia primazia a vínculos pessoais, privilegiando a fidelidade a laços de parentesco, de amizade, inculcando a prevalência de relações privadas nos processos de negociação (MOTTA, 2014, p. 292). O personalismo conduzido pela TV Globo pode ser sentido tanto nas relações estabelecidas diretamente por Roberto Marinho com os agentes do Estado, quanto na criação de uma vasta rede de sociabilidade, incluindo militares, o que foi sem dúvidas imprescindível à emissora para ações moderadoras e conciliatórias, especialmente no que tange à condução de processos de seus funcionários e na atenuação de apreciações censórias negativas.

As considerações propostas por Michel Foucault (2014; 2016) a respeito das relações de poder, do discurso por elas produzido e da disciplina auxiliará na compreensão do projeto de poder proposto pelo regime autoritário e seus mecanismos censórios. Segundo Foucault (2016), o poder não se encontra somente nas instâncias superiores do Estado, mas trata-se de um jogo de forças, de lutas transversais presentes em toda sociedade. O exercício do poder é efetivado por procedimentos técnicos que realizam um controle detalhado de atitudes, hábitos, comportamentos e discursos. Segundo Foucault (2014, p. 8), “a produção de discursos é, ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjecturar seus poderes e perigos”. Por intermédio da repetição e da atualização constante dos discursos, é estabelecida a disciplina. As reflexões de Foucault acerca do discurso possibilitam uma maior profundidade de análise das relações que cerceiam e controlam o discurso no período autoritário – a censura.

1. EM NOME DA SEGURANÇA NACIONAL, DA MORAL E BONS COSTUMES: a ação da Censura De Diversões Públicas nas telenovelas.

1.1 O GOLPE CIVIL-MILITAR E A REORGANIZAÇÃO DA CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS.

A análise dos mecanismos da censura em regimes autoritários, segundo Robert Darton (2014, p. 19) impõe alguns riscos, sobretudo, o perigo de se cair no maniqueísmo, em um contraste básico de uma “batalha da luz contra as trevas”. Ao contrário, as nuances específicas em cada movimento precisam ser seriamente analisadas quando se observa o engendramento dos discursos.

Por se tratar de uma manifestação de poder, o contra-discurso não pode ser concebido como uma voz única - ou seja, associado a apenas um discurso engajado ou arrojado moralmente. De outro lado, o discurso oficial censório é atravessado por ideais conservadores, podendo ser inclusive elaborado por “intelectuais a serviço do Estado” (KUSHNIR, 2012, p. 37). Estes intelectuais, que atuavam em diferentes áreas – direito, psicologia, jornalismo, ciências sociais, literatura - contribuíram para a formulação do discurso censório e modos de operação, seja na formulação de diretrizes e cursos seja na proposição de novas formas de apreciação dos produtos culturais.

Algumas obras memorialistas sobre o período favoreceram a constituição de uma concepção caricatural dos censores tidos como ignorantes, burros, brutos e sem critérios avaliativos. Entre os intelectuais que estavam submetidos ao controle censório, e que compartilhavam esse estereótipo do censor, está Dias Gomes.

Não que a Censura não percebesse e não mutilasse os textos, mas tinha certa dificuldade em fazê-lo, já que os censores não primavam pela inteligência. E quando agiam deixavam patente sua estupidez (...) como prova, o memorando enviado pelo folclórico general Bandeira, [diretor] da Polícia Federal, e que me foi mostrado pelo próprio chefe da Censura Wilson Aguiar. “Recomendo a todos os censores ler com especial cuidado os textos do Senhor Dias Gomes, linha por linha, e *principalmente* nas entrelinhas” (GOMES, 1998, p. 276-7).

Ao minimizar e reduzir o papel do censor, tais intelectuais buscaram combater e descreditar o trabalho censório. Essa perspectiva reduz as possibilidades de análise da compreensão do funcionamento dos mecanismos censórios, da construção do discurso, da

circulação de ideias e ainda, da centralidade do Estado no controle e cerceamento das produções culturais.

No entanto, não foram poucos os artistas e intelectuais que trabalharam a serviço do Estado participando de órgãos censórios, conforme aponta Costa (2006):

Machado de Assis, João Caetano e Quintino Bocaiúva foram censores do Conservatório Dramático criado por D. Pedro II no século XIX. Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Emiliano Di Cavalcanti fizeram parte do Serviço de Censura do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – DEIP – órgão estadual da burocracia policialesca de Getúlio Vargas. Até mesmo o poeta e diplomata Vinícius de Moraes traz em seu currículo o exercício da função de censor (COSTA, 2006, p. 5-6).

Como é perceptível, longe de ser uma atividade isolada promovida por militares e policiais, as práticas censórias tiveram a adesão do público, das elites e das camadas instruídas da sociedade que respaldaram as ações de monitoramento, coibição, vigilância das manifestações artísticas (COSTA, 2006, p. 6). Arraigada ao corpo social, a censura conforme pondera Foucault (2016), pode ser observada como uma prática social aceita e dispersa entre vários segmentos sociais, o que foi essencial para a manutenção do Estado, principalmente, em períodos de autoritarismo.

Em diferentes contextos históricos, a censura foi empregada como ferramenta de repressão cultural, sendo um instrumento imprescindível à manutenção do poder. Consideramos a censura um ato político, um fenômeno histórico, resultado de uma determinada época e inserido em um feixe de relações sócio-históricas. Suas práticas e ações podem ocultar usos sociais e políticos, incidindo sobre aspectos morais e de costumes e/ou sobre questões ideológicas. Orientada por uma ideologia previamente estabelecida, que norteia sua atividade fiscalizadora e repressiva, a censura é empregada com a intenção de resguardar determinados interesses de setores da sociedade, sejam estes de natureza política, moral ou religiosa (KUSHNIR, 2012, p. 38). Guiada pelas prerrogativas do controle e vigilância, a censura é exercida a partir do exame e supressão do que poderia ser considerado subversivo e imoral em um determinado contexto histórico social e/ou ideologicamente dissonante aos critérios norteadores do grupo dominante (VIEIRA, 2010, p. 3).

Beatriz Kushnir (2012, p. 38) compreende a censura institucionalizada no Brasil durante a ditadura militar como um intrincado dispositivo que articula e atende tanto a política de segurança nacional do Estado Autoritário quanto os setores mais conservadores da sociedade. No que tange à Censura de Diversões Públicas, essa se manteve em sintonia com alguns setores

da sociedade e contou com a participação ativa de pessoas conservadoras que monitoravam e rejeitavam, combativamente, produções artísticas que atentassem contra a moral e os bons costumes (GUEDES, 2015, p. 03-04; FICO, 2002, p. 277).

Apesar da censura relacionada às Diversões Públicas (SCDP) estar diretamente associada aos períodos ditatoriais - Estado Novo e ao regime militar - já era atuante desde o século XIX, incidindo, sobretudo, no teatro. Miliandre Garcia (2010, p. 235) aponta que o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) inaugurou a institucionalização da censura e criou precedentes para a estruturação futura da Censura de Diversões Públicas, visto que uma de suas atribuições era a de zelar pela preservação da moral e bons costumes, pela manutenção do *status quo* e pela proteção da língua clássica (que era um dos elementos de representação cultural da elite brasileira neste período).

Nos anos iniciais da República, com a Constituição de 1891, a ação censória às diversões públicas passou a ser uma prática do Serviço Policial, que se tornou responsável por inspecionar teatros e espetáculos públicos, buscando garantir não somente a segurança, mas também a ordem e a moralidade¹³ (KUSHNIR, 2012, p. 85). No ano de 1920, reformas no plano legislativo incidiram sobre o espectro das diversões públicas e propuseram novas medidas, tais como: a “censura prévia” à peças teatrais; a exigência de licença policial, de um alvará de funcionamento para todos os espaços públicos de divertimentos (cinema, teatro, casas de espetáculos, clubes recreativos, entre outros), além da nomeação dos censores, que ficava a cargo do chefe de polícia¹⁴. Neste contexto, não havia uma unificação nacional das práticas censórias, e sim uma série de órgãos que concorriam para exercer o exame censório como a Delegacia de Costumes, Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento de Investigações (CARNEIRO, 2019, p. 221).

Após a Revolução de 1930, novas ações foram efetivadas para a consolidação de ações de repressão policial estendendo-as, conseqüentemente, à censura dos meios de comunicação e expressões artísticas ficando, assim, cada vez mais difícil discernir as implicações morais do argumento político (GARCIA, 2010, p. 236). O texto constitucional de 1934, estabeleceu mudanças regulatórias, no que diz respeito à censura, ficando proibida a difusão de mensagens ou representações relativas a guerra ou violência ou que subvertessem a ordem política ou social. Porém, foi com o Estado Novo que a censura, que a perspectiva política, adquire maior

¹³ Decreto n. 3.610, de 14/04/1900, Coleção de Leis do Brasil, 1900, v.1, p. 439-57.

¹⁴ Decreto nº 14.529, de 9 de Dezembro de 1920. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em 01 ago. de 2018.

amplitude, sendo proibidos e vetados temas que não representassem os interesses do governo federal. A Constituição de 1937 implementou a censura prévia aos veículos de comunicação, com a finalidade de “garantir a paz, a ordem e a segurança”, podendo a autoridade responsável “proibir a circulação, a difusão ou a representação” de impressos ou de manifestações culturais. Com o advento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) - um dos mais importantes órgãos do governo Vargas - a censura política foi institucionalizada, a nível nacional, por meios de normas autoritárias e centralizadoras. Além de coordenar e supervisionar a propaganda e manifestações voltadas aos fins patrióticos, o DIP era a agência responsável por regular e fiscalizar a censura, impondo um controle rígido com relação à imprensa, os veículos de comunicação e as diversas modalidades de diversões públicas (SIMÕES, 1999, p. 41).

Subordinado ao Ministério da Justiça, o DIP tinha como principal competência, trazer “a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileiras”¹⁵ e, para que tais diretrizes doutrinárias e culturais fossem preservadas, este departamento seria encarregado de:

b) interditar livros e publicações que atentem contra o crédito do país e suas instituições, e contra a moral; c) combater por todos os meios a penetração ou disseminação a qualquer ideia perturbadora ou dissolvente da unidade nacional.¹⁶

A partir do trecho destacado, é possível verificar que o DIP detinha, explicitamente, a função de exercer a ação censória no âmbito político.

Com a queda do Estado Novo foi instituído, em 1945, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP)¹⁷, demonstrando o expediente do Estado de exercer e regulamentar atividades censórias em períodos democráticos. Embora o SCDP seja constantemente associado, a uma instância voltada exclusivamente a resguardar “a moral e os bons costumes do povo brasileiro”, rompendo com as atividades censórias de cunho político, é possível perceber, através das normas regulatórias, que as fronteiras entre a censura de ordem política e a de costumes são um tanto porosas.

¹⁵ Decreto nº. 5.077, de 29 de dezembro de 1939, estabelece o regimento do Departamento de Imprensa e Propaganda, Capítulo III, Art. 6º. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-5077-29-dezembro-1939-345395-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10/05/2019.

¹⁶ Idem.

¹⁷ O Decreto nº. 8.462, de 26 de dezembro de 1945, cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que teve seu regulamento aprovado pelo decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

O Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que dispõe sobre o funcionamento interno do SCDP, subordinou a divisão ao Departamento Federal de Segurança Pública, sendo gerida pelo Chefe da Polícia Federal.¹⁸ Além de regulamentar sobre a censura prévia, que estabelecia um certificado de deliberação, necessário para exibição de espetáculos, peças teatrais, publicações e representações de qualquer espécie, inclusive de “exibições de televisão”, o decreto prescrevia vetos integrais a publicações, letras de música, filmes, peças e transmissões radiotelefônicas caso:

- a) contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;**
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;**
- h) induzir ao desprestígio das fôrças armadas (grifo nosso)¹⁹.**

Mantendo um controle rígido no âmbito moral e de costumes, a SCDP não deixa completamente de avaliar representações de cunho político ideológico que ameaçassem a ordem vigente, o interesse nacional e mesmo que induzissem ao desprestígio das fôrças armadas. Nessa direção, por conter princípios autoritários, próprios da política conservadora brasileira, o Decreto nº. 20.493 foi empregado como uma importante norma regulatória censória, permitindo sua ampla utilização de 1946 até a extinção da Censura de Diversões Públicas, com a promulgação da Constituição de 1988.

Ainda sobre a interpenetração de aspectos políticos e de valores morais e na análise censória do SCDP, em entrevista à pesquisadora Beatriz Kushnir (2013, p. 322), o censor e ex-diretor do DCDP, Coriolano Loyola Cabral Fagundes, quando questionado se no democrático “pré-1964, há a atuação de uma censura política?”, ele responde:

Coriolano: Tinha, tinha um senso... [Até porque,] a legislação de censura falava em moral e bons costumes, conteúdo político e violência. [Nosso trabalho era regido pelo] Decreto 20.493/46, que veio da ditadura Vargas. Acho que por isso dava enfoque também ao conteúdo político. E o governo sempre se valeu da censura, os chamados governos democráticos também

¹⁸ Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Art. 1º “O Serviço de Censura de Diversões Públicas do D. F. S. P., diretamente subordinado ao Chefe de Polícia e dirigido pelo Chefe do mesmo Serviço”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15/11/2019.

¹⁹ Idem.

valeram-se da censura, faziam pressão. Só que a apoteose da censura foi no Governo Militar (KUSHNIR, 2013, p. 322)²⁰.

Buscando adequar-se aos avanços técnicos da indústria cultural, em 1956, no governo Kubitschek, foi publicado o Decreto nº. 40.047. Esse Decreto estendeu a fiscalização e vigilância às novidades gestadas pelo mercado de bens culturais, autorizando o Serviço de Censura de Diversões Públicas a realizar a censura prévia em transmissões televisivas e sobre as telenovelas²¹. Contudo, nesse momento, conforme examina Kushnir (2012, p. 102), ainda não havia se desenvolvido na atividade censória a noção de classificação etária da programação e, conseqüentemente, o estabelecimento de horários. A ação censória voltada a programação televisiva era direcionada apenas, e sobretudo, às representações que desafiavam os costumes.

Ana Marília Carneiro destaca que, no decorrer da segunda metade da década de 1940 e até meados dos anos de 1960, a censura prévia era realizada por meio dos serviços estaduais de censura. Entretanto, no ano de 1960, em consequência da transferência da capital federal do Estado da Guanabara para Brasília essa estrutura foi alterada, iniciando-se um processo de centralização da SCDP conduzido pela União (CARNEIRO, 2019, p. 222).

Sem demora, logo após ao golpe civil-militar, as diversas manifestações culturais passam a ser cuidadosamente vigiadas e controladas pelo Estado autoritário, uma vez que estas expressavam uma complexa teia social, na qual estão imersas posições e representações sociais e disputas ideológicas. Conforme aponta Alexandre Valim, os produtos midiáticos influenciam e produzem práticas sociais podendo suscitar representações sociais e políticas favoráveis à estrutura dominante, bem como eram também capazes de difundir posicionamentos de resistência, propiciando uma visão crítica da sociedade (VALIM, 2012, p. 285). Desde modo, para afirmação e consolidação do novo regime político imposto, seria fundamental eliminar quaisquer representações – sejam estas no âmbito moral ou político ideológico - que fossem incompatíveis com os códigos simbólicos da cultura política conservadora.

No governo de Castello Branco foi iniciada uma reforma administrativa, marcada por uma intensa reorganização das instâncias administrativas, a fim de atender o projeto político e as novas demandas ligadas à Segurança Nacional. Visando responder às necessidades conjunturais, o SCDP foi centralizado, com o propósito de abarcar, nacionalmente, a fiscalização e o controle das diversas expressões artísticas e dos variados produtos da indústria

²⁰ Conforme aponta Kushnir (2013, p. 332) houve um equívoco de data do fim da ditadura Vargas, pelo entrevistado, visto que o decreto foi promulgado no governo Dutra. Todavia, a fala do censor expõe, um sentido de permanência entre os períodos, remetendo a censura política praticada pelo DIP.

²¹ Decreto nº 40.047. Art. 146. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-40047-27-setembro-1956-332996-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 11/12/2019.

cultural que se expandia em uma acelerada velocidade, devido à consolidação do mercado de bens culturais, principalmente no decorrer da década de 1970 (ORTIZ, 1991, p. 115).

Segundo Ortiz (1991), o mercado de bens culturais envolve uma dimensão simbólica que aponta para questões ideológicas, visto que a “cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder” (ORTIZ, 1991, p.114). Por isso, a área tem um tratamento diferenciado por parte do Estado, incentivando o desenvolvimento da indústria cultural, uma vez que esta é fundamental para o projeto de poder, contudo controlando, vigiando e mantendo-se atento para podar os excessos. E esse era o papel do SCDP.

No decorrer dos governos militares, a censura passa adquirir, cada vez mais, contornos voltados ao campo político ideológico: a censura à imprensa foi retomada de forma subliminar²², foi implementada a censura prévia sobre todos os veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de monitoramento, sendo intensificado, na ação censória, o monitoramento cauteloso a elementos políticos. Assim, buscando atender as exigências do momento, o SCDP, além de exercer o patrulhamento da moral e dos bons costumes da sociedade brasileira, assumiu o controle de representações das expressões artísticas a fim de preservar os princípios ideológicos preconizados pela Doutrina de Segurança Nacional (BERG, 2002, p. 90). Logo após o golpe civil militar, o Estado retomou a legislação já constituída e instaurou novas leis, expandindo o raio de ação da censura, com o intuito de legitimar suas próprias medidas arbitrárias, buscando deixar transparecer uma atmosfera de aparente legalidade (KUSHINIR, 2004, p. 81; RIDENTI, 2018, p. 89). Ao ancorar seus atos censórios em medidas legais, o aparato repressor fortaleceu, ao mesmo tempo, em que visava estender o controle a toda produção da indústria cultural.

Sem demora, em novembro de 1964, através da Lei nº. 4.483, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi institucionalizado e incorporado à rede de segurança e informação do Estado. Com essa medida, o regime militar buscava controlar, em escala nacional, as produções culturais nos diversos meios de comunicação. Segundo Vieira (2010, p.23), a centralização se deveu porque o SCDP estava associado ao serviço policial estadual,

²² Segundo Carlos Fico (2004) houve uma distinção entre a censura voltada a imprensa para a aplicada as diversões públicas. Enquanto a censura à imprensa era realizada abertamente durante o Estado Novo pelo DIP, esta foi praticada de maneira implícita nos governos militares e seguia diretrizes sigilosas - estabelecidas pelo órgão responsável por ela- o Setor de Imprensa do Gabinete (Sigab), vinculado ao Ministério da Justiça. Segundo o autor, a censura à imprensa voltava-se sobretudo ao controle de temas políticos *stricto sensu* tratados pelo jornalismo do período. Já a censura às diversões públicas no Brasil foi, não apenas legalizada, como era normalizada e apoiada por amplos setores da sociedade que corroborava com o engaiolamento dos costumes (FICO, 2004, p. 37). No entanto, partimos do pressuposto que a censura voltada às Diversões Públicas mesmo zelando pela tradição de defesa da moral e dos bons costumes, entrelaçava em suas pautas morais conservadoras, questões de ordem política.

não havendo um parecer único válido nacionalmente. Dessa forma, o objetivo de evitar que uma produção cultural fosse censurada por um Estado e liberada por outro.

O SCDP detinha a competência de monitorar películas cinematográficas, peças teatrais, programas de rádio e televisão, publicações periódicas e letras musicais, com a finalidade de que fossem resguardados certos padrões morais tidos como formadores da sociedade. A principal atribuição era a de emitir “laudos técnicos”, pareceres, para confirmar ou não a existência do conteúdo proibitivo. Realizada a apreciação da obra, ao constatar a presença de conteúdos impróprios, cortes eram realizados. Porém, se a obra fosse considerada totalmente inadequada sofria veto integral, a fim de impedir sua veiculação.

Apesar da legislação que regulamentava a esfera de diversões públicas fosse anterior à implantação da TV no Brasil, como o Decreto Lei nº. 20.493 de 1946, suas prerrogativas foram estendidas às produções televisivas. Este decreto estabelecia a classificação indicativa quanto ao conteúdo, em termos da moral e de costumes, em filmes, espetáculos e peças teatrais, os quais eram avaliados dentro da seguinte classificação: livre ou imprópria para crianças de 10, 14, 16 anos ou maiores de 18 anos. A classificação indicativa foi uma importante ferramenta empregada pelo SCDP para a apreciação das telenovelas direcionando o horário de exibição das mesmas. Miliandre Garcia (2009, p. 23) observou que entre os anos de 1964 e 1965, houve uma efetiva sistematização do aparato censório, realizada por meio da adequação da estrutura do órgão ao regulamento policial e da contratação de servidores, objetivando, em última instância, abranger o monitoramento sobre as diferentes produções culturais, tais como livros, *scripts* de peças, letras musicais, roteiros cinematográficos, programas de rádio e de televisão.

Seguindo a tradição, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), por meio do Decreto-Lei nº. 56.510²³, que vigorou a partir de 1965, se torna novamente uma instância subordinada à Polícia Federal de Segurança Pública²⁴. À SCDP compete “coordenar, em todo o território nacional, do ponto de vista doutrinário e normativo, as atividades inerentes à Censura Federal” buscando “unificar a orientação da Censura Federal, em todo o território nacional”²⁵ e nortear o trabalho dos órgãos estaduais.

Nomeado em cargo de comissão pelo Presidente da República, por indicação do Diretor-Geral da Polícia Federal, o Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, deveria

²³Art.175. Decreto Lei 56.510/1965. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10/09/2018.

²⁴ Em 1972, o Departamento Federal de Segurança Pública passa a ser designado Departamento de Polícia Federal.

²⁵Decreto Lei nº. 56.510 de 1965. Art. 175. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 10/09/2018.

fornecer as informações solicitadas pelas autoridades do país, em assunto de sua competência, bem como apresentar, um relatório anual das atividades do órgão ao Departamento Federal de Segurança Pública. Esta lei determina, também, a fiscalização, em caráter permanente, das estações de rádio e televisão, a censura prévia e a exigência de certificados de censura para as produções culturais, com validade em todo o território nacional. O Decreto estabelece a subdivisão do Serviço de Censura de Diversões Públicas em quatro subseções: Secretaria; Seção de Censura; Seção de Fiscalização e Arquivo.

À Secretaria competia a organização administrativa de toda a divisão, cuidando da correspondência oficial e da tramitação de informações de caráter sigiloso²⁶. A Seção de Censura, dirigida por um chefe Censor designado pelo Diretor-Geral, tinha a atribuição de efetuar a ação censória propriamente dita, tanto a censura prévia quanto em caráter normal, em todo o campo de diversões públicas, como teatro, cinema, rádio, televisão, clubes, bailados e outros. A fim de dinamizar o desempenho das atribuições, a Seção de Censura contava com duas Turmas: a de Censura Cinematográfica e a de Censura de Teatro e Congêneres. Os serviços exercidos pelas Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs) estavam sob responsabilidade dos órgãos estaduais. Por sua vez, as TCDPs deveriam submeter relatórios, pareceres e apreciações para avaliação final da chefia do SCDP²⁷.

Com relação à Fiscalização, a seção também era organizada em turmas separadas a fiscalizar esporadicamente ou em caráter permanente, as estações de rádio e televisão, e aplicar as multas previstas no regulamento interno do Serviço²⁸. A subseção do arquivo, além de resguardar toda a documentação referente aos trâmites da Censura de Diversões Públicas, tinha a função de manter ativo, para consulta, dossiês contendo as firmas produtoras de filmes nacionais e estrangeiros e firmas proprietárias de casas de espetáculo e abrigar toda a legislação específica associada a censura²⁹. Com o objetivo de criar uma instância efetiva de controle da informação foi regulamentado que o Serviço de Censura de Diversões Públicas teria entre suas diversas atribuições “organizar o tombamento de documentação, inclusive das cópias de

²⁶ Decreto nº. Lei 56.510 de 1965. Art. 175. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 10/09/2018.

²⁷ Idem. Art. 179.

²⁸ Seguindo o Decreto nº. 20.493, o valor das multas aplicadas a violações determinadas, variava entre Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00. Nas produções televisivas a multa era sempre aplicada as emissoras de TV, consideradas responsáveis pela produção.

²⁹ Art. 511. Decreto Lei nº. 56.510/1965. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10/09/2018.

correspondência expedida, em forma discriminativa, por assunto, procedência e destino, obedecendo à ordem cronológica”³⁰.

Com a finalidade de disponibilizar o acesso das informações contidas nas avaliações dos censores “para melhor atendimento das missões que lhe são cometidas”³¹ e controlar informações por órgãos de Segurança Nacional foi estabelecida por este decreto, a criação de um Arquivo permanente³². Nesta perspectiva, o Serviço de Censura de Diversões Públicas pode ser concebido como um dos órgãos que alimentavam o aparato repressivo e de informações e trabalhava de forma articulada com o Departamento de Polícia Federal (DPF) e com os órgãos ligados ao Serviço Nacional de Informações (SISNI) como o Centro de Informações do Exército (CIE), o Destacamento de Operações de Informação, Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), entre outros.

Figura 01: Organograma Burocrático do Serviço de Censura de Diversões Públicas



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

³⁰Art. 510. Decreto Lei nº. 56.510/1965. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10/09/2018.

³¹Parágrafo único. Decreto Lei nº. 56.510/1965. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10/09/2018.

³² Atualmente, este acervo está concentrado no Arquivo Nacional - DF, e no tempo presente assumiu uma nova função, para além do controle da informação se tornando, segundo a concepção de Pierre Nora, um Lugar de memória. O pós-guerra, acompanhado pela guerra fria, alimentava a desorientação de tempo como progresso, causando a diferentes grupos sociais, um apagamento da memória, uma vez que passaram a não mais reconhecer como representantes de seu passado. Neste contexto o historiador Pierre Nora, propôs em 1984, o conceito de “lugar de memória”, a constituição de espaços que resguardem a memória, que guardam fragmentos do passado, produzindo significado para o sujeito, a fim de posicioná-los historicamente, integrando-os como parte de sua cultura e da formação de sua própria identidade (NORA, 2013).

Retornando a legislação que legitimava a prática censória, em 1967, no texto constitucional, estava expresso que os meios de comunicação deveriam atender ao interesse do “regime democrático” e que o Estado, para combater a subversão, poderia empregar medidas coercitivas como a “censura de correspondência, da imprensa, das telecomunicações e diversões públicas”³³.

Conforme consta na Lei de Segurança Nacional, o Ministro da Justiça “poderá determinar investigações sobre a organização e o funcionamento das empresas jornalísticas, de radiodifusão ou de televisão, especialmente quanto à sua contabilidade, receita e despesa, assim como a existência de quaisquer fatores ou influências contrários à segurança nacional”³⁴. Um ano depois, entra em vigor a Lei nº. 5.536³⁵, que determina a criação do Conselho Superior de Censura (CSC)³⁶, subordinado ao Ministério da Justiça, que detinha o poder de submeter, avaliar e sujeitar as produções artísticas às inspeções locais, realizadas por agentes autorizados. A Lei nº. 5.536 trazia determinações importantes referente ao cargo de censor, o qual era exigido nível superior, nas áreas de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Douglas Marcelino (2006, p. 31) aponta que para o aproveitamento de antigos funcionários, sem formação superior, no quadro do SCDP foi ministrado, pouco antes da promulgação desta lei, um Curso Intensivo de Treinamento do Censor Federal, na Academia Nacional de Polícia³⁷. Outra atribuição expressa nesta lei estipulou o número de três censores para o exame das obras encaminhadas à SCDP e fixou o prazo mínimo de vinte dias para a manifestação daquele órgão sobre o material a ele submetido.

³³ Constituição de 1967, Capítulo V, Art. 16 e Art. 152. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67. Acesso em 05 set. de 2018.

³⁴ Decreto-Lei nº. 314, promulgado em 13 de Março de 1967, define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Disponível integralmente em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 12 out. de 2018.

³⁵ A Lei nº. 5.536, de 1969 Capítulo IV, Art. 41, Disponível integralmente em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm. Acesso em 12 out. de 2018.

³⁶ O Conselho Superior de Censura era composto por um representante do: Ministério da Justiça; Ministério da Relações Exteriores; Ministério das Comunicações; Conselho Federal de Cultura; Conselho Federal de Educação; Serviço Nacional do Teatro; Instituto Nacional do Cinema; Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor; Academia Brasileira de Letras; Associação Brasileira de Imprensa; Autores Teatrais; Autores de Filmes; Produtores Cinematográficos; Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas; Autores de Radiodifusão. Lei nº. 5.536, de 1969, Art. 16.

³⁷ Segundo Marcelino (2006, p. 31), o Curso foi ministrado por professores da Universidade de Brasília (UnB), da Pontifícia Universidade Católica (PUC) e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e seu currículo se compunha pelas seguintes disciplinas: 1. Literatura Brasileira 2. Psicologia Evolutiva e Social 3. Introdução à Sociologia 4. Comunicação e Sociedade 5. Introdução à Ciência Política 6. Ética Profissional 7. Filosofia da Arte 8. História da Arte 9. História e Técnica de Teatro 10. Técnica de Cinema 11. Técnica de Televisão 12. Segurança nacional 13. Legislação Especializada 14. Técnica Operacional”.

A Lei nº. 5.536 estabelece também a censura classificatória de idade para o teatro e o cinema foi aplicada à grade programática da TV e estabelecia a idade liberada de acordo com a avaliação realizada pelos censores, direcionando estes programas a horários específicos de exibição. Esta avaliação determinava a liberação do Certificado de Censura, necessário para exibição do espetáculo, filme ou mesmo, telenovelas. Segundo o critério de classificação indicativa da programação televisiva estes eram definidos como: livres ou impróprios ou proibidos para menores de 10 anos, 12 anos, 14 anos, 16 anos e maiores de 18 anos.

De acordo com Marcelo Ridenti (2018, p. 90), como resultado das mobilizações de rua de 1968, esta Lei foi parcialmente negociada com setores do meio artístico, com intuito de que fossem definidas normas claras para a censura, evitando vetos de última hora que inviabilizariam, economicamente, as produções artísticas. Por meio desta negociação ficou estabelecido que todas as produções artísticas não poderiam veicular, representar, exibir ou mesmo transmitir conteúdos os seguintes aspectos:

- a) qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional; h) induzir ao desprestígio das forças armadas.

No entanto, conforme aponta Ridenti (2018, p. 91), com a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, o tom supostamente liberalizante e participativo que inspirou a formulação da Lei, se perdeu. Após o AI-5 a atmosfera de controle e vigilância política cultural estabelecida pelo Estado se intensificou, fase em que a censura oficial atuou de maneira mais sistemática. Este Ato Institucional concedia ao Poder Executivo Federal o direito de censurar todos os meios de comunicação, bem como o de estimular a prática da autocensura, evitando assim qualquer publicação ou transmissão que contrariasse os critérios morais e ideológicos defendidos pelo regime militar, sob pena do responsável pelo meio de comunicação ser enquadrado na Lei de Segurança Nacional (CARVALHO, 2002, p. 162). Fico (2004) observa que neste momento houve uma intensa politização do SCDP, pois com AI-5, buscou-se:

[...] reafirmar a importância, como projeto, do que se pode chamar de “utopia autoritária” isto é, a 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, 2004, p. 33).

A censura prévia para as emissões televisivas e radiofônicas foi apenas formalizada apenas em 26 de janeiro de 1970, pelo Decreto nº 1.077⁹ e definiu, formalmente, que roteiros, *scripts* e videoteipes tivessem que ser apresentados para a análise do Serviço de Censura de Diversões Públicas antes de serem levados ao ar. Porém, esta era uma prática recorrente, - conforme notamos através da análise da documentação referente às telenovelas até 1969 - pois para a emissão do certificado de censura, era necessário que os *scripts* passassem pela apreciação do SCDP.

O processo censório conduzido pela Censura de Diversões Públicas para telenovelas iniciava-se pela análise da *sinopse*, submetida à censura prévia. Posteriormente, era exigido o envio do texto e das gravações dos dez primeiros capítulos para a apreciação. O material audiovisual era assistido por censores que poderiam sugerir cortes e/ou mudanças na trama para que a produção se adequasse à classificação indicativa e, conseqüentemente, à faixa de horário proposta àquela idade. Nos pareceres era comum a seguinte menção: “Os cortes assinalados no *script* pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do D.P.F. devem ser rigorosamente obedecidos”.

O Certificado de Liberação do SCDP deveria ser apresentado obrigatoriamente antes da abertura do programa e continha, entre outras informações, o horário de exibição e a classificação indicativa da obra. Após a avaliação positiva da *sinopse* e dos dez primeiros capítulos já gravados, a telenovela teria liberado o seu certificado de Censura e poderia ser levada ao ar. Entretanto, durante toda a apresentação os *scripts* dos capítulos em texto e o material audiovisual gravado deveriam ser sistematicamente enviados para análise censória, com no mínimo 72 horas de antecedência, sendo esta uma prerrogativa para sua exibição (RIBKE, 2011, p. 664).

Ademais, antes de cada programa, todas as emissoras de televisão eram obrigadas a exibir o certificado de liberação da Censura Federal, no qual era datilografado o nome da atração e do diretor, o título original e ano, assim como a faixa de idade para qual a atração estava liberada. No entanto, mesmo seguindo este rigoroso protocolo, não implicava na liberação definitiva, pois enquanto a telenovela estava sendo exibida, sua veiculação ficava condicionada à pareceres regulares que poderiam alterar o horário de exibição ou mesmo vetar a apresentação³⁸.

³⁸ Ao analisar os pareceres censórios das telenovelas de Dias Gomes, presentes no Fundo do DCDP- Arquivo Nacional-DF, percebemos a constante ameaça da Censura de Diversões Públicas, em alterar a classificação indicativa.

Além de estabelecer a censura prévia a todos os meios de comunicação, analisando o texto do Decreto Lei nº. 1.077 é possível perceber um entrelaçamento entre as discussões de natureza moral e determinações de cunho político ideológico, pois estavam expresso que os “canais de televisão que executam programas contrários à moral e aos bons costumes” que produzem “exteriorizações estimulam a licença, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira” e, considera que estes “obedece(m) a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”³⁹. A concepção de que a propagação da imoralidade nos meios de comunicação obedecia a um plano do movimento comunista internacional foi empregada como um importante meio para requerer que a censura de costumes assumisse, cada vez mais, uma conotação político-ideológica (RIDENTI, 2018, p. 92).

Conjuntamente com a criação do Departamento de Polícia Federal (antiga Polícia Federal de Segurança Pública) em 1972, o Serviço de Censura de Diversões Públicas foi reformulado, e passou a ser designado como Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Subordinada ao Ministério da Justiça e ao DPF, a DCDP pode ser observada como uma das instâncias que compunham o imbricado sistema repressivo para combater a subversão, em todas as suas faces voltando-se para “reprimir preventivamente qualquer atividade considerada suspeita, por se afigurar como potencialmente perturbadora da ordem” (MAGALHÃES, 1997). Este afinado sistema repressivo de combate à subversão, guiado pela Doutrina de Segurança Nacional, estabelecia a coesão de diferentes órgãos, dispersos em quase todos os setores da vida social do país. É possível perceber que o monitoramento da telenovela e seus agentes não se restringia somente ao âmbito DCDP, mas integrava a pauta do Serviço Nacional de Informações e de outros órgãos do aparato repressivo, os quais produziram extensos dossiês voltados para o monitoramento de produtores, artistas e autores de telenovelas, como Dias Gomes.

Marcos Napolitano (2004), ao analisar a censura musical, observa que a Doutrina de Segurança Nacional lançava uma “lógica da suspeita ou ‘ethos persecutório’, que compunha uma “comunidade de informações”:

Os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados, eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la, acabavam produzindo um fenômeno que é típico de regimes autoritários e totalitários: mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita (NAPOLITANO, 2004, p. 104).

³⁹ Disponível para consulta em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm. Acesso em 20/08/2019.

Voltando-se para a dimensão cultural, a DCDP estabelecia a repressão preventiva, instaurando a vigilância e controle cotidiano sobre as manifestações artísticas. E a fim de avaliar e monitorar toda esta produção cultural “sob suspeita”, a DCDP estabeleceu maior centralização administrativa e manteve o Serviço de Censura, direcionando turmas de análise específicas para as manifestações artísticas mais visadas: teatro, cinema e televisão. Para tanto, foi arregimentado um novo grupo de profissionais qualificados para exercer a função de técnico-censor, tornando mais forte o controle, sobretudo, às representações de cunho ideológico (FICO, 2002, p. 254). Com essa reorganização do aparato censório pode ser observada pelo organograma abaixo.

Figura 02: Organograma DCDP



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Nos anos subsequentes, o controle da Censura de Diversões Públicas enrijeceu, principalmente, assumindo uma conotação político-ideológica o que, por sua vez, não se contrapunha à defesa de questões vinculadas à moral e aos bons costumes. Douglas Marcelino (2006, p. 11) ao analisar os discursos de segmentos como a “comunidade de informações”, de setores militares e de algumas entidades religiosas na constituição do “imaginário anticomunista” percebeu que a estas questões eram perpassadas por discussões de natureza moral e política. Segundo o historiador:

A tese de que a propagação da imoralidade nos meios de comunicação obedecia a um plano do movimento comunista internacional, por exemplo, pode ser facilmente encontrada nos documentos dos órgãos de informações, servindo como um importante meio utilizado por esse segmento para demandar que a censura de costumes assumisse uma conotação tipicamente político-ideológica (MARCELINO, 2006, p. 11).

Conforme observa o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2000), a elaboração do “imaginário anticomunista” no Brasil, ainda é um fenômeno muito complexo e de longa duração, constituído por elementos provenientes de matrizes de pensamento diversas como o catolicismo, liberalismo, nacionalismo. A tríade - catolicismo, liberalismo, nacionalismo - segundo Motta (2000, p. 15), subsidiou a cruzada contra o “perigo vermelho” e respondia aos setores sociais que promoveram o golpe civil-militar de 1964, ancorando a manutenção da ditadura. Estes grupos sociais atemorizados pela “ameaça comunista” criaram e veicularam estratégias ideológicas de combate do projeto revolucionário, organizando e articulando uma propaganda contraofensiva de grande penetração e fixação no imaginário nacional. Por meio deste projeto, foram criadas inúmeras iconografias comunistas, envoltas por representações que associavam os comunistas à manipuladores, mentirosos, diabólicos, libertinos, antipatriotas, depravados, promíscuos, etc. (MOTTA, 2000). Tais representações anticomunistas evidenciam as dimensões imagéticas desse fenômeno que reverberaram, e ainda reverberam, no espaço público brasileiro. Ao relacionar aspectos morais à dimensão política, essas representações possibilitam uma compreensão ampliada do imaginário que conduziu a análise censória durante a década de 1970.

A DCDP manteve a função de resguardar padrões éticos religiosos e morais, tão caros a setores mais conservadores da sociedade brasileira e à Igreja Católica, setores estes que concordavam e de certa forma corroboram com a atuação censória sobre as produções artísticas. Todavia, em um contexto marcado pela imposição e afirmação de valores conservadores e por movimentos de resistência culturais, a DCDP voltava-se, cada vez mais, para o controle ideológico das produções artísticas.

1.2 O DISCURSO CENSÓRIO, UMA QUESTÃO DE SEGURANÇA NACIONAL E DE PRESERVAÇÃO DA MORAL E BONS COSTUMES.

A partir de 1964, os meios de comunicação social foram afetados diretamente pelo novo sistema político e econômico implementado após o golpe civil-militar. A imposição de novas regras de conduta moral, a delimitação ideológica do que era considerado legal ou ilegal, juntamente com a vigilância, repressão, coibição e intervenção, constitui uma estratégia da censura federal com o objetivo de assegurar a permanência do Estado de exceção, bem como de propagar a ideia de uma imaginária harmonia e de bem estar social. Em um contexto violento, sem liberdade política, marcado por um alto nível de exploração das forças produtivas, era necessário veicular a imagem, em todos os meios de comunicação, de que o país estava

imerso em um ambiente de estabilidade, desenvolvimento nacional e harmonia social. Buscando criar este imaginário ambiente de harmonia social, através da Censura de Diversões Públicas, os governos militares almejavam manter sob controle, a divulgação de qualquer forma de crítica, direta ou indireta, a agentes e instituições estatais que questionassem os valores éticos, morais e religiosos que amparavam o Estado.

A intervenção autoritária da censura que cerceava a liberdade de expressão nas manifestações culturais tinha o pretexto de dissolver o projeto comunista, paradoxalmente, tido como uma antítese às liberdades individuais. Orientado pelo princípio de tutela do cidadão e da moral pública, amparado por uma concepção paternalista da vida social, o Estado assumiu a função de “proteger” os cidadãos dos efeitos decorrentes da exposição de mensagens ofensivas e imorais, ou mesmo, de representações políticas contraditórias. Na visão conservadora, o projeto comunista incidia sobre todas as esferas de organização social e visava, em última instância, difundir por meios das manifestações artísticas, ideais voltados à destruição dos valores tradicionais cristãos, do nacionalismo e do liberalismo (MOTTA, 2002, p. 18).

Guiado por princípios anticomunistas, o discurso autoritário recaía sob a esfera moral e de costumes buscando a preservação de valores religiosos, bem como voltou-se para análise de aspectos político-ideológicos, procurando defender, sobretudo, os pressupostos liberais e ideais ligados à Doutrina de Segurança Nacional. Baseando-se no tripé - Deus, família, e propriedade - o discurso autoritário incluiu a dimensão ligada à nacionalidade, conferindo o controle de representações divergentes como uma questão de Segurança Nacional. Dessa forma, tem-se formado o eixo norteador que dirige a Censura de Diversões Públicas.

A censura, assim, infiltrava-se no âmago das manifestações culturais e se justificava como um mecanismo essencial para a preservação da moral e dos bons costumes e para resguardar a população sobretudo, a juventude vulnerável, dos resultados da exposição de mensagens e representações que apresentassem aspectos relacionados ao projeto comunista de dominação. Segundo o discurso conservador, este projeto ameaçava a segurança nacional e objetivava a dissolução dos pilares morais e éticos que sustentavam a sociedade cristã.

No que concerne à esfera da moralidade e de costumes, a fim de impedir a decadência moral presente na sociedade moderna, a Censura de Diversões Públicas foi empregada como um dispositivo de reação capaz de reforçar e assegurar a permanência de laços e de valores propagados por instituições tradicionais, como a igreja e a família (WALLERSTEIN, 2002, p. 91-93). Apesar da Igreja Católica ter um papel proeminente e dominante na constituição do

imaginário anticomunista, na conjuntura pré e pós golpe⁴⁰, Motta (2000, p. 303-304) pondera que havia uma espécie de “ecumenismo anticomunista”, ancorado em valores tradicionais religiosos.

No entanto, a Igreja católica no final dos anos de 1950 até 1970, ainda mantinha um relevante poder de influência sociocultural e estava preocupada com a propagação massiva de representações que expressassem ideias comportamentais ligadas à modernidade, bem como estava alerta para a expansão do discurso comunista⁴¹. Buscando conter a série de “perigos que podem nascer dos progressos técnicos, já realizados ou que se continuam a realizar, nos importantíssimos sectores do cinema, da rádio e da televisão” engendrou um conjunto de diretrizes expressas na Carta Encíclica *Miranda Prorsus*⁴². Este documento estabeleceu diretrizes censórias na esfera moral e de costumes que iriam influenciar, e muito, as práticas da Censura de Diversões Públicas no Brasil.

Publicada pela Santa Sé, em 1957, a *Miranda Prorsus* se dirigia tanto a religiosos de todo o mundo quanto aos laicos “por divina providência do Papa Pio XII”. A providência divina reveste todo o discurso da Encíclica e o legitima, na medida que representa a sabedoria incontestável e suprema, subordinando os meios de comunicação aos desígnios de Deus. A Carta papal tem como missão precaver e advertir “o rebanho de Deus confiado aos vossos cuidados, e o premunais contra os erros e as imprudências no uso dos meios audiovisuais, que podem constituir grave perigo para a vida cristã”⁴³.

No documento, a Igreja coaduna com a ação intervencionista da censura estatal e a justifica a partir de sua função social, a qual é direcionada na defesa dos direitos coletivos, o que, por sua vez, está acima de qualquer liberdade individual. No entanto, destaca que “tal

⁴⁰ Todavia, mesmo dentro do catolicismo havia distensões e grupos que se posicionavam contra a ditadura militar brasileira, em especial em sua vertente denominada Teologia da Libertação. Segundo Motta, nas “Marchas da Família com Deus”, além de católicos conservadores, participaram da mobilização fiéis das Igrejas cristãs reformadas, judeus, espíritas e umbandistas (MOTTA, 2000, p. 303-304).

⁴¹ De acordo com Alessandra M. Brum (2014), a Igreja Católica, desde a invenção do cinematógrafo, tomou uma série de medidas com o intuito de analisar e controlar às mensagens que as obras cinematográficas transmitiam, principalmente no tocante às representações consideradas moralmente nocivas. Em 1928 foi criado na França o *Office Catholique Internationale Du Cinéma* (OCIC), com o objetivo ser um centro de estudos da linguagem cinematográfica, seguido pela fundação, nos Estados Unidos, da *Legion of Decency* (Legião da Decência) que incitava o “bom combate contra o mau cinema”, e estendeu sua vigilância à indústria cinematográfica até alcançar Hollywood. Nesta direção, valendo-se da experiência da *Legion of Decency*, o papa Pio XI publica, em 1936, a encíclica *Vigilanti Cura* a qual salienta que o cinema precisava ser colocado à serviço da propagação da doutrina cristã, e de valores éticos e morais à ela ligados, bem como, deveriam ser reprimidas mensagens e representações morais de destoassem dos desígnios da Igreja (BRUM, 2014, p. 02).

⁴² Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, sobre Cinema, Rádio e Televisão [Aos veneráveis irmãos Patriarcas, Primazes, Arcebispos e Bispos e outros Ordinários do lugar em paz e comunhão com a Sé Apostólica]. 08 de setembro de 1957. Disponível para consulta em: http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html. Acesso em: 05/01/2020.

⁴³ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 01

vigilância não pode limitar-se à defesa dos interesses políticos, e eximir-se – sem grave culpa – ao dever de salvaguardar a moralidade pública”. Portanto, a ação censória deveria se dirigir tanto aos aspectos ideológicos quanto à manutenção da moral cristã.

A carta visava defender e proteger os fiéis da difusão dos novos meios de comunicação, sendo facilmente assimiláveis pela massa, gerando um “poderoso influxo no modo de pensar e agir dos indivíduos e comunidades”⁴⁴. Neste período, tais meios de comunicação alcançaram um desenvolvimento extraordinário, sobretudo a televisão, concebida como uma novidade com inegável poder de penetração entre as massas⁴⁵. A intervenção e atitude de vigilância da Igreja católica aos meios de comunicação era justificada pois:

Nem todos obedecem ao Evangelho, porque também neste campo o Magistério da Igreja encontrou por vezes incompreensões, quando não foi violentamente combatido por indivíduos cegos pelo desordenado apetite do lucro, ou **vítimas de ideias errôneas sobre a realidade da natureza humana**, a liberdade de expressão e o conceito de arte (Pio PP. XII, 1957, grifo nosso)⁴⁶.

E entre as ideias errôneas sobre a concepção de realidade humana, está a ideologia comunista, amplamente combatida e distorcida pela Igreja e outros Estados liberais, principalmente no contexto da Guerra Fria. Observados como a própria representação do mal, a difusão do ateísmo pelos meios de comunicação projetava uma real ameaça a expansão da fé católica:

Bem sabemos infelizmente que em certas nações, dominadas pelo comunismo ateu, se usam até nas escolas os meios audiovisuais para propaganda contra a religião. Estas formas de opressão das consciências juvenis, que se privam da verdade divina, libertadora dos espíritos, são um dos aspectos mais ignóbeis da perseguição religiosa⁴⁷.

A fim de impedir o avanço da imoralidade, expressa no ateísmo comunista que difundia os “domínios das trevas e da depravação”, em forma de espetáculos, a Igreja propõe que os meios de comunicação fossem empregados em uma perspectiva educativa e evangelizadora, veiculando concepções comportamentais e morais “sadias”, “superiores” e cristãs, o que quer dizer, em última instância, representações que reiteravam o discurso anticomunista. E, para

⁴⁴ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 02.

⁴⁵ Na década de 1930 a televisão já se expandia na Europa e na Américas. No Brasil a televisão foi inaugurada em 1950, por iniciativa de Assis Chateaubriand.

⁴⁶ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 03.

⁴⁷ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 09.

conter a expansão desse “inferno soviético”, era necessário as medidas evangelizadoras drásticas para frear:

[...] violentamente doutrinas errôneas, quando, com interferências propositadas e ruídos perturbadores, se cria no éter uma sonora "cortina de ferro", com o fim de não permitir que por este meio penetre a verdade que poderia sacudir e abalar a tirania do materialismo ateu, quando milhões de homens esperam ainda pela alvorada da boa nova ou por mais vasta instrução acerca da própria fé, quando os doentes ou os impossibilitados por qualquer outro motivo esperam ansiosamente unir-se às orações da comunidade cristã e ao sacrifício de Cristo.⁴⁸

Assim, o poder pedagógico dos meios de comunicação deveria ser utilizado em prol da consolidação de valores morais e culturais alinhados ao catolicismo e à manutenção do Estado Liberal. Ademais, o documento reiterava que:

Só o interesse positivo e solidário pelas técnicas de difusão e seu devido uso, tanto por parte da Igreja como do Estado e da profissão, permitirá às próprias técnicas virem a tornar-se instrumentos construtivos de formação da personalidade, ao passo que, sendo deixadas sem vigilância ou direção, só irão favorecer o abaixamento do nível cultural e moral das massas⁴⁹.

Os processos comunicacionais são percebidos pela Igreja como instrumentos ideológicos, capazes de conduzir à ações efetivas de caráter educativo e evangelizador às massas viabilizando a promoção uniforme desses valores “entre todos os povos do globo; perspectiva muito agradável à Igreja, pois, sendo universal, deseja a união de todos na posse comum dos valores autênticos”⁵⁰.

Com o intuito de desempenhar sua função de vigilância, os avaliadores (censores) deveriam ter o preparo adequado, a fim de compreender a linguagem própria de cada um dos meios de comunicação e suas técnicas diversas, o que ampliaria, consideravelmente, a capacidade de análise possibilitando “julgar com ponderação os vários elementos oferecidos pela tela e pelo alto-falante, e, assim defendido, não lhes faz sofrer passivamente o influxo, como muitas vezes acontece”⁵¹.

Além de propor que os censores tenham formação para que seja possível analisar as estruturas internas de linguagem de cada um dos meios, o documento apresenta outras soluções

⁴⁸ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 19.

⁴⁹ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 07.

⁵⁰ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 08.

⁵¹ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 10.

sofisticadas como o estabelecimento da classificação indicativa programática. Essa classificação foi aplicada principalmente à televisão. Neste sentido, foi observado que:

Este problema tornou-se particularmente urgente, desde que, por meio da rádio e sobretudo da televisão, o espectáculo penetrou no próprio lar familiar, ameaçando os diques salutareos com que a sã educação protege a idade tenra dos filhos, até conseguirem adquirir a necessária virtude antes de defrontarem as tempestades do século⁵².

A classificação indicativa, à luz das indicações, visava solucionar uma das preocupações do Vaticano, ou seja, a exposição da juventude aos influxos perniciosos do espectáculo, tanto na televisão como no cinema. Na perspectiva da Igreja, estas mensagens e/ou representações poderiam gerar, nas mentes desarmadas, “perturbações fisiológicas e psicológicas os perigos morais a que se expõem as almas dos jovens; perigos que hão de constituir – não sendo prevenidos a tempo – ameaça verdadeira e real para a sociedade.”⁵³

Com o propósito de ratificar as deliberações da *Miranda Prorsus*, durante o Concílio Vaticano II, o Papa Paulo VI, promulgou em 04 de Dezembro de 1966, o Decreto *Inter Mirifica*⁵⁴, sobre os meios de comunicação social. O documento também defende a censura estatal promotora do catolicismo, concebida ao longo do discurso como verdadeira, justa e disseminadora da “liberdade” da sociedade moderna. Censura conduzida pelo Estado e vinculada aos valores morais do catolicismo, remete diretamente a estrutura censória de diversões públicas no Brasil, que foi constantemente aprimorada ao longo dos governos militares.

Similarmente à Encíclica, o decreto *Inter Mirifica* estabelece normas de ordem moral para conter os desejos depravados do homem. Ao tratar sobre a relação entre arte e moral, o documento destaca que:

[...] controvérsias que surgem sobre este tema têm a sua **origem em falsas doutrinas sobre ética e estética**, o Concílio proclama que a primazia da ordem moral objectiva há-de ser aceite por todos, porque é a única que supera e coerentemente ordena todas as demais ordens humanas, por mais dignas que sejam, sem excluir a arte (grifo nosso)⁵⁵.

⁵² Idem.

⁵³ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 11.

⁵⁴ Decreto *Inter Mirifica*. Concílio do Vaticano II. Disponível para acesso em: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_po.html#. Acesso em: 07/02/2020.

⁵⁵ Paulo PP. VI. Decreto *Inter Mirifica*. Concílio do Vaticano II.

Lembrando que entre as décadas de 1950 a 1970, há uma profusão de manifestações artísticas, nos mais diversos meios de comunicação, embebidos pela cultura comunista.

A partir de uma estratégia agressiva voltada para conter a difusão de tais ameaças à juventude, a Igreja recomenda, a todos os países, a instalação de mecanismos censórios nos meios de comunicação e convida toda a sociedade civil para participar ativamente do monitoramento das produções culturais com o intuito de “defender a moralidade do povo cristão, muitas vezes ameaçado infelizmente pelo espectáculo corruptor, desejamos que em todos os países, onde tais organismos ainda não existem, se criem sem demora”⁵⁶. Através do *Inter Mirifica* estabelece, também, que em todas as nações seja organizada uma Comissão especial do Episcopado, que se trata de uma secretaria nacional de vigilância, composta pelo clero e leigos católicos, voltada para conter “os problemas da imprensa, do cinema, da rádio e da televisão. A missão destes secretariados será de velar por que a consciência dos fiéis se forme rectamente sobre o uso destes meios”⁵⁷. O decreto *Inter Mirifica* incitou os católicos a impulsionar a audiência de programas televisivos honestos e apropriados às famílias, que estimulassem os valores humanos e a ordenação dos costumes, segundo a doutrina social da Igreja⁵⁸.

Nessa cruzada moral, o Vaticano determinou orientações sistêmicas e específicas para cada um dos meios de comunicação, entre eles a televisão, visto o seu poder de “formar nos fiéis a consciência recta dos deveres cristãos, para que esta não sirva nunca para difundir o erro e o mal, mas se torne instrumento de informação, de formação e de transformação”⁵⁹. Dentro dessa perspectiva, a televisão era observada enquanto meio que continha prerrogativas próprias do cinema, uma vez que oferecia “um espectáculo visual de vida e movimento”, bem como continha aspectos característicos do meio radiofônico, devido sua penetração massiva e popular e por reverberar na esfera privada, “dirigindo-se ao homem no interior da sua própria casa, mais que nas salas públicas”⁶⁰.

Com uma visão extremamente visionária e arrojada ao período, a Igreja estimulava a implantação de emissoras de televisão católicas, buscando assim invadir o ambiente doméstico “para o incremento da fé e santificação das almas, provêm das transmissões televisivas das cerimónias litúrgicas, para aqueles que não podem, com presença normal, assistir a elas”⁶¹.

⁵⁶ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957. p. 11.

⁵⁷ Paulo PP. VI. Decreto *Inter Mirifica*. Concílio do Vaticano II.

⁵⁸ Paulo PP. VI. Decreto *Inter Mirifica*. Concílio do Vaticano II.

⁵⁹ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957.p. 23.

⁶⁰ Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957.p. 18.

⁶¹Idem.

No entanto, para conter o fluxo de mensagens veiculadas pela televisão na esfera privada, que poderia comprometer o equilíbrio espiritual e o desenvolvimento moral, especialmente da juventude, a Igreja propõe a implantação de um “organismo nacional, que, como nos precedentes sectores, desenvolverá conveniente actividade informativa, educativa, de coordenação e de vigilância sobre a moralidade dos programas”⁶² televisivos.

O discurso que conduziu as políticas de ação do Estado autoritário brasileiro, na dimensão da Censura de Diversões Públicas, se mostra afinado com as orientações prescrevidas pelo Vaticano, tais como: busca por uma programação elitizada das emissoras, o que quer dizer em última instância, a supressão de programas populares; a repressão de manifestações religiosas, sobretudo das religiões matriz africana⁶³; a preocupação com a juventude; o estabelecimento de classificação indicativa; a formação de técnicos censores e a participação ativa da sociedade civil para defender a moral cristã e os bons costumes. A censura, assim, agiria como mediador, preservando os interesses da Igreja e do Estado garantindo o domínio sobre as massas.

De acordo com Motta (2000), as cartas pastorais e outros ofícios da cúpula da Igreja Católica, influenciados diretamente pelas orientações Papais, difundiam uma noção maniqueísta, na qual o mal - representado por doenças, violência e a práticas imorais - relacionava-se ao comunismo, que por sua vez, “negava a existência de Deus e professava o materialismo ateu; [...] pretendia substituir a moral cristã e destruir a instituição da família; defendia a igualdade absoluta contra as noções de hierarquia e ordem, embasadas em Deus” (MOTTA, 2000, p. 20).

Em um contexto de “guerra revolucionária”, a preservação dos bons costumes era vista como uma questão de segurança nacional de alta relevância, conforme observou Carlos Fico (2002, p. 260-261):

⁶² Pio PP. XII, Carta enc., *Miranda Prorsus*, 1957.p. 20.

⁶³No Brasil, um exemplo da aplicabilidade da censura moral conduzida pelas diretrizes religiosas explanadas foi o caso do Exu Seu Sete da Lira, incorporado ao vivo pela mãe Cacilda de Assis, sacerdotisa de Umbanda, em dois programas de auditório: Buzina do Chacrinha, da Rede Globo, em 29 de agosto de 1971 e o de o programa Flávio Cavalcanti, transmitido pela TV Tupi. A partir de uma manifestação da Umbanda, religião de matriz africana, em duas emissoras renomadas, geraram pressões provenientes tanto da Igreja, quanto do Ministério das Comunicações, então encabeçado por Hygino Caetano Corsetti, as quais resultaram em uma ação enérgica do SCDP que estabeleceu em um acordo de autocensura entre as emissoras, além de estender a censura prévia aos programas de auditório e enviá-los à análise do SCDP. Segundo, o artigo organizado por Costa (2019, p. 385), os bispos do Rio de Janeiro concluíram que “já não se trata mais de uma questão religiosa, mas de saúde pública: os acontecimentos exigem profunda reflexão por parte dos responsáveis pelos meios de comunicação: a imagem do Brasil no exterior ficou prejudicada com a exibição de uma subcultura”. Para maiores informações Cf.: CASTRO, Dionísio A.; COSTA, Fábio A.; ASSUNÇÃO, Jorge Luis; QUINTARELLI Nathalie; SCHAIKER, Yuri Reis. Exu seu sete da lira: disputas midiáticas e institucionais sobre o normal, o anormal e o paranormal. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, nº. 35, p. 369-403, jan./jul. 2019.

[...] a ‘desagregação’ da ‘família brasileira’ era o objetivo inicial da subversão, afinal ‘o comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que, enfraquecidas estas, possa dar o seu golpe assassino’. Desse modo, a censura era instada a não esquecer, jamais, ‘que vivemos uma guerra total, global e permanente, e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito: essa é a tática dos inimigos da Pátria, solapar a família, corromper a juventude, disseminar o amor livre, a prostituição e toda sorte degradação do povo. Feito isso, nada mais precisa ser feito para se dominar um país (FICO, 2002, p. 260-261).

Guiado pela concepção de “guerra total e permanente”, havia uma necessidade de defesa do Estado em face do avanço do comunismo, que abalaria inicialmente o âmbito dos costumes. No governo Médici, o então ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, redige um manifesto, intitulado “Em defesa da moral e dos bons costumes” (1970), o qual buscava justificar a legalidade do Decreto nº. 1.077, ao mesmo tempo em que defendia, veementemente, o veto às mensagens e representações consideradas contrárias às condutas morais:

[...] a luta em favor da liberdade sexual e o combate às leis que reprimem as publicações pornográficas obedece a um plano de ação revolucionária que corresponde aos propósitos de agitação marxista-leninista. A Constituição brasileira, conhecendo os meios empregados pelos agentes do comunismo internacional, declarou que são intoleráveis as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes (BUZOID, 1970, p. 14).

Ao impedir a circulação de publicações e mensagens que atentavam à moral e aos bons costumes visava-se, em última instância, proteger o “Estado democrático” contra a ação ideológica do “inimigo interno”, identificado com setores da oposição, passíveis de infiltração, ligados direta ou indiretamente ao movimento do comunismo internacional. Na lista de potenciais subversivos incluíam-se estudantes, sindicalistas, intelectuais, artistas, movimentos sociais, religiosos e todos aqueles que fossem capazes de provocar “antagonismos” e/ou “pressões” que desestabilizassem a ordem autoritária (DUARTE, 2013, p. 01-02). Voltando-se para uma contraofensiva com a intenção de conter a “ameaça comunista”, a Doutrina de Segurança Nacional buscou cercar o inimigo em áreas estratégicas como a política, economia, cultura e até mesmo na esfera militar. Para tanto, foram estabelecidas várias frentes de ação, como: centralização política para que se fortalecesse o caráter autoritário; legislação que embasasse as ações arbitrárias; quebra das liberdades individuais; emprego de métodos violentos e/ou escusos como a tortura; delações; tráfico de influência; infiltração ideológica e

ações psicossociais⁶⁴. As ações psicossociais foram direcionadas tanto para a promoção do regime, quanto para identificar e reprimir qualquer ação de disseminação de discurso, imagem ou representação considerada subversiva aos olhos do regime.

Aliado a isso, pode-se dizer que os argumentos acima mencionados refletem as principais premissas da Doutrina da Segurança Nacional, as quais orientam o mote da Censura de Diversões Públicas. Conforme observa Renato Ortiz (1991):

Procura-se garantir a integridade da nação com base em um discurso repressivo que elimina as disfunções, as práticas dissidentes, organizando-as em tornos de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos.” (ORTIZ, 1991, p.115)

Para se ter a dimensão da vigilância da política exercida pelo Estado embasada pela Doutrina de Segurança Nacional, o monitoramento exercido pela Censura de Diversões Públicas, alimentava e se retroalimentava de informações produzidas por outros órgãos de inteligência ligados ao SISNI, os quais produziam detalhados dossiês sobre a infiltração subversiva de produtores culturais (artistas, diretores, e escritores) dos diversos meios de comunicação.

Na TV, a renovação do gênero telenovela - que modificou o hábito dos telespectadores, suscitando novas formas de consumo - trouxe uma série de preocupações quanto aos usos e, sobretudo, aos seus perigos (VIEIRA, 2016, p. 21). Perigos ideológicos, pois muitas destas produções televisivas eram elaboradas por autores - ideologicamente identificados com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Dias Gomes⁶⁵.

A telenovela passa a ser observada pelo Estado como um gênero perigoso, que deveria ser vigiado, controlado e monitorado, devido à sua grande influência massiva. Estas representações, colidiam com os interesses do governo. O controle e vigilância das telenovelas visava inibir qualquer manifestação contrária ao regime, buscando em última instância, “elevar o nível programático” das emissoras, incitando à alcançarem um padrão desejável em suas produções, abandonando o popularesco e transformando este produto cultural em um difusor dos ideais morais, políticos e ideológicos conservadores.

⁶⁴ As ações psicossociais empreendidas pelo regime militar podem ser entendidas como estratégias empregadas para propagar ideais conservadores, nacionalistas, ufanistas, críticos e disciplinadores, sobretudo, à juventude.

⁶⁵ As discussões sobre interesses dos governos militares na TV; a constituição da Rede Globo como emissora líder do país e a presença de intelectuais de esquerda serão desenvolvidas com profundidade, no Capítulo 2 desse trabalho.

Assim, por meio das ações censórias, o Estado autoritário empreendeu mecanismos de controle e repressão procurando intervir para a supressão da veiculação de imagens consideradas ideologicamente subversivas ou mesmo que remetessem a problemas inerentes à realidade brasileira. Por razões políticas e de segurança interna, eram vetadas na TV mensagens contrárias aos interesses nacionais, à formação intelectual, moral e cívica do povo, em qualquer ponto do território nacional, sob a forma de espetáculo público.

Conseqüentemente, por razões sócio-políticas e de segurança nacional, as produções televisivas não poderiam levar ao ar aspectos que pudessem ser associados à luta de classes, deturpação da hierarquia, a exploração de antagonismos ou a tensões sociais, a subversão e ao preconceito étnico, racial ou religioso. Cenas de guerrilha, a rebeldia, violência extrema, terrorismo, sequestro, tortura e revolta estudantil eram vetadas pela censura de Diversões Públicas. Com relação aos costumes, integravam a lista dos assuntos proibidos de serem veiculados nas telas da TV, conteúdos que degenerassem os valores morais conservadores como pornografia, representações que deturpassem valores religiosos, a vulgaridade, exploração do sexo, ou do vício⁶⁶. No entanto, apesar de se destacar os valores a serem evitados, até 1975, não havia uma precisão conceitual por parte do DCDP, favorecendo que cada censor atuasse com certa independência. Assim, uma produção que era censurada por um agente, poderia não ser por outro.

Ao analisar a censura teatral, Miliandre Garcia (2009, p. 44) assevera que, na década de 1970, a TV substituiu o teatro no tocante ao perigo à ordem instituída, especialmente frente aos menores de idade, uma vez em que se transformavam em presas fáceis à degradação moral veiculada nos programas televisivos. O rigor censório atribuído à TV, frente a outros meios de comunicação derivava:

[...] em função da grande possibilidade de acesso deste veículo de comunicação; menor rigor para o cinema, porque é mais fácil de controle pela fiscalização e, menos ainda, com o teatro, porque as peças proibidas são levadas à noite, quando não é permitida a entrada de menores. Além disto, afirma que o teatro se constitui numa preferência especial do público que é limitado, ainda, pela própria restrição econômica deste tipo de espetáculo⁶⁷.

⁶⁶ Arquivo Nacional Brasília– Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária.

⁶⁷ Reportagem de Jandira Gouveia, intitulada “Aumento de técnicos pode descentralizar trabalho da censura”, publicada *Jornal de Brasília*, em 30 nov. de 1975 (GARCIA, 2009, p. 44).

Devido à amplitude de público alcançado, a televisão sofre um monitoramento mais rigoroso por parte da Censura de Diversões Públicas que o cinema. Deste modo, um filme que era exibido nos cinemas, quando ia para a televisão, poderia conter mais cenas censuradas.

Com o intuito de limitar reflexões críticas sobre a realidade brasileira presentes nesse produto cultural, a Censura de Diversões Públicas se voltou para a análise dos impactos psicológicos das telenovelas, sobretudo à juventude. Para tal propósito, a SCDP investiu em cursos de formação para guiar a análise censória para apreciação das telenovelas. Almejando moldar a percepção dos técnicos-censores para detectar aspectos de cunho moral-ideológico que poderiam influenciar a juventude despreparada, foram realizados cursos de formação e capacitação da equipe do SCDP, a fim de nivelar o grupo de censores que não detinham curso superior. Estes cursos propiciavam aos técnicos censores uma profunda imersão no imaginário anticomunista, com a finalidade de consolidar as diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional. E a fim de garantir um controle efetivo e sistematizado sobre as telenovelas, a Censura de Diversões Públicas formulou uma série de normas orientadoras, os “Critérios Gerais para apreciação de novelas destinadas a televisão”.

1.3 CURSOS E INSTRUÇÕES NORMATIVAS PARA AÇÃO CENSÓRIA NAS TELENOVELAS.

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), sobre a qual se ancoravam as linhas de ação do regime ditatorial, visando combater e eliminar a oposição, projetou ações substanciais no âmbito ideológico e psicossocial. Para conter a ameaça a difusão ideológica do comunismo e das transformações socioculturais que invadiram os anos 70, principalmente por meio das telas da TV, foi imprescindível criar novas estratégias de ação no campo psicossocial, com finalidade de consolidar um sistema de valores, traduzido em normas de condutas sociais, essenciais à manutenção do Estado autoritário.

Neste contexto foi implementada a Lei de Segurança Nacional⁶⁸, que tinha a função de impedir o avanço “da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva”. Ademais fixava medidas para a prevenção e a repressão, efetivando ações no campo psicossocial, orientadas à neutralização de ideias, atitudes, emoções, comportamentos

⁶⁸ Decreto-Lei nº. 314, de 13 de Março de 1967. Lei de Segurança Nacional. Capítulo 01, Art. 03. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 05/02/2020.

incompatíveis aos objetivos nacionais. Logo, se fez necessário a criação de uma unidade interna no SISNI – o Departamento de Informações Internas e Psicossociais (DPT-1)⁶⁹ - que tinha, entre várias atribuições, a função de realizar análises e pesquisas embasadas sob aspectos psicológicos, objetivando, em última instância, anular no imaginário nacional as influências psicossociais consideradas subversivas.

O controle das representações culturais passou, então, a ser revestido pelo viés psicossocial, fortalecendo entre os técnicos censores o ideário anticomunista conduzindo a ação censória para o exame de aspectos subjetivos. E o principal produto televisivo do país, de audiência massiva, não deixaria de ser apreciado, do ponto de vista psicológico com o intuito de intervir no seu conteúdo para impedir “o bombardeio emocional das múltiplas mensagens negativas”⁷⁰ propagadas pelas telenovelas. Para tanto, com as premissas abertas pela Lei de Segurança Nacional e com as orientações do DPT-1, foram elaborados cursos, com princípios específicos voltados para aperfeiçoar a apreciação da equipe da Censura de Diversões Públicas a respeito das telenovelas⁷¹. Envoltos por concepções psicossociais, os cursos eram eminentemente estratégicos, na medida que direcionavam as ações censórias através de análises comportamentais, traçando perfis do público alvo e pela afirmação de conceitos e posicionamentos morais que deveriam ser eliminados do texto e das cenas.

Estes cursos de formação de censores tinham o objetivo de preencher lacunas na formação dos funcionários da Censura de Diversões Públicas, aumentando o filtro censório para peneirar mensagens e/ou representações potencialmente subversivas. Além deste fato, com o desenvolvimento da indústria cultural, produções de diferentes gêneros foram elaboradas para atenderem as demandas do mercado, gerando um grande volume de produções para a análise censória. Somente em 1974, foram realizados concursos públicos para suprir a demanda do DCDP, sendo exigido dos candidatos curso superior em humanidades. Esta formação complementar seria a alternativa mais rápida e eficaz para a capacitação dos técnicos censores, e os cursos que permitiriam que a equipe do DCDP tivesse contato com novas técnicas de avaliação e abordagens teóricas. Os cursos eram ministrados por professores e especialistas,

⁶⁹O Departamento de Informações Internas e Psicossociais (DPT-1) foi composto pelas seguintes seções: Atividades sindicais; atividades educacionais; atividades religiosas; opinião pública e atividades diversas de (ISHAQ; FRANCO; SOUZA, 2012, p. 79)

⁷⁰Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)”. Módulo 01.

⁷¹Os cursos de capacitação de censores em nível psicossocial estão disponíveis no Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única.

tanto civis quanto militares, e entre os consultores mais assíduos destacava-se Waldemar de Souza (SIMÕES, 1999, p. 147).

Conhecido como “professor”, o jornalista e diretor da Editora Abril, Waldemar de Souza, já era uma figura conhecida no meio censório, pois era especialista em questões psicossubversivas “para um tema que afirmava acompanhar desde os anos 50: as mensagens subversivas nos filmes” (SIMÕES, 1999, p. 147). De acordo com depoimento do ex-diretor do DCDP, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes⁷² “ele era da extrema-direita, era uma pessoa que vivia ali na Polícia Federal, oferecendo-se a pedido da Polícia Federal, para dar curso para censores de enrijecimento, de fechamento” (KUSHNIR, 2013, p. 319). Segundo Kushnir (2012, p. 191), Waldemar possuía vínculos com membros do alto escalão dos governos militares, sendo responsável por ministrar conferências, cursos e pela elaboração de manuais como “Segurança Nacional: o que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram na América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil”.

Entretanto, suas ingerências censórias não ficaram restritas apenas ao âmbito cinematográfico. Em 1970, Waldemar de Souza percebendo o alcance massivo das telenovelas e seu perigo em potencial, conduziu sua consultoria técnica para a formulação de cursos específicos a este gênero televisivo, envolvendo estudos de recepção. De acordo com Fernando Mascarello (2004, p. 92), ao longo da década de 1970, estudos de recepção cinematográfica foram direcionados por um determinismo textual, marcado pela ótica homogeneizadora, que reduz o espectador a uma entidade abstrata e passiva, frente ao texto fílmico.

Fundamentando-se em estudos de recepção cinematográfica, Waldemar de Souza formula uma análise sobre a receptividade do gênero telenovela, no curso “Telenovelas efeitos do 1º. ao 100 capítulo”. No curso, Souza estabelece uma especificação do sujeito a ser avaliado - a jovem telespectadora. Em sua concepção, as telespectadoras deveriam ser entendidas como sujeitos predeterminados, psicologicamente e socialmente passivas, altamente influenciáveis e suscetíveis à absorção acríticas das mensagens contidas na narrativa ficcional.

Figura 03: Curso Waldemar de Souza “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo”.

⁷² Censor federal carreira Coriolano de Loyola Cabral Fagundes se tornou em 1985, o último chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A pesquisadora Beatriz Kushnir, gentilmente, disponibilizou integralmente a entrevista realizada com Coriolano de L. Cabral Fagundes. Cf.: KUSHNIR, Beatriz. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 7, 2013, p.311-334. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/depoimento-de-coriolano-de-loyola-cabral-fagundes/>. Acesso em: 10/11/2019.

1

- TELENOVELAS - EFEITOS de 10 até o 10o CAPÍTULO -

PROF. W. SILVA
São Paulo
10-6-1970
Dir. Autoreia
RESERVADOS

10 CAPÍTULOS (primeiros)
De Segunda até Sábado

RISCO ESPECÍFICO de GRAU MÍNIMO
Prejuízo a 25% - de 1 até 25% -
A partir de APRESENTAÇÃO.

10 CAPÍTULOS (primeiros)
Obs.: Às vezes, entre a 2ª e 3ª e o SÁBADO pode haver MAIS CAPÍTULOS (duplos)

1a. FASE DO PREJUÍZO
- durante os 10 primeiros CAPÍTULOS -

IDENTIFICAÇÃO progressiva com:
1- Artistas
2- Personagens
3- Tona

AINDA NÃO SURTI (a esta altura)

O sucesso da APPO-CRÍTICA, ou seja, o JUÍZO CRÍTICO da TELENOVELA: ainda não entra em AÇÃO dinâmica, uma vez que ENGAIA sua fase PRG

1- IDENTIFICAÇÃO
2- AVALIAÇÃO
3- OBSERVAÇÃO (ainda inexistente).

O RISCO ESPECÍFICO - peculiar aos primeiros 10 capítulos - no lançamento de TELENOVELA,

VAI, AOS POUCOS, -se transferindo para o

RISCO SEMI-DINÂMICO

3, acompanhando este PROCESSO DE TRANSFERÊNCIA,

VAI CRESCENDO O PREJUÍZO

articulado a grosso modo (em plano médio progressivo) a partir de 15 a 50, a 100, a 150, a 200 e até 250 como média;

PELO MECANISMO PSICOLÓGICO da IDENTIFICAÇÃO-INTENSIFICAÇÃO na mente SUBCONSCIENTE da TELEESPECTADORA.

REFLEXOS NO REGISTRO DE COMUNICAÇÃO (a TELEESPECTADORA)

GRAU DE RECEPTIVIDADE AOS ESTÍMULOS NEGATIVOS (contidos nas TELENOVELAS)

GRAU MÍNIMO (de RECEPTIVIDADE)
A essa deste nível de idade (12/14 anos)

1a. FAIXA ETÁRIA
-de 12 a 14 anos-

REVELA
Curiosidade Teórica de encontrar diante dos olhos UMA EXPLICAÇÃO para os ESTADOS AFETIVOS entre a noiva e o noivo .
Há um CRESCIMENTO do critério indefinido de "príncipe e princesa" (mocinho e mocinha) .

GRAU MÍNIMO (de RECEPTIVIDADE)
A essa deste nível de idade (14/16 anos)

2a. FAIXA ETÁRIA
-de 14 a 16 anos-

REVELA
Limitação da Curiosidade Teórica e EXCITAÇÃO da Curiosidade PRÁTICA ao encontrar diante dos olhos EXPLICAÇÕES para os ESTADOS AFETIVOS entre a noiva e o noivo .
Há uma DEFINIÇÃO do critério indefinido de "príncipe e princesa" (mocinho e mocinha) .
COMEÇA a SADE DE VIVÊNCIA da TERCEIRA PRÁTICA.

GRAU MÍNIMO (de RECEPTIVIDADE)
A essa deste nível de idade (16/18 anos)

3a. FAIXA ETÁRIA
-de 16 a 18 anos-

REVELA
Nada em SATISFAZER a Curiosidade Teórica e crescimento da EXCITAÇÃO em conhecer a SÍNTASE SÚCINA de outras noivas com rapazes .
NADA CABA VER NENDE em satisfazer o novo em conflito com a EXCITAÇÃO cada vez MAIOR para satisfazê-lo .
Há uma DEFINIÇÃO TOTAL do critério indefinido de "príncipe e princesa" (mocinho e mocinha) .
Há UMA PRESSÃO CRESCENTE pela VIVÊNCIA de uma eventual experiência com um rapaz, dentro da REALIDADE PRÁTICA.

Fonte: Arquivo Nacional, Brasília - DF, Fundo: DCDP, série: Orientações.

Segundo Duarte (2014, p. 84), os jovens, sobretudo as jovens mulheres, foram alvo das ações do regime militar no campo psicossocial. Essa atenção se deve à invasão de mudanças comportamentais presente nas décadas de 1960 e 1970, que teve como marco o ano de 1968. No que tange aos aspectos comportamentais, movimentos de contracultura ganham projeção entre a juventude e passaram a ser vistos como ameaçadores, pois traziam à tona, o desejo de uma felicidade individual e de liberdade transcendente.

A emancipação feminina era observada pelos setores conservadores da sociedade brasileira com ressalvas. A entrada maciça de mulheres de classe média no mercado de trabalho, a popularização da pílula anticoncepcional e as influências dos movimentos feministas desestabilizavam as diretrizes tradicionais que determinavam as funções sociais relativas aos gêneros (RAGO, 2003, p. 1-3). Nesse contexto, iniciam-se novas relações entre o feminino e masculino, nas esferas pública e/ou privada, possibilitando às mulheres a buscar novas formas de expressão de individualidade, autonomia e liberdade sexual (RAGO, 2003, p. 2). No entanto, tais mudanças estavam na contramão da família tradicional, estrutura que representava uma das microestruturas de poder do Estado Autoritário. A família tradicional, por meio do patriarcalismo e do autoritarismo, cercava as liberdades individuais e fomentava valores

conservadores, cristãos, disciplinadores e hierárquicos, principalmente com relação ao gênero, sendo a mão do Estado no meio doméstico.

Neste contexto, a liberdade sexual, “o amor livre” entre os jovens, que se torna alvo de repressão por parte do Estado e coloca em prática seus dispositivos de controle. Wilhem Reich (1968) analisa que a repressão sexual na juventude produz ícones que moldam o comportamento, no que tange a submissão à autoridade e o medo da liberdade, favorecendo, assim, a adaptação dos indivíduos à sociedade autoritária.

Uma das estratégias psicossociais realizadas pelo Estado para reprimir massivamente a juventude e minar a disseminação destas transformações comportamentais, vistas como altamente subversivas, foi buscar cercear tais representações em todos os meios de comunicação, em especial, nas telenovelas. Para tanto, Souza elabora um material didático de fácil apreensão, em formato de um fluxograma progressivo, com o objetivo de demonstrar, gradativamente, os riscos e estímulos psicológicos prejudiciais às telespectadoras, dentro das expectativas do regime.

Souza elabora categorizações dos riscos de receptividade e níveis de persuasão das mensagens nocivas presentes nas telenovelas, relacionando-as com a faixa etária do público. São eles:

- Risco estático de grau mínimo, relativo à faixa etária de 12 a 14 anos
- Risco semi-dinâmico de grau médio, relativo à faixa etária de 14 a 16 anos.
- Risco máximo, relativo a 16 a 18 anos.

Nos dez capítulos iniciais da narrativa, há uma identificação progressiva das telespectadoras com os artistas, personagens e tema. Segundo Souza:

[...] ainda não surge o exercício da autocrítica, ou seja o juízo crítico da telespectadora ainda não entra em ação dinâmica, uma vez que ensaia sua fase progressiva:

- 1- RECEPÇÃO
- 2- SELEÇÃO
- 3- AVALIAÇÃO
- 4- CONCLUSÃO (ainda inexistente)⁷³

⁷³ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo.” de 10/06/1970, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 01.

O grau de receptividade das mensagens perigosas neste momento da narrativa, ainda é mínimo. A receptividade da telenovela, apresentada percentualmente, é observada pelo jornalista com um risco progressivo, visto que a apropriação de mensagens prejudiciais, adquire maior percentual com o desenvolvimento da narrativa. Isto ocorre, pois a mensagem na telenovela é constantemente reiterada e repetida ao longo dos capítulos, criando um “mecanismo psicológico da repetição-infiltração na mente subconsciente da telespectadora”. Nesta direção, Souza procura explicar o grau de receptividade das mensagens prejudiciais e os reflexos psicológicos destas no subconsciente das telespectadoras. A subjetividade construída ao longo da narrativa é um fator considerado pelo autor, pois com o desenvolvimento dos capítulos há, por parte das telespectadoras, uma “identificação progressiva com os atores, personagens e tema”.

Para o autor, o envolvimento das telespectadoras com a narrativa audiovisual responde ao desenvolvimento da sexualidade das jovens, a qual adquire graus mais preocupantes com o passar dos anos. Foucault (2013) entende que a sexualidade ultrapassa o caráter biológico, sendo constituída na dimensão do imaginário incidindo, sobretudo, no discurso e representações que sustentam a ideologia subjacente aos padrões de "normalidade" traçados pela convivência social. Assim, ao controlar as representações que configuram a sexualidade das jovens, facilitava-se a sujeição da mulher às forças disciplinares da sociedade patriarcal, reiterando seu papel de docilidade-utilidade na manutenção da estrutura da família tradicional.

Voltando ao curso, a primeira faixa etária analisada por Souza, de 12 a 14 anos, foi classificada com um risco estático de grau mínimo de receptividade, pelo fato das jovens ainda não possuírem a consciência formada argumentando que “a moça deste nível de idade (12 a 14 anos), revela, curiosidade teórica em encontrar, distante dos olhos, uma EXPLICAÇÃO para os ESTADOS AFETIVOS entre a moça e o moço” (grifo do autor)⁷⁴. Waldemar entende que nesta fase há o “predomínio do comportamento passivo”, contudo mesmo nesta passividade ao desenrolar das cenas a jovem:

[...] começa a prestar maior volume de atenção no surgimento dos DIREITOS e na JUSTIFICATIVA das razões que a HEROÍNA realiza AQUILO QUE AINDA LHE ESTÁ PROIBIDO em face do nível da idade e estilo de vida (tipo de conduta determinado pela família) (grifo do autor)⁷⁵.

⁷⁴ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo.” de 10/06/1970, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 01.

⁷⁵ Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 02.

Destacado pelo próprio autor, um dos fatores que podem ser apropriados, indevidamente, pelas jovens é o “surgimento dos direitos” - direitos como o planejamento familiar (adquirido com a pílula anticoncepcional), a entrada e a colocação no mercado de trabalho e a busca, ainda não alcançada, por equidade salarial. A heroína, por sua vez, é colocada no centro da análise, visto que as telespectadoras poderiam assimilar seus comportamentos. Moldada, recortada e torneada pela censura, a heroína deveria se tornar a própria representante da feminilidade dócil e passiva, seguindo o estilo de vida pré-determinado pela família tradicional. Souza também alerta para que os censores analisem aos perigos a longo e médio prazo presentes na telenovela. Mesmo que essa faixa etária não apresente pretensões de autorrealizações sexuais, estando circunscrita ao nível da curiosidade, Souza entende que a jovem pode ser influenciada pela intensa veiculação de mensagens nocivas:

O aumento de repetições correspondente a diminuição da capacidade de exercer autocrítica, tornando a moça passiva e indefesa (recebe as mensagens prejudiciais sem o espírito de crítica)⁷⁶.

Já as jovens de 14 aos 16 anos, estão enquadradas no risco semi-dinâmico, com grau de receptividade médio, pois de acordo com o autor, o nível de interesse sexual está em fase de transição:

[...] procurar uma válvula de escape (de libertação pessoal) que muitas vezes necessita, para sua realização prática de tomar contato com um precedente similar, mesmo..., através da ficção de uma estória de telenovela.⁷⁷

Souza observa que nesta fase a moça começa a se “avolumar-se”, criando uma excitação da curiosidade sexual, desencadeando uma sede de vivência da ilusão prática. Por conseguinte, a jovem evidencia um conflito entre as “RESTRICÇÕES DA CONSCIÊNCIA (padrão familiar)” e o “desabrochar de sensações e reações de fundo nitidamente sexual”⁷⁸. Observe que o padrão familiar tradicional é um dos dispositivos de controle subjetivo, circunscrevendo os limites comportamentais das jovens. O “professor” alerta para os riscos, a curto prazo, se as jovens receberem estímulos prejudiciais, especialmente por meio de cenas de fundo afetivo/sexual, pois:

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo.” de 10/06/1970, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulos 01 e 02.

[...] acima da razão ela enxerga sua auto-satisfação emocional (que pode ser estimulada ou despertada de maneira errada na telenovela). (...) As imagens negativas são INFILTRADAS E ARQUIVADAS (no subconsciente da jovem). Fica PREDISPOSTA a viver AS MESMAS DIMENSÕES EMOCIONAIS visualizadas na telenovela. Aquilo que ERA NEGADO E PROIBIDO ontem (no lar), PASSA A SER PERMITIDO OU DESEJADO hoje (em qualquer lugar)⁷⁹.

Interessante notar a temporalidade presente no discurso de Souza. Mesmo sendo um porta voz dos valores tradicionais e conservadores, ele tem a percepção que estes estão alocados no tempo-espaço do ontem, o que significa que estão sendo ultrapassados por novos comportamentos diluídos em qualquer espaço, na temporalidade presente-futuro. Assim, para o “professor” se torna emergencial frear representações que possam incentivar a fuga dos valores tradicionais que coexistem na sociedade dos anos 1970, marcada por um intenso processo de modernização, na esfera comportamental e cultural. Souza, em avaliação, constata que a faixa etária dos 14 aos 16 anos está exposta a diversos estímulos que auxiliam dilatação da conduta comportamental:

[...] ali mesmo, DENTRO DA TELENOVELA, valorizado por uma TRILHA SONORA portadora de EFEITOS ESPECIAIS para ajudar a NEUTRALIZAR A AUTO-CRÍTICA da telespectadora” (grifo do autor).⁸⁰

Além da trilha sonora e dos efeitos especiais que criam um ambiente de imersão da telespectadora na narrativa, W. Souza chama a atenção para as ações da heroína, as quais também induzem as telespectadoras. A construção da personagem heroína ao ser sintonizada com a mulher independente - tanto econômico quanto sexualmente - desperta nas telespectadoras suas “próprias resistências que estavam ali adormecidas”, gerando, mesmo que inconscientemente, uma contraposição aos valores que revestem a família tradicional⁸¹.

A terceira e última faixa etária, correspondente aos 16 e 18 anos, possui grau máximo de receptividade e é considerada pelo autor como a fase perigosa, pois nela está presente o impulso da tensão sexual. Nesta fase Waldemar aponta que há uma necessidade de buscar representações que respondam ao desejo sexual:

O crescimento da EXCITAÇÃO em conhecer a EXPERIÊNCIA de outras moças com rapazes. MEDO CADA VEZ MENOR em satisfazer o sexo, em

⁷⁹ Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 02.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo.” de 10/06/1970, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 03.

conflito com a EXCITAÇÃO CADA VEZ MAIOR para satisfazê-lo. Há uma PRESSÃO CRESCENTE PELA VIVÊNCIA de uma eventual EXPERIÊNCIA com um rapaz, dentro da REALIDADE PRÁTICA (grifo do autor)⁸².

Frente ao amadurecimento sexual da jovem mulher e a florescente ameaça da experiência, dispositivos de adestramento deveriam ser empregados, o mais breve possível, a fim de coibir pulsões sexuais que colocassem em risco a castidade, tão cara a família tradicional. Waldemar de Souza destaca que, nesta fase, a jovem busca, incessantemente, uma:

[...] justificativa para os estados de rebeldia, ou comportamentos livres da pressão paterno-materna como um direito adquirido pela evolução da mulher no mundo. O ingresso na realidade prática, de fundo sexual, nada mais é que um fenômeno de oportunidade, muitas vezes apressados pelos estímulos negativos (contidos na telenovela).⁸³

Segundo o autor, os novos contornos comportamentais da mulher na década de 1970, quando representados na telenovela, consolidavam uma autoafirmação perigosa, que poderiam incitar “estímulos prejudiciais, via identificação, acelerados pela tendência de autolibertação”. A autolibertação sexual da mulher refutava as exigências sociais conservadoras, que moldavam o papel feminino na sociedade. Ao dissociar o sexo do casamento, ou mesmo ao propor o “amor livre”, as telenovelas abrem um precedente que valoriza e favorece, por meio da repetição, uma maior “predisposição, (dada) pelas imagens infiltradas no subconsciente” da telespectadora⁸⁴.

De acordo com o “professor”, a heroína na telenovela assume papel central, uma vez que conduz as telespectadoras a um exame de consciência ao trazer e propor novas discussões “modernas” vinculadas à liberdade feminina:

ESTAMOS NA NOVA ERA DA LIBERDADE FEMININA - está na hora de mudar de deixar de ser escrava e de ser objeto”;
É lógico que estou errada - pois fui criada de maneira ANTIQUADA”;
Meus pais tem de reconhecer - que os tempos são outros e, agora, JÁ TENHO O DIREITO à FELICIDADE⁸⁵.

Em tempos de repressão, o direito à liberdade e a felicidade feminina ameaçavam, e muito, a estrutura autoritária. Buscando conter esse perigoso movimento de transformação

⁸² Idem, módulo 02.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo.” de 10/06/1970, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 03.

social, o professor Souza dá prosseguimento ao seu curso, apresentando aos técnicos censores os riscos que estas mensagens traziam para as telespectadoras. Segundo o autor, as cenas provocavam estímulos que infiltravam-se no subconsciente das telespectadoras de forma progressiva: inicialmente se tem a identificação com a totalidade da trama; o segundo passo consistia na associação subconsciente que poderia conduzir a telespectadora a uma imitação involuntária; logo, se dava a projeção na vivência global, através da absorção de componentes emocionais estimulantes presentes na narrativa, que poderiam sugerir vantagens, mesmo que estas fossem derivadas de ações negativas; e, por último, há um desencadeamento de um processo de imitação-sugestão, composto por diferentes estímulos visuais e sonoros, presentes na narrativa.

Neste processo de imitação-sugestão, a telespectadora seria envolvida por “atitudes de risco moral que estão sendo veiculadas na telenovela”, gerando uma “simpatia pelos infratores” os quais, por sua vez, estimulariam a coragem dos jovens, “justificando liberdades da chamada juventude pra frente”. Todavia, estas ações condenáveis, em nível moral e comportamental, cometidas pela heroína/herói, devido ao formato do gênero – *happy end* – não sofrem punição, suscitando uma invisibilidade moral de atos condenáveis entre as telespectadoras⁸⁶.

Para conter essa avalanche de mensagens nocivas nas telenovelas, Souza apresenta estruturas de exame voltadas para a apreciação censória⁸⁷. Inicialmente propõe a classificação dos apelos contidos na narrativa em quatro níveis: normal, médio, forte e muito forte. Entre as áreas indicadas por W. Souza que predominam os apelos envoltos pela moral e bons costumes, as quais devem ser observadas pelos técnicos censores, estão: a- desagregação familiar - divórcio; b- a onda da juventude, que compreende as mudanças comportamentais derivadas sobretudo dos movimentos de contracultura; c- o erotismo entendido pelo autor como entrega sexual, amor livre, violência sexual, entre outros; d- fantasia (sexual); e- uso de linguagem medíocre; f- violência; e g- dramaticidade do ambiente que sugere representações de pobreza, problemas sociais, diferenças regionais entre outros⁸⁸.

A respeito da perspectiva político ideológica, os apelos elencados por Souza, compreendiam:

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Tais apelos mencionados pelo autor estavam vinculados ao plano de degradação moral e ideológica comunista que utilizavam, os produtos culturais como a telenovela, para a veiculação massiva de seus ideais.

⁸⁸ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Telenovelas: efeitos do 1º. ao 100 capítulo.” de 10/06/1970, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, módulo 03.

a- critério político, quando atacam concepções estruturantes do regime militar como o conceito de pátria e de segurança nacional, ou mesmo, quando apresentam representações ligadas a subversão e ao terrorismo; b- qualquer representação de violência; c- questão ou problema racial (em qualquer ambiente), pois ao representar problemas dessa ordem apresentariam as cisões raciais contrapondo a ideia de harmonia presente na comunidade imaginada pelo regime⁸⁹.

Apresentado os tipos de apelos, caberiam aos censores avaliá-los de acordo com as classificações. Se tais apelos chegassem até os níveis forte e muito fortes Waldemar recomendava aos técnicos censores verificar o tipo de incidência, propondo cortes, chegando até mesmo na mudança da classificação etária, para a categoria seguinte, de 16 para 18 anos.

Waldemar de Souza, a fim de complementar as diretrizes para a apreciação da receptividade nas telenovelas, alertou os técnicos-censores sobre a “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Cinematográfica (Filmes)”⁹⁰. Neste curso, o “professor” buscou descortinar o impacto das telenovelas no imaginário dos telespectadores, demonstrando que a configuração própria do gênero, facilitava a assimilação de mensagens prejudiciais em comparação as produções cinematográficas. Diferentemente dos filmes, - que são projetados em um espaço específico e o espectador escolhe ou não assisti-los, “as TELENOVELAS invadem a INTIMIDADE DOS LARES e, pela extensão de seus tentáculos na pressão de todo o sistema sensorial”⁹¹ das telespectadoras (grifo do autor).

Outro paralelo elaborado pelo “professor”, entre os folhetins eletrônicos e as produções cinematográficas, relacionou o tempo de exposição das receptoras à narrativa audiovisual. Conforme aponta Souza, as produções cinematográficas por terem curta duração (máximo de 3 horas), ao transitar no início, desenvolvimento e ao fim, geram um menor grau de apropriação da mensagem, visto que “ao acender as luzes, a companhia dos colegas, a condução de tomar um lanche a desfrutar, enfim, um núcleo grande de coisas, já eliminou de 30 a 40% das mensagens retidas durante o filme”⁹².

Contudo, na televisão por meio das telenovelas, devido a reiteração da mensagem que “transita durante dias, semanas e meses (às vezes 1 a 2 anos), alteram a capacidade crítica da

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)”, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, Sem data. Devido a citação “Vide gráficos especiais para televisão de 10 de junho de 1970”, este curso foi ministrado posteriormente aos estudos de receptividade. Módulo 01.

⁹¹ Idem.

⁹² Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)”, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, Módulo 03, Sem data.

telespectadora. Nesta passagem vale a pena mencionar o perfil pessoal de Waldemar de Souza que explica, em parte, sua posição política e colaboração com o regime ditatorial de direita. O “professor” concebe como padrão ético e moral - os valores tradicionais - dentro de uma perspectiva anticomunista, ancorada em bases morais e éticas religiosas e na ideologia política conservadora que seguia fielmente a Doutrina de Segurança Nacional. Todas as mensagens que cruzassem esta fronteira, propondo uma dilatação de valores tradicionais/religiosos, que representassem as transformações sociais e culturais do período, ou mesmo, que buscassem representar políticas ideológicas à esquerda, eram tidas como nocivas, prejudiciais e maléficas, alterando, ao seu ver, a capacidade percepção dos receptores, uma vez que lançavam críticas aos pilares do regime militar.

Retornando o paralelo traçado por Souza, as telenovelas contêm elementos próprios ao gênero como a redundância, e os ganchos⁹³, que criam “um clímax emocional negativo e angustiante no final de cada capítulo, e não dá a solução positiva” esperada, incutindo em seu subconsciente, “em cada capítulo, a força do mal triturando, esmagando, irritando a resistência nervosa da telespectadora”. Por fim, o professor alerta que ao ser submetida a repetição contínua:

A telespectadora carrega AQUELAS IMAGENS PREJUDICIAIS durante dias testando-as com SUAS DECEPÇÕES PESSOAIS na FAMÍLIA (contra a moral-ambiente) (pai-mãe), na ESCOLA (contra a autoridade dos professores), no TRABALHO (dispondo-se a aceitar a contextualização de comportamento livre para ganhar posições) (grifo do autor)⁹⁴.

Conforme aponta o autor, as instâncias de controle autoritário, como a família e a escola, com a repetição de representações “nocivas” podem ser questionadas pelas receptoras, no entanto, no que diz respeito ao trabalho, estas mensagens, segundo ele, podem distorcer a conduta ética/sexual da telespectadora, desencadeando “um comportamento livre para ganhar posições”.

O grau de receptividade da mensagem, de acordo com W. Souza, está relacionado diretamente com a faixa etária, ou seja, com “a exigência psicológica de cada nível de idade”,

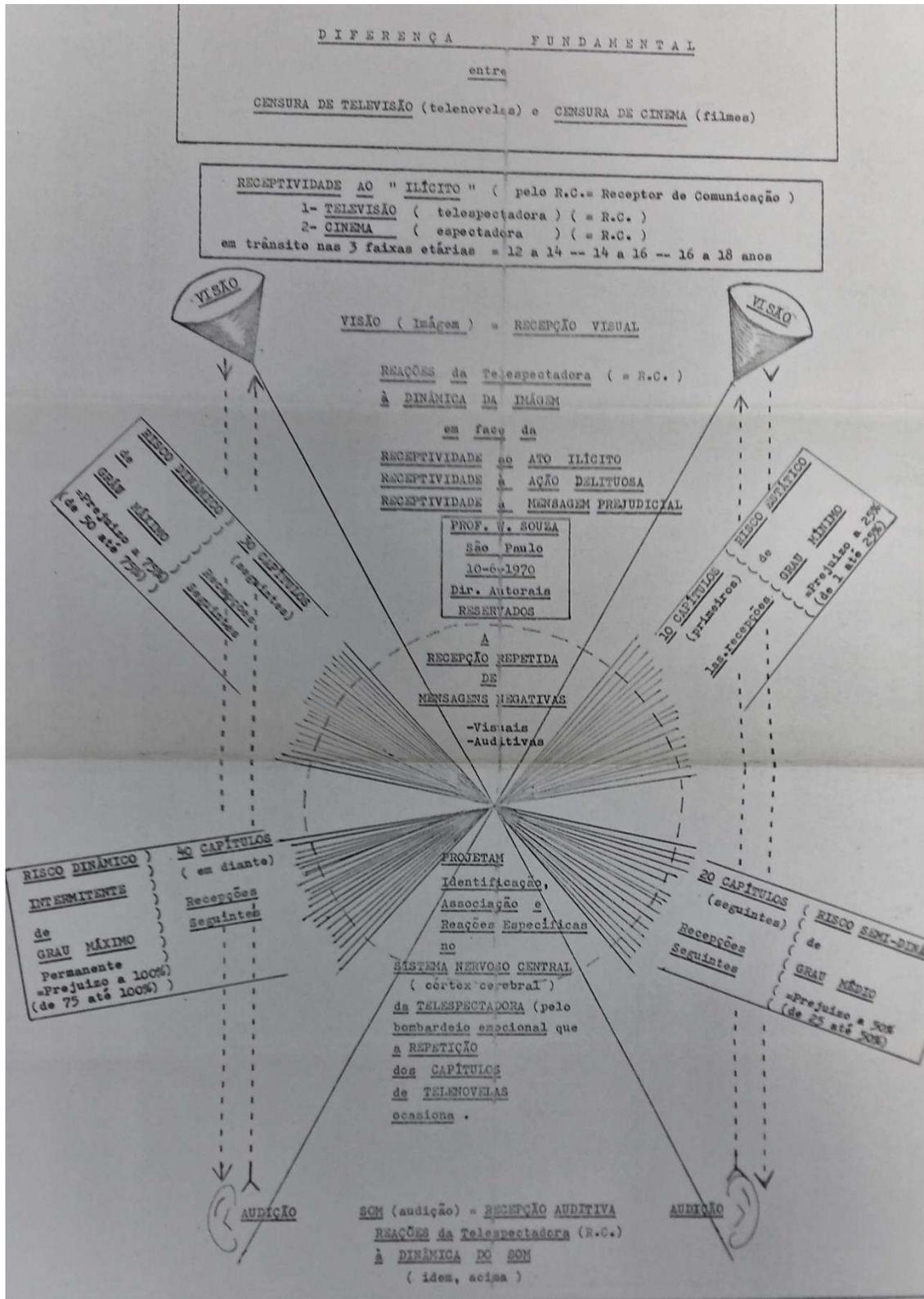
⁹³ O gancho é um recurso utilizado para garantir a assiduidade do telespectador e está presente ao final de cada cena, bloco ou capítulo, a partir da criação de elementos de suspenses que movimentam toda narrativa. Consiste em uma ação interrompida criando uma expectativa futura. Em geral, na telenovela há o gancho principal que será o fio condutor de toda a narrativa e os ganchos capitulares que são solucionados de capítulo a capítulo (AGUEIROS, 2001, p. 46).

⁹⁴ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)”, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, Módulo 03, Sem data.

de cada estado receptivo (faixa etária). Assim, quanto maior for o estágio receptivo (16-18 anos), maiores são os riscos de absorção pelas telespectadoras de mensagens contrárias às diretrizes impostas pelo regime, do ponto de vista moral e ideológico. Nota-se que a concepção de espectador cinematográfico como sujeito semiótico ativo, enquanto, a telenovela exerce um poder catártico nas telespectadoras, gerando uma apropriação passiva, uma simples absorção do conteúdo, não havendo uma interação crítica entre o sujeito e a narrativa.

Por meio de um fluxograma, Waldemar de Souza ilustra a ação prejudicial da telenovela ao sistema sensorial das telespectadoras.

Figura 04: Curso de Waldemar de Souza "Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)".



Fonte: Arquivo Nacional, Brasília – DF, Fundo DCDP, série Orientações.

Por meio da pedagogia da repetição, própria ao gênero, as telenovelas podem facilitar a “receptividade ao ilícito”. E por envolver aspectos sensoriais como a visão e a audição:

[...] projetam identificação, associação e reações específicas no SISTEMA NERVOSO CENTRAL (córtex cerebral) da telespectadora (pelo bombardeio emocional que a repetição dos capítulos de telenovela ocasionam)⁹⁵.

A linguagem marcada pela integração de sons e imagens, juntamente com a reiteração constante de mensagens, promovem uma maior receptividade junto às telespectadoras deixando-as vulneráveis à possibilidade de se identificar com as práticas de atos ilícitos, as ações delituosas e as mensagens prejudiciais. Por conseguinte, o jornalista retoma sua análise sobre a recepção, para além do desenvolvimento sexual das jovens, relacionando-a com o desenrolar da narrativa.

Os dez primeiros capítulos da telenovela, por ainda estar apresentando a trama e os personagens principais, apontam para o grau de prejuízo “mínimo”, isto é apresentam um risco estático, oscilando entre 1% a 25% no comprometimento da receptividade das telespectadoras. Todavia, com o transcorrer dos capítulos, há progressivamente, o aumento do risco, comprometendo a receptividade.

Nos vinte capítulos seguintes, já apresenta um prejuízo considerável de 25% a 50%, causando um risco semi-dinâmico, de grau médio. Neste momento da narrativa já são apresentados a trama principal, a maioria dos personagens e as subtramas. Com um risco dinâmico, de grau máximo, os trinta capítulos já comprometem a recepção, visto que atingem de 50% a 75% das telespectadoras. Dos quarenta capítulos em diante, a recepção assume um risco dinâmico intermitente, de grau máximo, causando um prejuízo permanente, chegando a índices que variam de 75% a 100%.

Por fim, o jornalista conclui que os efeitos das telenovelas nas jovens das três faixas etárias (de 12 a 14, de 14 a 16 anos e de 16 a 18 anos) envolvem e dominam todos os sentidos e, por sua vez:

[...] promove o surgimento de um grande número de vítimas (jovens) indefesas, pelo bombardeio emocional das múltiplas mensagens negativas, mantendo-as prisioneiras da própria passividade, enquanto é explorada a vulnerabilidade etária (hesita-inibe suas exigências psicológicas normais),

⁹⁵ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)”, Curso ministrado por Waldemar de Souza ao SCDP, Módulo 03, Sem data.

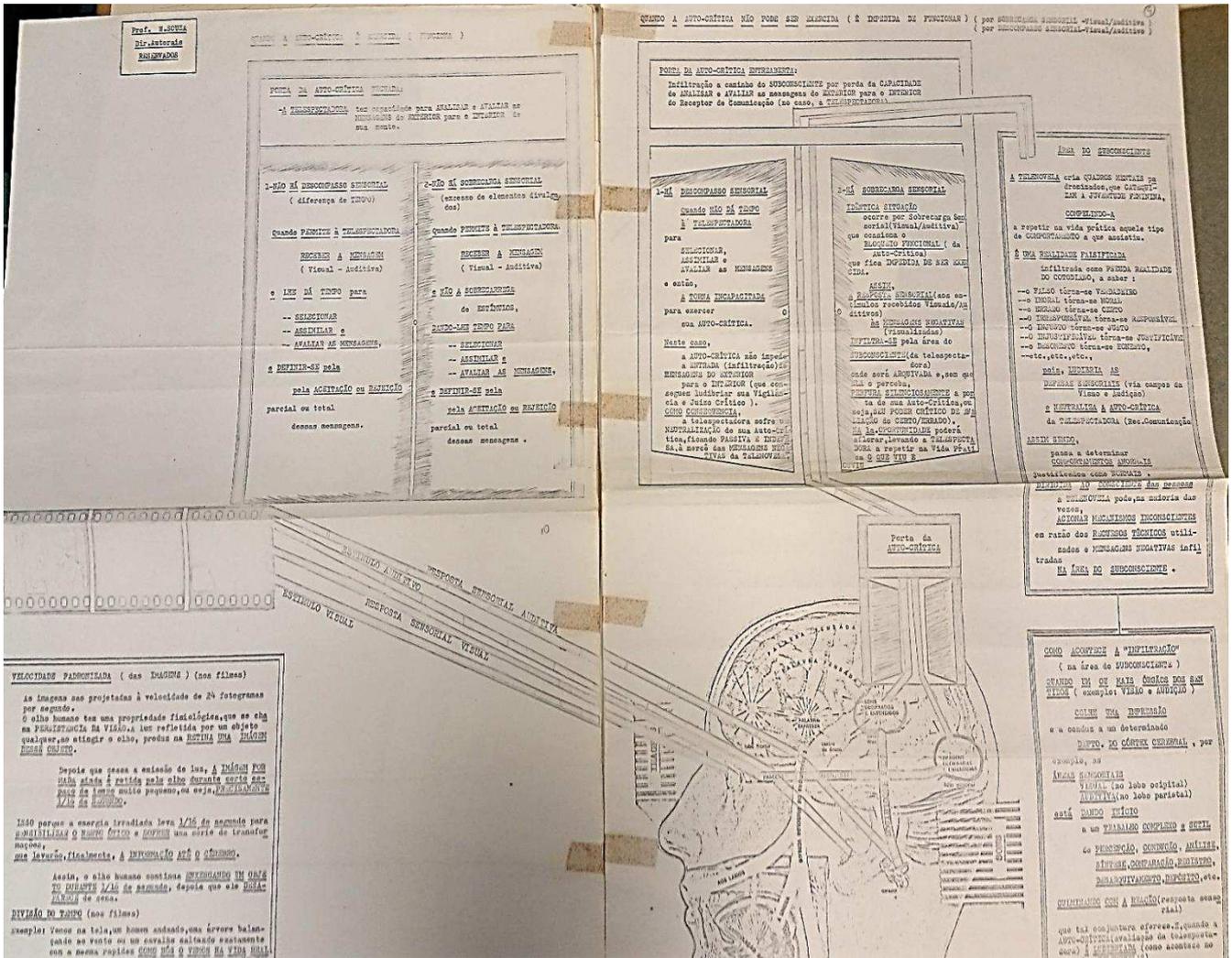
criando um conflito entre moral familiar e anseio extra-psicológico de teor externo (despertado)⁹⁶.

Nota-se no texto uma preocupação de W. Souza com relação às receptoras que em sua visão poderiam ser moldadas pela reiterada narrativa audiovisual da telenovela que geraria uma tensão nas telespectadoras entre a preservação dos valores morais tradicionais castradores versus seus próprios impulsos sexuais. Waldemar de Souza analisa se caso a “autocrítica” pode ou não ser exercida pela telespectadora, e examina o poder de sugestionamento da telenovela⁹⁷. Para tanto, elabora um didático diagrama que vem a expor os mecanismos sensoriais empregados no folhetim eletrônico para fixação da mensagem no subconsciente da telespectadora.

⁹⁶ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Diferença fundamental entre Censura de Televisão (telenovelas) e Censura Televisiva (Filmes)”, Curso ministrado por Waldemar de Souza ao SCDP, Módulo 03, Sem data.

⁹⁷ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. “Autocrítica”, Curso ministrado por Waldemar de Souza ao SCDP, Módulo 04, Sem data.

Figura 05: Curso de Waldemar de Souza "Autocrítica"



Fonte: Arquivo Nacional, Brasília – DF, Fundo DCDP, série Orientações.

Por meio deste diagrama, Souza analisa a influência sensorial da telenovela e dos filmes observando a velocidade da narrativa fílmica, a fim de explicar os mecanismos de projeção subliminar, na qual imagens intencionais são projetadas em frações de segundo, com o intuito de produzirem estímulos captados apenas no nível subconsciente. Em seu discurso Waldemar esclarece que a infiltração na mensagem nociva subconsciente se dá quando as áreas sensoriais (audição e visão) desencadeiam um processo complexo de “percepção, condução, análise, síntese, comparação, desarquivamento, depósito, etc.; culminando com a reação (resposta sensorial)” que destrói a autocrítica e ludibria a telespectadora⁹⁸.

⁹⁸ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. Autocrítica, Curso ministrado por Waldemar de Souza a SCDP, Sem data, Módulo 4.

Por meio de estímulos sonoros e visuais, as mensagens nocivas - seja do ponto de vista moral ou ideológico - são emitidas e captadas de maneira tão sutil que a mente consciente não consegue perceber, criando um antagonismo entre a palavra pensada e a palavra expressa. Estas mensagens acabam infiltrando-se no subconsciente da telespectadora criando um descompasso sensorial que impossibilita a receptora de:

[...] selecionar, assimilar e avaliar as mensagens, e então, a torna incapacitada de exercer a autocrítica. Neste caso, a autocrítica não impede a entrada (infiltração) de mensagens do exterior para o interior (que conseguem ludibriar sua vigilância e o juízo crítico). Como consequência, a telespectadora sofre uma neutralização de sua auto crítica, ficando passiva e indefesa, à mercê das mensagens negativas da novela⁹⁹.

Souza conclui que os influxos repetitivos presentes na telenovela produzem nas telespectadoras um bloqueio funcional, a neutralização da autocrítica, o que favorece que mensagens negativas infiltrem-se no subconsciente, compelindo-as a repetir na vida prática aquele tipo de comportamento prejudicial que assistiu na narrativa audiovisual. Tais mensagens, ao se infiltrar no subconsciente, conduzem as telespectadoras a ter comportamentos anormais, irresponsáveis, desonestos, entre outros.

A análise de recepção realizada por Waldemar de Souza guiam a um direcionamento de uma ação censória efetiva para a própria sinopse e para os dez capítulos iniciais, com o objetivo de direcionar a trama e a própria construção dos personagens, isso para impedir a reiteração de mensagens nocivas ou representações de comportamentos não desejados pelo regime. A proposta de W. Souza foi muito eficaz e serviu como estrutura norteadora para a apreciação de telenovelas da Censura de Diversões Públicas.

No entanto, mesmo com as diretrizes de análise psicossociais de telenovelas, abertas pelos cursos de Waldemar de Souza, até 1975, não havia uma precisão conceitual sistematizada por parte do DCDP que conduzisse à apreciação de aspectos e valores ideológicos, possibilitando a cada agente da censura avaliar uma produção com certa independência. Dessa maneira, uma produção que era censurada por um técnico censor, poderia não ser pelo outro. Esta questão passa a se configurar como um problema, visto que as telenovelas de autoria de intelectuais engajados, mesmo no horário das 22 horas, passam ao longo dos anos de 1970, a alcançar altos índices de audiência.

⁹⁹ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, série Orientações, subsérie Grupo de Cursos, caixa única. Autocrítica, Curso ministrado por Waldemar de Souza ao SCDP, Módulo 04, Sem data.

Com o intuito de homogeneizar os critérios avaliativos relativos às telenovelas, integrando à prática censória elementos de avaliação psicossocial e ideológicos, foi formulado os “Critérios Gerais para apreciação de novelas destinadas a televisão”, em 1975. A partir desse compêndio foram estabelecidas novas regulações ao gênero que enrijeceram a apreciação censória. A orientação expressa neste documento, distribuída entre os técnicos censores, buscou instituir padrões uniformes para a censura, buscando evitar que a decisão não resulte no padrão particular de cada censor, sobre a liberação de uma telenovela ou cena¹⁰⁰.

O documento organiza-se por um Grupo de Trabalho de avaliação, um Plano de Trabalho e Minuta de Portaria. O Grupo de Trabalho tinha a função de deliberar sobre estas produções culturais e elaborar um plano de trabalho específico; este Plano de Trabalho, por sua vez contém novas determinações orientadoras para a análise censória das telenovelas, ratificadas por uma Minuta de Portaria, elaborada pelo ministro da Justiça, Armando Falcão.

As novas diretrizes foram elaboradas, conjuntamente, por um Grupo de Trabalho constituído por um representante da Associação brasileira de emissoras de rádio e televisão (ABERT) e por um representante de cada um dos principais órgãos do Estado autoritário: DCDP; SISNI; Ministério de Educação e Cultura; Ministério das Comunicações; Conselho Nacional de Segurança e Ministério da Justiça. O Decreto nº. 51.134¹⁰¹ juntamente à Lei nº. 1.077¹⁰², ampararam legalmente das deliberações deste Grupo de Trabalho (GT)¹⁰³.

O Plano de Trabalho apresenta a justificativa do documento, pautado por uma perspectiva psicossocial, considerando as interações e influências ideológicas e morais da telenovela em relação com o público. Entre seus principais objetivos estão “assinalar com precisão, atos, palavras ou cenas que se encaixem-no conceito de obsceno e imoral, de acordo com a consciência do homem médio de nosso tempo”, ou que quer dizer, estando em acordo com os parâmetros pela elite dominante. O documento determina quais objetivos e mensagens devem ser observadas no conteúdo da narrativa, se tais mensagens incitam a rebelião, luta de

¹⁰⁰ Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho. p. 06.

¹⁰¹ O Decreto Lei nº. 51.134, de 28 de julho de 1967, regulamenta o Departamento Federal de Segurança Pública, subordinando-o ao Ministério da Justiça e estabelece que este departamento determine, em todo o território nacional, sobre a censura de diversões públicas, quando transponham a âmbito de assuntos do Estado. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 05/01/2020.

¹⁰² Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm. Acesso em 05/01/2020.

¹⁰³ Arquivo Nacional Brasília– Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 07.

classes, entre outros¹⁰⁴. De acordo com o documento, a falta de critérios avaliativos definidos, poderia levar aos lares brasileiros:

[...] uma sobrecarga de mensagens que vai alcançar uma mente desarmada pronta para receber apelos de toda ordem, por força do ambiente familiar descontraído. Diante desse quadro, é evidente que deve haver, com relação às telenovelas, redobrada atenção, das autoridades¹⁰⁵.

O texto prossegue evidenciando a influência que tais produções exerciam no cotidiano da sociedade, podendo ser prejudiciais com relação aos aspectos morais e emocionais, sobretudo, à juventude. Havia, neste momento, grande preocupação do Estado autoritário em criar dispositivos de controle para disciplinar a juventude. Isto se deve, pois os jovens protagonizavam frentes de resistência à ditadura militar, seja em seu ativismo político – com os movimentos estudantis, ou mesmo na militância nas organizações paramilitares - seja na esfera cultural, com propostas criativas nas diversas formas de expressão artísticas, muitas vezes imbuídas por valores e representações ligadas à cultura comunista.

No que tange aos aspectos comportamentais, Ana Rita Duarte (2013; 2014) aponta que no final da década de 1960 e durante os anos 70, a liberdade se expressava em diferentes dimensões, distendendo conceitos morais e religiosos, buscando novas formas de percepção, auxiliadas pelo uso de entorpecentes e pelo “o amor livre” (DUARTE, 2014, p. 89). Extremamente antagônicas ao ideário conservador do regime militar, estas novas posturas hedonistas estavam muito distantes dos valores coletivistas, voltados ao nacional, desejados no plano político (DUARTE, 2013, p. 09).

Os “Critérios Gerais para apreciação de novelas destinadas a televisão”, bem como os cursos, voltavam-se para preparar o técnico censor para compreender a linguagem própria do gênero, composto por técnicas diversas, contribuindo ampliar as possibilidades de análise de sua apreciação. O censor, então, poderia ponderar sobre os vários elementos oferecidos na narrativa direcionados para a formação da consciência do público; público este observado como receptor passivo de todo o influxo de representações.

Outra apreensão expressa nos “Critérios Gerais” residia no fato que a recepção das telenovelas se dar no âmbito doméstico, assim, o Estado não teria como controlar se os jovens estavam consumindo produções impróprias à sua classificação indicativa. Por isso era tão

¹⁰⁴ Arquivo Nacional Brasília- DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho. p. 07.

¹⁰⁵ Idem. p. 3-4.

importante reiterar o papel interventor da família, que na esfera doméstica, deveria fixar valores compatíveis a conduta moral e religiosa esperados, o que na prática, possibilitava estender o controle ideológico do Estado no âmbito privado. Assim, segundo o Plano de Trabalho “é indispensável, portanto, que se limite os apelos negativos a desestruturação familiar, ao erotismo, a violência, o grotesco, a extensão acintosa a dramaticidade do ambiente”.¹⁰⁶ Devido ao fato de ser uma narrativa constantemente reiterada, tais apelos negativos, eram constantemente repetidos e apesar do desfecho feliz, acabavam por se fixar no inconscientemente do jovem telespectador¹⁰⁷.

O documento destaca que censores deveriam estar vigilantes frente ao “grande perigo que representam determinados assuntos tratados nas telenovelas e nas quais se devem concentrar a atenção”¹⁰⁸. Uma das ameaças contidas nessas produções, estava relacionada à representação de mudanças socioculturais iniciadas a partir de 1968, como o movimento *hippie* e a emancipação feminina, tidos como movimentos que poderiam liberalizar práticas sexuais, o que refutava as relações autoritárias e patriarcais defendidas pelo próprio Estado e por setores conservadores da sociedade. Entre os temas perigosos, descritos de forma exemplificada, que deveriam ser eliminados das telas da TV estão:

[...] a desestruturação familiar, adultério, liberdade sexual, conflito geracional, suicídio, uso de drogas e a prática de atividades promíscuas. A representação dessas temáticas poderia ser até certo ponto tolerada, no teatro e cinema, desde que a classificação etária fosse elevada, mas “DEVEM SER EXCLUÍDAS DA TELEVISÃO”¹⁰⁹.

Dessa forma, o exame integral da telenovela “gravação e textos de todos os capítulos, apreciação da imagem, sequências, argumentos” seriam indispensáveis para poder limitar e avaliar globalmente os aspectos negativos, tanto na perspectiva político-ideológica quanto na esfera da moral e costumes¹¹⁰. A liberação das telenovelas ficou condicionada à análise integral. Conjuntamente, foi estendido o prazo para o exame (de cada cem capítulos ou fração) para vinte dias úteis.

¹⁰⁶ Arquivo Nacional Brasília. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 05.

¹⁰⁷ Idem, p. 06.

¹⁰⁸ Idem, p. 04.

¹⁰⁹ Idem, p. 05. Frase conforme o original, escrita em caixa alta.

¹¹⁰ Arquivo Nacional Brasília, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 07.

Outro fator a ser destacado, toca em uma questão delicada às emissoras - a publicidade. Fica então determinado que a publicidade “não será permitida antes da liberação definitiva da novela”. Dessa forma as telenovelas não poderiam ser anunciadas enquanto não tivessem o Certificado de Censura liberados pela DCDP. Além disso, a publicidade da telenovela só poderá ser veiculada a partir da faixa de horário em que esta foi liberada. Essa prerrogativa vem sobretudo para reduzir a audiência do horário das 22 horas, ocupado predominantemente por produções de autoria de intelectuais engajados. Acredita-se que tal medida se deveu ao veto integral de *Roque Santeiro*, telenovela de autoria de Dias Gomes, em 1975, proposta a censura prévia para ser apresentada no horário das 20:30 horas, que obteve veto integral. Contudo, essa interdição do DCDP foi levada a público, revelando práticas que o regime militar buscava encobrir.

Tais apontamentos deveriam ser comunicados aos produtores das telenovelas, com a finalidade de estes avaliarem a possibilidade de sua apresentação ou não, no meio televisivo. Essa colocação indica que a própria DCDP incitava a prática da autocensura, levando a emissora e produtores a decidirem se a telenovela poderia ou não ser levada ao ar. Após determinados estes critérios para o exame analítico das telenovelas, foram fixadas medidas para a sistematização da classificação etária, considerando os níveis de compreensão e as exigências psicológicas dos grupos a que estas produções se destinam. Segundo o critério de classificação indicativa da programação televisiva, estes eram definidos como livres, podendo ser apresentadas em qualquer horário, ou como impróprias a uma determinada faixa etária. A impropriedade etária condiciona o horário de exibição. Coincidentemente, as telenovelas são classificadas como livres quando estiverem totalmente afinadas ao discurso e representações desejadas pelo regime militar, o que significa:

- a) despertar na audiência responsabilidades cívicas, incentivando-a a participar da vida comunitária.
- b) **combater o egoísmo**, estimulando aos que recebessem a informação a compreensão e tolerância com seus semelhantes;
- c) **exaltar a lealdade, o heroísmo no cumprimento do dever, o respeito aos mais velhos, o amor à Pátria e aos vultos históricos nacionais;**
- d) **condenar a rebeldia, desobediência e a prática dos maus costumes;**
- e) desenvolver temática que pode ser compreendida por uma criança menos de 10 anos de idade, **de modo que não sejam transferidas informações capazes de levá-la a criar falsas imagens e conceitos sobre a sociedade em que vive** (grifo nosso).¹¹¹

¹¹¹ Arquivo Nacional Brasília, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 11- 12.

Conforme o texto destacado, nota-se que as representações e mensagens livres de censura expressam imagens e conceitos próprios ao regime militar como estruturas presentes no nacionalismo – valorização incontestada da pátria, dos heróis e vultos históricos nacionais - percepção voltada ao coletivo, submissão tanto ao Estado quanto a família, bem como difundir condutas morais e comportamentos inerentes aos “bons costumes”.

A impropriedade para as telenovelas seguem a seguinte classificação etária e faixa de horário:

- Impropriedade 10 anos, apresentação após às 19 horas;
- Impropriedade 12 anos, apresentação após às 20 horas;
- Impropriedade 14 anos, apresentação após às 21 horas;
- Impropriedade 16 anos, apresentação após às 22 horas;
- Impropriedade maiores de 18 anos, apresentação após às 23 horas;

O critério de impropriedade para dez anos é relativo à representações que de alguma forma apresentem cenas de violência ou crime, e que contenham temas que abordem crianças abandonadas, seja materialmente ou psicologicamente, juntamente com “cenas que apresentem adultos maltratando crianças, velhos e mutilados”¹¹².

Seriam classificadas como impróprias, à faixa etária de doze anos, as telenovelas que contivessem cenas de violência ou crime, que se passassem em cenários sombrios, que tivessem como personagens anti-heróis e “cenas de dor e sofrimento, não extremos, mesmo que naturais, apresentados com demasiado realismo e capazes de provocar angústia e medo”. Observa-se que no horário nobre, não se alterava muito os critérios de classificação do horário das 19 horas, sendo somente incluídas cenas em lugares sombrios e anti-heróis envolventes. As temáticas direcionadas para o horário das 21 horas, indicam que havia apreensões quanto veiculação de mensagens, no horário de maior audiência, de mensagens que tirassem o telespectador do artificial ambiente psicossocial de estabilidade, paz, beleza e harmonia que o regime militar buscava criar. Assim, atitudes individuais imprudentes; crueldades de toda ordem; furto, roubo e sequestro; de anti-heróis envolventes; personagens reais ou imaginários que apresentassem aberrações físicas ou mentais; temáticas sexuais que pudessem despertar o interesse; cenas que marginalizassem a lei de ações de combate ao crime.

¹¹² Arquivo Nacional Brasília. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 12.

Já classificação 16 anos era atribuída às produções que contivessem:

- a) cenas ou detalhes da dissolução do vínculo matrimonial, da família ou do lar;
- b) crueldade extrema e violência recusável, sangrenta ou psicológica, inclusive com animais;
- c) clássico “final feliz” para heroína-herói que tenham cometidos deslizes, sem punição”;
- d) toda manifestação lasciva, sensual ou licenciosa;
- e) cenas que traduzam menores transviados, corrompidos ou delinquentes;
- f) vulgaridades, emprego de linguagem ou de símbolos, cenas e expressões que adquiram sentido duvidoso, inconfessáveis;
- g) conformidade ou permissão de adultos responsáveis com as práticas erradas cometidas pela juventude;
- h) incitação à superstição ou crença sem fundamento;
- i) humorismo irreverente e desrespeitoso¹¹³;

Vale destacar que o tema “incitação à superstição ou crença sem fundamento” estava recorrentemente presente nas telenovelas apresentadas após às 22 horas. Formulada a partir de referenciais morais cristãos, essa temática apontava para o confinamento de representações de religiões de matrizes africanas e de representações da religiosidade popular ao horário mais tardio para apresentação de telenovelas. As telenovelas enquadradas no horário das 22 horas, muitas delas de autoria de intelectuais engajados e vinculados ao nacional popular continham representações que expressavam uma identidade “autenticamente” brasileira. Entre as representações que estavam ligadas a memória coletiva popular brasileira, está o candomblé e crenças de matriz popular.

O critério de avaliação para o horário das 22 horas, assim, se enrijecia. Somente detalhes relacionados ao divórcio poderiam ser representados, e para desenvolver na narrativa temas tidos como “desrespeitosos, lascivos, sexuais ou licenciosos”, a abordagem teria que ser indireta, realizada por meio da ironia e o humor.

No entanto, a maior mudança quanto à classificação etária foi a imposição de uma nova faixa de exibição, o horário das 23 horas, liberado somente para maiores de 18 anos. Mudança também sugerida por Waldemar de Souza, já em 1972. A imposição dessa nova categoria classificatória serviu para DCDP para esvaziar as temáticas mais polêmicas do ponto de vista social e ideológico, pressionando as emissoras a exercerem maior autocensura, visto que tal direcionamento iria impactar diretamente o setor comercial. Todavia, devido a intensa

¹¹³Arquivo Nacional Brasília. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 15

negociação estabelecida entre a DCDP e as emissoras de TV, nenhuma produção foi levada ao ar após às 23 horas. A lista de temáticas que somente poderiam ocupar este horário é extensa, como pode-se constatar a seguir:

- a) qualquer forma de comunicação capaz de provocar reações de pânico, horror, angústia e medo, caracterizadas ou não por forte suspense;
- b) cenas ou temas que apresentem, mesmo com reprovação expressa, tipos imorais e antissociais, tais como gigolôs, proxenetas, cáftens, invertidos sexuais, viciados, prostitutas etc.;
- c) sedução ou violência carnal;
- d) cenas de realismo que possam chocar o público;
- e) temas ou cenas que induzam a atitude de pessimismo em relação a sociedade;
- f) temas que possam perturbar, confundir, ou abalar convicções morais e sociais;
- g) justificativa de rebeldia, inconformismo ou prática de atos irregulares
- h) elogio expresso ou implícito as atuações negativas de personagens centrais, desprovidos ou não de caráter indutivo;
- i) atitudes que se oponham no cumprimento ao dever e ao civismo;
- j) crimes sem punição;
- k) justificativa de adultério;
- l) cenas que apresentam o sucesso da displicência, preguiça, leviandade, da hipocrisia, da mentira, da traição ou que as apresente como expressão de êxito;
- m) subversão da ordem social, caracterizada como terrorismo, sequestros, assaltos, chantagens, guerrilha urbana;
- n) ação política de estudantes, revolta estudantil com características técnicas; reação as medidas preventivas;
- o) deturpação da hierarquia, disciplina e autonomia;
- p) discriminação social e luta de classes¹¹⁴.

Mesclando alguns itens relacionados à moral e bons costumes, a lista de assuntos direcionados às 23 horas, assume uma feição ideologicamente política. Todas estas temáticas, antes desta resolução, foram abordadas direta ou indiretamente nas novelas de autoria de Dias Gomes, veiculadas na Rede Globo no horário das 22 horas. Centrando-se somente no exame da dimensão política ideológica, os Critérios Gerais de apreciação dispõe acerca das questões a serem eminentemente vetadas nas telenovelas:

- subversão social direta, caracterizada pela violência política (terrorismo, sequestro, assaltos, guerrilha urbana, etc.);
- revolta estudantil com características técnica: reação de estudantes a ação preventiva; atitudes antissociais ostensivas com relação à juventude

¹¹⁴ Arquivo Nacional Brasília. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 17-18.

(deturpação da disciplina, hierarquia e autonomia, sob três aspectos: Estado, escola e família);
 - luta de classes;
 - discriminação racial;
 - incitação contra o regime vigente e a ordem.¹¹⁵

A partir dos critérios descritos é perceptível o rígido controle ideológico exercido pelo Estado com relação às telenovelas, que visava eliminar qualquer representação crítica da realidade sociopolítica brasileira, bem como impor medidas disciplinadoras sustentadas pela estrutura - Estado, escola e família. Com a finalidade de ratificar os decretos do Plano de Trabalho, o Ministro da Justiça, Armando Falcão¹¹⁶, elabora uma Minuta que versava especificamente sobre a apresentação das telenovelas.

Considerando que a chamada telenovela representa técnica apurada de comunicação social e forma peculiar de grande penetração popular, desenvolvendo importante influência de caráter cultural, podendo, por isso, de um lado ser valioso instrumento de educação e de outro, constituir perigosa arma de guerra psicológica adversa no desarmamento da consciência democrática pela deturpação dos valores da sociedade¹¹⁷.

A Minuta ainda considera o fato de que a legislação que rege a DCDP era de 1946, sendo imperativo “disciplinar adequadamente a programação das telenovelas” estabelecendo, para tanto, a censura prévia do texto integral da obra e das gravações¹¹⁸.

Contudo, mesmo seguindo rigorosamente o protocolo, isso não implicava na liberação definitiva, pois enquanto a telenovela estava sendo exibida, sua veiculação ficava condicionada a pareceres regulares. Buscando limitar o nível artístico e estético e a qualidade presente na narrativa que levava a perigosas reflexões críticas foi deliberado que o gênero deveria ser de fácil compreensão com a finalidade de atender às exigências psicológicas dos diversos grupos etários e, principalmente, deveria preservar os princípios morais, éticos e religiosos, a fim de assentar valores espirituais como ser “democrata por deliberação e espírito cristão solidário”¹¹⁹.

¹¹⁵ Arquivo Nacional Brasília– Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Plano de trabalho, p. 06.

¹¹⁶ Armando Falcão, - “o guardião dos bons costumes” - segundo Douglas Marcelino (2006), combateu, energicamente, a suposta imoralidade existente nos meios de comunicação. Sua atuação na pasta do Ministério da Justiça, entre 1974 a 1979, foi marcada pela farta utilização da tesoura censória, que atingiu seu auge na abertura política, vetando uma infinidade de produções culturais (MARCELINO, 2006, p. 9).

¹¹⁷ Arquivo Nacional Brasília – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Série Divisão de Censura de Diversões Públicas. Subsérie: Cursos. Critérios para exame analítico de telenovelas e fixação da classificação etária. Minuta de Portaria elaborada pelo Ministro da Justiça Armando Falcão, p. 01.

¹¹⁸ Idem, p. 01-02.

¹¹⁹ Idem, p. 04.

No decorrer do moroso processo de reabertura política iniciado no final da década de 1970, o decreto 83.973 de 1979, demarcou o enfraquecimento da DCDP enquanto órgão censor. Porém, com relação a televisão, a censura federal ainda se manteve ativa, devido ao fato de ser um veículo de comunicação massivo e a penetração se dar na esfera privada. Inclusive houve sanções à sinopse, como o da minissérie *Bandidos da Falange* de 1982, e a conteúdos sensíveis, como o da telenovela *Mandala* de autoria de Dias Gomes de 1987, ambas produções da Rede Globo.

Neste contexto, intensos debates conduziram as revisões legislativas com relação à Divisão de Censura de Diversões Públicas, porém sem defender sua supressão por completo. Com o avanço do processo de redemocratização houve o desmonte da DCDP, afastando o órgão de sua vigilância política, de sua caça por representações subversivas, desvinculando-a de todo o aparato policial militar (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 195). Todavia, com a “Nova República”, estabelecida em 1985, resguardou-se como herança própria a tradição censória no âmbito das diversões públicas, uma grande preocupação com a propagação da imoralidade nos meios de comunicação, que se refletiu na manutenção da classificação indicativa e na supressão de temáticas consideradas impróprias (MAIA, 2021, p. 20).

A permanência da classificação indicativa se justificava pela proteção da União às audiências incapazes de avaliar os propósitos e o conteúdo de determinados espetáculos, que passam a classificá-los conforme a faixa etária do público. Ainda sob a tutela do Ministério da Justiça, a classificação indicativa foi regulamentada por meio da Portaria nº 773, em 19 de outubro de 1990, que determinou a classificação prévia às diversões e espetáculos públicos classificados como: livres, que podem ser exibidos em qualquer horário; ou inadequados para menores de 12 anos, para apresentação até às 20 horas; 14 anos, veiculação até às 21 horas; e para menores de 18 anos, com o limite das 23 horas.

No entanto, no contexto atual, somente a classificação indicativa não conseguiu atender as demandas dos setores ultraconservadores da sociedade brasileira, nem mesmo resguardar os códigos simbólicos presente na política cultural autoritária propagada pelo governo federal. Encoberto por um verniz voltado à defesa de rígidos valores da moral e costumes tradicionais, as recorrentes e insistentes práticas censórias postas em prática no governo de Jair Bolsonaro e seus apoiadores visam, sobretudo, silenciar as vozes e manifestações culturais contrárias ao projeto político autoritário, ultraconservador, excludente e neoliberal.

2. GOVERNOS MILITARES E A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: rumo às telas da Globo

2.1 PRA FRENTE BRASIL: SALVE A TELEVISÃO

Na década de 1970, a televisão no Brasil se projetou no cenário nacional como um espaço eletrônico privilegiado e estratégico para a transformação das sensibilidades, constituição de imaginários e dos modos de consumo. Somente passadas duas décadas do seu surgimento a TV se tornou o veículo midiático de maior alcance da indústria cultural, detendo inegável poder sociopolítico e, devido sua abordagem da realidade imediata, impetrou grande poder de fixação na memória social, sendo imprescindível para a estruturação de identidades. Nas palavras de Eugênio Bucci (1996, p. 12), a televisão brasileira pode ser compreendida como:

[...] um sistema complexo que fornece um código pelo qual os brasileiros se reconhecem como brasileiros. Ela domina o espaço público (ou esfera pública) de tal forma que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impossível o entendimento nacional.

Após o golpe civil-militar houve uma reconfiguração da paisagem televisiva decorrente do interesse sócio político do Estado Autoritário sobre o meio, o que ocasionou em uma expansão ainda mais verticalizada dentro do setor, evidenciando a Rede Globo como a principal tela eletrônica de visibilidade da vida político-cultural do país. Observada como um meio estratégico de alcance massivo, a televisão foi empregada pelos governos militares com o objetivo de propalar a ideia de uma nacionalidade inventada, voltada para encobrir a realidade da nação, imbricada por contrastes, desigualdades e conflitos.

O controle exercido pelas ações de coerção da Censura de Diversões Públicas não garantiu ao Estado autoritário um absoluto controle de representação nas telas. Para além do Estado, diferentes forças disputavam espaços de representação, voltados a seus próprios interesses. A fim de atender um público tão diverso e aos interesses comerciais das emissoras, a televisão acabou por projetar uma miscelânea de informações, proporcionando um cruzamento de representações cultas com a cultura popular, de ultradireita e de produções com pinceladas de ideais progressistas presentes na cultura comunista. Segundo Martín-Barbero e Rey (1999):

[...] a televisão é a mídia que mais radicalmente irá desordenar a ideia e os limites do campo da cultura: suas cortantes separações entre realidade e ficção,

entre vanguarda e o kitsch, entre espaço de ócio e de trabalho (MARTÍN-BARBERO; REY, 1999, p. 33).

Sob este prisma, a televisão pode ser observada como um campo intenso de negociações permanentemente, movido por complexos interesses e disputas por representações. Dentro de sua complexidade, o campo televisivo pode ser percebido como um espaço de poder estratégico, constituído e constituidor de significados hegemônicos e não hegemônicos (WANDERLEY, 2005, p. 2). Sendo um espaço eletrônico privilegiado para construção dos discursos almejados da classe dominante e do projeto de integração nacional do regime militar, através da TV, ao mesmo tempo, ecoavam valores de oposição e expressões culturais marginais e minoritárias, contudo, em doses controladas (KEHL, 1979; RIDENTI, 2014). Na direção de entendimento da consolidação da TV na década de 1970 como um veículo midiático capaz de difundir, mesmo que de modo controlado, distintas visões políticas e representações sociais, se faz necessário buscar compreender como se configurou e se desenvolveu o campo televisivo no Brasil.

A televisão no Brasil se desenvolveria enquanto meio de comunicação e entretenimento somente na década de 1950, em um contexto marcado pelo crescimento do parque industrial nacional e dos centros urbanos. Não obstante, em apenas um pouco mais de uma década, em 1964, houve uma expansão considerável do meio, chegando a 34 emissoras de TV, cobrindo parte significativa do território nacional (NAPOLITANO, 2010, p. 85)¹²⁰. Apesar de ser impulsionada pela iniciativa privada, a televisão foi se desenvolvendo com estreitos elos com o poder público, haja vista os empréstimos vantajosos e subsidiados concedidos às emissoras privadas por bancos públicos (HAMBURGUER, 1998, p. 454).

Os concessionários ocuparam-se com toda espécie de jogos de negociação com o governo federal com o intuito de salvaguardar as concessões de canais de TV, ou mesmo, a ampliação de outros, mas, sobretudo, objetivando assegurar financeiramente suas emissoras por meio da captação das verbas oficiais gastas com publicidade e empréstimos facilitados na rede

¹²⁰ Entre as emissoras criadas na década de 1950 e início da década de 1960 no eixo Rio de Janeiro e em São Paulo estão: TV Tupi, canal 6, do Rio de Janeiro, de propriedade de Assis Chateaubriand, inaugurada em 1951; TV Paulista, São Paulo, canal 5, foi instalada em 1952, sendo inicialmente de propriedade do deputado Ortiz Monteiro, depois, em 1955, do empresário da comunicação Victor Costa, proprietário das Organizações Vitor Costa que detinham a concessão das Rádios Excelsior e Nacional; TV Record, fundada em 1953, São Paulo, canal 7, por Paulo Machado de Carvalho, dono da Rádio Record, Bandeirantes Panamericana e São Paulo; TV Rio, Rio de Janeiro, canal 13, foi ao ar em 1955 e pertencia ao grupo Amaral e Machado; TV Continental, Rio de Janeiro, 1959, de propriedade do deputado Rubens Berardo; TV Excelsior, São Paulo, canal 9, foi fundada em 1960 pelos empresários do ramo de exportação de café Mário Wallace Simonsen (também sócio da Panair do Brasil) e João José Luiz Moura, e de João Scantiburgo, proprietário do *Correio Paulistano*, todavia, em menos de um ano, passou a ser propriedade apenas de Simonsen; TV Cultura de São Paulo, canal 2, foi inaugurada como uma emissora comercial também em 1960 pelo conglomerado midiático Diários e Emissoras Associados, sendo posteriormente adquirida pelo governo paulista, em 1967, tornando-se a primeira emissora pública do Brasil.

de bancos estatais. Fato este que pode ser constatado, pois as mais influentes e populares emissoras de televisão do país eram, e ainda são, de propriedade de agentes detentores de conglomerados midiáticos, formados por diversos veículos de comunicação massiva e, muitas vezes, atuantes e/ou com influência no campo político. Neste sentido, havia uma articulação política direcionada a beneficiar com concessões televisivas a complexos midiáticos que mantinham uma linha editorial e/ou radiofônica alinhada, politicamente, ao Estado. Sônia Wanderley (2005), aponta que entre o primeiro grupo de empresários, destacava-se, além de Assis Chateaubriand (TV Tupi/TV Cultura), Rubens Bernardo (TV Continental) e Paulo Machado de Carvalho (TV Record). Com o prestígio político e experiência consolidada no ramo das comunicações (ligados à imprensa escrita e ao rádio), estes empresários conseguiram estabelecer uma visão administrativa altamente conservadora.¹²¹

Na transição da década de 1950 para os anos iniciais de 1960, o Brasil vivia a onda de otimismo produzida pelo governo Kubitschek, estando envolto por uma atmosfera modernizadora em consonância com a nova capital nacional, Brasília. A Bossa Nova passou a ser um dos cartões postais, projetando internacionalmente o país. A seleção brasileira de futebol consagrava-se bicampeã mundial no Chile e, em 1962, a beleza feminina brasileira foi revelada ao mundo pela Miss Brasil Marta Rocha, entre outros eventos, que conduziam o país a um clima de euforia.

No âmbito cultural, o debate estava marcado pela construção de um nacionalismo de corte progressista e por concepções estéticas de vanguarda, os quais estabeleciam mediações entre os influxos políticos e ideológicos, expressos através das manifestações artísticas (NAPOLITANO, 2014, p. 419). Sob diferentes prismas, a arte participante e engajada começava a se desabrochar, permitindo a eclosão de produções dessa vanguarda no meio teatral como o Teatro de Arena e Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). A inovação proposta pelo Cinema Novo à projetos arquitetônicos e paisagísticos, como os criados por Niemeyer e Burle Marx, trouxeram uma nova percepção estética afinada, por sua vez, às premissas ligadas ao nacional-popular¹²².

Economicamente, o país se transformava intensamente através da chamada prosperidade do subdesenvolvimento, vinculada a um planejamento econômico alicerçado ao

¹²¹ Sônia Wanderley, em sua tese de doutorado realizou um levantamento sobre as origens de classe dos empreendedores do setor televisivo. Cf.; WANDERLEY, Sônia. Cultura, política e televisão: entre a massa e o popular (1964-1969). Tese de Doutorado – PPGH /UFF- Niterói: 2005.

¹²² Concomitantemente, a emergência desta vanguarda artística, no breve governo de Jânio Quadros (31 de janeiro de 1961 a 25 de agosto de 1961), personificou-se um moralismo autoritário conservador voltado a vigilância moral e de costumes, por meio da intervenção pessoal do presidente nas atribuições do Serviço de Censura de Diversões Públicas, no meio televisivo e nas agências de publicidade (BENEVIDES, 1981, p. 40).

capital estrangeiro que acentuou sensivelmente a dívida externa, promovendo uma expansão das multinacionais e a produção de bens duráveis. Com a acelerada urbanização, uma nova classe média emergente e cosmopolita desenvolvia-se conjuntamente às indústrias, ao mesmo tempo em que as cidades cresciam em um ritmo acelerado adquiriam nova feição, derivada de projetos arquitetônicos e paisagísticos arrojados. Delineavam-se novas formas de sociabilidade e hábitos de consumo, inclusive no âmbito cultural, fixando-se as bases para edificação da indústria moderna.

Apesar da supremacia do rádio, no final dos anos 1950, a TV adquiriu visibilidade como um dos meios de comunicação nacional, expandindo-se entre os segmentos médios das grandes cidades, ampliando o consumo industrial, apesar dos altos e inibidores índices inflacionários da economia. A redução dos preços dos aparelhos de TV, em razão do aumento da escala de produção, refletiu diretamente no aumento do consumo de aparelhos entre a classe média¹²³. Ainda assim, conforme destaca Marinalva Barbosa (2010, p. 32), devido à escassez de aparelhos televisivos entre as classes médias/baixas, ainda neste período, era comum a ação de ver TV de forma compartilhada, em reuniões entre os “televizinhos”, que no horário dos programas mais esperados, ocupavam a sala de estar, disputando os melhores lugares frente ao televisor.

Com a expansão de linhas de crédito para a aquisição de bens duráveis, a televisão passou a se tornar um produto mais acessível. Isto se refletiu diretamente na noção de público, que logo foi redefinida, ampliando-se, a fim de alcançar todas as classes sociais. A televisão, mais que uma curiosidade, passaria a ser incorporada no cotidiano familiar, sendo a principal fonte de informação, entretenimento e lazer. Neste sentido, a grade programática se remodelou, voltando-se para atender as demandas do núcleo familiar. Com a nova percepção de público, a programação foi, paulatinamente, se afastando de um viés elitista e adquirindo um formato diverso e cada vez mais próximo ao popular. No entanto, o crescimento da audiência e o novo formato popular foram acompanhadas atentamente pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas que, neste momento, atuava em âmbito estadual e voltava-se para o controle das produções televisivas sob uma concepção conservadora.

A primeira emissora a adotar a nova percepção de público, descolando sua programação dos conceitos originalmente estabelecidos na época, foi a TV Excelsior. Como resultado, a

¹²³ De acordo com Renato Ortiz (1991, p. 47-48), em 1951 foram comercializados 3.500 aparelhos; em 1955, foram vendidos 141.000 e, a partir de 1959, este número cresceu consideravelmente, pois os aparelhos passaram a ser fabricados no Brasil atingindo o número 434.000, neste mesmo ano.

emissora logo se destacou no meio televisivo, passando a ameaçar a liderança da, então poderosa, TV Tupi. Em 1960, a TV Excelsior, canal 9, de São Paulo, também deu um novo impulso, desenvolvendo um conceito moderno de televisão, através de uma visão empresarial, com estratégias verticais e horizontais que buscavam alavancar e fidelizar uma ampla audiência (RICCO; VANNUCI, 2017, p. 193). A programação começou a ser pensada e dividida em horários específicos, com o objetivo de que a grade se adaptasse ao cotidiano familiar, tornando o “ver TV” um instrumento de lazer e de informação. Ao combinar a programação vertical (diferentes programas no mesmo dia) com a horizontal (um mesmo programa sendo exibido diariamente, em um horário fixo), a Excelsior estendeu a programação, que antes era somente noturna, para os horários matutino e vespertino. A grade programática passou, então, a ser definida a partir de pesquisas de aferição de audiência, que levariam em conta os horários do cotidiano familiar das diferentes classes sociais (BERGAMO, 2010, p. 62-64). Nesse sentido, ao comercializar um produto orientado a um público alvo específico, a Excelsior ampliou, consideravelmente, a comercialização dos espaços publicitários.

Após o Decreto 52.286¹²⁴, outorgado por João Goulart em 1963, a grade programática das emissoras brasileiras foi substancialmente alterada, impactando diretamente a dinâmica de importação de produtos da indústria cultural dos EUA. Esta mudança ocorreu devido a este decreto, o qual instituiu normas nacionalistas, uma vez que estabelecia que todas as estações de rádio e televisão fossem obrigadas a transmitir ao menos 12 horas de programação ao vivo por dia, distribuídos em quatro períodos. A ABERT tentou impetrar o decreto, visto que este obrigava as emissoras a remodelar sua grade programática com produtos nacionais. Esta determinação possibilitou o desenvolvimento do campo televisivo, visto que previa a nacionalização dos programas. Porém, o polêmico decreto seria reavaliado pelos governos militares, pois nada tão fora do controle quanto programas nacionais apresentados ao vivo (FERREIRA, 1998, p. 118).

Assim, buscando uma programação que contivesse um viés nacional, a TV Excelsior estruturou sua grade vertical e horizontal em uma sequência iniciada por programas infantis, telenovelas, telejornal, show e filmes, muitos deles produções cinematográficas brasileiras. Esta remodelação programática juntamente com a nova percepção de público impactou diretamente o setor de teledramaturgia que, paulatinamente, substituiu os teleteatros por produções teledramáticas, orientadas a atender todas as faixas etárias e ajustadas a rotina

¹²⁴ Decreto 52.286 de 23 de julho de 1963. Disponível para consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52286-23-julho-1963-392683-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15/03/2020.

familiar. Assim, em 1961, a Excelsior levou ao ar a primeira telenovela exibida diariamente, o dramalhão *2-5499 Ocupado*, protagonizada por Glória Menezes que representava uma presidiária que seduzia, por telefone, Tarcísio Meira. Se anteriormente, as telenovelas tinham somente dois a três capítulos semanais, apresentados em dias alternados, com este novo formato foi possível fixar uma grade de programação mantendo o telespectador ligado diariamente à emissora (CLARK, 1991, p. 140).

Entre outros programas de sucesso da emissora estavam “Brasil ano 60”, apresentado por Bibi Ferreira, *O Teatro das Nove*, que trazia peças de teatro de autores nacionais, como Walter Negrão e Jorge de Andrade, o *Jornal de Vanguarda*, levou ao ar o I Festival de MPB e ainda contava com humoristas, como Chico Anysio, Moacir Franco e Renato Aragão (RIXA, 2000, p. 238-240). Estabelecida em diferentes estados, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, a TV Excelsior procurou inovar na produção de programas humorísticos, jornalísticos e nas telenovelas, além de investir na contratação de técnicos e artistas de outras emissoras, como a TV Rio, o que garantiu sua liderança, em 1963, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo (COSTA, 1989, 158-162).

Tecnologicamente, a televisão brasileira recebeu um grande impulso em 1962 com o uso do videoteipe (VT), o qual propiciou uma massificação e padronização dos produtos televisivos. Esta tecnologia, desenvolvida em 1956 nos EUA, foi utilizada pela primeira vez na televisão brasileira, em 21 de abril de 1960, para a gravação da inauguração de Brasília. O emprego do videoteipe desencadeou profundas alterações na lógica operacional das emissoras, centralizando a produção no eixo Rio – São Paulo, diminuindo substancialmente a produção de programas a nível regional. Permitiu também o planejamento da programação e a formatação de uma linguagem específica para a televisão - com os cortes de edição, a velocidade e um novo ritmo - fatores que multiplicaram a rentabilidade, visto que possibilitou a circulação de programas em nível nacional. Por meio do VT foi instaurada a estratégia de programação horizontal com exibição diária de um mesmo programa em um horário previamente definido. Apesar dos atrasos constantes, que variavam de acordo com o tempo que a fita demorava a chegar, a utilização desta tecnologia possibilitou que diferentes regiões do país pudessem assistir a mesma programação (HAMBURGUER, 2014, p. 20). Os novos padrões de operacionalidade abertos com o uso do VT, favoreceram a consolidação da TV enquanto indústria, definindo novas formas de operacionalidade, aumentando a abrangência do meio e do mercado publicitário (BUSETTO, 2007, p. 196; SIMÕES, 1989, p. 50-53).

No início dos anos 60, com a expansão do setor televisivo no Brasil, o governo federal percebeu a necessidade estratégica de regulamentar juridicamente o setor de telecomunicações

e, principalmente, estabelecer normas para concessão para a exploração comercial. Embora o espectro eletromagnético utilizado pelas rádios, fosse reconhecido como propriedade do Estado, desde os anos de 1930, não havia nenhuma legislação que sistematizasse o uso do sinal no espaço brasileiro (BARROS FILHO, 2011, p. 44). O governo de João Goulart, ainda sob a vigência do parlamentarismo, deu continuidade ao processo de formulação de uma legislação específica para o setor, uma vez que o assunto estava em pauta desde o final do governo JK. Nasce, então, o Código Brasileiro de Telecomunicações (CBT), através da Lei 4.117, de 27 de agosto de 1962.

Entre suas principais atribuições, o CBT determinava entre as políticas de telecomunicações, a instauração do sistema privado e comercial de rádio e televisão, por meio de concessões públicas, enunciando as diretrizes gerais de exploração. Posteriormente, em 1963, foi implementado o regulamento geral, Decreto 52.026, que delimitou as atribuições e o funcionamento do Departamento Nacional de Telecomunicações (Dentel), encarregado da fiscalização do sistema e do Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel). O Contel, por sua vez, instituiu o Plano Nacional de Telecomunicações que propôs a implantação de uma nova estrutura tecnológica na rede de telecomunicações (BARROS FILHO, 2011, p. 54-55).

No entanto, as forças armadas, mesmo antes do golpe civil-militar, perceberam a importância estratégica da área de telecomunicações como um elemento indispensável para a integração nacional, participando intensamente do processo de construção do CBT como parte da Doutrina de Segurança Nacional. O empresariado, por sua vez, capitaneados por Assis Chateaubriand fundaram, em 1962, a Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e de Televisão (ABERT), a qual tinha como objetivo a estruturação do setor televisivo e a integração nacional através da radiodifusão privada (PALHA, 2008, p. 41). Segundo Cássia Palha (2008, p. 40) foi tamanha a influência da ABERT que, em meio ao quadro de crise do governo de João Goulart, a associação conseguiu derrubar as propostas contidas no CBT, referentes às prerrogativas do Executivo quanto à fiscalização e a punição das emissoras. Tal feito beneficiou, e muito, aos empresários do setor, gerando uma ausência de:

[...] mecanismos capazes de coibir os eventuais abusos no crescimento verticalizado da área, na formação de monopólios, servindo para gerar concentração por parte de grandes grupos que se sucederam na arena de disputas pelas concessões” (PALHA, 2008, p. 40-41).

Ao longo do governo de JK até João Goulart havia certa nivelção do mercado televisivo, visto que as emissoras concorriam alternando picos de audiência (BOLAÑO, 2004,

p. 136). Apesar de haver uma empresa líder, a TV Tupi, principal beneficiada desta arena de disputas da iniciativa privada, a concorrência era exercida de praça à praça, não existindo uma unificação do mercado nacional. Fato este que se modificaria, sobretudo, após 1968, onde o processo de concentração do mercado começa a ser acelerado com as oportunidades geradas pelos governos militares, o que garantiria, em parte, a ascensão da TV Globo frente as demais emissoras.

O novo sistema político, econômico e cultural resultante do golpe civil militar de 1964, afetou diretamente todos os meios de comunicação social chegando, até mesmo, a alcançar os agentes de conglomerados midiáticos que mantinham sintonia ideológica com o regime recém imposto, como os Diários Associados. Logo após ao golpe, o Estado buscou formas de se legitimar, impor e promover seus posicionamentos à massa e, para tanto, abusou do potencial de mobilização da TV que, na ótica militar asseguraria, no plano ideológico, o alicerce para o estabelecimento do *status quo* por meio conquista e controle da opinião pública. A televisão era um meio estratégico para os militares, pois veiculava dos ideais da Doutrina de Segurança Nacional, além de reforçar a adesão a uma identidade nacional conveniente aos interesses da elite política do país.

Com o intuito de criar mecanismos capazes de efetivar sua política cultural os governos militares, além da ação coercitiva da censura, direcionaram maciços investimentos para o sistema de telecomunicações, centralizaram e submeteram a um rígido controle estatal a decisória em relação às outorgas do serviço. O número de concessões públicas e de licenças de retransmissão ampliou-se, consideravelmente, visto que entre os anos de 1950 à 1964 foram concedidas a exploração privada de 33 canais e, ao longo dos 21 anos de ditadura militar, foram outorgadas pelo Estado brasileiro, 136 licenças de canais de televisão para emissoras privadas (WANDERLEY, 2005a, p. 3). Inicialmente, o crescimento do número de emissoras de TV no Brasil poderia ser atribuído ao favoritismo político que, antes da Lei 4.117/62, concedia licenças para canais sem nenhum critério normativo. Após 1964, sob o manto da discricionariedade administrativa, as concessões televisivas foram utilizadas, como moeda de troca para a obtenção de apoio político (CARVALHO, 2015, p. 110). A partir do governo Castelo Branco o processo de concessão de canais, passaria também a obedecer aos interesses estratégicos do Conselho de Segurança Nacional, interessado em ampliar o número de emissoras por todo território nacional. O caráter público das concessões televisivas atrelado aos financiamentos, dirigidos ou supervisionados diretamente pelo governo, constituíram uma arma poderosa de controle estatal, tornando as emissoras mais suscetíveis ao poder político e policial do Estado.

Fator que pode ser constatado através do Decreto Lei 236, que modificou o CBT¹²⁵, o qual moldava-se aos interesses do regime, deliberando como contravenção, passível a cassação da licença e, em último caso, crime de violação da telecomunicação, as concessionárias que se posicionarem contra o Estado ou mesmo incitarem processos de subversão de ordem política e social. Esta Lei reitera, por uma questão de soberania nacional, que na exploração do serviço de radiodifusão, altos cargos administrativos somente poderiam ser exercidos por brasileiros natos, vetando a assistência administrativa e intelectual externa, bem como a participação direta ou indireta do capital estrangeiro¹²⁶.

No que tange a expansão da infraestrutura para serviços nacionais e internacionais na área de telecomunicações, a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), em setembro de 1965, foi essencial, pois traria a tão desejada abrangência nacional, além de controlar e distribuir as transmissões televisivas por todo o país. A associação do Brasil no consórcio Intelsat (Sistema Internacional de Satélites), permitiu a emissão via satélite favorecendo a teledifusão nacional e internacional, criando as condições necessárias para a formação de redes nacionais de televisão no país, propagadas em rede de microondas (BARROS FILHO, 2011, p. 57). A instalação de uma rede de ondas curtas favoreceu as transmissões ao vivo de programas de TV nacionais e internacionais, por todo país. Com o notório propósito de favorecer a difusão privada, o Estado subsidiou as transmissões em ondas curtas das redes de TV, congelando as tarifas básicas até 1975 (JAMBEIRO, 2001, p. 78)¹²⁷. Em 1967, o regime militar criou o Ministério das Comunicações que abrangeu o Contel e o Dentel e instituiu o Sistema Telebrás, o qual, por sua vez, incorporou a Embratel. A forma que foram direcionados os investimentos no setor de telecomunicação pelo Sistema Telebrás favoreceu o desenvolvimento de redes de televisão nacionais.

Munido da infraestrutura necessária, o governo Médici direcionou esforços para a primeira transmissão via satélite da Copa do Mundo de 1970. “O Brasil todo vai parar colado nos rádios ou em frente as tevês: é a primeira vez que um jogo da seleção canarinho terá transmissão direta pela TV”, anuncia o jornal *O Globo*, no dia da estreia do Brasil na Copa do México (*O Globo*, 03/06/1970). Os jogos foram transmitidos, ao vivo, aos telespectadores de 16 Estados brasileiros, além do Distrito Federal (FERREIRA, 2014, p. 93). O espetáculo da

¹²⁵ As mudanças no Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei 4.117/62) foram realizadas através do Decreto Lei 236, de 28 de fevereiro de 1967, que delibera normas para o exercício e concessão de canais de rádio e televisão.

¹²⁶ Decreto Lei nº.236, de 28 de fevereiro de 1967, Art. 53;

¹²⁷ Para se ter uma ideia da dimensão do subsídio estatal, entre os anos de 1969 a 1979, enquanto a inflação brasileira alcançava índices de 1.233%, a tarifa básica paga pelas emissoras para a utilização das ondas curtas, sofreu reajuste de apenas 124% (JAMBEIRO, 2001, p. 78).

conquista da Taça desencadeou em todo o país um clima frenético de comemoração, que foi rapidamente aproveitado pela AERP, como uma peça de propaganda para valorizar ufanismo e nacionalismo e projetar a imagem do representante do Estado autoritário, por meio da figura do presidente general Emílio Garastazzi Médici (FICO, 1997, p. 70). Em 1972, foi ao ar a primeira transmissão em cores, pelo sistema alemão PAL-m. A tecnologia foi operada em uma sexta-feira santa, no dia 31 de março, para marcar as comemorações oficiais do oitavo aniversário da “revolução” (TOSTES, 2013, p. 100). Como um símbolo de modernidade a televisão à cores levou ao ar o verde e amarelo, fortalecendo no plano imagético, o nacionalismo ufanista e a imagem do Brasil do futuro, buscando maquiagem a violenta repressão política do período.

Além investir em uma sofisticada infraestrutura de telecomunicações que almejava integrar o país¹²⁸, os governos militares concentraram os poderes no setor televisivo, buscando dominar este espaço público. A hegemonia e controle estatal podia ser sentida em todos os âmbitos deste campo, pois era de onde partia os investimentos estruturais, as concessões de licença, as prerrogativas do que poderia ou não ser veiculado, além de ser um dos principais clientes da indústria publicitária, sempre ocupando os primeiros lugares na lista dos principais anunciantes. Nessa direção, Othon Jambeiro (2001) indica que entre as ações do Estado para o desenvolvimento do setor de radiodifusão estão: apoio técnico para a elaboração de projetos de pretendentes à concessões de emissoras televisivas; fortalecimento do setor ministerial designado para planejar e implementar as concessões; ampliação sistemática do orçamento direcionado à publicidade governamental e, através do Decreto Lei nº. 486 de 1968, estações de rádio e TV foram isentas de taxas de importação de equipamentos (JAMBEIRO, 2001, p. 78).

A cultura passou a ser operada pelo regime militar de forma funcional, sendo concebida como o cimento do projeto de nação orgânica, e por isso, deveria ser estimulada e vigiada. Neste cenário, em 1968, emerge a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República), responsável por realizar análises sobre os interesses e aspirações de grupos, classes, religiões, buscando os melhores reflexos da ação governamental por meio da produção e divulgação de propagandas oficiais, visando fortalecer, no imaginário nacional o ideal de bem estar social e de integração (FICO, 1997).

¹²⁸ Conforme consta no I Plano Nacional de Desenvolvimento (1972/1974), os investimentos do governo federal na área de comunicações, entre os anos de 1972 a 1974, foram na ordem de Cr\$ 3.120 milhões. Informações disponíveis em: http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/medici/i-pnd-72_74. Acesso em: 15/03/2020.

Em meio a inovações tecnológicas e investimentos oficiais que a televisão brasileira se consolidaria definitivamente enquanto indústria, a partir dos anos de 1970. Período em que ocorreu a complexificação das estruturas sociais e no qual se deu à amplificação da produção cultural, voltada a atender o mercado de bens simbólicos, que se expandia, consideravelmente, alcançando um público consumidor cada vez mais diversificado (RAMOS; ORTIZ; BORELLI, 1991, p. 81). A noção de mercado de bens simbólicos consolida-se nacionalmente e passa a adquirir autonomia frente ao mercado de bens materiais. O Estado, interessado em difundir ideologicamente representações deformadas da realidade, voltadas para uma despolitização massiva e, para tanto, favoreceu o acesso aos produtos e bens simbólicos da indústria cultural.

Em tempos do “milagre econômico”, a política de crédito concedida pelo Estado, destinada a compra de bens duráveis, viabilizou a compra de aparelhos televisivos à produzidos no país à crédito, tornando-os cada vez mais acessíveis às camadas populares. Não tardou para que a televisão emergisse como o principal veículo midiático do país, tido pelo regime como o principal porta voz do projeto de Integração Nacional e visando estar em sintonia com as preferências do novo público, as classes C e D. De acordo com Cássia Palha (2008, p. 43), o incentivo nas linhas de crédito refletiu diretamente no número de televisores em uso, que em 1970 chegou à casa dos 4.584.000, saltando para 16.737.000.79, em 1979.

A partir dos interesses estatais voltados à integração nacional e das estratégias comerciais da indústria cultural tem início, então, a formação de redes de comunicação (MATTELART, 1989, p. 36). Renato Ortiz (2001, p. 81) pontua que o processo de monopolização do mercado dos meios de comunicação de massa esteve intimamente atrelado aos investimentos do governo federal, interessado na centralização de poder no plano nacional.

Neste contexto, conforme observa Fábio Comparato (2000, p. 190-191), a organização do espaço de comunicação social realizou-se de forma alheia ao povo. Enquanto na maioria dos países europeus a comunicação social se fundamentou sob o monopólio do governo, buscando a constituição de emissoras públicas que expressassem as diferentes demandas da sociedade, no Brasil este espaço comunicacional se desenvolveu de forma privada. Este modelo permitiu a formação de um monopólio empresarial, voltado para assegurar e manter seus próprios interesses de classe e detendo inegável poder sociopolítico. Castellls observa que estes complexos midiáticos, guiados por interesses políticos e pela lógica empresarial articulavam, ideologicamente, sua linha editorial aos programas radiofônicos e televisivos tal como um sistema integrado e orgânico (CASTELLS, 2000, p. 376). E este sistema foi muito bem empregado para fins de promoção da Doutrina de Segurança Nacional.

Neste processo de monopolização, as empresas que mais se moldavam a política cultural de integração nacional e mantinham certa sintonia ideológica para com o regime militar foram as principais beneficiadas, tanto em investimentos, linhas de crédito a juros subsidiados, transferências de recursos por meio da publicidade oficial e desonerações fiscais, criando condições para que se transformassem em redes sólidas. E foi sob este cenário que a TV Globo despontou como a emissora modelo (ORTIZ, 2001, p. 81).

No entanto, este contexto político e econômico não foi nem um pouco favorável para as demais emissoras e redes de televisão formadas ao longo dos anos de 1950 e 1960, as quais experimentaram intensos processos de crise, insolvências e cassações. A primeira delas, a TV Paulista, teve seu processo de dissolução iniciado em 1960, com o falecimento do seu proprietário, Victor Costa, que acelerou o processo de declínio da emissora, ocasionando sua venda para a TV Globo do Rio de Janeiro, em 1965 (BARROS FILHO, 2011, p. 42).

No final da década de 1960, a TV Record entrou em uma fase de decadência após uma sucessão de incêndios que ocasionaram grandes prejuízos, provocando a venda de grande parte suas ações ao empresário Sílvio Santos. Em 1990, a emissora sofreu significativa remodelação, pelo controle acionário do bispo evangélico Edir Macedo.

A desestruturação da TV Rio foi ocasionada por fatores diversos. Em 1963, a emissora perdeu seus principais diretores - José Bonifácio Oliveira Sobrinho (Boni) e Walter Clark - e parte de seu quadro de artistas para a TV Excelsior que os contratou, por melhores salários (SIMÕES, 1989, p. 136). Posteriormente, em retaliação ao apoio dado para a permanência de João Goulart no poder, a emissora passou a sofrer com represálias do regime militar que, conjuntamente ao agravamento de uma crise financeira interna, teve sua concessão cassada em 1977 no governo de Ernesto Geisel (BARROS FILHO, 2011, p. 49).

Quando estava prestes a completar trinta anos, a prestigiosa TV Tupi foi declarada extinta em 16/07/1980, juntamente com seis concessionárias da rede. Isto se deveu ao declínio do conglomerado midiático Diários Associados, gerado por intensa crise financeira e administrativa, a qual ocasionou atrasos de salários, greves e uma enorme dívida com a Previdência Social (RIXA, 2000, p. 229-230; SIMÕES, 1989, p. 35-36).

Entretanto, o caso da TV Excelsior explicitou o controle e manipulação do sobre Estado de exceção sobre as concessões televisivas. A Excelsior, uma das emissoras líderes no início da década de 1960, se opôs abertamente a articulação golpista contra o governo Goulart, fato que ocasionou uma série de retaliações indiretas do regime militar. Contudo, o Estado não cassou abertamente a concessão da emissora, que era válida até 1970, embora tenha empreendido uma série de medidas com o objetivo de minar os negócios da família Simonsen, impossibilitando-

os de investir na emissora. Após um incêndio, a crise financeira da Excelsior foi agravada e, devido à insolvência financeira, a licença de concessão da emissora foi cancelada pelo governo Médici, em 1970 (BUSETTO, 2009). O que desencadeou, conforme observado por Gramsci (1981, p. 199), uma “luta pelo monopólio dos órgãos de opinião pública, de modo que uma só força modele a opinião e, portanto, a vontade política nacional, dispersando os discordantes numa poeira individual e inorgânica”.

Baseado no quadro delineado, a partir da década de 1970, o campo televisivo se alteraria drasticamente, pois o Estado mantinha sob estrito controle possibilitando o acesso ao mercado e às condições necessárias à prestação do serviço de radiodifusão, beneficiando os concessionários que estavam intimamente afinados com os interesses sócio políticos do regime. Reunidos sob o tripé - censura, discricionariedade administrativa e exploração econômica do serviço – os governos militares garantiam a dependência estrutural das emissoras expressa, inclusive, na delimitação do conteúdo, do que poderia ou não ser veiculado nas telas da TV (CARVALHO, 2015, p. 111-112).

Nesta perspectiva, as emissoras obedeciam aos diversos mecanismos de controle com a finalidade de assegurar seu próprio funcionamento. A esse respeito, a relação entre concessionárias de TV e o Estado autoritário não deve ser analisada a partir de uma perspectiva de subordinação, mas sim a partir de um amplo processo de negociação, no qual ambos agentes estavam intencionados a alcançar seus próprios objetivos. O Estado, em última instância, almejava, através da televisão, estabilizar a ordem política, alicerçada pela conquista da opinião pública enquanto as emissoras visavam se consolidar e prosperar no mercado cultural, transformando-se em redes nacionais e ampliando progressivamente o número de emissoras afiliadas em todo território nacional. Neste cenário de desestruturação de grandes emissoras, somado às oportunidades suscitadas pelo regime militar, um horizonte de perspectivas foi aberto, favorecendo a ascensão hegemônica da Rede Globo de televisão.

2.2 O BRASIL SE VÊ NA GLOBO

A hegemonia da Rede Globo reconfigurou toda a paisagem televisiva no Brasil e ainda hoje se projeta como a principal tela eletrônica de visibilidade da vida político-cultural do país. Assistida por mais de 200 milhões de pessoas diariamente, tanto no Brasil quanto exterior, veicula conteúdo aberto para 190 países, através do serviço por assinatura da Globo Internacional. No âmbito das telenovelas, atualmente, é uma das maiores produtoras do mundo e domina a produção de conteúdo televisivo na América Latina. Integra o Grupo Globo - um

dos conglomerados midiáticos de destaque mundial que compreende oito gigantes empresas que buscam controlar a comunicação em todas as dimensões: TV aberta, TV por assinatura, streaming, rádio, cinema, portal e editora¹²⁹. A principal empresa desse conglomerado, a Rede Globo, atualmente possui cinco emissoras próprias (Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Minas e Nordeste) além de 119 emissoras afiliadas. Se adaptou aos tempos líquidos¹³⁰, enquadrando seu conteúdo a diversos formatos - VOD, smartphone, tablet, desktop e TV conectada - a fim de alcançar todas as formas de audiência. A criação deste tão bem sucedido empreendimento contou, inicialmente, com a visão empresarial de Roberto Marinho, além de outros fatores que jogaram ao seu favor, como a herança familiar no ramo jornalístico, as ligações amistosas com o grupo Time Life e as estreitas relações com os governos militares, questões que serão explanadas a seguir.

O maior conglomerado de empresas midiáticas da América Latina foi iniciado, em 1911, pelo jornalista Irineu Marinho Coelho de Barros, proprietário do jornal *A Noite*, no Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Com o intuito de estabelecer concorrência com os jornais mais importantes da época, Irineu fundou, em 1925, o jornal *O Globo*. Após sua morte, os periódicos foram assumidos por seu filho, o também jornalista Roberto Marinho, que tal como seu pai também possuía um olhar empresarial, assumidamente liberal. Conforme comenta o diretor executivo da TV Globo Joe Wallach (2011):

Roberto Marinho era um capitalista convicto, como um americano. Não acreditava no comunismo ou no esquerdismo. Ele tinha confiança nos Estados Unidos e gostava do país. Achava que a América era o exemplo a ser seguido pelo Brasil. Um sentimento genuíno (WALLACH, 2011, p. 71-72).

Empenhado na expansão dos negócios da família, Marinho investiu, em 1944, no meio de comunicação de maior amplitude daquele momento e, para tanto, comprou a Rádio Transmissora da RCA Victor, transformando-a na bem sucedida Rádio Globo (Rio de Janeiro).

Na década seguinte, em virtude ao apoio político moderado de seus canais midiáticos ao governo de JK, Roberto Marinho foi beneficiado, em 1957, pelo presidente com a concessão pública de um canal de TV para o Rio de Janeiro (SOUZA, 2012, p. 24). Todavia em 1961,

¹²⁹ Entre as empresas que compõe este conglomerado estão: Infloglobo, Rede Globo, Sistema Globo de Rádio, Globosat, Infoglobo, Editora Globo, Globo.com, Som Livre e até mesmo uma empresa imobiliária a Zap Imóveis, além de ser mantenedora da Fundação Roberto Marinho.

¹³⁰ Referência ao sociólogo polonês Zygmunt Bauman, que tem como conceito fundamental de sua teoria, a “modernidade líquida”. Bauman entende que na pós modernidade, vivemos em tempos “líquidos”, imersos um progresso contínuo e devido a essa liquidez, deliberadamente impede de se solidifiquem mudanças, que se tornam cada vez mais contínuas, sendo marcadas pelo intenso desenvolvimento tecnológico, relações de consumo, relações sociais temporárias e sem profundidade.

frente à renúncia de Jânio Quadros, o editorial de *O Globo*, em matéria de capa “Estamos na encruzilhada: democracia ou comunismo” noticiou, com um tom alarmante, a crise política instalada após o veto, quase absoluto, das forças armadas à posse, do então vice presidente, João Goulart:

A evolução da crise foi tão rápida, que para ela contribuíram principalmente antigas distensões entre o presidente do PTB e os chefes militares, sempre dispostos a enfrentar os exageros do Sr. João Goulart. (...) quando Jango era Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, uma campanha de agitação de massa, levou os militares a exigir, do então Presidente, o afastamento do ministro. Agora, questões de política externa determinam a crise de Jânio, as divergências do Sr. João Goulart, com os mesmos líderes militares, criaram o impasse em que o país se encontra no momento. **E para qual contribuíram também, as recentes declarações do Sr. Goulart, na China comunista, de visível apoio e apreço aos governos vermelhos, como já noticiamos na edição de sábado (O GLOBO, 28/08/1961, grifo nosso).**

A reportagem deixou clara a linha política partidária de *O Globo* revelando o futuro apoio à ação das forças armadas no golpe civil militar de 1964. Não obstante, mesmo posicionando diretamente contra sua posse, o presidente João Goulart, em 1962, outorgou outra concessão televisiva à Roberto Marinho, desta vez para a criação de uma emissora em Brasília.

Goulart interrompeu o projeto internacionalista - iniciado no curto governo Café Filho e aprofundado durante o governo de Juscelino Kubitschek - e retomou o nacional-desenvolvimentismo, centrando-se na substituição de importações de bens intermediários e de capital, juntamente com a proposta de reformas estruturais – as chamadas Reformas de Base. As propostas reformistas de Goulart, voltadas à justiça social, foram vistas como uma ameaça por parte da elite, militares e por setores conservadores, os quais não mediram esforços para barrar esse processo. Para tanto, foram direcionados elevados financiamentos para campanhas publicitárias contra Goulart, sendo notória a participação do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), que realizou forte campanha ideológica a fim de desestabilizar o governo, difundindo nos diversos veículos midiáticos um discurso, marcadamente, anticomunista. A propaganda contra o governo foi estruturada atribuindo a imagem de Goulart a um líder fraco, despreparado e incentivador de greves e subversão, que conduziria o país à desordem comunista. Reiterando este discurso tanto nas ondas da Rádio Globo e pelas páginas de seu jornal, Roberto Marinho apoiou as propostas golpistas. De acordo com Sônia Wanderley

(2005a, p.12), suas emissoras de rádios e jornais foram os principais veículos midiáticos de divulgação das campanhas organizadas pelo IPES¹³¹.

Roberto Marinho não apenas apoiou o golpe civil-militar, mas compartilhou as estratégias desenvolvidas pelos governos militares para a institucionalização definitiva de seu projeto de desenvolvimento nacional. Em grande parte, o sucesso da TV Globo na década de 1970 deveu-se a essa identidade, o que acabou permitindo ao regime utilizar simbolicamente o crescimento da emissora como comprovação de sua eficácia. Com o objetivo de relativizar a íntima relação com o regime militar, que atualmente depõe contra a imagem da emissora, o site Memória Globo, menciona o assunto, sob o título “acusações falsas”:

Afirma-se, com frequência, que o crescimento da Rede Globo de Televisão se deu graças à sua estreita ligação com o regime implantado em março de 1964. O Globo, de fato, apoiou o movimento militar. Mas esta não foi uma posição exclusiva do jornal. Havia, naquele momento, um posicionamento amplamente majoritário contra o chamado nacional-populismo de João Goulart. Com exceção da Última Hora, todos os principais órgãos de informação do país apoiaram o golpe. Depois de instaurado o primeiro governo, alguns periódicos passaram para a oposição. Roberto Marinho seguiu dando apoio aos militares. Ele acreditava na vocação democrática do presidente Castello Branco e na eficácia da política econômica desenvolvida por Roberto Campos e Octavio Gouvêa de Bulhões¹³².

Embora Roberto Marinho dispusesse de concessão televisiva desde 1957, a emissora permaneceu adormecida como um projeto, à espera de perspectivas econômicas e políticas que viabilizassem sua estreia. Um acordo com o grupo estadunidense de comunicações *Time Life* e a chegada dos militares ao poder, por fim, criaram condições favoráveis para a estruturação da nova emissora. Assim, em 26 de abril de 1965, entra no ar a TV Globo, Canal 4, Rio de Janeiro.

Apesar de restrições expressas na Constituição quanto à participação de uma empresa estrangeira em uma área estratégica, como a das telecomunicações, Roberto Marinho conseguiu viabilizar a parceria com o *Time Life*. Sobre esta associação Gabriel Priolli (1985) comenta que tal como outros grupos americanos de comunicação, o *Time Life* estava interessado na expansão pela América Latina e da mesma forma que fizera na Argentina e na Venezuela vislumbrava o Brasil como um mercado atraente e estratégico para a política de esferas de influência. O autor aponta que o grupo, inicialmente, realizou propostas de negócios ao *Estado de S. Paulo* e aos

¹³¹ O IPES criado em 1961 produziu as campanhas publicitárias organizadas que objetivavam integrar os diversos movimentos sociais de direita constituindo as bases de uma oposição com o objetivo de deter o suposto “avanço do comunismo”.

¹³² Disponível para consulta em: <https://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/concessoes-de-canais/>. Acesso em: 15/03/2020.

Diários Associados, que não foram bem sucedidas, estabelecendo, então, a parceria com Roberto Marinho (PRIOLLI, 1985). Esta associação permitiu à Globo uma dianteira decisiva que se refletiria nos anos de 1970. Com o respaldo técnico, administrativo e financeiro do grupo Time-Life, Roberto Marinho investiu na mais alta tecnologia, a fim de colocar em prática um esquema empresarial industrial, que seguiria um padrão de produção voltado para a conquista de mercado. E para gerenciar a acordo com a Globo, o norte americano Joe Wallach, representando o grupo Time Life, tornou-se o diretor executivo da emissora. Em sua autobiografia, Joe Wallach (2011, p. 29), afirmou que o valor investido nessa parceria pelo grupo norte americano foi de, aproximadamente, cinco milhões de dólares e, em contrapartida:

A Time Life receberia valores mensais, correspondentes a 45% dos lucros da Estação do Rio de Janeiro, mais 3% das receitas como pagamento da assistência técnica, desde que o total não excedesse 49% (WALLACH, 2011, p. 28).

Porém, o acordo assinado ainda em 1961 contrariava diretamente a legislação brasileira em vigor - Artigo 160 da Constituição de 1946 – impedia, no setor de telecomunicações, que grupos estrangeiros formassem sociedades com empresas nacionais, participassem da diretoria administrativa e mesmo que investissem. Em decorrência à denúncia pública feita por Carlos Lacerda, dois meses após da estreia da emissora, foi iniciada uma campanha política conduzida pelo senador João Calmon - ligado ao grupo corrente, os Diários Associados – conduzindo a uma ruidosa e polêmica CPI da Infiltração do Capital Estrangeiro na indústria de comunicações. Entretanto, apesar da legislação em vigor vetar tal tipo de acordo, o inquérito não gerou consequências legais para a emissora, sendo arquivado em 1967 (KEHL, 1986, p. 183-184). Frente a este transtorno, a associação com o grupo Time-Life foi desfeita em 1970, embora isto só viesse a acontecer após esta usufruir das vantagens dos dólares e da expertise gerencial estrangeira. Estando com sua emissora consolidada no mercado, Roberto Marinho comprou as ações da Time Life por 3,85 milhões de dólares, financiados em 4 anos (1970-1974), e teve como fiador o Banco do Estado da Guanabara (WALLACH, 2011, p. 48). Conforme relatou Joe Wallach - que passou a ser superintendente administrativo da Globo e pelas exigências do momento naturalizou-se brasileiro – no fim da parceria internacional “no Brasil, não houve qualquer pressão do governo. Ninguém os expulsou” (WALLACH, 2011, p. 49).

Em seus anos iniciais, a TV Globo era a empresa mais moderna e equipada do Rio de Janeiro, tendo um estúdio para abrigar a mais nova tecnologia, câmeras de ponta e aparelhos de videoteipe. Independentemente de todo o investimento, a Globo ainda não conseguia entrar na

disputa com as principais emissoras do campo televisivo do período - Record, Excelsior e Tupi - chegando a prejuízos na ordem de 250 mil dólares ao mês (WALLACH, 2011, p. 33). E a fim de buscar um lugar nessa corrida por audiência e, valorizar a venda de seus espaços publicitários, a TV Globo encontrou um novo nicho de mercado, que até aquele momento não estava ocupado pelas concorrentes, formatando uma grade programática com uma feição mais popular, voltada à classe C, a qual constituiria a base de sua audiência. “Naquele momento era melhor ser brega vivo, do que apenas recordação de uma TV de bom gosto e bem intencionada”, relembra Walter Clark (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 171).

Logo, as contratações de Walter Clark, vindo da TV Rio, para se tornar o diretor-geral da TV Globo e do publicitário José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) - superintendente de produção, programação engenharia e jornalismo – contribuíram, e muito, para a formatação de novas estratégias de comercialização e da criação de uma grade programática sólida. Estas estratégias alteraram o modelo de patrocinador único de programas e implantando também a negociação de intervalos comerciais rotativos, nos quais os pacotes de anúncios eram distribuídos pela grade de programação e vendidos por valores que acompanhavam a dinâmica de audiência do horário e/ou do programa (PALHA, 2008, p. 54). Ao contrário da Tupi e da Excelsior que direcionavam esforços para a venda do horário nobre, na Globo a comercialização do espaço publicitário foi realizada por pacotes de comerciais, distribuídos ao longo de toda a programação, entre o horário nobre e intermediários, ocasionando valores comerciais mais baixos em comparação as outras emissoras. Esta forma de comercialização assegurava o patrocínio para os horários laterais, além de deixar espaço livre para a comercialização do horário nobre (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 183).

A partir de 1967, programas em um formato popular foram levados ao ar, e alcançaram grande sucesso, auxiliando na consolidação da audiência da emissora, tais como: *Dercy de Verdade*; *Buzina do Chacrinha*, *Telecatch Montilla* (versão brasileira das lutas livres); *Casamento na TV*, com Raul Longras; em 1968, *Balança Mais Não Cai* e *Amaral Netto, o repórter*; e a partir de 1969, *Mister Show* (com Agildo Ribeiro e o Ratinho Topo Gigio) e o show popular *Programa Sílvio Santos*, que já estava no ar pela TV Paulista e agora passava a ser veiculado também no Rio de Janeiro¹³³. Juntamente a estes programas seguem, desde o início de suas operações, transmissões do carnaval e de jogos de futebol, programas esportivos e o *Jornal Vanguarda*, além de um bom lote de enlatados norte-americanos constituído por

¹³³ Informações disponíveis em: <http://www.robertomarinho.com.br/obra/tv-globo.htm>. Acesso em: 01 de nov. de 2019.

longas metragens, seriados (como Batman, Super-homem, Jonny Quest) e desenhos animados da Hanna Barbera, que também compunham a grade. Depois de elaborar essa amálgama, através de uma programação direcionada às massas, se poderia cogitar a busca por novos padrões artísticos e culturais.

Roberto Marinho comprou, em 1966, a TV Paulista (SP), a TV Rio e uma concessionária em Recife, de propriedade de Victor Costa e, em 1969, adquire a TV Belo Horizonte, canal 12 e o canal 5 de Juiz de Fora, de propriedade João Batista do Amaral: é o início da rede (WALLACH, 2011, p. 27). Logo depois foram inauguradas duas novas emissoras: a TV Brasília e a TV Globo Recife (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 229). Beneficiada pela tecnologia de microondas, a Globo consolidou-se como rede nacional, e uma de suas primeiras transmissões, via Embratel, foi a chegada do homem à Lua. A configuração de operação em rede exigiu a criação de uma conexão direta com os telespectadores, pois a elevação dos níveis de audiência permitia o aumento do valor de venda do espaço publicitário, o que geraria dividendos suficientes para serem reinvestidos na qualidade da produção, na programação e na distribuição de sinais.

Neste momento, a Rede Globo já possuía uma rede de distribuição sólida, tendo notória produção de conteúdo audiovisual, o que garantia um aumento significativo de audiência. O alcance massivo favoreceu a emissora receber a maior parte das verbas investidas em publicidade do país, seja de empresas privadas, seja do governo federal. Devido a um incêndio nas instalações de São Paulo, em 1969, a Globo acabou por concentrar toda a sua produção no Rio de Janeiro, o que facilitou sua organização empresarial, tornando o processo de produção mais econômico, além de propiciar uma percepção mais rigorosa do controle de qualidade (KEHL, 1986, p. 189).

Maria Rita Kehl (1979, p. 10-11) observa que a Rede Globo foi à emissora que captou com maior sensibilidade os ideais norteadores do regime militar e, sutilmente, evidenciou através da força presente na imagem determinados “padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético compatível com a nova fachada do país, em vias de desenvolvimento”. Com as novas estratégias comerciais e administrativas, a emissora estabeleceu um corpo de convenções que garantiam o estilo singular às produções da emissora, o chamado “Padrão Globo de Qualidade”, que tinha por finalidade modernizar estruturalmente a lógica de produção e a programação televisiva, fixando novas normas, padrões e qualidade. A partir da nova lógica produtiva instalada pelo selo “Padrão Globo de Qualidade”, a maior parte da grade programática e todo o espaço do horário nobre passava a ser preenchido por produções próprias da emissora. Conforme aponta Boni (2011) em sua

autobiografia, entre a década de 1950 e os anos iniciais de 1960, os produtos importados ocupavam cerca de 70% do horário nobre de todas as emissoras, “com o sucesso das novelas da Excelsior e Tupi, dos festivais da Record e mais tarde, com a entrada da Globo no mercado, o panorama havia mudado. Progressivamente vinha ocorrendo um aumento da programação brasileira” (SOBRINHO, 2011, p. 253). E nesta competição por mercados, a Rede Globo toma, vertiginosamente, a dianteira impulsionada por um padrão de produção industrial, o que garantiu, no início de 1970, um índice de nacionalização da grade programática, superior a 70%, que anos mais tarde chegaram ao índice de 95% (SOBRINHO, 2011, p. 254).

Eugênio Bucci (2004, p. 229) considera que este novo padrão apoiava-se em três pilares: a superioridade de base técnica da Globo em relação às emissoras concorrentes; a manutenção da supremacia econômica e administrativa, ambos os fatores auxiliados pela parceria com o Time Life; e, por fim, a sua centralidade tácita no projeto de integração nacional. Para além da percepção estrutural de Bucci sobre o “Padrão Globo de Qualidade”, mediante a observação, pode-se inferir que outros coeficientes, imprescindíveis ao sucesso da emissora, podem ser somados: a programação direcionada aos índices de audiência; a nova organização e planejamento da grade programática e a originalidade estética e narrativa que remodelaram os gêneros programáticos derivada, sobretudo, pela presença de intelectuais de esquerda. Todos estes fatores resultaram em estratosféricos índices de audiência para a Globo que passou a ter inegável poder econômico, influência política e maior prestígio frente às demais emissoras.

Os critérios sobre os modelos tecnológicos para a TV, desde a década de 1960 até os dias de hoje, são estabelecidos pelo governo federal como, por exemplo, a adoção do sistema PAL-M responsável pela transmissão em cores. Ao criar condições operacionais e determinar a transmissão em cores, o Estado autoritário visava veicular ideais ligados ao progresso, desenvolvimento, modernização, integração nacional do país, através de imagens coloridas, dotadas de maior realismo. A propaganda da TV Rio, publicada na revista *Veja*, intitulada “A televisão tem muito a ver com o Brasil que cresce” explicita o padrão de qualidade exigido pelo regime militar.

E implantamos, com pioneirismo nacional, a televisão colorida como uma realidade cotidiana. Agora em 1973, a televisão vai continuar tendo muito a ver com a Nação que cresce, proporcionando aos brasileiros uma melhoria de nível em seus programas de entretenimento sadio, de informação, de cultura e de interesse comunitário. E nossas emissoras, na busca ao modelo brasileiro de televisão, continuarão trabalhando de tal forma que você perceberá o quanto está sendo feito para que a televisão seja vista com outros olhos (*Veja*, 31/01/1973, p. 70).

A modernização proposta pelo governo caminhava lado a lado com medidas autoritárias. Sobre a imposição da tecnologia em cores à TV Globo pelo regime militar, Boni comenta em entrevista:

Nós estávamos saindo do prejuízo e com as cores teríamos de investir. Os militares forçaram a barra. Havia uma posição minha e do Walter (Clark) de que a implantação seria prematura, que seria uma coisa falsa porque não havia aparelhos para receber as cores e nem equipamento para produzir em cores. Houve também pressão do ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, para que a televisão se tornasse colorida. Isso era importante para a revolução, era sinal de progresso. A qualidade a que os militares se referiam era qualidade técnica. Eles queriam absolutamente TV em cores, queriam que inaugurássemos na Festa da Uva em Caxias porque a filha do ministro ia desfilar, comemorando o aniversário da revolução (*Folha de S. Paulo*, 18/05/1988).

Boni apesar de criticar a imposição da tecnologia a cores pelo Estado, detinha uma visão política alinhada aos militares e de setores conservadores da sociedade, observando a ditadura militar como uma revolução. Esta perspectiva também era compartilhada pela cúpula administrativa da TV Globo.

Mesmo com toda adversidade para implantação do sistema PAL-M, as cores marcam o “Padrão Globo de Qualidade”. A Globo criou, assim, uma nova visualidade fundamentada em uma identidade visual e sonora particular. Com ares de modernidade surge o “plim-plim”, vinheta eletrônica criada por Boni, ainda hoje, insistentemente, anunciada na grade programática. Junto à identidade visual foram feitos investimentos em tecnologia de ponta para a formatação de programa para serem transmitidos em cores e com recursos de gravação e pós-edição, os quais permitiram a melhoria de técnicas de edição, trucagem de imagens, efeitos especiais, mixagem de som e correção de cores, elevando, e muito, a qualidade de todos os gêneros (SOBRINHO, 2011, p. 254).

Contudo, para a adoção destes novos recursos era necessário arremeter uma equipe técnica capaz de operar essa nova tecnologia de comunicação, como o diretor técnico do Rio de Janeiro, General Lauro Medeiros (SOBRINHO, 2011, 185). Conforme destaca Luiz Eduardo Borgerth (2003, p. 97-98), o diretor técnico contratado pela TV Globo foi o coronel Wilson Brito que integrou o Instituto de Tecnologia do Exército (instituição pioneira no ensino de telecomunicações) e povoou a emissora com militares (alguns em transição para a reserva), todos especialistas em engenharia da comunicação. Por mais surpreendente que pareça, a presença de militares no quadro de funcionários da emissora, não se restringiu à área técnica, como veremos a seguir.

Com a contratação do designer austríaco Hans Donner, em 1975, a identidade visual de vários programas da grade passou a um novo status, marcado pela sofisticação (SOBRINHO, 2011, p. 335). Boni observa que estas alterações do processo técnico, juntamente com a exibição em rede, forneceram suporte para o aumento de uma produção com o selo de “origem nacional”, abrindo mercados inimagináveis (SOBRINHO, 2011, p. 253- 254).

Orientada pelo modelo de organização programático da TV Excelsior, a Rede Globo passou a operar baseando-se nos alicerces da horizontalidade (frequência de um programa ao longo de uma semana ou mês) e da verticalidade (frequência ao longo de um dia) nutrindo o elo de cumplicidade com seu público, visto que a programação se adaptava ao cotidiano familiar. Baseando-se no dueto de sucesso telejornais e telenovelas, a TV Globo alicerçou os carros-chefes de sua audiência televisiva, que chegam a contar com até quatro horários diários de exibição, inculcando entre os brasileiros o hábito de ver TV. De acordo com Boni:

[...] os militares queriam mostrar que o Brasil era um país de primeiro mundo e montaram a Embratel. Nós imaginamos que a primeira utilização óbvia dos enlaces do micro-ondas seria o jornalismo, e começamos a pensar num programa nacional (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p. 28).

O primeiro programa transmitido em rede nacional, o *Jornal Nacional*, acabou por atender os objetivos de promoção da integração nacional, veiculando a imagem desejada pelos militares, ou seja, de um país moderno em pleno desenvolvimento socioeconômico. Conjugados à dimensão política, Walter Clark expõe os interesses comerciais da Globo, que precisava:

[...] de um programa diário, que entrasse ao vivo em vários estados, para estimular outras emissoras a se afiliarem à Globo. Com mais emissoras, poderíamos oferecer aos nossos clientes a audiência de outras praças, cobrando mais caro por isso. E obviamente, não havia nenhum programa de TV diário melhor para fazer essa integração nacional do que o telejornal (CLARK; PRIOLLI, 1991, p.213).

Maria Rita Kehl (1986, p. 265) observa que o conteúdo informativo do *Jornal Nacional*, formatava-se de modo fragmentado com a finalidade de direcionar a opinião pública para uma realidade alienante. O comentário do presidente Médici, em março de 1973, ilustra bem a questão:

Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir o jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações atentados em várias partes

do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho (MATTOS, 2010, p. 110).

Nesta direção, foi publicada na revista *Veja* uma reportagem de autoria de Guilherme Cunha Pinto que argumentava que o telejornalismo da Rede Globo, ainda que contasse com grandes investimentos em aparelhagem e a contratação de alguns dos mais conceituados profissionais de imprensa do país, era o departamento mais fraco da emissora:

Para se entender o fundamental desses motivos é preciso evitar a separação entre televisão e realidade nacional. Como um espelho, a TV reflete ao contrário: é possível, por exemplo, fazer um apanhado dos preconceitos vigentes em nossa sociedade por meio de uma lista das proibições da censura de costumes que poda as novelas. E, como projeção direta, a televisão transmite os valores e os interesses das bases que sustentam o poder. É aí que o telejornalismo, que na teoria deveria projetar o real, seguidamente perde sua força e se desvia para o plano de espelho mágico — pois muitas vezes a divulgação do real não está nos interesses dos agentes dessas estruturas (*Veja*, 31/08/77, p. 54).

De acordo com Walter Clark (1991, p. 227), a Globo trabalhava “a partir de um senso de realidade e procurava estabelecer um bom convívio com o governo”. A emissora, neste momento, estava direcionando seus esforços para alcançar a projeção no mercado de bens culturais e dependia, para tanto, de relações amistosas com os governos militares, mantendo um processo contínuo de negociações para acomodar os interesses de ambos os lados. Em um complexo processo de negociação, o diretor executivo comenta que a Rede Globo conseguiu demover o projeto da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) que queria levar ao ar, em rede nacional, uma versão televisiva do programa radiofônico *A Voz do Brasil*. Segundo Clark, o projeto de *A Voz do Brasil* na TV, conduzido pelo coronel Octavio Costa, seria um desastre para os interesses comerciais da emissora, pois entraria em choque com o *Jornal Nacional*, com o interesse dos telespectadores e até para a imagem do governo. Em negociação, a TV Globo propôs em troca da *Voz do Brasil*, o desenvolvimento de campanhas institucionais para o governo, que fariam uma promoção do regime, em diferentes horários, uma vez que estariam dispersas em sua grade programática (CLARK; PRIOLLI, 1991, p.227). Nasceram, assim, os inesquecíveis dez minutos diários do governo, em mensagens distribuídas ao longo de toda a programação por meio destas campanhas institucionais (BORGERTH, 2003, p. 158).

Além disso, o *Jornal Nacional*, uma das principais telas de visibilidade do país, afinado com estas campanhas institucionais, privilegiou em sua pauta a cobertura de todos os eventos militares, como a festa do Sesquicentenário da Independência, as Olimpíadas do Exército e as

paradas do 7 de setembro, festividades cívicas que contavam com verbas publicitárias do governo federal (FERREIRA, 1998, p. 159). De acordo com Walter Clark, no telejornalismo, “(...) operávamos na faixa do entretenimento e da informação fria (...) se déssemos um pequeno passo no sentido da opinião, da crítica, trombaríamos ou com o regime, ou com o Roberto Marinho” (CLARK; PRIOLLI; 1991, p. 254). A fala de Clark explicita a censura estatal, assim como a rígida autocensura da emissora, o que fez com que os telejornais da Globo reiterassem artificialismos em suas pautas, fazendo dela a própria imagem do regime. Dias Gomes comentou em entrevista que a telenovela “se desenvolveu sobre uma censura muito mais rigorosa que o telejornalismo” (*Folha de S. Paulo*, 08/09/1989), visão também compartilhada por Walter Clark: “com o telejornalismo controlado, o problema da censura se concentrava nas novelas” (CLARK; PRIOLLI, p. 255). Afinal, enquanto algumas narrativas ficcionais representavam aspectos da problemática em relação à realidade sociopolítica do período, telejornais como o *Jornal Nacional*, de cunho governista, pareciam mais próximos à obras de ficção, pois produziam uma cobertura baseada em uma “assepsia” da imagem, que visava encobrir, entre tantas coisas, problemas socioeconômicos, desigualdade social e racial e violência do regime militar.

Guiada pela “racionalidade empresarial moderna” inerente à indústria cultural, a Rede Globo direcionou investimentos para pesquisas de opinião e de mercado para estruturar seus produtos. Com o propósito de planejar sua programação com produções que pudessem ser consumidas pelos diferentes estratos sociais a emissora criou, em 1971, seu próprio departamento de análise e pesquisa, essencial para ampliar os níveis de audiência e, por conseguinte, o interesse das agências de publicidade. Se anteriormente as análises eram feitas baseando-se na pós-exibição dos programas, com Homero Sánchez na diretoria do departamento de Análise e Pesquisas da emissora, as pesquisas voltaram-se às tendências de comportamento e hábitos do telespectador, sendo construídas a partir de variáveis e preferências, tais como: gênero, faixa etária, grau de instrução, local de moradia e religião.

Tomando estes dados foi possível fazer o cruzamento entre os critérios da pesquisa socioeconômica, já utilizados tradicionalmente, com os valores socioculturais. Por meio desse método, constatou-se que um mesmo indivíduo economicamente proveniente da classe C poderia se comportar e ter desejos próprios da classe A. Deste modo, a percepção do comportamento do público viabilizou a adequação da programação às expectativas dos telespectadores, principalmente no campo da teledramaturgia. Esta estratégia possibilitou também a transição da programação, agora mais elitizada, voltada para segmentos com maior poder de consumo. Com relação à classe C, embora não pudesse materialmente consumir os

produtos anunciados, esta os consumia ideologicamente, por meio dos produtos culturais. Esta percepção permitiu a emissora atingir altos índices de audiência, o que garantiu a legitimação mercadológica de seus produtos, tanto no Brasil quanto no mundo.

Em 1971, além das recorrentes intervenções censórias, uma série de recomendações sobre a “qualidade” do conteúdo programático foram direcionadas à emissoras. Entre as questões que preocupavam o governo federal estavam o nível educacional, cívico e moral dos programas televisivos e os efeitos e excessos de conteúdo pois, segundo o ministro de comunicações Hygino Corsetti, a televisão não estava acompanhando os esforços estatais para a construção de um Brasil grande, economicamente forte e culturalmente moderno (MATTOS, 2010, p. 104-105). Desta forma, em 1971 foi nomeada pelo governo federal uma comissão oficial que trabalharia em parceria com a SCDP, composta por representantes de órgãos estratégicos ao Estado e gerida pelo Ministro da Justiça, que seria responsável por ditar normas voltadas a disciplinar o conteúdo programático televisivo, com o objetivo de “elevar” o padrão de qualidade da televisão brasileira.

Sintonizada às exigências do momento, a Rede Globo remodelou sua programação abandonando a roupagem popular, apelativa, própria de sua grade desde a inauguração. Comercialmente, a Rede Globo buscava-se posicionar na frente da disputa por audiência e pela verba publicitária, voltando-se para a incorporação de novos públicos alvo, as chamadas faixas A e B. Buscando elevar a qualidade da grade programática a emissora foi suprimindo o que se convencionou chamar de “mau gosto popular”, exemplificado por programas como *O Homem Do Sapato Branco*, *Rainha por um dia*, *Dercy de Verdade*, *Cidade contra o crime*, *Casamento na TV*, *Programa Sílvio Santos* entre outros (PALHA, 2008, p. 58). Para além do caráter popular, alguns destes programas geraram graves embates com a censura federal.

Com a intenção de evitar choques com a SCDP e possíveis prejuízos econômicos, a emissora passou a se abster de transmissões ao vivo, com exceção dos telejornais – os quais já tinham sua pauta controlada - e passaram a privilegiar pré-gravação dos programas, passíveis de um controle interno mais rigoroso (SACRAMENTO, 2008, p. 86-87). Boni relembra *Que O Homem Do Sapato Branco* apresentado por Jacinto Figueira Júnior, taxado pela SCDP como sensacionalista foi cancelado da grade e, posteriormente, Dercy Gonçalves, por abusar dos palavrões e dar declarações incompatíveis ao que os militares queriam ouvir, mesmo alcançando 60 pontos no Ibope, teve que ser suspenso por prejudicar a imagem da emissora frente ao regime (SOBRINHO, 2011, p. 252). Além dos ângulos de câmeras que enquadraram as minissaias das vedetes, os quais causavam, recorrentemente, contratemplos com a SCDP, Chacrinha ao levar em seu programa “Seu Sete da Lira” abalou os padrões moralistas e racistas

da classe média e de setores da Igreja. E, para evitar uma intervenção direta, conta Clark, o *Programa do Chacrinha* foi subitamente cancelado, logo após esse episódio. (CLARK; PRIOLLI, 199, p. 232). Após este evento, a responsabilidade sobre o conteúdo transmitido nos programas de auditório deixou de ser do apresentador passando a ser direcionada para as emissoras facilitando, assim, a intervenção do Estado, conta Boni (*Folha de S. Paulo*, 18/05/1988).

Sacramento (2008, p. 79-80) revela que o episódio do “Seu Sete da Lira” deflagrou um controle, ainda maior, em relação ao “popularesco” por uma estratégia de violência simbólica que visava a legitimação da cultura dominante frente à desvalorização dos produtos culturais populares. A partir daí, foi traçado, no meio televisivo, uma discussão entre “baixa cultura”, “pouco refinado”, do “vulgar” *versus* “alta cultura”, “com qualidade”, que tentava transformar os programas televisivos em manifestações subservientes ou melhor ajustados aos setores conservadores da sociedade, encaixando-se na ordem social e moral desejada pelo regime. Entretanto, este projeto não foi tão bem sucedido assim, pois a qualidade dos programas televisivos não foi constituída com uma nacionalidade embasada por referenciais tradicionais, eurocêntricos e/ou estadunidenses, mas sim por uma matriz cultural, tipicamente brasileira e ideologicamente crítica, que remonta às décadas de 1940 e 1950: o nacional-popular.

Com o intuito de remodelar a grade programática para que esta alcançasse o “alto nível” esperado, seria necessário arrebatar uma nova equipe de profissionais que possuíssem capital simbólico reconhecido. Por conseguinte, foi reestruturado o setor teledramatúrgico e jornalístico da emissora, com a contratação de um novo corpo de profissionais que traziam em sua bagagem um vasto repertório cultural. Neste sentido, com a contratação destes profissionais, promoveu-se uma apropriação de novas possibilidades expressivas, estabelecendo interconexões com outros campos culturais, como a literatura, cinema e teatro. Esta renovação trouxe uma nova dinâmica interna à grade programática da Rede Globo, mobilizando novas formas de narrativa, processos de experimentação dramática, marcados por uma criatividade estética, pela incorporação de inovações técnicas e tecnológicas. Todas estas mudanças foram capazes de delinear produtos altamente rentáveis marcados por cultura, imaginários e concepções de mundo próprias à identidade popular brasileira.

Todavia, esta inegável qualidade artística teria um preço à emissora: a maioria destes profissionais eram ligados ao PCB, compartilhando em suas obras a estética ligada ao nacional popular e, conseqüentemente, já eram alvos visados pelos órgãos de Segurança Nacional e pela Censura de Diversões Públicas. A rede de sociabilidade que uniam estes intelectuais e artistas que compartilhavam ideais vinculados ao nacional-popular, asseguraram a distinção e *status*

por meio de amplo crédito social e artístico, possibilitando que estes fossem considerados os “especialistas certos” para atenderem os requisitos de recrutamento da emissora (SACRAMENTO, 2012, p. 68)¹³⁴.

Não obstante, mesmo se mantendo afinada ao regime militar, a Rede Globo, ao contratar estes profissionais, incorporou novas perspectivas políticas e estéticas um tanto dissonantes da linha ideológica que norteava o Complexo Globo, porém devido à qualidade artística e a popularidade alcançada por estas obras, a emissora manteve estas mesmas vozes em sua sinfonia. Entretanto, isto exigiu da emissora uma busca constante por uma harmonia com o próprio regime militar, gerando constantes processos de negociações conciliatórias e alguns embates diretos com a Censura de Diversões Públicas.

Embora a Rede Globo tenha incorporado tais profissionais engajados, a cúpula administrativa da emissora - Roberto Marinho e os principais executivos da TV Globo, tais como Boni, Walter Clark e Joe Wallach¹³⁵ – não divergiam ideologicamente ao projeto político e social do regime militar para o Brasil. Em diversos depoimentos é possível perceber que na visão destes profissionais havia uma cisão entre a cúpula do regime afeita à Rede Globo e os órgãos do SISNI e a Censura de Diversões Públicas, que buscava dismantelar a infiltração comunista nos meios de comunicação (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 254). Todavia, Roberto Marinho, reiterando sua oposição liberal, buscava assegurar na condução de suas empresas certa autonomia, com a finalidade de contrapor as intervenções mais diretas dos órgãos militares. Walter Clark (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 224) destaca que uma das formas de Roberto Marinho demonstrar sua independência foi manter em torno de si membros da esquerda em cargos importantes na redação de seu jornal e na televisão, mesmo que isto gerasse embates com o SISNI. Clark revela que a estratégia de Roberto Marinho tinha três objetivos: conquistar a intelectualidade, simpatizante da esquerda; exercer “o confronto com provocação”, estabelecendo seu poder diante do DCDP e do SISNI; e, por fim, “exibir-se como o Luís XV da mídia: ‘O Globo sou eu’” ressaltando a supremacia da Globo no campo televisivo (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 224). Neste mesmo caminho Joe Wallach (2011, p. 59) reitera que Roberto Marinho “não gostava que os generais dissessem o que ele deveria fazer, mas também não gostava de comunistas”, para além dos artistas que trabalhavam na emissora.

¹³⁴ Bourdieu (2011) entende que o sucesso de um produto ou estilo na indústria cultural se deve, entre outros fatores, aos atores detentores da hegemonia dentro do campo artístico, ao reconhecimento obtido no próprio campo entre os críticos e outros produtores que elevam o capital cultural da obra.

¹³⁵ Em sua autobiografia Joe Wallach (2011, p. 60) expressa “os militares brasileiros batalhavam pelo que acreditavam ser melhor para o país.” Walter Clark era amigo pessoal da família Médici.

A Rede Globo, por sua vez, aproveitando-se de sua influência junto ao regime, estabeleceu intensas articulações com diferentes instâncias do Estado, para manter estes profissionais ligados à esquerda em seu quadro de funcionários. Por suas obras veicularem conteúdos politicamente críticos ou arrojados moralmente, a SCDP e os órgãos de segurança interna pressionavam constantemente a emissora. Entretanto, a permanência desses profissionais na TV Globo, se deveu também ao planejamento da programação realizado a partir de pesquisas de aferição de audiência. Os produtos televisivos destes profissionais atingiram grande sucesso e expandiram, até mesmo, altos índices de audiência para horários mais tardios da noite, antes sem público, como a faixa das 22 horas. Dessa maneira, além de elevar o tão almejado nível da televisão brasileira, as obras destes profissionais engajados, pela inegável qualidade, alcançavam elevados níveis de audiência, dando, assim, mercado, prestígio e lucro à emissora.

O grande mérito inovador da Rede Globo, como observa Maria Rita Kehl (1979), foi conseguir articular na produção televisiva expressões culturais tão diversificadas, porém, tomando todo o cuidado de transformar a crítica em mercadoria, direcionando, assim, o conteúdo de forma a esvaziá-lo de seu caráter mais radical e subversivo:

Os ideólogos da Globo perceberam que, melhor que omitir os problemas e exigências da realidade social, é encampa-los sob sua tutela. As reivindicações por “mais realismo”, “menos fantasia”, “menos ilusão” e outras vindas de setores mais avançados do público e dos próprios críticos, serviram de orientação à estratégia de programação da emissora que buscou, ao nível do senso comum, falar da realidade brasileira, colocar o “povo” no vídeo, e não omitir nem mesmo os fenômenos criados pelas vanguardas da sociedade (KEHL, 1979, p. 27).

Sob esta roupagem moderna, a Globo levava às telas doses controladas de realismo por meio de expressões culturais marginais e minoritárias, embora, evidentemente, persistisse uma programação sintonizada com os ideais defendidos pelo regime militar e, no campo das mentalidades, reiterasse concepções próprias à setores conservadores da sociedade, evidenciando aspectos relacionados ao desenvolvimento, progresso, ordem, disciplina, educação cívica, valores morais cristãos, entre outros (KRAUSER, 2016, p. 364).

No âmbito musical, em 1967, a TV Globo por meio do Festival Internacional da Canção (FIC) passa a integrar o circuito dos festivais de música popular brasileira- sucessos de audiência nas emissoras Record e Tupi. Apesar da inegável qualidade artística, o FIC, tal como os demais festivais de música, sofreu grande repressão. Marcos Napolitano (2012, p. 86-87) observa que tais festivais consolidaram o lugar social e político das canções, além de favorecer

o consumo musical via televisão facilitando, assim, a transformação desta produção cultural crítica em mercadoria. A edição do FIC de 1968, lançou algumas “canções de protesto” que se tornaram hinos de oposição ao regime militar. Devido ao conteúdo político presente nestas canções, surgiram tensões com a SCDP e com o SISNI, que passaram a monitorar, inquisitoriamente, a repercussão das finalistas: *É proibido proibir*, de autoria de Caetano Veloso; *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré; *Sabiá* de autoria Chico Buarque e Tom Jobim e interpretada pela dupla Cynara e Cybele; e *América, América*, de César Rodão Vieira. A canção de Geraldo Vandré era a mais cotada entre o público. No entanto, um telefonema direcionado à Walter Clark continha ordens expressas do general Sizenô para que a emissora impedisse que as canções *Pra não dizer que não falei das flores* e *América, América* ganhassem o festival, apesar do fato das letras terem sido aprovadas previamente pela SCDP, dispondo do certificado de censura (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 196-198; SOBRINHO, 2011, p. 266). Cedendo ou não as pressões militares, o júri escolheu *Sabiá* como a canção vencedora. O último FIC aconteceu em 1972. Por causa das repercussões negativas geradas por intervenções da Globo na decisão dos jurados e do grande público, o festival teve ali o seu fim decretado (SOBRINHO, 2011, p. 270-271).

A Globo, por meio de programas dispersos em toda a grade, consolidou no imaginário coletivo nacional uma imagem positiva do regime militar. Contudo, algumas de suas produções continham porções de realismo crítico. Se na teledramaturgia e no *Globo Repórter* eram veiculadas críticas - como por exemplo o realismo existencialista de *O grito* ou o documentário *Theodorico, o imperador do sertão* – em contrapartida, coexistiam, na mesma grade, programas nacionalistas e ufanistas, como o *Jornal Nacional* e *Amaral Netto, o Repórter*.

Com grande apelo popular, o jornalista e deputado federal Amaral Netto, segundo a pesquisadora Kátia Krauser (2016), foi uma das faces civis da ditadura militar brasileira que encontrou grande visibilidade no meio televisivo. Sua trajetória começou na TV Globo em 1969 indo até 1985. *Amaral Netto, o Repórter*¹³⁶ foi um programa jornalístico de alta qualidade tecnológica e empregava os mais modernos recursos disponíveis à época, como o sofisticado equipamento com som ótico. Afinado ao projeto de integração nacional, Amaral Netto percorreu o Brasil com um olhar bandeirante, mostrando imagens inéditas, a muitos telespectadores, de áreas remotas do país (KRAUSER, 2016, p. 76). Com um discurso

¹³⁶ O jornalista Fidélis dos Santos Amaral Netto iniciou a carreira em 1947, no Correio da Noite e transitou pelas principais redações do Brasil. No início da década de 1950, com o auxílio de Carlos Lacerda, funda o jornal Tribuna da Imprensa. Logo se interessa pelo meio televisivo, escrevendo roteiros. Todavia, sua estreia na TV se dá somente em 1968, com o programa *Amaral Netto, o repórter*, inicialmente apresentado na TV Tupi. Seis meses depois, migra para a TV Globo onde permanece por dezessete anos.

marcadamente ufanista e nacionalista, o programa foi produzido de forma independente, sem custos para a TV Globo, sendo financiado majoritariamente por verbas do governo estadual e federal. O repórter em suas andanças pelo Brasil difundia a imagem de um país integrado, em pleno desenvolvimento econômico, representando diretamente a ideologia militar, o que significava para a TV Globo, a manutenção de um bom relacionamento com os governos militares (KRAUSER, 2016, p. 71).

No gênero telenovela, a emissora também articulou expressões culturais diversificadas, abrigo tanto autores politicamente engajados, como autores conservadores, que disseminavam valores patrióticos presentes na pauta conservadora do regime. O caso mais exemplar é a telenovela *Meu Pedacinho de Chão*, uma coprodução entre a TV Globo e a TV Cultura de São Paulo, direcionada para o público juvenil e foi considerada uma telenovela educativa. Financiada pela emissora estatal, a produção foi levada ao ar ainda no início da década de 1970, pela TV Cultura (BARROS FILHO, 2011, p. 189). Na Globo, a telenovela foi apresentada em 1971 ajudando a consolidar, na grade programática, o horário das 18 horas na teledramaturgia¹³⁷.

“Meu Pedacinho de Chão”, que foi feita para o público do interior, mas acabou fazendo sucesso nas cidades: amores ingênuos e puros, cenas de vida rural, muitas crianças e personagens simpáticos a elas. [...] Embora não tenha as preocupações didáticas da TV Cultura, a Globo, na novela, procura “incutir no telespectador a necessidade de estudar para vencer profissionalmente e viver melhor” (Veja, 10/05/1972, p. 45).

Meu Pedacinho de Chão foi resultado de uma pesquisa de *marketing* encomendada pelo governo federal – em especial das secretarias de Agricultura, Saúde e Educação- que indicava a telenovela como o principal meio de atingir as mais variadas esferas sociais (BARROS FILHO, 2011, p. 189- 190). De autoria de Benedito Ruy Barbosa e de Teixeira Filho, esta produção compartilhou temas presentes na pauta da AERP, como ensinamentos úteis sobre higiene, saúde e agricultura, além de veicular e promover a necessidade de alfabetização da população, ressaltando as vantagens do Projeto Mobral¹³⁸, principalmente, no meio rural. A

¹³⁷ *Meu Pedacinho de Chão* foi apresentada em 185 capítulos na TV Globo, entre 16/08/1971 a 06/05/1972 e teve direção de Dionísio Azevedo. Informações Disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/meu-pedacinho-de-chao-1971/>. Acesso em: 16/02/2020.

¹³⁸ Movimento Brasileiro de Alfabetização Moral (Mobral), sancionado pela Lei nº 5.379, de 15 de dezembro de 1967, foi um projeto que visava a alfabetização funcional e acelerada de jovens e adultos. Opondo-se a uma educação crítica e questionadora, desenvolvida por Paulo Freire, o Mobral propunha intrinsecamente o condicionamento do indivíduo para a manutenção do *status quo*. A funcionalidade deste projeto de alfabetização consistia no desenvolvimento do aluno a fim de que este recebesse as informações e

Rede Globo estabeleceu, assim, um papel dual, o de alienar e entorpecer a população e o de produzir e veicular produtos culturais com certa dimensão crítica à realidade social do país.

Os cineastas que construíram um “cinema revolucionário” nos anos 1960, adentraram às telas da Globo produzindo documentários críticos e engajados, como era o caso dos jovens cineastas Eduardo Coutinho e João Batista de Andrade, que produziram edições para o programa *Globo Repórter*, como bem demonstra as pesquisas de Sacramento (2008) e de Palha (2008). O programa renovou a linguagem televisiva ao introduzir na TV o gênero documentário e, devido aos índices de audiência alcançados, passou a ocupar o horário nobre.

A Grande Família, primeira comédia de costumes exibida semanalmente na TV Globo também alcançou um incrível sucesso, mas apesar da sutileza na abordagem de aspectos políticos, sofreu problemas com a SCDP. O notório comunista Oduvaldo Vianna Filho, reconhecidamente um dos autores teatrais mais representativos do período, membro atuante do CPC, trilhava o caminho da crítica social através da comédia de costumes. Ao migrar para a televisão sua trajetória não seria diferente. Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) foi um dos roteiristas responsáveis pela série, auxiliando no processo de adaptação da série norte-americana *All In The Family*, produzida pela Rede CBS em 1971, para a realidade nacional. Em tempos do milagre econômico, *A Grande Família* abordou, com ironia, as “cafônicas” presentes no cotidiano da classe média baixa, juntamente com os problemas econômicos e as ansiedades vividas pelo povo. O aumento do custo de vida, a alta dos aluguéis e a falta de perspectivas para a juventude foram questões (KEHL, 1986, p.262). Entre os personagens destacam-se os jovens Júnior (Osmar Prado), um estudante de esquerda contestador e engajado, e Tuco (Luiz Armando Queiroz), um *hippie* irresponsável e desligado.

Com a contratação dos autores de esquerda, que já estavam sob a mira do SCDP e das agências de segurança interna, o controle e monitoramento voltou-se também para a Rede Globo, o que exigiu da emissora, conforme o observado por Motta (2016) a habilidade de acomodar conflitos e tensões entre as produções culturais dos artistas engajados e as pressões do regime militar. Walter Clark confessa que após 1968 “a barra pesou e a censura foi fechando o cerco. Até a gente que apoia o regime foi censurada por ele” (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 225).

Porém, devido a centralidade da emissora no projeto político cultural do Estado, Roberto Marinho, muitas vezes, conseguiu direcionar processos de negociação a seu favor, utilizando o

desempenhasse corretamente seu papel na sociedade. Segundo Gilberta Jannuzzi (1987, p. 65), a educação era concebida como um investimento, uma adequação da mão-de-obra ao desenvolvimento industrial promovido pelo regime militar.

trunfo de ser a principal tela de visibilidade do regime. Joe Wallach (2011) afirma que Roberto Marinho não admitia imposições diretas e diante às pressões do regime ameaçava os militares dizendo “se vocês não me deixarem em paz, tiro a TV Globo do ar”, ou então rechaçando as intimidações do regime recorrentemente respondia “tirem-me do ar e vocês vão ver o que acontece” (WALLACH, 2011, p. 59). A ameaça de cancelar a concessão de uma emissora com a projeção em rede nacional e internacional como a TV Globo acabaria por expor a repressão e a censura, às ações autoritárias que o Estado buscava esconder nos bastidores.

Um exemplo da autonomia de Roberto Marinho foi trazer a público, em rede nacional, o veto integral da telenovela *Roque Santeiro*. *Roque Santeiro* seria a primeira produção em cores do horário nobre e, na véspera de sua estreia, foi impedida de ir ao ar por um veto integral do DCDP. A censura abrupta a *Roque Santeiro* gerou repercussões na mídia. A interdição foi anunciada em um editorial lido por Cid Moreira no *Jornal Nacional*, no dia 27 de agosto, escancarando para o público a ação da censura federal, práticas que o regime militar buscava encobrir. As constantes intervenções dos órgãos ligados ao SISNI e da SCDP sob as produções da Rede Globo, criaram pontos de tensão entre a emissora e o regime militar, o que exigiu um intenso processo de negociação.

A atenuação das decisões do SCDP, pode ser exemplificada no caso do processo censório de *Véu de Noiva*, de autoria de Janete Clair, telenovela que foi ao ar em 1972. Neste processo, fica claro que a emissora conseguiu, a partir de negociações, alterar o horário de apresentação indicado pela SCDP, delimitado para exibição após às 22 horas, para o horário nobre, ou seja, às 21 horas, contrariando diretamente as determinações da censura federal em prol dos “interesses comerciais da TV-Globo”¹³⁹. A fim de alertar para esta exclusividade da emissora, o chefe do SCDP, Aloysio M. de Souza, encaminha um ofício, em caráter confidencial, ao Diretor Geral da Polícia Federal:

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 às nossas decisões. Pelo que se tem conhecimento o chefe do SCDP, **a referida emissora de TV, se vale de seu conhecimento com autoridades, que muitas vezes por desconheceram os critérios e metas honestas e bem intencionadas da Censura Federal, são envolvidos por argumentos falhos e inverídicos da referida TV-Globo (grifo nosso)**¹⁴⁰.

¹³⁹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Véu de Noiva*, 1972.

¹⁴⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Véu de Noiva*. Ofício enviado por Aloysio M. Souza, chefe do SCDP para o diretor geral do Departamento da Polícia Federal (DPF), em 16/10/89.

Com o intuito de inibir estes arranjos com autoridades superiores, visto que “tal procedimento coloca a Censura em má posição face às demais emissoras de TV”, Aloysio M. de Souza assevera que a telenovela em questão deveria ser acompanhada por um censor que realizaria cortes, buscando atenuar a vantagem discrepante da TV Globo frente às demais emissoras¹⁴¹. As manobras do SCDP de propor uma avaliação rigorosa e de recorrer a DPF demonstram que não somente a emissora conduziria tais processos de negociação, mas também as instâncias internas buscavam suas próprias articulações a fim de se fortalecerem explicitando, assim, o complexo jogo de acomodações que envolviam uma empresa com tamanha influência como a TV Globo.

Neste jogo de acomodações, o proprietário da emissora não era somente um mero espectador, conforme infere Joe Wallace (2011, p. 55):

Roberto Marinho adorava negociar, e o fazia muito bem (...) Ao mesmo tempo era um animal político que sabia muito bem mexer os pauzinhos. Dr. Roberto era astuto e perspicaz no caminhar através das intrigas políticas e empresariais.

Roberto Marinho¹⁴², por vezes, utilizou de seus vínculos e de sua influência pessoal para estabelecer negociações diretas com os militares e, em casos mais graves, entrava em contato, sem intermediários, com autoridades chave ao regime, os quais detinha relações amistosas, tais como: seu amigo de infância, o presidente João Figueiredo, Antônio Delfim Netto - o ministro da Fazenda entre os anos de 1967 a 1974 - e o General Golbery do Couto e Silva, chefe da casa civil, durante o mandato de Ernesto Geisel até 1981¹⁴³ (WALLACH, 2011, p. 56-60).

Outra figura central a quem Roberto Marinho poderia recorrer era seu amigo pessoal, Armando Falcão, ministro da justiça entre os anos de 1974 a 1979, responsável por regular a

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Esta rede de influências de Roberto Marinho também se estendia ao jornal *O Globo*. O responsável pelo setor de relações públicas do jornal, Walter Poyares, detinha íntimas ligações com o regime militar, prestando assessoria pessoal aos presidentes Castelo Branco e Costa e Silva. Walter Poyares, além de professor nos cursos de formação de oficiais no Exército, Aeronáutica e Marinha foi responsável pela criação do Centro de Comunicações e Relações Públicas do Exército (POYARES, 2001, p. 364-367).

¹⁴³ General Golbey do Couto e Silva foi um teórico de destaque ao longo dos 21 anos de ditadura militar, estando presente desde o movimento que culminaria no golpe civil militar de 1964 até o lento, gradual e seguro processo de reabertura política. Em 1962, foi um dos nomes do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), sendo um dos principais mentores da Doutrina de Segurança Nacional e do SISNI. Golbey do Couto e Silva também foi chefe da Casa Civil, nos governos de Ernesto Geisel, João Batista Figueiredo até 1981. Antônio Delfim Netto ministro da fazenda nos governos Costa e Silva a Médici, e foi responsável pela política econômica que derivou o chamado “Milagre Brasileiro”, a qual favoreceu diretamente as atividades do empresariado industrial. Neste sentido, Delfim Netto acabou por fortalecer o elo entre o segmento empresarial liberal e o aparato militar e repressivo do regime (CAMPOS, 2020).

Divisão de Censura de Diversões Públicas (WALLACH, 2011, p. 60; CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 280). Segundo Joe Wallach, Armando Falcão o ajudou a conseguir sua cidadania brasileira para, enfim, exercer a função de diretor executivo da emissora, abrandando, assim, as tensões ainda remanescentes do acordo da Globo com o Grupo Time Life (WALLACH, 2011, p. 60). Todavia, as relações entre o ministro e o dono da emissora não eram sempre tão amistosas. Devido às incompatibilidades entre eles, Roberto Marinho não quis pedir a intervenção de Armando Falcão no caso das telenovelas *Roque Santeiro* (1975) e de *Despedida de Casado* (1977), ambas vetadas integralmente pela DCDP (SOBRINHO, 2011, p. 324).

Outras negociações eram realizadas diretamente por meio de intermediários, civis ou militares. Joe Wallach ao mencionar as negociações conduzidas pela TV Globo afirmou que “os militares não ganhavam muito bem, mas mesmo assim não se falava em corrupção praticadas por eles. Eles eram bem diferentes dos militares argentinos, oriundos de classes altas. Diversos militares fizeram carreira a partir das graduações inferiores” (WALLACH, 2011, p. 60). A declaração de Wallach deixa aberta uma brecha para possíveis negociações envolvendo pecúnias financeiras. Em depoimento de Plínio Marcos - arquivado em caráter confidencial pela CISA/RJ/SISNI referente ao I Ciclo de Debate sobre Cultura Brasileira, ocorrido em 30 de novembro de 1976, com o tema "TV: cultura e controle" - , o escritor reitera que a Rede Globo possuía vantagens frente às demais emissoras no processo de negociação com a Censura de Diversões Públicas “A TV GLOBO dá cadilaques para a Censura e a TUPI limita-se a oferecer TV a cores; daí a TV TUPI passa a ser massacrada pela mesma Censura”¹⁴⁴. Alguns militares, mesmo reformados, passaram a integrar o quadro de funcionários da TV Globo, fazendo não só parte da equipe técnica, mas também de uma rede de influências, essencial para manutenção deste processo de acomodação.

Outro artifício empregado a fim de evitar conflitos com a DCDP e prejuízos financeiros à emissora foi a implementação de um mecanismo de contenção de excessos – a autocensura. Com o propósito de minimizar os atrasos na produção e possíveis perdas financeiras, a TV Globo implementou no setor de teledramaturgia, a autoavaliação dos *scripts*, antes destes serem submetidos à apreciação dos órgãos oficiais. A autocensura, neste contexto, apresentava-se de modo sistêmico, sendo recorrente em outros meios, como *O Jornal do Brasil* e a *Editora Abril*, e corroborando para o domínio mais amplo da censura federal, uma vez que consistiu em uma supressão intencional, que alteraria significativamente a opinião pública à respeito da própria

¹⁴⁴ Informações disponíveis no acervo *online* do Arquivo Nacional, Fundo: Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica - BR DFANBSB VAZ; Informe 002/A2/1V COMAR, 10/01/1977.

realidade (KUCINSKI, 1998, p. 51). Neste sentido, a autocensura objetivava estabelecer a fixação de estruturas internas de seleção e controle sobre o que poderia ou não ser veiculado e/ou representado seguindo, muitas vezes, regras internas de “controle e qualidade” (CARVALHO, 2015, p. 84). Na TV Globo, a autocensura já era praticada no telejornalismo, com a diferença que esta era empreendida pelos profissionais, que regulavam suas próprias pautas, em um patamar próximo ao colaboracionismo. Distintivamente do campo do telejornalismo, a autocensura direcionada aos programas televisivos, como as telenovelas, foi instituída com a admissão do ex-chefe do Departamento de Censura do Estado da Guanabara, José Leite Ottati.

No currículo de Ottati, censor de carreira, dentre os cortes por ele realizados destaca-se o veto à peça *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, promovido no dia da estreia da peça¹⁴⁵. Como era de se esperar, a contratação de Ottati desagradou os autores que teriam que lidar com mais um filtro censório, vendo o seu processo de criação mediado por uma “autonomia” controlada. Conforme relembra Boni (2011, p. 320), o censor aposentado havia sido indicado por Dercy Gonçalves, pois este já orientava a comediantes a fazer correções nos textos teatrais para que estes pudessem passar pelo crivo da Censura de Diversões Públicas. Na TV, Ottati trabalhou com Dercy e após sua demissão (pois ela nunca seguia os textos, tendo o improviso como prática), seu trabalho foi direcionado para o setor da teledramaturgia, o que mais sofria com as determinações da censura.

Com a intenção de evitar problemas com a SCDP, prejuízos econômicos e danos para a imagem da Globo com o regime militar, Walter Clark declarou: “Coloquei ele aí com a missão de ler tudo que ia ao ar, fazendo a censura mais rigorosa que fosse possível. Eu preferi decidir o que ia ou não ao ar do que ouvir isso dos censores do regime” (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 258). Por raciocinar como um censor, visto que alguns critérios de avaliação eram um tanto subjetivos, a função de Ottati era a de “pentear” as sinopses antes que estas fossem enviadas à SCDP, o que equivale dizer, “disfarçar alguns aspectos do texto para obter a aprovação da censura”, conta Boni¹⁴⁶ (SOBRINHO, 2011, p. 320). Joe Wallach aponta também o nome de Otto Lara Rezende que exercia a autocensura e tinha a função de ler todos os *scripts* de novelas antes de serem submetidos à censura prévia. Otto Lara Rezende tinha boas relações com os

¹⁴⁵ José Ottati, era um nome conhecido por Dias Gomes. Quando era chefe da Censura no Estado da Guanabara, ordenou o fechamento das portas do teatro Princesa Isabel, quando o público já tinha tomado seus lugares, vetando a apresentação da peça *Berço do Herói* que possuía Certificado de Censura Prévia.

¹⁴⁶ No entanto, mesmo afirmando que um ex-censor havia sido contratado para pentear os textos, Boni negou a existência da autocensura, afirmando que o que existiu foi somente uma negociação “essa postura da empresa foi confundida com uma censura interna, isso jamais existiu” (SOBRINHO, 2011, p. 320).

militares e, dessa forma, tornou-se uma espécie de mediador de assuntos diversos da emissora (WALLACH, 2011, p. 57). Na perspectiva da Rede Globo, a autocensura direta - como, por exemplo, o *Caso Especial Édipo*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Fernando Peixoto, censurado integralmente pela própria emissora (1975) - ou mesmo, o rearranjo de narrativas e exclusão de passagens mais polêmicas, evitou enormes prejuízos financeiros, bem como dinamizou o processo de produção teledramático.

Além de José Leite Ottati e Otto Lara Rezende, responsáveis por alinhar as produções artísticas aos critérios exigidos pela censura, a TV Globo criou uma ramificada rede de influência, construída a partir da contratação de outros agentes da Censura de Diversões Públicas, ou mesmo, de pessoas com grande prestígio entre o alto escalão militar que, através de brechas informais, dinamizaram os processos de negociação. Por meio dessa poderosa teia de influências, a emissora procurou, sempre com um tom de conciliação, negociar alternativas com os órgãos repressivos com a finalidade de intermediar questões voltadas à segurança política de seus jornalistas e artistas engajados, como também, contornar decisões, apaziguando interdições e vetos diretos, cortes e direcionamentos de conteúdo, buscando, em última instância, viabilizar suas produções televisivas.

Neste sentido, a contratação do ex-chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson de Almeida Aguiar foi estratégica para a emissora. O ex-chefe do SCDP assumiu na TV Globo, a função de Diretor da Divisão Educativa. A incorporação de um profissional como Wilson Aguiar, no quadro de funcionários, expõe os artifícios de negociação empreendidos pela emissora, seja para entender o expediente de avaliação interno do DCDP, seja para utilizar o seu inegável poder de interferência junto a esta divisão administrativa¹⁴⁷.

As negociações com a Censura de Diversões Públicas também eram efetivadas pelos próprios funcionários da emissora que, mediados por uma base de relacionamentos bem instituída, intervinham de forma recorrente nos acordos. Destacam-se nesse jogo de imbricadas relações de interesses, Guy Cunha, Duarte Franco e Mauro Borja Lopes. Cunha, diretor de TV e programação, cuja atuação estava centralizada em Brasília, procurava encontrar saídas conciliatórias evitando, assim, processos morosos e tensões com os agentes da censura (SOBRINHO, 2011, p. 320). Franco, coordenador de televisão - que era, convenientemente, casado com uma técnica censora - e Mauro Borja Lopes, o Borjalo, um dos diretores da Central

¹⁴⁷ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) – SISNI, sobre o Complexo Globo.

Globo de Produções, que estavam locados no Rio de Janeiro, favoreciam, nessa região, a mesma articulação com a Censura de Diversões Públicas (KUSHNIR, 2012, p. 189).

Logo, a presença destes profissionais fazendo a mediação entre a emissora e a SCDP facilitou as negociações, cujo objetivo era o de conseguir a aprovação de uma produção para uma determinada classificação indicativa e, conseqüentemente, para um horário de exibição definido. A intencionalidade da mediação estava circunscrita na liberação de *sinopses* sem muitos direcionamentos de conteúdos, e no auxílio, no decorrer da apresentação da trama, das deliberações de eventuais cortes no texto.

Outro executivo da emissora que reforçava estes laços de sociabilidade com o regime era o diretor da Assessoria Executiva da Direção-Geral da Globo (Assex), Paulo César Ferreira, que antes de integrar o meio televisivo, era assessor e amigo pessoal do, então, ministro da Fazenda, Delfim Netto (FERREIRA, 1998, p. 136). Paulo César Ferreira recorda, que ao ingressar na TV Globo, apesar do cargo pomposo, não havia para ele uma função específica, sendo um “expert em generalidades”. Levando em conta o seu poder de influência, entre as generalidades que Paulo César Ferreira ficava encarregado estava a agilização da indenização milionária do incêndio da Globo de São Paulo, ocorrido em 1969, além da estruturação da Som Livre (FERREIRA, 1998, p. 174).

A rede de influência da emissora voltada a criar soluções no processo de negociação com o regime foi completada pela presença de Edgardo Manoel Erichsen - Diretor do Departamento de Relações Públicas da Globo - e do ex-oficial João Batista Paiva Chaves. O coronel João Batista Paiva Chaves, após ter servido como oficial das Nações Unidas, ingressou na Globo em 1965, tornando-se diretor de “Assuntos Gerais” e, segundo Joe Wallach, “com ele progredimos muito na expansão da Rede Globo” (WALLACH, 2011, p. 163). Os cargos de diretores de “assessor especial”, “assuntos gerais”, “assessoria executiva” e o de “relações públicas”, explicitam bem as atividades de negociação empreendidas por estes profissionais junto aos órgãos governamentais. Walter Clark aponta que Edgardo Erichsen e Paiva Chaves “e outros funcionários que, sob o comando deles, nos ajudavam a estabelecer uma convivência tolerável com o regime” (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 260).

Um caso que exemplifica este processo de negociação refere-se ao Festival Internacional da Canção de 1971, no qual Paulo César Ferreira foi escalado pela emissora para mediar a reunião entre artistas - Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, entre outros - com o chefe do SCDP, pois estes em retaliação à repressão censória, em boicote, se recusaram a se apresentar no festival. Conjuntamente, com o alto escalão militar, negociava Paiva Chaves, a fim de pedir a diminuição do rigor de avaliação censório sobre as músicas

(FERREIRA, 1998, p. 182). Entretanto, apesar das diferentes frentes de negociação, a SCDP manteve sua posição e os artistas não se apresentaram no FIC.

A emissora, para além das produções televisivas, também zelava pela segurança política de seus funcionários havendo, em situações de risco, intervenções diretas de Roberto Marinho. Entre as intervenções estão ligações telefônicas para a alta cúpula do regime para liberar seus funcionários de depoimentos. Nos casos mais graves, Roberto Marinho acompanhava pessoalmente os depoentes à porta do Dops, a fim de impor sua presença¹⁴⁸. De acordo com Joe Wallach (2011, p. 59), “como interlocutor dos militares em Brasília, Dr. Roberto, contava com Edgardo Erichsen, que tinha acesso a eles. (...). Ele falava o que os militares queriam ouvir, por isso era utilizado pelo Dr. Roberto para repassar suas mensagens”. A necessidade de um interlocutor, principalmente entre os anos de 1969 a 1974, visava driblar o fato que Roberto Marinho não tinha relações próximas com o presidente Médici (WALLACH, 2011, p. 57).

Ambos, Erichsen e Paiva foram admitidos com a função de criar uma ponte entre a emissora e o regime militar e devido as “boas relações e podiam quebrar galhos, quando surgissem problemas na área de segurança” (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 199). Ao mencionar “problemas de segurança”, Walter Clark queria dizer que a intermediação destes prepostos poderia facilitar a negociação em assuntos que envolviam o SISNI, tendo ele mesmo se livrado da prisão no dia da promulgação do AI-5, devido a um telefonema de Erichsen. Além de intervir em possíveis prisões, estes agentes interpelam junto ao regime quando profissionais da emissora eram intimados a depor nas agências de segurança interna (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 198-199).

Edgardo Erichsen “nosso homem na direita”, como era chamado por Walter Clark, foi a figura central da TV Globo, responsável por estabelecer articulações estratégicas com o alto escalão do regime militar¹⁴⁹. Sobre este intrincado esquema, Beatriz Kushnir (2012) argumenta:

[...] há uma série de correspondências trocadas entre a direção da TV Globo e o DPF (Departamento de Polícia Federal). Enviadas pelo diretor-geral do DPF, coronel Moacyr Coelho e/ou o chefe do Departamento de Censura, Rogério Nunes. As cartas eram assinadas por Erichsen. Sendo estes homens do Rio, em Brasília, esse esquema contava com a figura de Guy Cunha – gerente de programação da cidade – a quem o ex-diretor do DCDP – Coriolano

¹⁴⁸ Esta intervenção de Roberto Marinho se deu em 1977, quando a editora Alice-Maria juntamente com o chefe de redação Luís Edgard de Andrade foram intimados a depor no DOPS, sob acusação de serem comunistas (SOBRINHO, 2011, p. 321).

¹⁴⁹ Tamanha a influência do jornalista Edgardo Manoel Erichsen que 01/10/1975, recebeu a Comenda da Ordem do Mérito Aeronáutico, outorgada somente aos cidadãos que desenvolveram notáveis serviços para o Brasil. Disponível em: www.fab.mil.br > files > AlmanaqueAgraciadosOMA2019. Acesso em: 15/04/2020.

Fagundes - se referiu como a pessoa que vinha até ele para realizar os cortes na programação (KUSHNIR, 2012, p. 189).

Em diversos ofícios trocados entre a DCDP e a TV Globo, Edgardo Erichsen aparece como uma figura central, negociando desde apreciações cotidianas de cortes, até casos mais complexos, como processos de veto integral. No ofício referente à telenovela *Despedida de Casado*, de 1978, fica claro que Erichsen se empenhou para conseguir o reexame da *sinopse*, buscando evitar a todo custo a interdição da obra, todavia, sem sucesso¹⁵⁰. Em outros casos, por exemplo, a DCDP alerta a emissora através de Erichsen que as gravações do programa *Fantástico- show da vida* deveriam ser submetidas à censura prévia, com o risco do programa perder o certificado de censura; ou mesmo a recorrência de cenas que agrediam os padrões morais da sociedade, na telenovela *Gabriela*; ou mesmo a exigência do envio das gravações da telenovela *Te contei*, para a censura¹⁵¹. Nesses documentos, mesmo que estes fossem endereçados à diretoria da emissora, muitos deles são repassados “A/C do Sr. Edgardo Erichsen”, fato que expõe a intermediação deste agente.

¹⁵⁰ Arquivo Nacional, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas -BR DFANBSB NS. Ofício encaminhado pela DCDP A/C Edgardo Erichsen, relacionado à telenovela *Despedida de Casado*, em 10 de fevereiro de 1978.

¹⁵¹ Arquivo Nacional, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas -BR DFANBSB NS. Ofício encaminhado pela DCDP A/C Edgardo Erichsen, relacionado ao programa *Fantástico* em 27 de agosto de 1975. Ofício encaminhado pela DCDP A/C Edgardo Erichsen, relacionado ao programa *Fantástico*, em 10 de fevereiro de 1978.

Figura 06: Ofício encaminhado a Edgardo Erichsen

Ilmo. Sr. Brasília, 10 de fevereiro de 1978
 J.B. DE OLIVEIRA SOBRINHO
 DD. Superintendente de Produção e Programação
 REDE GLOBO DE TELEVISÃO
 A/C do Sr. Edgardo Erichsen

Prezado Senhor:

Aprez-me acuar o recebimento de carta de 31.01.78, na qual Vossa Senhoria consulta sobre a possibilidade de um reexame de telenovela "DESPEJADA DE CASADO", de autoria de Walter Durst, por obter "que várias das situações nela existentes praticamente se esvaziaram ou modificaram com a instituição do divórcio no Brasil".

Em atenção ao assunto, cumpra-me informar a Vossa Senhoria que a novela deixou de ser liberada por explorar de forma parcial apenas os pontos negativos da união matrimonial, projetando para o espectador um viés pessimista e uma série de mensagens desagregadoras, segundo as quais o casamento, em geral, transformouse em uma instituição falha e ultrapassada, só mantida nos dias atuais a custo de sacrifícios, e constituindo-se, assim, em insuperável fardo para os casais, impossível de subsistir dentro da estrutura social contemporânea.

O divórcio, apresentado como argumento para o pedido, segundo entendemos, não visa para dar guarida à dissolução familiar, mas com a finalidade primária de regularizar situações de casais impedidos de unirem-se pelo matrimônio. Portanto, onde a lei anterior não permitia o casamento, o divórcio tornou-o possível, em benefício das uniões existentes, não tendo a medida, consequentemente, os efeitos que a carta de Vossa Senhoria sugere, qual seja a de que, com ele, justificassem-se as mensagens de dissolução conjugal nos meios de comunicação.

cont...

Fonte: Arquivo Nacional, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas.

Na visão de Walter Clark, os serviços de Erichsen beneficiaram a TV Globo, já que evitavam que "a censura fosse mais drástica do que foi" (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 260). No entanto, devido às suas profundas relações com o regime, Erichsen também atuava a favor de interesses militares, buscando anunciar "O Brasil Grande". A influência de Erichsen era tamanha, conta Clark, que ele "ainda tinha o programa de televisão, só que agora em vez do Rio, entrava em Brasília. Se era apenas para bajular os militares, era lá mesmo, junto aos graúdos, onde ele devia estar" (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 290). O programa que Clark faz

referência é o telejornal *Ordem do Dia*, apresentado no Rio de Janeiro, entre os anos de 1968 a 1970, de segunda a sexta-feira, de 21:45 às 22h, junto com o programa *Globo em Dois Minutos*¹⁵², *Ordem do Dia* contava com editorial ufanista redigido por Edgardo Erichsen em parceria com o jornalista Humberto Vieira, e complementava as campanhas institucionais desenvolvidas pela TV Globo para o governo.

Em reportagem veiculada em *O Globo*, sarcasticamente intitulada “Estes homens trabalham demais mas só são vistos em dois minutos”, há uma entrevista a Edgardo Erichsen abordando suas íntimas relações com o regime. Ao ser questionado a respeito de seu trabalho nos bastidores, Edgardo Erichsen asseverou que era uma ótima oportunidade para esclarecer que “eu não sou general nem coronel”, e reiterou “sou um civil – embora muito contente com as minhas ligações militares” e vangloriou-se que as conexões com estes agentes eram cotidianas e realizadas por centenas de telefonemas¹⁵³. Ao longo da entrevista o repórter, habilmente, o descreve como um homem de fala pausada “como se estivesse tentando se convencer de que suas explicações estão sendo compreendidas” e, ironicamente, pontua que Erichsen tinha “muito mais facilidade de falar com um governador do que com o seu alfaiate” (*O Globo*, 28/10/1970, p. 13).

Todavia, Edgardo Erichsen detinha, segundo Paulo César Ferreira, outra missão não menos importante na TV Globo: a de “obter verbas do governo para projetos ‘cívicos’, como a Cobertura das Olimpíadas do Exército ou Festas da Independência” (FERREIRA, 1998, p. 159). Assim, como as festividades ufanistas e editoriais, como a *Ordem do Dia*, todas deveriam ser financiadas por verbas publicitárias federais. Outra intervenção de Erichsen foi o redirecionamento do programa *Amaral Netto*, o repórter, antes exibido na Tupi para a TV Globo, por uma imposição direta dos militares. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Boni comentou:

Eram impostos. Era uma negociação com os militares. Deixa eu fazer tal novela, libera um pouco mais o "Jornal Nacional". Os militares diziam: "Tudo bem se vocês fizerem um programa que mostre as boas coisas do Brasil". Foi o Edgardo que negociou e eu recebi ordens de colocar no ar. (...) Tivemos que engolir o Amaral Netto (*Folha de S. Paulo*, 18/05/1998).

¹⁵²Posteriormente o programa *Ordem do Dia* migrou para Brasília. Informações disponíveis: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/ordem-do-dia/>. Acesso em: 19/05/2020.

¹⁵³As conexões estabelecidas por Edgard Erichsen com o Estado autoritário eram tão estreitas que nos relatos de Walter Clark (2011), Boni (2011), Ferreira (1998) e Duarte (KUSHINIR, 2012, p. 212), Erichsen era tido como militar, e não como civil.

Ao levar ao ar um programa como o de Amaral Netto, Walter Clark declarou que:

[...] fiz isso conscientemente, para afagar o regime e evitar que ele nos pressionasse demais. Em troca de uma relativa tranquilidade para trabalhar, eu dava a ele um grande puxa-saco, um sujeito que faria tanta média que eles não teriam do que se queixar” (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 260).

Duarte Franco, em entrevista à Beatriz Kushnir (2012), relatou que Erichsen foi quem conduziu os trâmites para que, em 21 de maio de 1970, fosse ao ar, na TV Globo, o depoimento de cinco presos políticos, ex-militantes das esquerdas armadas, que tiveram que expressar o seu “arrependimento” publicamente (KUSHNIR, 2012, p. 312). Essa ligação com os militares era delicada para a Rede Globo, uma vez que expressava uma relação dual, na qual a emissora poderia fazer concessões e ter seus agentes atuando como intermediadores dos próprios militares.

Embora a TV Globo tenha assumido, desde sua estreia, uma postura colaborativa com os governos militares e construído essa ampla rede de relações e influências, a emissora não passou ilesa aos mecanismos repressores do Estado autoritário, tendo enfrentado exaustivos processos de negociação com a SCDP e com órgãos ligados à Segurança Nacional. Entre os principais focos da pressão exercida pelo regime militar, pode-se mencionar a permanência de profissionais engajados nos quadros da emissora - a infiltração de comunistas na Globo - cuja temática será explanada a seguir.

2.3 A ENTRADA DE COMUNISTAS NA GLOBO

Os governos autoritários viram na televisão o meio mais efetivo de disseminar, massivamente, informações e ideais nacionalistas e conservadores capazes de conformar a ditadura imposta, a partir da imagem de uma nação irreal, construída artificialmente nos gabinetes militares (RICCO; VANUCCI, 2017, p. 406). Com o intento de criar uma redoma disciplinadora capaz de filtrar qualquer representação que destoasse desse Brasil imaginado, o regime impôs, como visto anteriormente, uma série de medidas legais, bem como investiu na sistematização e aparelhamento do mecanismo censório, a fim de reforçar o controle ideológico e moral voltado às diversões públicas. No entanto, tais medidas não foram suficientes. A Censura de Diversões Públicas monitorava, sobretudo, as produções culturais, mas se fazia necessário expandir essa rede de controle, buscando alcançar tudo e todos que pudessem subverter a ordem política e moral almejada pelos militares.

Segundo o Manual de Segurança e Informações, a subversão consistia em “uma forma de guerra irregular que visa minar a estrutura militar, econômica, social, moral e política”

(ISHAQ, 2012, p. 279). Conforme aponta Ishaq (2012, p. 279- 280), em outro documento elaborado pelo SISNI, o termo “subversão” era tratado como o “emprego planejado de propaganda e de outras ações, principalmente de cunho psicológico, com o objetivo de obter o apoio da população ao movimento revolucionário”. Dessa maneira, tanto as produções culturais poderiam ser vistas como subversivas, quanto seus próprios produtores, pois, segundo a ótica dos governos militares, estes seguiam infiltrados tendo a missão de sabotar o *status quo* estabelecido. Utilizando todo o aparato do Sistema Nacional de Informações¹⁵⁴ - composto por diversos órgãos setoriais que trabalhavam articuladamente, a fim de produzir informações estratégicas à Segurança Nacional e ao setor de Contrainformações - foram elaborados uma série de dossiês sobre estes agentes culturais, evidenciando os possíveis graus de ligações com o PCB.

Mesmo clandestino, desde 1947, o PCB teve forte presença no campo cultural fornecendo subsídios ideológicos aos artistas e intelectuais engajados na mesma causa, para a criação de uma experiência na estética “nacional-popular”. A esfera cultural era considerada por estes intelectuais como o espaço privilegiado no qual se processaria a “tomada de consciência política da realidade brasileira” (ORTIZ, 2012, p. 79). Com uma feição popular esse projeto político cultural assumiu uma orientação reformista revolucionária, direcionada a uma construção de um nacionalismo de corte progressista e por concepções estéticas de vanguarda, alicerçadas sob concepção do nacional-popular (NAPOLITANO, 2014, p. 419). O conceito de nacional é inflexionado a repensar a identidade brasileira, revelando uma nova ontologia do homem com o tempo, situando-se no presente - a luta anticolonialista - e no futuro – o projeto revolucionário (ORTIZ, 2001, p. 64).

Respirando o mais puro ar da atividade política, os grupos socioculturais compartilhavam as mesmas estruturas de sentimento e buscavam protagonizar uma revolução cultural artística, voltada para um projeto de uma nação culturalmente moderna, economicamente desenvolvida e socialmente integrada. Essa proposta cultural construiu uma ideia romântica de “brasileidade”, calcada em um discurso anti-imperialista e defensor de cultura popular autêntica, resguardada pelas comunidades rurais e semirurais que não haviam sido contaminadas pelo capitalismo (RIDENTE, 2014).

A ideologia nacionalista elaboraria uma identidade totalizante, que se contrapunha ao polo dominador e transpassaria toda a sociedade brasileira, congregando diferentes grupos e

¹⁵⁴ O Sistema Nacional de Informações estava diretamente subordinado ao Conselho de Segurança Nacional (CSN) que conduzia a política de inteligência nacional.

classes sociais a participarem do movimento revolucionário. No que tange à cultura popular, esta passa a ser observada por um novo prisma, distante da tradicional concepção folclórica, e assume termos exclusivos de transformação social: de uma consciência política sobre a realidade brasileira, necessária à ação política do povo orientada à esquerda (ORTIZ, 2012, p. 71).

Para que fosse configurada essa ação política, os intelectuais deveriam se tornar organicamente vinculados aos interesses populares, se transformando na própria expressão do povo. No entanto, no bojo do projeto cultural comunista, estes intelectuais falam sobre o povo e para o povo, sempre de uma perspectiva que pontua a sua exterioridade. A fim de exemplificar, Renato Ortiz (2012, p. 72-73), traz um recorte da revista Movimento, da UNE que coloca: “o falar ao povo (a respeito dos problemas do povo) o intelectual passa a ser povo e então seu porta-voz”. À rigor estes intelectuais¹⁵⁵ se solidarizando com as classes populares assumiam a função de agentes de desalienação e o papel de porta-vozes daqueles que não se faziam representar politicamente.

Motta (2013, p. 29) aponta que a categoria social de artistas e intelectuais tinham uma função essencial nas organizações partidárias, uma vez que produziam discursos, imagens e representações em diferentes gêneros, como a telenovela, que poderiam ser disseminados entre a população, inclusive devido ao prestígio e a projeção da classe artística entre as classes populares. Desse ponto de vista, a estratégia de “infiltração” como tentativa de influenciar, em larga escala, a opinião pública, estava ligada a propagação da cultura comunista, através das manifestações artísticas que sensibilizariam valores culturais e identitários, mobilizando a sociedade para a necessidade de uma mudança efetiva, de um movimento revolucionário.

Ao analisar a política cultural difundida pelo PCB, Rodrigo Patto S. Motta a percebe como um conjunto de práticas e representações culturais que projetavam valores políticos associados ao conjunto ideológico comunista com sensibilidade estética e artística. Todavia, a cultura política comunista presente nas décadas de 1960 e 1970 transcendeu os limites das próprias organizações partidárias, como o PCB, uma vez que incorporou novas ideias ao movimento que deu forma ao próprio projeto comunista no Brasil (MOTTA, 2013, p. 20). Entre os traços essenciais próprios à esta cultura fazem parte: o realismo crítico; concepções

¹⁵⁵ Ao analisar a cultura política revolucionária Michael Löwy, compreende a intelectualidade como uma “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais”, sendo composta por artistas, poetas, filósofos, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas professores e estudantes universitários, enfim trabalhadores intelectuais (LÖWY, 1979, p. 01).

filosóficas que valorizavam o coletivo, a ciência e a razão; o anti-imperialismo; a superação de estruturas tradicionais; a defesa de novos valores como o divórcio e os direitos femininos e a valorização de elementos ligados à cultura nacional popular (MOTTA, 2013, p. 21-27).

Entre os anos de 1964 a 1968, o regime militar buscou dissolver as conexões entre a cultura de esquerda e as classes populares, censurando produções artísticas, sobretudo, nos meios cinematográfico e teatral¹⁵⁶. Buscando deter maior controle sobre as manifestações artísticas, o Estado estabeleceu uma política cultural que criou agências federais financiadoras como o Instituto Nacional do Cinema (1966), a Embrafilme (1969) e a Funarte (1975). No entanto, paradoxalmente, estas mesmas agências acabaram por atender uma antiga demanda da classe artística que necessitava de financiamento estatal, além de também produzir obras cinematográficas com uma densidade crítica.

Todavia, a incorporação destes profissionais engajados em um veículo de comunicação massiva gerou uma grande preocupação com o conteúdo político ideológico presente nestas produções. Além da ação substancial da Censura de Diversões Públicas, responsável por escanear as produções artísticas, estes escritores, artistas e intelectuais devido a projeção de suas obras e suas possíveis ligações subversivas, se tornam alvo de agências de inteligência subordinadas ao SISNI. Entre os órgãos setoriais que integravam essa “comunidade de informações” estão as Agências Regionais do SISNI, os centros de operações de defesa interna os DOI-CODIs e os serviços secretos das Forças Armadas - Centro de Informações da Marinha (Cenimar), Centro de Informações do Exército (CIE) e o Centro de Informações da Aeronáutica (Cisa). As informações produzidas por estes órgãos, muitas vezes, eram obtidas por métodos escusos - espionagem, coerção e outras violações dos direitos humanos – praticados nos “porões” da ditadura militar brasileira. Ao obter estas informações, as agências de inteligência tinham como objetivo desconstruir a rede comunista dispersa em todos os setores da sociedade, inclusive no complexo midiático que mais dava visibilidade ao regime militar, o Complexo Globo.

Composto por várias mídias de comunicação em massa, o complexo Globo¹⁵⁷, passou a ser espreitado pelas agências de inteligência que buscavam suprimir qualquer infiltração comunista. Neste sentido, diretores, produtores, autores, artistas e jornalistas, foram monitorados, tanto individualmente quanto como um grupo, com a finalidade de eliminar

¹⁵⁶ Entre estes autores estão nomes reconhecidos nos meios teatral e cinematográfico como Dias Gomes, Walter Dust e Braúlio Pedroso, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, possuíam alguma ligação, em maior ou menor grau, com o PCB.

¹⁵⁷ As empresas que integram o Complexo Globo citadas no relatório da SISNI foram: Rádio Globo S.A.; Rádio Mundial S.A.; Rádio Eldorado S.A.; jornal *O Globo*; Rio Gráfica Editora Ltda; Som Livre/Globo e a TV Globo.

qualquer vestígio de uma militância revolucionária. Trabalhando articuladamente com a Censura de Diversões Públicas, estas agências de inteligência tinham a intenção de neutralizar a rede subversiva embrenhada nos meios de comunicação, impedindo a veiculação de suas convicções políticas, morais e comportamentais próprios da cultura comunista em programas, reportagens, filmes e, sobretudo, nas telenovelas.

Conforme consta no informe confidencial, “A infiltração socialista na TV”, encaminhado ao ministro da aeronáutica, “ultimamente vem sendo levadas em EMISSORAS de TV, algumas telenovelas de autoria de elementos ligados a ALA INTELECTUAL das esquerdas brasileiras” que representavam no ar assuntos polêmicos como a rebelião juvenil e a desagregação familiar. De acordo com o relatório, tais temas, eram “usados pelos autores esquerdistas visam a atingir os objetivos comunistas a longo prazo”¹⁵⁸. Neste sentido, os profissionais que eram considerados como pertencentes a ala intelectual ligada à esquerda, passam a ser vistos pelas agências de informação como suspeitos em potencial, sendo espionados nas esferas individual e coletiva/ profissional. Para tanto, foram elaborados dossiês que agrupavam vários destes produtores culturais, visando alvejar todos os “comunistas infiltrados” no Complexo Globo.

Entre os documentos sigilosos produzidos pelas agências de inteligência estão relatórios, informes e requisições de busca. Um dos pedidos de busca foi direcionado à redação de *O Globo*, a partir de investigações do Centro de Inteligência do Exército (CIE), que o justificou pelo fato do periódico abrigar “jornalistas notoriamente ligados à esquerda, vêm aumentando, a cada dia que passa, o poder de influência que exercem dentro da redação do Jornal”¹⁵⁹. Outra informação em caráter confidencial, encaminhada pela ARJ/SISNI ao presidente da república, intitulada “Filmes soviéticos na TV Globo”, abordava a presença de documentários produzidos pela URSS sobre a Segunda Guerra Mundial, negociados diretamente pela TV Globo com o Comitê Estatal de TV e Rádio Difusão de Moscou¹⁶⁰.

Não obstante, a Agência Regional do Rio de Janeiro a pedido do Serviço Nacional de Informações/Agência Central, encaminhou ao presidente da República, em setembro de 1975, um relatório detalhado em caráter confidencial. O relatório n.º. 098/19/15 é um documento expressivo com relação ao monitoramento do Complexo Globo por parte do Estado. Ao percorrer as 23 páginas do documento é possível visualizar o perfil das atividades que

¹⁵⁸Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Informação n.º. 010, assunto “A infiltração socialista na TV”, encaminhado ao ministro da Aeronáutica, em 09/06/1971. p. 01-02.

¹⁵⁹ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Informe n.º. 057. S-1.03-1, encaminhado ao Presidente da República.

¹⁶⁰ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Informe n.º. 195. 60/75/ARJ/SISNI, de 09/05/1975.

compreendiam as empresas Globo, delineando lideranças e os nomes de suspeitos de ligação com o PCB em diversos setores¹⁶¹ e outros dossiês sobre os artistas infiltrados¹⁶².

Figura 07: Infiltração comunista na TV Globo

CONFIDENCIAL

REPUBLICA DE PORTUGAL
SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES
AGÊNCIA RIO DE JANEIRO

INFORMAÇÃO Nº 242/119/75 - ARJ/SISNI

DATA : 05 Dez
ASSUNTO : INFILTRAÇÃO COMUNISTA NA TV GLOBO
REFERÊNCIA : PR 482/19/AC/75 e Infão 225/19/ARJ/75
DEFINIU : AC/ARJ

LEITURA PRECÁRIA

1. Esta Infão refere-se aos dados que, em abril do corrente, se
tavam incluídos nas folhas de pagamento da TV GLOBO, e comple-
menta a Infão da referência, na resposta ao PR nº 482.

2. Dos nomes relacionados no documento anexo ao referido PR, não
constavam, com vinculação à TV, os seguintes:

- ALFONSO DIAS GOMES (comunista que é contratado para trabalhos
específicos);
- JANEIRA CLARE (esposa de DIAS GOMES, cujo nome de solteira, se-
gundo o GL, de 16 Nov 75, era JANEIRA RESEN), cuja relação de
trabalho com a empresa é a mesma de seu marido;
- FLÁVIO NASCIMENTO;
- JOSÉ ALBERTO

(todos foram citados no PR nº 098/19/ARJ/75).

3. Sobre os relacionados consta o seguinte:

a. ANTONIO ANTONIO RODRIGUES - RDQ - ator - ver PR nº 098/19/ARJ/75
- C.G.C. 106.899.211.51, Cart. Prof. 23065 Série 079 - DLN

CONFIDENCIAL

Fonte: Arquivo Nacional, Brasília –DF. Fundo: SISNI

¹⁶¹ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) – SISNI, sobre o Complexo Globo, atendendo uma solicitação verbal do Gen. Mário Orlando Ribeiro Sampaio, Chefe do SISNI/Agência Central.

¹⁶² Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Informe nº. 242.119/75/ARJ/SISNI, de 05/12/1975. Despacho nº. 406/SISNI Gab, Central, de 05/07/71.

Juntamente a todos os nomes citados, seguia-se uma breve biografia de sua vida política. Estes pequenos dossiês foram elaborados por meio do cruzamento de informações obtidas a partir de ficha criminal dos profissionais, IPMs e prontuários do SISNI¹⁶³; por abaixo assinados favoráveis à questões e demandas consideradas subversivas; de dados fornecidos por agentes do SISNI infiltrados nas redações e emissoras de rádio e TV; e por informações presentes na coluna de Arthur da Távola no jornal *O Globo*, o qual segundo o relatório, seus apontamentos “embora não confirmados, merecem crédito, pois o epigrafado, além de estar bem enfronhado nos assuntos daquela TV, é colunista de O Globo”¹⁶⁴.

Contudo, alguns dos nomes referenciados neste documento não foram citados aleatoriamente, e sim, obtidos a partir dos depoimentos dos jornalistas Ana Araújo de Arruda Albuquerque¹⁶⁵ e Marco Antônio Tavares Coelho¹⁶⁶, colhidos mediante a pressões e torturas sofridas nas dependências dos DOI-CODIs. Incriminada por militância política, por dar apoio financeiro ao grupo armado Resistência Armada Nacional (RAN) - que realizava guerrilhas na Serra do Caparaó - a jornalista Ana Araújo de Arruda Albuquerque foi presa em 1973 (MORAES, 2017, p. 385). Acusado de agitação e propaganda política e por tentar reorganizar o PCB (sendo responsável pelo setor financeiro), o dirigente comunista Marco Antônio Tavares Coelho foi detido no Rio de Janeiro e levado para o Departamento de Operações Internas (DOI)

¹⁶³ Informações foram obtidas mediante a análise dos seguintes documentos: 015/60/ARJ/SISNI/75; 033/60/ARJ/SISNI/75; 171/60/ARJ/SISNI/75; 191/60/ARJ/SISNI/75; 195/60/ARJ/SISNI/75; 212/60/ARJ/SISNI/75; 216/60/ARJ/SISNI/75; 220/60/ARJ/SISNI/75, 226/60/ARJ/SISNI/75; 074/31/ARJ/SISNI/75; 103/32/ARJ/SISNI/74. Entre os Informes consultados pela Agência do SISNI do Rio de Janeiro estão: 032/60/ARJ/SISNI/75; 075/60/ARJ/SISNI/75; 157/60/ARJ/3NI/75; 160/60/ARJ/SISNI/75; 028/32/ARJ/SISNI/72. Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 da ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) – SISNI, sobre o Complexo Globo, p. 17.

¹⁶⁴ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 da ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975.

¹⁶⁵ A jornalista, educadora e escritora Araújo de Arruda Albuquerque, casou-se com o também jornalista Antônio Callado, alterando seu nome para Ana Arruda Callado. Foi a primeira mulher assumir o posto de editora chefe em um periódico no Brasil. A militância política de Ana Arruda foi exercida sobretudo dentro das redações do *Jornal do Brasil* e na imprensa alternativa nos jornais *O Sol* e *Jornal da Vanguarda*. Além de sua prisão em 1973, foi detida novamente pelo DOPs, em 1978, juntamente com seu marido, Chico Buarque e Marieta Severo (MORAES, 2017, p. 371- 386).

¹⁶⁶ Membro do PCB desde a década de 1940, Marco Antônio Tavares Coelho indicado pelo dirigente comunista Luís Carlos Prestes se elegeu, em 1962, deputado pelo Partido Social Trabalhista (PST). Com base no Ato Institucional nº 1, teve o mandato cassado e os direitos políticos suspensos. Permaneceu preso entre os anos de 1975 a 1980. A prisão de Marco Antônio, realizada em 18 de janeiro de 1975, fez parte de uma ação ofensiva de grandes proporções contra o PCB, iniciada em 1974 e estendeu até 1976, resultando na morte de dez membros do comitê central do partido e atingindo centenas de militantes. Preso por cinco anos e foi duramente torturado, conseguiu comprovar a violência sofrida por sucessivos processos e exames médicos. Devido aos seus depoimentos na prisão, Marco Antônio foi expulso do PCB por decisão da direção do partido, e passou a dedicar-se ao jornalismo. Informações disponíveis em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/marco-antonio-tavares-coelho>. Acesso em 10/02/2020.

do II Exército, em São Paulo, local onde foi duramente torturado. Conforme consta no relatório nº. 098/19/15 ARJ/ SISNI, no período em que estiveram presos, ambos revelaram nomes de jornalistas engajados e de integrantes da classe artística que trabalhavam no Complexo Globo e que detinham ligações direta ou indiretamente com o “Partidão”.

Na redação de *O Globo*, a pressão dos órgãos de Segurança Interna frente à hipótese da presença de comunistas infiltrados exigiu intensas negociações dos dirigentes executivos do jornal com o Ministério da Justiça. Intercedendo para a permanência do editor chefe da redação de *O Globo*, Evandro Carlos de Andrade, Roberto Marinho em carta, de 28/02/75, endereçada ao Ministro Armando Falcão, defendia vigorosamente o epígráfico, juntamente com os jornalistas - Henrique Caban¹⁶⁷, Félix Athayde¹⁶⁸, José Augusto de Souza Ribeiro¹⁶⁹, Luiz Lobo e Nilson Lemos Lage¹⁷⁰ - contra as acusações constantes de informes do SISNI. A fim de intermediar este caso, além de Roberto Marinho, também atuou o coronel Paiva Chaves em outra frente de negociação (FERREIRA, 1998, p.179).

Evandro Carlos de Andrade, além de seu extenso prontuário na ARJ/SISNI, era investigado por atuar como militante, beneficiando os amigos “esquerdistas” (termo pejorativo ao olhar militar) com nomeações em posições-chaves nas redações, cooperando ativamente para o desenvolvimento do comunismo no Brasil¹⁷¹. Apesar desse currículo altamente subversivo tecido pela Agência de Informações do Rio de Janeiro, Evandro Carlos de Andrade continuou à frente de *O Globo*, bem como todos os jornalistas acusados. Isto se deveu ao intenso processo de intermediação com o Estado autoritário, conduzido pelo Complexo Globo o que, muitas vezes, exigiu negociações pessoais conduzidas por Roberto Marinho voltadas para a

¹⁶⁷ Segundo o relatório, o jornalista Henrique Caban era considerado um militante subversivo, pois já havia sido preso por agitação e propaganda do PCB e em março de 64, viajou à Cuba, onde fez um curso de guerrilha. “Foi citado como elemento de esquerda, no depoimento prestado ao DOI/ I Ex. por Ana Araújo de Arruda Albuquerque. Informe B2 do I Ex., afirma que Roberto Marinho, em carta ao Ministro da Justiça, de 28 Fev. 75, toma a sua defesa, afirmando que, embora quando jovem tenha participado de movimentos de agitação estudantil, há muitos anos se desinteressou da política”. Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. p. 13. Segundo Paulo Cesar Ferreira, neste processo, Henrique Caban foi perseguido pelas Agências de Segurança Interna por uma movimentação bancária, um cheque direcionado para o Socorro Vermelho a fim de prestar auxílio a famílias de presos políticos (FERREIRA, 1998, p. 181). Walter Clark aponta que Caban foi intimado para depor em outro processo do SISNI, por uma denúncia de Maurício Azevedo, sob a acusação de ser chefe de uma célula comunista do PCB. Roberto Marinho conseguiu contornar a situação, mantendo o jornalista em *O Globo* (CLARK; PRIOLLI, 2011, 224).

¹⁶⁸ Editor de Educação Cultural e Ciência do jornal *O Globo*, Félix Athayde foi um dos membros do Comando Dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), era suspeito de ter realizado curso de guerrilha em Cuba.

¹⁶⁹ José Augusto de Souza Ribeiro, um dos profissionais responsáveis pelas charges e caricaturas, na Central Globo de Jornalismo (TV Globo), era investigado pela Agência por possíveis ligações com o MAR - Movimento de Ação Revolucionário. Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. p. 09

¹⁷⁰ Os jornalistas Luiz Lobo e Nilson Lemos Lage foram afastados, ainda em 1975, da redação de *O Globo*.

¹⁷¹ No relatório citado consta o depoimento de Ana Arruda Araújo Albuquerque, que menciona Andrade: “Não o conheço pessoalmente. Já ouvi mil referências a ele; nunca que fosse de esquerda; referências sempre profissionais e boas”. Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. p. 13.

permanência destes profissionais altamente qualificados nos quadros das empresas. Neste contexto, se deu a história que em uma reunião como o Ministro Justiça, e outros dirigentes de jornais, Roberto Marinho haveria afirmado “Vocês cuidam dos seus comunistas, que dos meus comunistas, cuido eu”¹⁷². Porém, para se estabelecer este protecionismo, os profissionais engajados politicamente que faziam parte do Complexo Globo não poderiam assumir, explicitamente, a participação direta com organizações de esquerda.

No que diz respeito à TV Globo, entre os executivos investigados no relatório da ARJ/SISNI que foram agraciados com “nada consta” estavam: o diretor-geral da TV Globo, a quem era atribuído todos os assuntos inerentes ao organismo empresarial Walter Clark Bueno (1991) e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), responsável pela formatação de toda a grade programática. Segundo consta em sua autobiografia (CLARK; PRIOLLI, 2011, p. 1991), Walter Clark mantinha boas relações com os militares, visão também compartilhada por Boni (SOBRINHO, 2011). Não obstante, outros executivos foram observados com cautela pelos agentes especiais. Foi o caso do diretor de produção e programação da TV Globo, Mauro Borja Lopes (Borjalo). Jornalista de formação, de acordo com o Serviço Secreto de Operações Especiais (SSOP), em 1963, teve vinculações com o Instituto Cultural Brasil - Cuba. De acordo com o relatório Borjalo, um dos principais nomes da emissora que estabelecia negociações com a DCDP foi classificado da seguinte forma: “Sua linha é de esquerda. Informe, sem classificação, o coloca como integrante do movimento de infiltração comunista na imprensa (não processado e não confirmado)”¹⁷³.

Armando Nogueira, diretor de telejornalismo da TV Globo, também foi monitorado pelo Serviço Informação. O monitoramento se deveu pois, em 1968, em um voo saindo do Galeão, Nogueira foi para Cuba, o que neste contexto caracterizava um alinhamento com a cultura comunista. Em depoimento dado por Horácio Icaza Sanchez (diretor do departamento de Análise e Pesquisas da emissora) a Agência do SISNI-RJ, Armando Nogueira não admitia interferências no campo jornalístico, o que causou atritos pessoais, inclusive com Roberto Marinho que, somente não o demitiu, por interferência de Walter Clark.

Integrando a direção da TV Globo estava Cláudio Mello e Souza que, segundo os agentes da ARJ/SISNI, havia sido um dos membros fundadores do Comando de Trabalhadores

¹⁷² Informe “A infiltração esquerdista no Globo” encaminhado pela ARJ/SISNI, em 06 de fevereiro de 1972. Acervo Roberto Marinho. Disponível para consulta em: <https://robertomarinho.globo.com/empresas/modernizacao/>. Acesso em 15/02/2020.

¹⁷³ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) – SISNI, sobre o Complexo Globo, p. 05.

Intelectuais, em 1963¹⁷⁴. De acordo com os pareceres do Centro de Informações do Exército (CIE), ele estava enquadrado como comunista.

Uma das figuras que também foi alvo de investigações por parte do SISNI foi Joseph Wallach, ex-diretor do grupo Time-Life da Califórnia EUA, que na Rede Globo exercia a função de Superintendente de Administração. Consta no relatório que Joe Wallach havia sido “acusado de ser o homem do Time-Life na TV, por João Calmon e Rubens Amaral. Informe da Assessoria de Segurança Pública, de março de 1975, configura a posição do epigrafado, na TV”¹⁷⁵. Ao final do documento da ARJ/SISNI, foi ressaltada a seguinte observação: “Chama-se a atenção para a Informação 3632/19/ASP/SISNI/7/J que trata, entre outros assuntos, da posição de JOSEPH WALLACH, dentro da TV, contrariando lei em vigor”¹⁷⁶. O relatório do SISNI remonta a ilegal coalisão da Rede Globo com o Grupo Time Life, associação que rendeu um inquérito instaurado por João Calmon e vencido pela emissora. Em um processo de negociação constante e, devido às pressões da Rede Globo por sua influência em instâncias superiores do próprio regime militar, monitorar Joseph Wallach era um trunfo que o SISNI não iria desperdiçar.

Até mesmo, o ex-chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Wilson de Almeida Aguiar, passou pelo crivo vigilante do Serviço de Informação, apesar da investigação não ter levado a nenhuma observação contundente. Jornalista e professor da UNB, demitido em fevereiro de 1969, assumiu na TV Globo, a função de Diretor da Divisão Educativa da emissora.

Quanto aos subversivos, o primeiro nome citado no relatório da ARJ/SISNI foi o de Gianfrancesco Guarnieri, ator, poeta, dramaturgo e autor de Casos Especiais para a TV Globo. O relatório aponta que Gianfrancesco Guarnieri era um “filo-comunista”, sendo um “signatário do manifesto de caráter político. Seus trabalhos ao veículo de ‘conscientização’ e protesto”¹⁷⁷. Antônio Abujamra também integra a relação de “Signatário de manifestos de caráter político”, assinando, em 1967, o manifesto em solidariedade à União Nacional dos Estudantes (UNE). Tal abaixo assinado foi direcionado ao Estado em oposição a ilegalidade da UNE e a repressão

¹⁷⁴ Segundo Mônica Kornis, o Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI), foi uma associação em outubro de 1963 no Rio de Janeiro, constituída por um grupo de intelectuais de diversas áreas, os quais unidos atuaram ao lado dos demais órgãos representativos das forças populares em defesa das liberdades democráticas. Extinto logo após ao golpe civil militar de 64, o CTI não resultou em nenhuma ação significativa. Verbete CDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comando-dos-trabalhadores-intelectuais>. Acesso em 30/01/2020.

¹⁷⁵ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) – SISNI, sobre o Complexo Globo, p. 05.

¹⁷⁶ Idem. p. 15.

¹⁷⁷ Idem. p. 02

violenta à instituição. Conforme consta no documento, Abujamra “dirigiu a peça ‘Berço de Herói’, de Dias Gomes, de impregnação comunista”¹⁷⁸. Na TV Globo, Abujamra era o diretor responsável pelo programa *Caso Especial*, no qual participavam escritores como Gianfrancesco Guarnieri, Fernando Peixoto, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros.

Referenciado em diversos relatórios da ARJ/SISNI, o ator e apresentador Walmor de Souza Chagas teve, em 1968, viagens registradas para os países que compunham a "Cortina de Ferro". Além disso, consta no documento que o apresentador, em 1975, estabeleceu sucessivos contatos com elementos suspeitos, a fim de tratar de sua viagem à URSS, vinculada ao programa "Mundo em Guerra". Walmor possuía um longo histórico na Assessoria de Segurança Pública/SISNI sendo enquadrado como “veiculador de propaganda subversiva”, no meio artístico.¹⁷⁹

O jornalista, roteirista e produtor Nelson Motta, foi mencionado no relatório como promotor da contracultura na música e do movimento "underground". Conforme o depoimento de Ana Araújo de Arruda Albuquerque, o epigrafeado “é da esquerda que, não vendo solução, aderiu à maconha, ao LSD e ao Misticismo oriental”¹⁸⁰. Ex-colaborador da revista *Mundo Jovem*, Nelson Motta acompanhou o espetáculo *Roda Viva*, em 1968, considerado pela Censura como degradante¹⁸¹. Enalteceu, em sua coluna no jornal *O Globo*, os movimentos estudantis de 1968, liderados por Wladimir Palmeira, de quem era admirador. Outra subversão cometida pelo jornalista, foi ter atacado o Bispo de Diamantina, D. Sigaud, acusando-o de ter um comportamento anticomunista. Na *TV Globo*, Motta foi responsável pela direção de musicais e pelo *Programa Hoje*, exibido aos sábados.

No setor de teledramaturgia, os diretores também são citados no relatório, não havendo nenhuma observação mais contundente sobre o posicionamento político de cada um dos envolvidos. Entre eles estão: Rossano Hepvat, encarregado do núcleo das 18:30 horas; Régis Cardoso, responsável pelo núcleo das 19:00 horas; Daniel Filho que ficava a cargo das telenovelas exibidas no horário nobre; e Walter Avancini, supervisor do núcleo mais visado

¹⁷⁸ Idem. p. 13

¹⁷⁹ Idem. p. 07-08. Entre os Informes que referenciam Walmor Chagas estão: 180, 191, 212, 216 e 260 da ARJ/SISNI, no ano de 1975, disponíveis para consulta no Arquivo Nacional, Fundo SISNI.

¹⁸⁰ Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) –SISNI, sobre o Complexo Globo. p. 07.

¹⁸¹ O espetáculo teatral *Roda Viva* de Chico Buarque, em 19 de julho de 1968, foi interrompido por um ataque terrorista. Ao fim da encenação da peça, um grupo de aproximadamente 20 homens armados invadiu o teatro Galpão e espancou artistas, agredindo e ofendendo especialmente as atrizes, e, por fim, depredando e incendiando o cenário.

pela DCDP, das 22 horas. Maria Augusta de Mattos, chefe do departamento de elenco e o produtor Almeida Santos, foram somente mencionados no documento.

Já os teledramaturgos exigiram dos agentes maior atenção, sobretudo, Dias Gomes. O teledramaturgo foi o primeiro a ser explanado no relatório, sendo erroneamente qualificado como autor de novelas do horário nobre:

[...] a última delas, *Roque Santeiro*, proibida pela Censura, recentemente. Comunista notório e confesso, com longo prontuário na ARJ. Demitido pelo AI-1 da Rádio Nacional. Integra a Base dos Artistas, que apoia o PCB, segundo depoimento de Marco Antônio Tavares Coelho.

Percebe-se através do perfil delineado sobre Dias Gomes, que o autor já era alvo de monitoramento pelas agências de informação, visto o extenso prontuário presente na ARJ/SISNI.

A única mulher referenciada com um breve dossiê foi Janete Clair. Consta no documento que a escritora também foi citada no depoimento de Marco Antônio Tavares como uma das integrantes da “classe dos artistas que apoia o PCB. Suas novelas adaptam a linha da ‘conscientização’ e do protesto”¹⁸².

A fim de estreitar as relações da rede de sociabilidade comunista, no relatório foi mencionado que Lauro César Muniz alternava produções com Dias Gomes, no núcleo das 20 horas, fato que nunca aconteceu. Com uma biografia própria de um militante comunista, Lauro César Muniz foi acusado de várias ações consideradas subversivas: de ter assinado manifestos de caráter político, de ter viajado, em 1968, para URSS; além de participar, em março de 1975, no Rio de Janeiro, do I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea no Teatro Casa Grande. Entre as peças produzidas pelo dramaturgo paulista está *Sinal de vida*, ganhadora do Prêmio Molière, vetada em 1972 pela SCDP por abordar através de um romance de um jornalista e sua companheira, uma terrorista, o horror da violência das ações repressivas do Estado e o silêncio gerado pela falta de informações sobre os presos políticos. O relatório apresenta que Lauro César Muniz utiliza-se da telenovela como um veículo de difusão de seus ideais, uma vez “acredita que, através da novela, ‘o público chamado de C pode, até subliminarmente, captar uma série de dados novos para reformulação de ideias e mesmo de vida’.”¹⁸³

¹⁸² Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. Trabalho organizado pela Agência do Rio de Janeiro (ARJ) –SISNI, sobre o Complexo Globo. p. 03.

¹⁸³ Idem.

Jorge Andrade, também integrou o grupo de teledramaturgos subversivos. Andrade já era um dramaturgo visado tanto pela Censura de Diversões Públicas quanto pelo SISNI, por causa da peça teatral *Senhora da Boca do Lixo* (1963) - censurada por tocar nos dramas e desigualdades presentes na metrópole - e por coordenar a produção da "Primeira Feira de Opinião", em 1968. Apresentada no Teatro Arena, esta peça causou muita repercussão no período, pois apesar de ter trechos vetados pela SCDP foi apresentada, integralmente, no palco, diante dos censores, como um ato explícito de resistência. Politicamente, Jorge Andrade foi tachado no relatório de "signatário de manifestos de caráter político, inclusive, 'contra o caráter antidemocrático' da Constituição, em 1967, conclamando o povo a lutar contra o Governo que esta coagindo o Congresso". Além disso, apoiou outra causa considerada subversiva o "Apelo do Conselho Mundial da Paz, em 1968". De acordo com o Informe A-1 da DSI/MPCG, no dia 04 de março de 68, às 20 horas, o autor foi acusado de conceder uma entrevista ao *Repórter Esso* na TV Tupi em que atacava a Censura e o Chefe do DPF. Concomitante a este relatório, em 1975, ia ao ar *O Grito*, novela das 22 horas que faria grande sucesso¹⁸⁴.

E não foi somente Jorge Andrade que integraria a lista de suspeitos da ARJ/SISNI. Outros profissionais que integravam a produção de *O Grito* passaram a ser atentamente observados pelo serviço secreto. Foi o caso do produtor, responsável pela coordenação administrativa, Hemílcio José Froes. O produtor possuía os mesmos dados de qualificação e o nome idêntico de uma pessoa com longo prontuário de ações subversivas. No mesmo relatório, uma observação sugere que fossem realizadas investigações, visando comprovar se caso tratava-se da mesma pessoa fichada. Em seu longo prontuário da ARJ/SISNI consta que Froes ingressou no PCB, em julho de 1945 e integrava a célula "Leopoldo Froes" e, em depoimento de 18 setembro de 1953, negou o vínculo com o PCB. No entanto, em 1961, assinou o manifesto a favor da legalização do PCB. Froes atuou como secretário de finanças da célula do PCB "Otávio Brandão", instalada na Rádio Globo. Em 1962, foi presidente do Sindicato de Radialistas e em 10 Outubro de 1962, assinou a convocatória para a realização do Congresso Continental de Solidariedade a Cuba, que iria se realizar no Brasil, em Março de 1963. Ademais, esteve entre os fundadores do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI). Meses antes do golpe civil-militar, atuou como diretor da Rádio Nacional e logo foi demitido, tal como

¹⁸⁴ De acordo com Andrade, a novela representaria "pessoas esmagadas pela megalópole, envolvidas pelo empareamento humano, sujeitas à poluição sonora, arquitetônica visual, ambiental". Segundo o diretor, Walter Avancini *O Grito*, abordaria questões da modernidade, conflitos sociais, do homem com o progresso. Arquivo Nacional, Fundo SISNI. Encaminhamento nº. 098/19/15 ARJ/SISNI. Assunto: Complexo Globo, encaminhado em 04/09/1975. p. 04.

Dias Gomes, por meio do AI-1. Exilou-se na Argentina. Apesar de ter sido indiciado em IPM do CONTEL, em 1967, este foi arquivado por falta de provas. Toda a atividade de Hemílcio José Froes na TV Globo foi conhecida pelos agentes da ARJ/SISNI, através de um recorte de jornal da coluna de Artur da Távola, publicado em *O Globo* em 20 de agosto de 1975. O documento indica que as atividades de Froes seriam levadas à investigações posteriores.

Fábio Sabag, também foi incluído no relatório por ser o supervisor geral de *O Grito*, produção dirigida por Walter Avancini. Sabag foi acusado de ser um dos signatários de manifestos de intelectuais e participante do movimento contra a censura. Ao longo da produção, se afastou por motivo de saúde, sendo substituído por Reinaldo Boury, o qual não consta nenhuma observação.

Antônio Chaves, segundo Artur da Távola, era o profissional responsável pelo controle administrativo da produção de *Gabriela* (*O GLOBO*, 20/08/1975). Consta no relatório que, sob o mesmo nome e com dados de qualificação profissional similares, Antônio de Araújo Chaves, possuía um longo prontuário de atuação subversiva, em Curitiba/PR, estando foragido. A partir dessas informações, o documento sugere que sejam realizadas investigações, a fim de confirmar se seu paradeiro seria mesmo a TV Globo.

Com relação ao elenco da TV Globo, a lista subversiva era extensa e composta profissionais que atuaram diretamente no núcleo das telenovelas das 22 horas, supervisionado por Walter Avancini. Um caso que merece destaque foi o do ator Armando Assad Bogus, considerado ideologicamente perigoso, Armando Assad Bogus, integrou o elenco da telenovela *Gabriela* (1975), representando o personagem Nacib. Segundo a Agência de Informação de São Paulo, consta que além de manifestos de caráter político que Armando Assad Bogus havia mantido ligações com o grupo de luta armada Vanguarda Popular Revolucionária (VRP). Juntamente com sua esposa Irina Grecco, Bogus promovia reuniões em sua casa e, conforme o documento, era favorável ao desencadeamento de guerrilhas urbanas e/ou rural, embora se posicionasse contra atentados terroristas. O diretor de novelas Flávio Rangel foi citado no documento em referência a Armando A. Bogus, e também possuía prontuário na ARJ/SISNI, no qual era tachado de esquerdista e contra-revolucionário atuante. Entre os produtores culturais e atores com larga trajetória política militante foram aludidos os nomes de Lélia Abramo, Mário Lago, Ziembinski, Sérgio Britto, Odete Lara e Tereza Rachel¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Constam também no relatório, nomes imortalizados nos meios teatral e cinematográfico, que atuaram em espetáculos de forte projeção cultural e politicamente engajados e, em produções do Cinema Novo, tais como: Paulo Gracindo, Grande Otello, Henriqueta Briebe, Juca de Oliveira, Lima Duarte, Sônia Braga, Ítalo Rossi, Leonardo Villar, Isabel Ribeiro, Antônio Ganzarolli, Luiz Linhares, Flávio Migliaccio, Glória Menezes, Maria Fernanda, Magalhães Graça, Betty Faria, Cláudio Cavalcanti e José Wilker.

Atores que integraram o Teatro Experimental do Negro (TEN)¹⁸⁶, entre os anos de 1940 até os anos finais da década de 1960, foram referenciados pelo ARJ/SISNI. Isto se deve pois as produções teatrais do TEN visavam evidenciar elementos próprios da cultura afro-brasileira, além de desconstruir o mito da democracia racial; mito essencial para manutenção da criação imagética da nação coesa e harmoniosa propalada pelos governos militares. Neste sentido, atores como Chica Xavier, Cosme dos Santos, Jacira Silva e Ruth de Souza, mesmo na televisão, continuaram a ser monitorados pelas agências de inteligência¹⁸⁷.

¹⁸⁶ O Teatro Experimental do Negro, ou TEN surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, por iniciativa de Abdias do Nascimento, junto com outros intelectuais, como Aguinaldo de Oliveira de Camargo, o pintor Wilson Tibério, Teodorico dos Santos, José Herbel e Claudiano Filho. O TEN propunha-se a resgatar, no Brasil, valorização social do negro no Brasil, e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante, por meio da educação, da cultura e da arte. Para maiores informações Cf.: NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados* [online]. vol. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em: 15/01/2020.

¹⁸⁷ Outros nomes ligados ao elenco da TV Globo, que também integraram este relatório foram: Cláudio Marzo, Sueli Franco, Eduardo Dolabella, Milton Moraes, Edson França, Aracy Balabamian, Carlos Castro Gonzaga, Lídia Bronde, Mitouri Tangel, Eloísa Mafalda, Roberto Pirillo, Regina Viana, Françoise Foornton, Heloisa Razzo, João Paulo Adour, Ricardo Garcia, Fúlvio Stephamini, Yara Cortes, Kátia D'ângelo, Yoná Magalhães, Arlete Sales, Beatriz Lira, Betty Sady, Rogério Fróes, Sidney Marques, Ana Ariel, Ênio Santos, Gilberto Martinho, Cecil Thirré, Bibi Vogel, Fernando Reski, Renée de Vichmond, Susana Vieira, Tarcísio Meira, Carlos Alberto, Moacyr Deriquem, Sandra Bréa, Maria Helena Dias, Otávio Augusto, Ney Latorraca, Heloísa Mafalda, Paulo Gonçalves, Elizabeth Savalla, Ariano Reis, Marco Nanini e, até mesmo, a ex-ministra da cultura do governo Bolsonaro, Regina Duarte.

3. A SUBVERSÃO DE DIAS GOMES

[...] o artista engajado exerce a liberação contínua. E a exerce de maneira integral, como artista e como homem. Ao contrário do que pensam alguns, o engajamento não constitui um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição para que possamos conhecê-la em toda sua plenitude e expressá-la esteticamente.

Dias Gomes (1990, p. 560).

Aventurando-se por um caminho artístico crítico, que respondia às exigências de seu próprio tempo, Alfredo de Freitas Dias Gomes (1923-1999), por mais de quarenta anos, produziu e adaptou obras aos diversos veículos midiáticos, escrevendo um total de trinta e duas peças, quatorze telenovelas, dois seriados, cinco minisséries, nove livros, três adaptações para o cinema, além de sua autobiografia *Apenas um Subversivo* (1998)¹⁸⁸. Multifacetado, Dias Gomes abordou em sua extensa produção artística problemas enraizados na realidade brasileira, trazendo ao debate público discussões incrivelmente atuais, de ordem social e política, as quais extrapolaram a fronteira dos palcos, alcançando com suas telenovelas a intimidade das salas de estar. Sua teledramaturgia atingiu expressivo sucesso popular, justamente por ultrapassar os limites da ficção, questionando os espaços e tempos delimitados na narrativa, proporcionando ao telespectador o encontro com situações, personagens, posturas, ritmos e estética próprios à cultura popular brasileira. Ao longo dos dez anos mais repressivos da ditadura militar, suas telenovelas fizeram parte do cotidiano dos brasileiros semeando, boas doses de humor e críticas sociais, proporcionando aos telespectadores, tanto do Brasil quanto do exterior, um mergulho na realidade sociopolítica do país.

A trajetória artística de Dias Gomes na indústria cultural não pode ser compreendida de forma dissociada de sua atuação política. Ao longo de sua carreira construiu sua imagem pública vinculada a um intelectual engajado e subversivo, imagem esta que também foi apropriada pelos agentes dos órgãos repressores. Nas avaliações censórias sobre suas produções, o olhar tanto incidia sobre o texto propriamente dito quanto levava em consideração, em uma visão periférica, a sua atuação política que delineava a feição do autor como um agente suspeito e perigoso. Justamente por isso, sua carreira, desde os seus 19 anos, foi seguida pelos passos furtivos da censura, mesmo após a reabertura política em 1986.

¹⁸⁸ Dentre as peças de sua autoria na década de 1940 estão: *Ludovico* (inédita) 1940, o drama *Amanhã Será Outro Dia*, de 1941, *Pé de Cabra* (a primeira a ser encenada) de 1942, *O Homem que Não Era Seu* (inédita) de 1942. No ano de 1943, assina um contrato de exclusividade com Procópio Ferreira e concebe as peças: *João Cabão*, *Zeca Diabo*, *Eu Acuso o Céu* (radioteatralizada), *Um Pobre Gênio* (inédita), *Doutor Ninguém* e *Sinhazinha* (radioteatralizada). Em 1948, escreve *Phalus* que permanece inédita.

3.1 BREVE INCURSÃO NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA POLÍTICA DE DIAS GOMES

Filho de uma família de classe média, Dias Gomes nasceu em 19 de outubro de 1922, em Salvador, Bahia. Em 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde encontrou seus caminhos na ficção. Dois anos depois, com apenas 15 anos, escreveu sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*, a primeira colocada no Concurso do Serviço Nacional de Teatro, embora nunca tenha sido encenada. Entre os anos de 1938 e 1940 escreveu as peças *Esperidião* (1938) e a comédia de costumes *Ludovico* (1940), que tinha por tema o casamento de um septuagenário com uma menina de 18 anos. Motivado pela Segunda Guerra Mundial, escreveu a peça dramática *Amanhã Será Outro Dia* (1941), história que girava em torno de um político francês que foge para o Brasil e aqui continua a ser perseguido pela Gestapo. A narrativa, explicitamente antifascista, somente pôde ser levada aos palcos após 1942, com a ruptura da inclinação favorável do Estado Novo para com os países do Eixo.

No ano seguinte, o jovem autor entraria definitivamente na cena do teatro profissional com a comédia *Pé de Cabra*, produzida e encenada pela Companhia Procópio Ferreira¹⁸⁹. Com grande expectativa de ter seu primeiro texto levado ao palco, às vésperas da estreia, Dias Gomes se deparou com um cartaz pregado na porta do teatro informando que o DIP havia proibido a exibição da peça. Os censores do Estado Novo alegaram que o texto era marxista, tendo o autor que realizar cortes, adiando a apresentação do espetáculo em alguns dias (GOMES, 1998, p. 67). Em entrevista concedida aos escritores Ferreira Gullar e Moacyr Felix (1990, p. 562), Dias Gomes comentou:

[...] minha primeira peça encenada, *Pé de Cabra*, foi proibida sob a alegação de ser marxista, sem que eu até então houvesse lido uma só linha de Marx. Entretanto, minha visão no teatro, desde os primeiros textos, me levaria inevitável e compulsivamente ao engajamento, pois nunca entendi o teatro fora de sua historicidade humana.

Esta declaração de que não havia lido Marx, sendo verídica ou não, foi repetida pelo autor em outras entrevistas, inclusive em sua autobiografia (1998, p. 67). Afirmações como esta, demonstram o quanto o autor construiu uma narrativa pública que romantizava a sua participação nas fileiras comunistas; sugerindo que os postulados comunistas eram uma

¹⁸⁹ A narrativa tinha como protagonista Baptista, apelidado na cadeia de Pé de Cabra. Antes de ser preso, Baptista (interpretado pelo próprio Procópio Teixeira) era presidente de um banco que perdeu tudo depois de um golpe dado por seu amigo Jorge e por sua esposa Consuelo. Após cumprir sua pena e com sua carreira destruída, Baptista sempre retornava a sua cela, por sucessivos crimes de furto e estelionato. Em companhia de Ronaldo, também presidiário, o ladrão filósofo refletia sobre a condição humana e valores como a justiça social (GOMES, 1994).

dimensão genuína e inata de sua identidade autoral e não algo obtido por meio de formação teórica. No entanto, durante a sua infância conviveu em um ambiente no qual ideias comunistas circulavam sobretudo sobre a influência de seu irmão mais velho Guilherme e seu amigo Jorge Amado. Em 1943, ingressou na Faculdade de Direito de Niterói, (apesar de não concluída), curso que lhe forneceu embasamento em áreas como a sociologia, filosofia e bases teóricas no marxismo, conhecimentos que seriam posteriormente aprimorados com sua adesão ao PCB (GOMES, 1998, p. 93).

Diante do sucesso de *Pé de Cabra*, Procópio Ferreira propôs um contrato de exclusividade ao autor, com vigência de um ano (1943 a 1944), o qual o obrigava a escrever quatro peças, tendo o produtor o direito de recusar uma delas. Entre as peças encenadas pela Companhia de Teatro Procópio Ferreira estão as comédias: *João Cambão* (1942), *Zeca Diabo* (1943) e *Doutor Ninguém* (1943). Enquadrando-se no formato próximo das demais produções da Companhia, estes espetáculos populares tinham a sua ação cênica conduzida por personagens que defenderiam uma tese reflexiva de caráter político ou ético/moral. Contudo, mesmo se adequando ao formato comercial, essas peças apresentavam situações e cenas pertinentes à realidade social e política do período:

Em “Doutor Ninguém” era o problema racial, em “Zeca Diabo” era o problema do cangaço e no “Pobre gênio” era o operário, o problema das classes, a luta de classes. O teatro que, quinze anos mais tarde, eu faria com “O pagador de promessas” já se anunciava nestes trabalhos. Por isto eu acho que, nas duas fases do meu trabalho teatral, não existem discordâncias quanto ao conteúdo. O que acontece é que, tecnicamente, as primeiras peças são terrivelmente imaturas, sem vivência (GOMES, 1981, p. 35).

As peças *Eu Acuso o Céu* (1943), *Um Pobre Gênio* (1943), *Sinhazinha* (1943), *Beco Sem Saída* (1944), *O Existencialista* (1944), *Phalus* (1948), *A Dança das Horas* (1949) adaptação do romance *Quando é Amanhã*, de 1948 e *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954), tal como as produções anteriores, tocam em aspectos sociopolíticos: a seca no Nordeste brasileiro, migração de retirantes para o litoral, conflitos de terras, preconceito racial e conflitos entre as classes sociais.

Sem ter o contrato renovado com a Companhia Procópio Ferreira, a convite de Oduvaldo Vianna, Dias Gomes inicia sua incursão no rádio, segmento mais rentável e popular da indústria cultural na década de 1940. Em São Paulo, na Rádio Pan-Americana e posteriormente na Emissoras Associadas, integrou a equipe de renovação das radionovelas, realizando adaptações de romances, contos realistas e nacionalistas, voltados à difusão dos

grandes clássicos da literatura e do teatro às massas, com a finalidade de elevar o nível cultural da programação das emissoras (SACRAMENTO, 2013, p. 464)¹⁹⁰. Concomitantemente, ao longo desse período, publicou os seguintes romances: *Duas Sombras Apenas* (1945); *Um Amor e Sete Pecados* (1946); *A Dama da Noite* (1947) e *Quando é Amanhã* (1948).

Por intermédio de Oduvaldo Vianna - dramaturgo já reconhecido e militante no Partido Comunista Brasileiro desde os anos de 1930 - Dias Gomes teve seu primeiro contato com os intelectuais que integravam o Partidão. O PCB havia saído a pouco da ilegalidade e ganhava espaço de debate público, podendo exercer livremente intensas atividades políticas e estabelecer trocas simbólicas. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados promoveu discussões no interior do Partido para uma possível união nacional em torno da figura de Getúlio Vargas, que acabou por ser negociada e confirmada na Conferência da Mantiqueira, realizada em agosto de 1943. No processo de redemocratização do país, em 1945, dirigentes do PCB e o seu secretário geral Luiz Carlos Prestes receberam a anistia do governo e endossaram o movimento "queremista", que defendia a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte pedindo pela permanência de Vargas no poder. Assim, ainda em outubro de 1945, o PCB retornou à legalidade (mesmo que em um curto espaço de tempo, já que teria sua legenda cassada em 1947), obtendo grande popularidade, alcançando rapidamente números expressivos de filiações. Em meio a essas adesões, estava a de Dias Gomes, encantado pela proposta partidária e pela atmosfera cultural que envolvia o PCB, que ao longo das décadas de 1940 a 1970 se tornaria um lugar simbólico de fermentação intelectual e artística.

Nesta conjuntura, estar vinculado ao PCB abria perspectivas para integrar círculos de uma elite artística/intelectual, de pertencer a uma rede de sociabilidade constituída por intelectuais, das mais variadas áreas, unidos para formular respostas às questões essenciais ao seu contexto. Em sua autobiografia (1998), Dias Gomes relembra sua emoção ao assistir, no Estádio do Pacaembu, a um comício que reunia personalidades como Pablo Neruda, Luiz Carlos Prestes e seu amigo Jorge Amado: “a multidão ensandecida tomando todo o estádio e as palavras de extrema simplicidade de Jorge Amado saudando Prestes, após a digressão andina de Neruda, me comoveram” (GOMES, 1998, p. 100).

Sem sombra de dúvidas, o percurso artístico de Dias Gomes foi marcado por amplos processos sociais, que não se restringiam às diretrizes postuladas pelo PCB, não se esgotavam

¹⁹⁰ Em 1948, regressou ao Rio de Janeiro, passando a trabalhar em várias rádios: Rádio Tupi e Rádio Tamoio (1950), Rádio Clube do Brasil (1951) e Rádio Nacional (1956) chegando a fazer 500 adaptações entre os anos de 1944 a 1964 (GOMES, 1998, p. 94).

nas lógicas internas de produção dos diversos segmentos da indústria cultural em que trabalhou e, nem mesmo, se limitavam totalmente às imposições da censura federal.

No meio radiofônico, participou ativamente da Conferência dos Intelectuais Radialistas em 1954 e do Grupo de Artistas do Teatro e do Rádio. Ao ser entrevistado na *Revista do Rádio*, Dias Gomes, com um certo entusiasmo romântico revolucionário e um tom humorado, opinou sobre o comunismo:

É o único regime capaz de realizar de modo definitivo, todos os anseios de paz, honradez, justiça, liberdade, fartura, que afligem a humanidade, livrando a criatura humana, para sempre, da exploração pelo seu semelhante.
Acredita na eternidade da alma?
Não. Seria desesperador admitir que a humanidade jamais se livraria de indivíduos como Lacerda e o Alte. Pena Boto¹⁹¹.
Qual o político brasileiro que mais admira?
Luiz Carlos Prestes¹⁹².

Esta militância escancarada desencadeou uma série de constrangimentos, provocando conflitos entre agentes dentro do campo midiático e fora dele. Segundo prontuário da Cenimar, na emissora de Assis Chateaubriand, Dias Gomes “se vinculou a elementos comunistas que lá trabalhavam”¹⁹³. Consequentemente, por motivos políticos foi demitido da rádio Emissoras Associadas: fazer uma sátira à chamada política de Boa Vizinhança estadunidense em seu programa *A vida das palavras*. Apesar da sombra de subversivo, conseguiu trabalho na Rádio Pan-americana. Migrando para a Rádio Bandeirantes, em busca de um melhor salário, já como diretor, contratou o comunista e amigo Mário Lago, que se encontrava desempregado: “nossos temperamentos e nossas visões se assemelhavam bastante” (GOMES, 1998, p. 113-114). O relato de Dias Gomes torna visível uma espécie de ajuda mútua e/ou protecionismo, presente entre os agentes que compunham a rede de sociabilidade comunista no interior da indústria cultural, pois além de promover os profissionais engajados, as convicções ideológicas muitas vezes se refletiam em concepções estéticas análogas, o que facilitaria também a lógica de produção. Somado a isso, ao ser inserido em um meio de comunicação massivo como o rádio, e posteriormente a televisão, graças à visibilidade e popularidade adquirida, produtores

¹⁹¹ Um dos desafetos de Dias Gomes notoriamente conhecido foi o jornalista de direita, governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda. Por sua vez, o Alte. Pena Boto, sub-chefe do Estado Maior (1951-1952), um dos nomes de projeção nas Forças Armadas, fundou a “Cruzada Brasileira Anticomunista” (CBA), o que explica o sarcasmo de Dias Gomes. Informações disponíveis em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/carlos-pena-boto>. Acesso em 20/02/2022.

¹⁹² Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo n°. 6870. Resumo do prontuário de Alfredo de Freitas Dias Gomes existente no SISNI, Cenimar, Dops e CIE. p. 138.

¹⁹³ Idem.

culturais engajados passavam a ter maior proteção, uma blindagem frente aos aparelhos repressores do Estado.

Em fins de 1953, trabalhando na Rádio Clube do Brasil, Dias Gomes viajou à União Soviética para as comemorações do 1º de Maio, com uma delegação de escritores e simpatizantes do PCB, liderada por Jorge Amado. A repercussão desta viagem na imprensa se deu por meio de uma sequência de acusações que afirmavam que esta teria sido financiada com dinheiro público (oriundo do Banco do Brasil) e teve como consequência direta a sua demissão do cargo de diretor de programação. Sobre o fato, Dias Gomes (1998) declarou que o financiamento para a viagem foi particular, adquirido por um empréstimo com um agiota, como ele mesmo declara: “um agiota de esquerda” (GOMES, 1998, p. 145). Contudo, essa não foi a única versão do autor. Em outro depoimento, dado ao Cenimar, ele afirma que sua viagem derivou de um convite da Associação de Autores Soviéticos e foi totalmente patrocinada pela Instituição¹⁹⁴. À posteriori, a menção a este ato considerado subversivo, acrescido ao fato de ser um membro atuante no PCB, desde 1951, e um dos fundadores do Instituto de Intercâmbio Cultural Brasil-URSS, em 1953, integraria diversos prontuários sobre o autor nas agências de inteligência do SISNI. Tais informações foram reiteradamente tomadas como evidência de seu engajamento com o movimento comunista internacional nos IPMs movidos contra o autor.

Em pleno contexto da Guerra Fria, a manchete “Diretor da Rádio Clube leva flores para Stálin com o Dinheiro do Banco do Brasil”, veiculada no jornal *Tribuna da Imprensa*, dirigido por Carlos Lacerda, gerou constrangimentos a Dias Gomes, que passou a ter grandes dificuldades de encontrar um novo emprego. “Sofri uma espécie de marcatismo no Brasil - entrei para uma lista negra, ninguém me dava emprego. Ir a Moscou naquele tempo era mais fantástico do que ir à Lua”, relembra Dias Gomes em uma entrevista ao impresso *A Classe Operária* (10/06/99)¹⁹⁵. Na TV Tupi, impedido de assumir a autoria dos mais variados programas - teleteatros, shows, programas humorísticos -, continuou escrevendo, embora pedindo para que outros autores assumissem seus textos e negociassem com a emissora:

Depois elas me davam o cachê. Isso parece um filme de Woody Allen em que ele é testa-de-ferro de três autores que estão na lista negra. Comigo era o contrário. Tinha três autores que eram os testas-de-ferro dos meus programas. Os três autores eram minha esposa Janete, Moisés Veltman e Paulo de Oliveira (*A Classe Operária*, 10/06/99).

¹⁹⁴ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 6870. Auto de Perguntas a Alfredo de Freitas Dias Gomes. Cenimar, em 05/08/1969. p. 77.

¹⁹⁵ Arquivo Nacional. Fundo Apolônio de Carvalho. BR AN, R IO G K.0.TXT.403. p. 184.

Meses depois, foi contratado pela agência Standard Propaganda para escrever textos cômicos para o programa *Teatrinho da Kibon*. Em 1954, na mesma agência, produziu, na Rádio Nacional, o programa *Todos Cantam a Sua Terra*. Logo, assumiu o programa semanal o *Grande Teatro* que radiofonizava clássicos da literatura (GOMES, 1998, p. 149).

O desenvolvimentismo de JK, carregado de um forte nacionalismo, ofereceu terreno fértil para a expansão da dramaturgia no país, ambiciosa por uma nova proposta nacional popular. No meio teatral, enquanto muitos dramaturgos se organizavam em grupos - como Teatro de Arena, Opinião, Teatro Experimental Negro e CPC - que detinham a proposta de fazer um teatro popular e político, Dias Gomes, apesar de compartilhar análogos, não se vinculou a nenhum deles. Com maturidade e o domínio técnico, Dias Gomes escreveu *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final*, peça construída com referências marxistas que evidenciava a injustiça social, a hipocrisia e a individualidade presente nas relações humanas. Sacramento (2013, p. 142) observa que, a partir deste momento, intensifica-se uma mediação cultural entre os princípios estéticos comunistas e a lógica mercadológica presente no teatro cômico-popular, fórmula que anos mais tarde seria incorporada pelo autor em suas telenovelas.

Todavia, o estrondo de sua carreira se deu em 1959 com *O Pagador de Promessas*, peça que deu a Dias Gomes projeção nacional e internacional. Com direção de Flávio Rangel, no Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em São Paulo, a peça alcançou enorme sucesso. A história de Zé do Burro conseguiu atingir em cheio as concepções estéticas presentes na política cultural do PCB. Ao analisar o significado desta obra, Dias Gomes (1998, p. 179-180) afirmou que:

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra a engrenagem social que promove sua desintegração, ao mesmo tempo em que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a engrenagem, o indivíduo concede levemente ou abdica por completo de si mesmo. [...] Zé do Burro é trucidado não pela Igreja, mas por toda uma organização social, na qual o povo nas ruas com ele confraterniza e a seu lado se coloca, inicialmente por instinto e finalmente pela conscientização promovida pelo impacto emocional de sua morte.

A peça foi traduzida para vários idiomas, sendo encenada internacionalmente. Adaptado para o cinema, com roteiro assinado por Dias Gomes e direção de Anselmo Duarte, *O Pagador de Promessas* ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1962. Nesse mesmo ano, Dias Gomes recebeu o Prêmio Cláudio de Sousa, da Academia Brasileira de Letras, com a peça *A Invasão* (GOMES, 1998, p. 179). Dotada de forte apelo esquerdista, a peça *A Revolução dos Beatos* chocou a plateia paulistana ao apresentar como desfecho uma suposta luta armada,

proposta que se contrapunha à linha conciliadora do PCB naquele contexto (GOMES, 1998, p. 185). Vale ressaltar que, no momento de exibição da peça, o Brasil atravessava um período de ebulição política, caracterizado pelo aumento das pressões da direita sobre o governo de João Goulart e pela fragmentação da esquerda em várias frentes de ação.

Com o reconhecido sucesso nos palcos e nas telas do cinema ao redor do mundo, Dias Gomes participou ativamente do ambiente de sociabilidade da intelectualidade comunista. Conforme está presente no prontuário do SISNI, ele integrou, em 1953, a campanha Pró-verbas do jornal carioca *Imprensa Popular*, periódico vinculado ao PCB, que sofria constantes perseguições e suspensões. No que tange à sua vida social, consta no relatório que o autor era frequentador assíduo de recepções de embaixadas de países comunistas, bem como foi homenageado em um coquetel realizado em 1962 pelo Comitê Universitário do PCB, que teria como um de seus convidados, nada mais nada menos, que Luiz Carlos Prestes.

No final dos anos 50, Dias Gomes já era considerado um elemento chave na Organização de Base do Setor Artístico do PCB, participando ativamente de diversos movimentos políticos, entre os quais destaca-se o Manifesto Pró- Legalidade do PCB (1961), Comissão Brasileira contra a Intervenção de Cuba (1961), da Comissão da Frente de Libertação Nacional (1961)¹⁹⁶ e da Sociedade dos Amigos do Povo da Venezuela¹⁹⁷.

Em fevereiro de 1964, Dias Gomes assumiu o cargo de diretor do Serviço Nacional do Teatro e, concomitantemente, atuava como diretor de *broadcasting* da Rádio Nacional. Em abril de 1964, o clima de efervescência cultural foi sufocado com o golpe-civil militar e sua agressiva modernização conservadora que escureceu o horizonte de expectativas da esquerda: “iniciava-se um período de trevas; muitos achavam que não duraria seis meses – durou 20 anos”, afirma Dias Gomes (1998, p. 209). Se anteriormente a política cultural comunista acompanhava o projeto internacional e buscava a revolução por meio da conscientização e a adesão popular, frente à imposição dos valores político-culturais reacionários, esta passou a assumir um novo componente, a resistência.

¹⁹⁶ Frente da Libertação Nacional (FLN) foi movimento constituído em 25 de outubro de 1961 por políticos nacionalistas entre os quais se incluíam Leonel Brizola (governador do Rio Grande do Sul), Mauro Borges (governador de Goiás), Miguel Arraes (Recife), Aldo Arantes (presidente da UNE), entre outros, voltado a congregar uma base sólida unida e democrática, e portanto, aberta aos comunistas. Tais lideranças haviam lutado meses antes pela posse de João Goulart na presidência da República, ocorrida em 8 de setembro de 1961. Entre as medidas defendidas pela FLN estavam a nacionalização das companhias estrangeiras, a não intervenção de nações estrangeiras na política interna ou externa brasileira, a regulamentação da Lei de Remessa de Lucros e a implementação da Reforma Agrária. Cf.: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/frente-de-libertacao-nacional-fln>. Acesso em: 22/01/2022.

¹⁹⁷ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo 6870. Resumo do prontuário de Alfredo de Freitas Dias Gomes existente no SISNI, Cenimar, Dops e CIE. p. 139.

Assim que os militares tomaram o poder, por meio do Ato Institucional número 1, de 09 de abril de 1964, combinado com o Decreto nº 53.897¹⁹⁸, instaurado para promover a investigação sumária de servidores civis, o então diretor da Rádio Nacional e outros funcionários públicos considerados subversivos foram sumariamente demitidos de seus cargos. No caso de Dias Gomes, não couberam maiores sanções penais, embora muitos de seus companheiros não tivessem a mesma sorte.

A partir da instauração do AI-5, várias de suas peças foram proibidas de serem encenadas. Entre elas estão *O Berço do Herói*, *A Revolução dos Beatos*, *A Invasão*, *Amor em Campo Minado*. Até mesmo o filme *O Pagador de Promessas*, desde 1967 não obteve renovação do certificado de Censura (GOMES, 1990, p. 563). Impedido de ver suas obras nos palcos, Dias Gomes afirma que a censura:

[...] estragou toda a dramaturgia brasileira, que sempre buscou retratar a realidade. (...) Imagine que absurdo se proibir a pesquisa da realidade brasileira e taxá-la de subversiva. Uma castração geral se apossou do artista diante da impossibilidade de questionar o seu universo mais imediato (*Tribuna da Bahia*, 29/01/1975).

Afastado novamente do mercado de trabalho, agora pelo Estado Autoritário, o autor foi acolhido por Ênio da Silveira na Editora *Civilização Brasileira*, um dos poucos focos de resistência cultural. Ao lado do poeta Moacyr Félix, Dias Gomes fez parte do conselho de redação da Revista, entre os anos 1965 a 1968. No ano seguinte, a convite de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) ingressou na Rede Globo. Ao mesmo tempo em que afirmava que aceitou o convite por motivações econômicas, declarava reiteradamente que por meio de suas telenovelas alcançaria a arte verdadeiramente popular, objetivo que sempre perseguiu dentro do teatro:

No teatro eu vivia uma contradição buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. Aliás, todos de minha geração, a dos anos 50, o Guarnieri, o Suassuna, Augusto Boal, Antônio Callado, Oduvaldo Vianna, todos nós vivemos essa contradição. Fazíamos um teatro anti-burguês, do ponto de vista do povo, e tínhamos uma plateia burguesa (*Veja*, 08/12/71).

A rigor, a inserção no meio televisivo, especialmente pelo fato de estar em uma emissora liberal como a Rede Globo, que apoiava deliberadamente os sucessivos governos militares, não

¹⁹⁸ Disponível pra consulta em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-53897-27-abril-1964-394234-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22/01/2022.

foi vista por todos os intelectuais militantes com bons olhos, como é o caso de Glauber Rocha, que declarou em entrevista à *Folha de S. Paulo*:

Quem se faz passar como do PC é pra pegar emprego na Globo. Esse pessoal não é do PC porque não acredito que comunista possa ser corrupto como certos autores teatrais que serviram à ditadura, corrompendo o povo e enriquecendo, se passando com isso como comunista (*Folha de S. Paulo*, 16/12/1979, p. 04).

Em outro trecho Glauber Rocha afirma:

Eu acho que Dias Gomes é um corruptor da cultura brasileira e não podemos deixar que a crítica o chame impunemente de marxista. Não é marxista. É um teatrólogo de direita neofascista. Eu prefiro Roberto Marinho ao Dias Gomes, porque Roberto Marinho é um imperador, e de certa forma, empregou esses canalhas, para se venderem a preço baixo. O Dias Gomes não é o Shakespeare. Roberto Marinho deveria botar o Nelson Rodrigues, sexo na televisão, e não esse moralismo babaca (*Folha de S. Paulo*, 16/12/1979, p. 04)¹⁹⁹.

Não raro, ao longo de toda a década de 1970, Dias Gomes concedeu diversas entrevistas justificando sua presença no meio televisivo e defendendo que era possível desenvolver no gênero telenovela posicionamentos críticos a uma grande parcela da população.

Só um cego não perceberia que determinado tipo de dramaturgia, daí em diante teria obstado o seu acesso ao palco. Continuar vivendo exclusivamente de teatro era impraticável. A menos que eu quisesse “me adaptar” e fazer o teatro permitido pelo regime. De certo modo, eu me via diante do mesmo dilema que determinara meu primeiro afastamento. E, tal como naquela ocasião surgira o rádio como opção, desta vez surgiu a televisão. Com uma diferença substancial. Enquanto o rádio, para mim, nunca passou de um meio de ganhar a vida, a televisão foi uma experiência a que me entreguei com serenidade. Desde logo percebi que estava diante de um novo meio de expressão, poderosíssimo, que me garantia uma plateia gigantesca (GOMES, 1990, p. 562-563).

De 1969 a 1979, Dias Gomes dedicou-se intensamente às telenovelas (que serão abarcadas detalhadamente no capítulo seguinte), o que não o impediu de escrever as peças *O Rei de Ramos* (1978) e *Campeões do Mundo* (1979). Ainda que sem o fardo da censura prévia,

¹⁹⁹ Essa declaração de Glauber Rocha foi dada em um momento de isolamento na carreira do cineasta. Tal isolamento de Glauber que também se daria na esfera ideológica foi acompanhado por uma espécie de nivelamento nas avaliações, que o fez colocar comunistas e militares em um mesmo patamar. Embora tenha criticado a presença de artistas de engajados na televisão, Glauber apresentou, sempre aos domingos, entre fevereiro e outubro de 1979, o programa *Abertura*, na TV Tupi. Com suas aparições incendiárias e com “a câmera na mão”, o cineasta discutia os dilemas da redemocratização do país.

Dias Gomes se manteve no horário das 22 horas, voltando-se para a produção teleficcional em outros formatos. Integrou, como escritor e supervisor, o projeto *Séries Brasileiras*, que agregou um grupo de autores e diretores que manteriam o lastro de uma teledramaturgia de caráter crítico e “experimental” próprio ao horário mais avançado, ou seja, às dez da noite. Trata-se de séries, minisséries e Casos Especiais com episódios unitários capazes de incitar discussões sobre questões sociopolíticas presentes no Brasil contemporâneo. Assinou episódios de *Carga Pesada* (1979-1980), seriado que contava com textos de autores que já circulavam no horário das 22 horas como Walter George Durst, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queirós Telles e Péricles Leal. Ressuscitando o prefeito Odorico Paraguaçu, o seriado *O Bem-Amado*, exibido às terças-feiras, entre os anos de 1980 e 1984, foi sucesso de audiência. Em seus primeiros episódios, conforme observou Sacramento (2012, p. 337), o seriado retomou temáticas desenvolvidas na telenovela (1973), porém, a partir do quarto episódio, a narrativa passou a ser guiada por acontecimentos da realidade imediata do período, envolta por doses generosas de humor e ironia.

Na década de 1980, Dias Gomes tornou-se um nome estratégico à Rede Globo, visto que Janete Clair, autora de maior projeção e sucesso, havia falecido em 1983. Seu marido passaria a ser isoladamente o escritor de maior prestígio da emissora. Dois anos depois, em um projeto audacioso que visava a renovação de temáticas, da linguagem e mesmo do formato da teledramaturgia, Dias Gomes passou a coordenar, juntamente com Cecil Thiré, a Casa de Criação Janete Clair. Este projeto almejava criar uma nova lógica produtiva, na qual um autor elabora um *script* e os primeiros capítulos, transferindo para outro autor ou mesmo uma equipe de autores o desenrolar das tramas e subtramas dos capítulos seguintes. Mesmo contando com nomes como Ferreira Gullar, Antônio Mercado e Doc. Comparado, o projeto duraria apenas três anos.

No mesmo ano, aproveitando-se do contexto de reabertura política do regime militar, finalmente, Dias Gomes chega ao horário nobre, estreando com uma obra silenciada pelo mecanismo repressivo. Trata-se de *Roque Santeiro*²⁰⁰, que ao ser levada ao ar em 1985, seguiria a dinâmica produtiva da Casa de Criação Janete Clair. Assim, coube a Dias Gomes a escrita do *script* e dos capítulos iniciais de *Roque*, enquanto Aguinaldo Silva desenrolaria a narrativa, tendo sempre a supervisão do criador de Sinhozinho Malta.

²⁰⁰ Em outubro de 1996, Roque Santeiro ganhou os palcos, sendo adaptada em formato de musical, dirigido por Bibi Ferreira (MATTOS, 2016, p. 267).

Espelho do Brasil, a Rede Globo parece nunca ter refletido, tão nitidamente as várias nuances do caráter nacional. “Roque Santeiro” foi a maneira que a Globo encontrou de marcar a passagem da Velha para a Nova República, explica Paulo Ubiratan (*Isto É*, 14/08/1985).

A maior audiência da história da TV, até então, foi alcançada por *Roque Santeiro*. Com uma média nacional de 80% televisores do país sintonizados na novela, esta produção extrapolou os índices de audiência esperados, chegando, em alguns capítulos, a 100% no Ibope (MATTOS, 2016, p. 11). Mesmo assim, como analisou Laura Mattos (2019), a novela foi novamente, submetida a outro rigoroso processo censório. Em 1986, Dias dedica-se à peça *Meu Reino Por Um Cavalo*.

Mandala, apresentada entre maio de 1987 e outubro de 1988, exigiria, novamente, um intenso processo de negociação com a DCDP, apesar da retomada do horizonte democrático, que estava por vir com a Nova Constituição. Inspirado na peça *Édipo Rei*, de Sófocles (495-406 a.C.), Dias Gomes compôs a sinopse e os 36 primeiros capítulos, ficando os demais a cargo de Marcílio Moraes. O incesto - componente essencial que move a tragédia grega - somado à referências ao uso de drogas ocasionaram o veto integral da *sinopse* pela Divisão de Censura. Sobre esse episódio, Dias Gomes deixa claro sua indignação com a Nova República, em reunião para negociar o futuro de *Mandala* com os membros do Conselho Superior de Censura (CSC):

Depois de enterrarmos a Censura em 86, não esperava voltar a Brasília para resolver uma coisa ridícula dessas. (...) Antes mesmo de ver os capítulos da novela, eles a vetaram. Eles estão censurando as minhas intenções, aquilo que eles imaginam que eu posso escrever mais tarde. Isso é completamente absurdo.

Após negociações, a *sinopse* foi enfim liberada e a novela pôde ir ao ar. Porém, no desenrolar da trama a censura voltou a atuar, a fim de impedir que houvesse referências ao incesto proibindo um beijo entre Jocasta (Vera Fischer) e Édipo (Felipe Camargo). Após negociações entre a emissora e a DCDP, alegando que os personagens desconheciam a condição de mãe e filho, a Globo conseguiu finalmente a liberação para uma cena que representasse um “beijo inocente” (*O Fluminense*, 05/12/1987).

Parodiando antigos filmes de espionagem e o próprio contexto da ditadura militar, telenovela *Araponga*, escrita em parceria com Lauro César Muniz e Ferreira Gullar, (ambos companheiros de longa data de Dias Gomes) foi apresentada no horário nobre, entre os anos de 1990 e 1991. Com humor a história trazia as aventuras do anti-herói, o policial federal Aristênio

Catanduva, apelidado de Araponga. Araponga buscava convencer seus superiores da necessidade de reativar o Serviço Nacional de Informações (SISNI).

Como fruto de reconhecimento pelo conjunto de suas obras foi eleito, em 1991, membro da Academia Brasileira de Letras, assumindo a cadeira de Adonias Filho. Na ocasião, foi recebido pelo escritor Jorge Amado, seu amigo pessoal.

Retomando sua produção televisiva, em 1988, fez a adaptação, em formato de minissérie, de *O Pagador de Promessas*, produção dirigida pela cineasta Tizuka Yamasaki. A minissérie foi atingida tanto pela censura federal quanto pela autocensura praticada pela emissora. A produção foi levada ao ar em um momento em que o país vivia a consolidação do texto da Constituinte, promulgada em 1988. Uma vez que a discussão sobre a terra seria um dos vetores – aliás, um dos mais polêmicos da Nova Constituinte - não é de estranhar que Dias Gomes tenha inserido a questão da reforma agrária, na trama da versão televisiva de *O Pagador de Promessas* de forma mais contundente que nas versões teatral e cinematográfica. Na minissérie, referências à luta contra os grandes proprietários de terra tiveram que ser suprimidas, reduzindo a trama concebida em doze capítulos para apenas oito episódios. Estes cortes, conforme explicou Boni (1998), não teriam sido motivados exclusivamente pela interferência da Censura Federal:

O Dias acrescentou a *O Pagador* temas como a especulação imobiliária e a exploração da terra pelos latifundiários, que não constavam da versão original. Quem enguiçou com isso foi o Dr. Roberto Marinho que, pressionado por amigos, queria suspender a exibição da minissérie. Pedi socorro ao Roberto Irineu Marinho, que entendeu que a Globo não poderia fazer isso e ajudou a resolver a questão. Conseguimos negociar com o dr. Roberto a eliminação dos quatro capítulos adicionados, voltando à versão original. O dr. Roberto chegou a escrever em *O Globo* que o Dias, ao alterar sua obra premiada, havia traído o próprio Dias. Um sufoco. Não podíamos perder um trabalho feito com tanto capricho e gravado por dois meses em Monte Santo e Salvador. (...) O Dias quis sair, mas conseguimos segurá-lo (SOBRINHO, 1998, p. 365).

Flagra-se, que nesse caso o processo de negociação se daria em esfera interna, no âmbito da própria emissora. Jogando para escanteio o protagonismo da ação da DCDP, a bola coercitiva seria conduzida pessoalmente por Roberto Marinho. Se até então - de 1969 a 1988 - o jogo seguia arbitrado pela Globo, tendo como adversários Dias Gomes e a Censura, em uma virada histórica a emissora, sob a ação égide do capitão Roberto Marinho, que parte sozinho para o ataque, tensiona a harmonia que havia entre o teledramaturgo e a Casa. O jogo acabou em empate. Entretanto, o resultado do placar geraria uma espécie de mal estar. De um lado, estava Roberto Marinho que seguia uma lógica liberal/conservadora e se aliava a seus amigos

patrocinadores, guiados pelos interesses mercadológicos. Por outro lado, o criador da minissérie, que além da crítica do Dr. Roberto estampada no jornal teve que lidar com a autocensura, que deu cartão vermelho a quatro de seus episódios. Esses sucessivos ataques quase provocaram o abandono de Dias Gomes da partida. A intermediação do confronto, entre duras faltas e ataques, foi arbitrado pelos diretores da emissora, que levaram em consideração a importância de um craque do calibre de Dias Gomes somada à equipe de profissionais envolvidos na produção de *O Pagador de Promessas*.

Dias Gomes, em *Noivas de Copacabana*, cria o argumento condutor da minissérie inspirado na história verídica do assassino em série Heraldo Madureira, 37 anos, ex-mecânico, morador de Niterói, que escolhia suas vítimas a partir de anúncios de vendas de vestidos de noivas publicados em jornais. Condenado, Heraldo fugiu do manicômio judiciário onde estava preso em maio de 1986 (*Veja*, 06/08/1986). Na minissérie, o conceituado restaurador de obras de arte Donato (Miguel Falabella), levava uma vida acima de qualquer suspeita, matava seguindo um meticuloso ritual - as seduzia suas vítimas e as estrangula em pleno ato sexual, sempre quando estavam vestidas de noiva. Devido ao sucesso, a minissérie foi comercializada para mais de vinte países²⁰¹.

Guiado pela provocativa questão - *O que você faria se só lhe restasse um dia?* - Dias Gomes em *O Fim do Mundo*, em colaboração com Ferreira Gullar, desenvolve a narrativa fantástica, tomada por acontecimentos inexplicáveis que se sucedem ratificando as profecias que anunciavam o fim dos tempos. A próxima produção de Dias Gomes, a minissérie *Decadência* inspirada em seu livro homônimo (1995) foi apresentada como parte das comemorações dos 30 anos da TV Globo, e causou polêmica. Frente à crescente expansão do neopentecostalismo no Brasil, a obra foi considerada um ataque direto à Igreja Universal do Reino de Deus, uma vez que a história estabelecia um contraponto entre a figura de Edir Macedo e o personagem Mariel (Edson Celulari). O mote que guiava a minissérie foi o súbito enriquecimento do ambicioso pastor que explorava os fiéis e a decadência da poderosa família Tavares Branco.

No mesmo ano, Dias Gomes supervisionou a adaptação da nova versão do sucesso *Irmãos Coragem* de autoria de Janete Clair conjuntamente com uma equipe de roteiristas composta por: Ferreira Gullar, Marcílio Moraes, Lilian Garcia, Margareth Boury e Antônio

²⁰¹ Informações disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/as-noivas-de-copacabana/noticia/curiosidades.ghtml>. Acesso em: 10/07/22.

Mercado. Essa versão mais compacta, com 180 capítulos, foi produzida em comemoração aos 30 anos da TV Globo e teve seu desfecho alterado.

O seu último trabalho foi a adaptação para o formato de minissérie do romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus Dois Maridos*. Inesperadamente, aos 76 anos, Dias Gomes teve sua trajetória interrompida por um trágico acidente de trânsito, ocorrido na madrugada de 18 de maio de 1999 na região dos Jardins, São Paulo.

3.2 DIAS GOMES SOB VIGILÂNCIA

Integrado à intelectualidade engajada, desde o golpe, Dias Gomes se opôs veementemente às ações arbitrárias do Estado Autoritário, participando de diversas atividades em prol da restauração dos direitos democráticos. Essa movimentação somada a sua produção artística crítica e ao seu engajamento político fez com que ele estivesse na mira do SISNI. No decorrer dos anos de 1964 até o início dos anos 70, Dias Gomes respondeu a cinco Inquéritos Policiais-Militares, os IPMs, passando a ser constantemente alvo da Censura de Diversões Públicas. Fato que se agravou com a instauração do AI-5, na medida em que várias de suas peças foram proibidas de serem encenadas.

Instrumento de investigação, os IPMs eram indispensáveis para a condução de processos criminais gerando provas e indícios que, posteriormente, serviriam de base para processos penais apoiados em um crime contra a Lei de Segurança Nacional²⁰² (CZAJKA, 2015, p. 219). A fim de demonstrar a organicidade do movimento, a composição do rol de indiciados para a composição destes inquéritos não era determinada de forma individual – apesar de cada réu responder individualmente pelo suposto crime –, mas de forma coletiva. Deste modo, era possível cruzar informações desvendando a complexa rede de relações sociais e políticas entre militantes opositoristas.

Em todos os IPMs em que respondeu, Dias Gomes foi indiciado em companhia de membros da chamada “ala intelectual do PCB”, categoria com influência e prestígio junto a várias camadas sociais, que tinha como missão a disseminação de ideais contrarrevolucionários

²⁰² Decreto-Lei nº. 314 ou Lei de Segurança Nacional, promulgada em 13 de Março de 1967, dispõe que entre os crimes contra a ordem política e social está a propaganda subversiva, seja em reunião pública, seja utilizando o recurso cômico presente nas produções artísticas que importe em ameaça ou atentado à segurança nacional. Disponível integralmente em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 12 out. de 2018.

marxistas leninistas entre a opinião pública²⁰³. Segundo os IPMs, Dias Gomes integrava as fileiras do Partido com o codinome Vitória.

Interessante destacar que os dois primeiros IPMs em que Dias Gomes foi indiciado - referente a sua atuação e de outros intelectuais na Rádio Nacional e na Imprensa Comunista -, foram dirigidos a fim de averiguar suas atividades para a promoção do Comunismo Internacional no Brasil no início da década de 1950²⁰⁴. Com relação ao IPM que investigou a atuação dos intelectuais na Imprensa Comunista foram acusados todos os agentes que participaram da campanha, realizada em 1953, para levantar fundos para jornal *Imprensa Popular*, publicação vinculada ao Partido Comunista brasileiro.

Em 1966, o autor respondeu ao IPM conduzido pelo Superior Tribunal Militar, que visava esclarecer suas atividades no Comitê Cultural, organização base do Partido Comunista Brasileiro²⁰⁵. De acordo com as investigações, a intelectualidade comunista – constituída por jornalistas, advogados, professores acadêmicos, engenheiros, arquitetos, escritores, dramaturgos, cineastas, músicos, atores, entre outros – atuaria, em diferentes campos, para a formulação de uma política cultural capaz de persuadir a opinião pública aos ideais contrarrevolucionários²⁰⁶.

Conduzido com urgência máxima, pelo Comando do Primeiro Distrito Naval, no Centro de Munição da Marinha no Cenimar outro IPM foi aberto contra Dias Gomes, em 21 de maio de 1969 e perdurou por mais de 12 meses de investigações²⁰⁷. Ao longo de suas 190 páginas, documentos oficiais, manifestos, fotografias, reportagens, delações, correspondências, publicações, provas apreendidas, além de depoimentos dos indiciados, compõe o corpo documental. A instauração deste processo voltava-se para apurar as atividades subversivas e/ou contrarrevolucionárias de Dias Gomes juntamente com nomes de projeção no meio artístico intelectual, notadamente engajados, como: o cineasta Carlos José Diegues; dramaturgo

²⁰³ Arquivo Nacional. Fundo SISNI. Informação CIE ao presidente da Corregedoria dos Inquéritos Policial Militar, em 22/04/1969. Com relação aos IPMs *Rádio Nacional* e “Imprensa Comunista”, não tive acesso integral a documentação destes Inquéritos. Estes foram citados em IPMs subsequentes como o que foi movido contra Dias Gomes em 1969.

²⁰⁴ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. IPMs s/ número e data, citados no Processo nº. 81/972-C.

²⁰⁵ Antes do golpe civil militar, o Comitê Cultural desempenhava em papel importantíssimo em movimentos culturais como o Cinema novo, Bossa Nova, e da promoção da cultura popular, na defesa da arte assentada sobre a realidade social brasileira.

²⁰⁶ Arquivo Nacional. Fundo SISNI. Informação nº. 914/69 do Gabinete do CIE para o Presidente da Corregedoria Geral de Inquéritos Policiais Militares em 22/04/1969.

²⁰⁷ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo 6870, Ofício nº. 1588, de 20/05/1969. O IPM foi conduzido pelo encarregado o Capitão de Fragata Nelson A. Wanderley. Processo referente a este IPM foi moroso, se estendendo de 20/05/1970 a 24/06/1970.

e ator Gianfrancesco Guarnieri; o poeta José Ribamar Ferreira Gullar; Newton Carlos, autor e jornalista; o polêmico dramaturgo Plínio Marcos; o cantor e compositor Geraldo de Araújo Dias (mais conhecido como Geraldo Vandré) e o jornalista Cosme A. Ferreira Neto, diretor da cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM).²⁰⁸

Segundo consta no IPM, estes pensadores “comuno-subversivos” estavam se empenhando para “destruir os princípios de 31 de março, subverter o regime e a ordem social através de ações ostensivas ou veladas, utilizando-se dos meios de divulgação de grande penetração e influência na opinião pública, tais como cinema, teatro, rádio e televisão”²⁰⁹. Ambicionava-se, assim, atribuir a responsabilidade criminal a estes intelectuais, visto que suas produções incidiam, no mínimo, à esfera psicossocial, colaborando para a ocorrência sistemática de ações de guerra contrarrevolucionária. O Inquérito compara as ações no âmbito cultural à prática de atos violentos e contrários aos interesses nacionais, tais como “atentados terroristas, sabotagens, assaltos a bancos, golpes de mão em quartéis roubos de armas e equipamentos militares”, corrompendo a juventude e contribuindo para a “dissolução da família e sociedade democrática brasileira”²¹⁰.

A fim de dar andamento à investigação, o Comandante do Primeiro Distrito Naval autorizou que fossem realizadas diligências para o esclarecimento dos fatos²¹¹, agregando informações obtidas por agentes da Cenimar, do SISNI e dos Centros de Informações das Forças Armadas, para formatar um prontuário de cada um dos indiciados e de elementos possíveis que compunham a rede de sociabilidade dos envolvidos, dados adequados para orientar o inquérito²¹². Posteriormente, foi conduzido um interrogatório individual e por fim um relatório relacionando todos os depoimentos dos investigados.

Os indiciados foram, então, intimados à depor na sede da Cenimar²¹³. Com base em uma investigação prévia das ações consideradas subversivas de cada um dos intelectuais, os oficiais traçaram um interrogatório seguindo um tronco comum, incluindo questões com base nas

²⁰⁸ Devido a circulação de informações intersetoriais durante a ditadura militar, este documento foi salvaguardado tanto no Arquivo do STM, quanto está disponível para consulta, em formato digital, no site do Arquivo Nacional. Arquivo do STM, Acervo da Justiça Militar da União. Ofício nº. 058/69 GP, encaminhado pelo Presidente da Comissão Geral de Inquérito Policial-Militar ao Chefe do Estado-Maior da Armada, em 18/04/1969. Arquivo Nacional, Fundo SISNI.

²⁰⁹ Idem, p. 04.

²¹⁰ Idem, p. 05.

²¹¹ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Portaria nº. 001/69, de 28/05/1969.

²¹² Idem. Despacho de 02/06/1969.

²¹³ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. 2ª. Auditoria da Marinha, Processo nº. 26/70. Geraldo Vandré foi o único de todos os investigados neste IPM a não atender a intimação para depor, pois estava na França.

respostas apresentadas ou que variavam de acordo com as movimentações dentro do PCB. As perguntas frequentes giravam ao redor das atividades exercidas, declaração de bens, a participação para o desenvolvimento de políticas culturais engajadas em centros e institutos artístico-culturais vinculados ao PCB.

Vale ressaltar que a articulação estabelecida por estes intelectuais engajados, expressa pelos vínculos partidários, manifestos e associações²¹⁴, era revestida por uma mesma estrutura de sentimento, ou seja, por uma experiência pulsante na qual “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134-135), foram direcionados a uma resposta comum às mudanças consideradas imprescindíveis à organização social seja por meio das manifestações artístico culturais e/ou pela difusão de manifestos voltados a propagação da consciência política progressista (CEVASCO, 2001, p. 153). Além de serem explicitamente empregados como uma ferramenta política - guiada em defesa das liberdades democráticas, alertando e conclamando o povo brasileiro para uma ação efetiva - tais manifestos podem ser observados como um instrumento social, indispensável à manutenção, legitimidade, prestígio e poder do intelectual em seu campo (BOURDIEU, 2001).

Durante os interrogatórios, uma série de manifestos, reportagens, entrevistas e abaixo assinados simpáticos às diretrizes ideológicas do PCB foi apresentada aos intelectuais como forma de desestabilizá-los - principalmente quando estes negavam a informação - e de intimidá-los, demonstrando que suas atividades artísticas e políticas estavam sob a constante vigilância dos agentes de inteligência. Ademais, outro aspecto importante do IPM era rastrear os nomes que compunham a intelectualidade comunista, buscando, para tanto, cruzar informações sobre as conexões sociais estabelecidas entre os inquiridos, além de relacioná-los à pessoas suspeitas e/ou que comprovadamente integravam os quadros do Partido, pressionando-os à delação. Essa operação era necessária com o propósito de descortinar a base intelectual do movimento revolucionário, já que a estes competia:

[...] a tarefa de criar as condições subjetivas para a luta revolucionária, entendendo-se por condições subjetivas a conscientização, politização, organização e treinamento dos militantes revolucionários; e a tarefa da direção da luta pelo poder e da posterior construção revolucionária do socialismo²¹⁵.

²¹⁴ No entanto, manifestos que reuniam a intelectualidade para uma participação ativa na campanha de democratização do país, não eram inéditos, uma vez que haviam congregações com teor similar, como a União dos Trabalhadores Intelectuais (1945) que repudiava a Constituição corporativista de 1937 do Estado Novo. Informações disponíveis em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/uniao-dos-trabalhadores-intelectuais>. Acesso em 18/12/2021.

²¹⁵ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 6870. Relatório do Encarregado da diligência, Primeiro Tenente Ailton Joaquim. p. 85.

Segundo os agentes da Cenimar era nítida a ameaça que estes intelectuais revolucionários cooperassem com camponeses, operários, estudantes com o interesse em desenvolver sua formação teórica e ideológica. Para tal fim, criariam associações ou centros culturais para promover debates e discussões as quais poderiam sensibilizar e incitar a classe média à causa revolucionária.

Na época com 46 anos, em seu primeiro interrogatório para este IPM²¹⁶, Dias Gomes negou veementemente qualquer filiação com o PCB e a participação em organizações de intelectuais que agiam contra os princípios da “Revolução de 1964”, como o Instituto Brasileiro para o Desenvolvimento (Faculdade Cândido Mendes) e o Centro Brasileiro de Cultura - dirigido pelo ex-deputado Sr. Roland Corbisier²¹⁷. De acordo com os oficiais, o Centro Brasileiro de Cultura seria uma instituição destinada a substituir o ISEB e, apesar de não ter obtido sucesso, debates e conferências estavam programadas. Sobre o seu cargo nesta associação cultural, Dias Gomes declarou desconhecer o fato de ter seu nome citado como um dos membros do departamento de “Comunicação de Massas”.

Entretanto, admitiu integrar o “Comando Geral dos Trabalhadores Intelectuais” (CTI). A associação, fundada em outubro 1963, no Rio de Janeiro, era formada por um grupo de intelectuais liderada por Ênio Silveira, voltando-se para a formação de uma frente única de intelectuais somados às forças populares em defesa da emancipação econômica, política e cultural do país (KORNIS, 2009). No entanto, conforme relatou Dias Gomes o CTI não chegou, nem mesmo, a iniciar suas atividades.

Mais um documento, apresentado aos indiciados no decorrer de seus depoimentos, e anexado aos autos do processo, foi o “Manifesto à nação”, publicado pela *Tribuna da Imprensa*, em 14 de outubro de 1967 e assinado por nomes expressivos de diferentes áreas que compunham a intelectualidade do período²¹⁸. Considerando a grave crise política nacional, o

²¹⁶ Idem. Processo n°. 6870. Autos Inquérito Policial Militar de Alfredo de Freitas Dias Gomes. Depoimento realizado na Cenimar, em 05/08/1969, às 13 horas.

²¹⁷ Roland Corbisier exerceu a função de diretor administrativo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e teve entre 1956 a 1960, teve um papel destacado na disseminação da ideologia "nacional-desenvolvimentista". Em agosto de 1963, assumiu uma cadeira na Câmara Federal, pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), passando a integrar o grupo que apoiava com mais vigor a política nacionalista e as reformas de base. Logo após ao Golpe, foi cassado e indiciado em um IPM. De novembro a dezembro de 1965 esteve preso por integrar a coligação “antidemocrática” entre o PTB e o Partido Social Democrático (PSD). Informações disponíveis em: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro—Pós-1930. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010*. In: <<http://cpdoc.fgv.br>> Acesso em: 19/12/2021.

²¹⁸ Reunindo um grupo de 104 intelectuais, o “Manifesto à Nação” contou com a adesão de nomes como Anísio Teixeira, Antônio Callado, Flávio Rangel, Edu Lobo, Florestan Fernandes, Luiz Carlos Barreto, Mauro Carneiro, Nelson Pereira dos Santos, Millôr Fernandes, Ruy Guerra, Oscar Niemayer, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros.

Manifesto conclamou o povo e a todas as forças políticas para a restauração da legalidade democrática com o objetivo que fossem assegurados:

- garantia irrestrita dos direitos de opinião, associação, reunião e propaganda;
- a reintegração, na plenitude de seus direitos civis e políticos de todos os cidadãos, sem restrições nem discriminações;
- a cessação dos inquéritos policiais militares de natureza política;
- libertação dos presos políticos;
- a realização das eleições municipais, estaduais e federais em 1965 e 1966;
- proscrição de todas as manobras prorrogacionistas ou intervencionais;
- suspensão das intervenções em sindicatos de trabalhadores, nas associações e nos diretórios de estudantes;
- respeito à liberdade de cátedra e a autonomia universitária.

A política econômica e financeira responsável pelo aumento no custo de vida, compressão salarial e a alienação da riqueza nacional ao capital estrangeiro, assim como as restrições e suspensão das garantias individuais e coletivas, que incidiam sob a forma de terror cultural, violência, tortura e toda a sorte de discriminações políticas, raciais, culturais, religiosas e ideológicas, foram repudiadas pelos intelectuais. O Manifesto determinava as diretrizes do Movimento Nacional pela Democracia e Desenvolvimento, que tinha como propósito restabelecer a ordem democrática e a plena vigência da Constituição de 1946. Ao ser questionado sobre o Manifesto, Dias Gomes confirmou sua adesão.

Inquirido sobre as conferências e palestras ministradas entre 1968 a 1969, Dias Gomes respondeu que havia participado de várias, sempre em torno da peça *Dr. Getúlio*. Rebatendo a argumentação do intelectual, o capitão Nelson Wanderley o perguntou sobre sua palestra “Censura e Arte no Brasil”. Dias Gomes explicou que havia participado de um debate na Faculdade Cândido Mendes, mas não se recordava pontualmente o que havia sido discutido. Outro aspecto crítico, destacado em vermelho pelo oficial no prontuário, diz respeito às ligações de Dias Gomes com países socialistas como Cuba e URSS. O cargo de secretário do Instituto Brasil-Cuba, a sua viagem de navio para Rússia pela Associação dos Escritores Soviéticos, em 1953, e dez anos depois para Cuba, no lançamento do filme *O Pagador de Promessas*, foram os pontos altos do depoimento²¹⁹.

O dramaturgo também foi questionado sobre seus vínculos com os demais indiciados e com intelectuais que participavam de seu círculo íntimo, como o poeta e escritor Moacyr Felix

²¹⁹ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 6870. Autos de perguntas a Alfredo de F. Dias Gomes, em 19/08/1969, p. 36.

e o jornalista Ênio da Silveira - editor da Civilização Brasileira, preso em 1965 pelo SISNI²²⁰. Sobre a mordaz orelha escrita por Ênio da Silveira para o seu livro *O Berço do Herói*, publicado em 1965, Dias Gomes se eximiu: “a nota está assinada e as ideias ou conceitos são de exclusiva responsabilidade de quem as assina”²²¹. O oficial então pergunta se ele, como o autor do livro, desconhecia o que era tratado na nota. A fim de se isentar de qualquer comprometimento com o conteúdo e com o próprio Ênio da Silveira, assevera que a nota foi apresentada a ele antes da publicação, não lhe cabendo a análise de conteúdo da mesma.

Quanto às suas convicções políticas, jogando com o ilusório revestimento “democrático” exibido pelo regime militar, Dias Gomes emprega como manobra o conceito de democracia atado à Declaração Universal dos Direitos Humanos e responde ao Capitão:

[...] sou democrata, entendo democracia como regime que efetivamente promove a libertação do homem e estabelece condições para a defesa intransigente de sua dignidade, em todos os sentidos de sua natureza humana²²².

Neste tom, Dias Gomes finaliza seu depoimento, defendendo o direito inalienável do homem quanto à liberdade. Quatorze dias depois, ele é intimado novamente a comparecer ao Cenimar. Neste segundo depoimento, o oficial se deteve aos ideais compartilhados no “Manifesto das Nações”, recortando, em especial, um parágrafo: “não pode a nação viver em clima de intolerância e de opressão, perdendo a clara visão das suas responsabilidades presentes e futuras”. Inquirido se caso considerava pertinentes as considerações do Manifesto para a análise da situação do país naquela conjuntura política, ele argumenta: “O que para mim, como intelectual e escritor de teatro, caracterizava essa opressão e violência eram os rigores da Censura, creio que estes rigores persistem no momento atual”²²³. Questionado se sua opinião se restringia somente à censura, o autor prossegue “essa intolerância e opressão caracterizada pelo

²²⁰ Formado em sociologia, Ênio da Silveira dirigia desde 1951 a editora Civilização Brasileira, sempre com uma orientação política de esquerda, aglutinou intelectuais na resistência à ditadura militar. Em 1964, Silveira foi perseguido por sua atuação política, devido a publicações críticas e de escritores considerados subversivos. Segundo Élio Gaspari (2002, p. 238-239), o IPM referente a prisão de Ênio da Silveira em 1965 ficou conhecido, ironicamente, como “IPM da Feijoada”. O motivo que levaria ao encarceramento do editor foi decorrente a uma feijoada que ele teria oferecido em sua casa a Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco. Em protesto, cerca de 1000 pessoas vinculadas à cultura, assinaram o Manifesto para sua libertação, incluindo Dias Gomes. Deste episódio surgiu a expressão terrorismo cultural, cunhada pelo escritor Tristão de Ataíde. Em 1968, o editor teve os direitos políticos suspensos por dez anos e acumulou quatro processos sob a acusação de crimes contra a segurança nacional, sendo posteriormente absolvido nos tribunais da Justiça Militar.

²²¹ Idem, p. 35.

²²² Idem, p. 37.

²²³ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 6870. Autos de perguntas a Alfredo de F. Dias Gomes, em 19/08/1969, p. 52.

Manifesto tocavam-me diretamente dessa forma. **Entretanto acredito que ela se manifeste de outras formas em outros setores de atividades**” (grifo do autor).

Rechaçando a Constituição imposta pelo governo Costa e Silva, o Manifesto “Intelectuais alertam para a consciência livre da nação” e “denuncia o caráter autoritário da nova Constituição e recomenda que o povo se una contra a opressão(...) em uma égide de uma frente ampla que se bata por uma Constituição representativa”²²⁴. O texto foi apresentado a Dias Gomes, que se posiciona de forma mais categórica na defesa das liberdades individuais e coletivas.

Assinei porque a referida Constituição negava ao povo o direito de eleger diretamente o Presidente da República e, na prática, extinguiu algumas características democráticas e as liberdades públicas. Como democrata, não podia concordar com isso²²⁵.

A trajetória e as relações sóciopolíticas dos alvos desse processo foram perfiladas em detalhes. Até mesmo Geraldo Vandré, o único de todos os investigados a não atender a intimação, por estar exilado na França, ganhou um extenso prontuário. O relatório que deu sustentação para a condução de todos os interrogatórios, anexado ao processo, foi constituído por um cruzamento compilado de informações, arquivadas no SISNI, Cenimar, Dops e CIE. O antiamericanismo, ataques à política internacional da URSS (invasão da Tchecoslováquia), apoio a movimentos revolucionários e anti-imperialistas na América Latina (Cuba, Venezuela, República Dominicana, Vietnã), o comparecimento em atos públicos em solidariedade a presos políticos (Ênio da Silveira e Padre Alípio²²⁶), participação em grupos, associações e centros “esquerdistas”, realização de palestras e conferências em centros Universitários (relatando suas viagens a países da Cortina de Ferro e se posicionando contra a censura federal), colaborador da Editora Civilização Brasileira foram temáticas evidenciadas no prontuário de Dias Gomes. Neste rol de atividades subversivas, as ligações com o PCB merecem destaque. Signatário do

²²⁴ Idem.

²²⁵ Idem, p. 53.

²²⁶ O subversivo padre português Alípio de Freitas participou juntamente com Francisco Julião na formação das Ligas Camponesas e foi seu último secretário geral, em 1964. Apoiou ativamente o governo de Miguel Arraes em Pernambuco. Após a ligação de setores conservadores da Igreja ao Golpe de 1964, Alípio de Freitas deixou a batina se exilando no México. Posteriormente, seguiu para Cuba, tendo relações estreitas com Fidel Castro e recebendo cursos de formação política e militar. Clandestinamente, em 1966, retorna ao Brasil como integrante da Ação Popular e funda o Partido Revolucionário dos Trabalhadores, passando a defender o uso da guerrilha armada contra o regime militar. Preso, sofreu tortura no Deops e da prisão escreveu uma carta denúncia publicada em grandes jornais portugueses, que provocou um grande desconforto diplomático entre os países. Devido a denúncia, Alípio de Freitas acabou sendo libertado, em 1979, como apátrida (PACHECO; ALVES, 2017).

manifesto de intelectuais pró-legalidade do PCB (1963), Dias Gomes era um membro comprometido com o partido, constando em vários documentos, o constante auxílio aos seus componentes. A propósito, Dias Gomes foi referenciado como um “elemento importante da Organização de Base do Setor Artístico do PCB (1957)”. Apesar das evidentes ligações com os ideais subversivos esquerdistas, “orientadas para um fim que é a de enfraquecer o regime constitucional, não revelavam a existência de ações organizadas nos setores em que trabalham”, Dias Gomes e os demais indiciados foram absolvidos.

De acordo com o procurador do exército Osíris Josephson, a atuação subversiva dos “membros da esquerda festiva” nos meios de comunicação com um alcance massivo predispõe ao público a interação e a “implantação de doutrinas alienígenas que não se coadunam com o espírito cristão da grande maioria do povo brasileiro”. Josephson releva o papel destes intelectuais, afirmando que era necessário mais que um bom uísque escocês para enquadrá-los na Lei de Segurança Nacional e na Lei de Contravenções Penais, visto que não foi possível comprovar, neste processo, as etapas *iter criminis*: cogitação, atos preparatórios, atos de execução e consumação. No caso de Dias Gomes, os autos concluem que embora o autor disparasse “críticas ao governo e as Forças Armadas, evitou palavras ou escritos que pudessem ser interpretados como crimes ou ações subversivas”²²⁷.

²²⁷ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 6870, p. 180.

Figura 08: Qualificação de Indiciado – Alfredo de Freitas Dias Gomes.

239 337
①

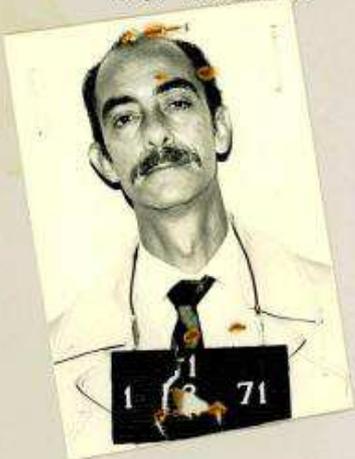
MINISTÉRIO DA MARINHA
COMANDO DO 1º DISTRITO NAVAL
INQUÉRITO POLICIAL MILITAR

FOLHA DE QUALIFICAÇÃO DE INDICIADO

2 - ALFREDO DE FREITAS DIAS GOMES

Filiação - PLÍNIO ALVES DIAS GOMES
ALICE RIBEIRO DE FREITAS DIAS GOMES

Data Nascimento - 19/10/1922
- Bahia



②

Fonte: Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 6870, p. 239.

Um ano após ser inocentado, em 1971, Dias Gomes foi indiciado em seu quinto IPM, voltado a apurar, novamente, as suas atividades antirrevolucionárias no Comitê Cultural do PCB²²⁸, bem como buscava averiguar as ligações mantidas entre os vários elementos comunistas do setor intelectual. O Comitê teria a função de orientar a política cultural do Partido difundindo-a, sobretudo, à intelectualidade jovem. Entre as redes de intelectuais com maior projeção no Comitê destacavam-se os setores do teatro, cinema e rádio, somado a jornalistas,

²²⁸ Arquivo Nacional. Fundo DPF. Ofício confidencial encaminhado pelo SISNI para os centros de inteligência das Forças Armadas, CIE, CISA/RJ e a Cenimar, que tinha por objetivo informar sobre a viagem de elementos subversivos ao exterior. No caso, Dias Gomes estava com destino ao EUA.

arquitetos engenheiros e cientistas sociais²²⁹. Apesar da adesão destes setores, ainda era necessário a promoção de atividades que ampliassem as bases de apoio dentro da estrutura partidária, com o intuito de congregarem intelectuais em diversas áreas, sobretudo, no âmbito universitário dando, assim, maior profundidade e extensão às ações do Comitê²³⁰.

Estratégico ao Partido, o Comitê buscava uma política cultural ativa, pedagogicamente eficaz e conscientizasse ao enfrentamento da realidade social, mantendo-se próxima ao povo. Pensando a cultura politicamente, estes intelectuais dentro de seus campos de saber, contribuíram para a criação de centros para a expansão da cultura marxista, de revistas culturais e institutos capazes de promover reflexões políticas sobre a realidade social²³¹. Concomitantemente, estes trabalhadores intelectuais atuavam organicamente junto à massa para a promoção da cultura comunista – através da organização de cineclubes, festas populares, palestras, entre outros – fator essencial para a formação de uma consciência crítica e para a organização de ações políticas²³².

As investigações comandadas pelo Capitão de Fragata Luciano Alencar de Campos, centraram-se no V Congresso do PCB, que tinha como objetivo formular um plano de orientação ao Comitê Cultural do Partido, bem como conduzir as eleições para a escolha dos membros que integrariam o quadro de dirigentes. Walter Pontes, em seu depoimento à Cenimar, revelou os nomes e codinomes dos intelectuais que integraram efetivamente a direção do Comitê, todos indiciados no processo: o delegado responsável pela eleição e indicação do nome do primeiro secretário foi Ferreira Gullar que respondia com o codinome Salgueiro; Luiz Werneck Sodrê Viana foi eleito primeiro secretário do Comitê e adotou o codinome Pirajá; o professor e advogado Leandro Augusto Konder respondia com o codinome Leôncio; o cineasta e jornalista Alex Viany adotou o nome de Dário; o antropólogo Otávio Alves Velho Filho era conhecido como Bento; Manoel Rafael de Carvalho, ator, identificado como Belojanês e Vera Gertel, atriz e jornalista assumiu o codinome de Marieta. A delação de Walter Pontes foi essencial à investigação, pois ratificou as informações contidas no Relatório Geral do Comitê de Cultura, trazendo à tona os sujeitos e suas responsabilidades dentro da organização. Todos

²²⁹ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 13/72. Relatório da Conferência do Comitê de Cultura, em 11/03/1967, p.144-147.

²³⁰ Idem. p. 144; p. 151.

²³¹ É perceptível que a concepção de intelectualidade, compartilhada por parte dos membros do Comitê está alinhada as ideias de Gramsci acerca do intelectual orgânico. Intelectuais orgânicos, segundo Gramsci (1968, p. 09) são aqueles que detêm uma ligação vital com as relações sociais pertencentes a uma classe, integrando-a organicamente. Nesta acepção, estes intelectuais são responsáveis por construir o projeto político cultural da classe popular, dando respaldo à revolução.

²³² Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 13/72. Relatório da Conferência do Comitê de Cultura, em 11/03/1967. pp. 137-138,

estes intelectuais foram indiciados neste IPM. Anexado ao processo, o Relatório traçava os objetivos, planos de ação e política cultural, no entanto, não deixava claro quais eram os intelectuais e suas respectivas funções dentro do Comitê, visto que por uma questão de segurança estes eram apenas citados por seus codinomes.

Iniciados os depoimentos, Dias Gomes foi intimado no dia 19 de fevereiro de 1971. No decurso de sua inquirição, ele se esquivou das perguntas sobre a sua participação na direção do Comitê e de sua ligação com os demais indiciados. Negou veementemente pertencer às fileiras do PCB e buscando afirmar sua autonomia se autodeclarou um “intelectual independente, posição que sempre defendeu e continuará defendendo”. Passados dez dias, Dias Gomes foi novamente chamado a prestar esclarecimentos nas dependências da Cenimar. Munidos de informações presentes em IPMs anteriores, abaixo assinados, entrevistas, eventos noticiados na imprensa e dossiês contendo seus antecedentes políticos, o interrogatório foi conduzido de forma a expor as fissuras presentes em sua declaração anterior, coagindo-o a assumir atividades de promoção ao Comunismo Internacional - viagens e ações em países socialistas -, ações subversivas e vínculos pessoais, como com o Secretário Geral do PCB, Luiz Carlos Prestes. No decorrer de quase duas horas, Dias Gomes contestou, muitas vezes, sem argumentos às provas apresentadas, negando qualquer envolvimento com o PCB e com seus demais membros.

Ao longo do processo, a comissão de inquérito tomou medidas invasivas e violentas para imobilizar a rede intelectual subversiva, lavrando mandados de busca e apreensão (invasão domiciliar no caso de Professor Leandro Coelho Konder e de Elson Costa, responsável pelo departamento de propaganda do PCB). No caso de Dias Gomes, o encarregado do inquérito solicitou à DCDP uma cópia das últimas peças escritas por ele entre os anos de 1971 e 1972. Entretanto, neste período, o autor não havia escrito nenhuma produção teatral, já que estava se dedicando intensamente à teledramaturgia, ficando a cargo das novelas *Assim na terra como no céu* e *Bandeira 2*. Novamente intimado, em 16 de junho, às 10 horas, Dias Gomes compareceu a Cenimar para o seu terceiro depoimento. Questionado se havia submetido alguma peça teatral a análise censória nos últimos dois anos, o dramaturgo respondeu que tanto suas peças como telenovelas, quando encenadas ou levadas ao ar, foram apresentadas à DCDP pelos produtores teatrais ou pela direção da Rede Globo. No entanto, a questão pungente que guiaria as demais perguntas do interrogatório centrava-se no personagem Comandante Apolinário, da novela *Bandeira 2* (interpretado pelo ator Ari Fontoura). Comandante Apolinário era um oficial reformado da Marinha Mercante, que ao longo da narrativa, visando apimentar o seu casamento, vivenciava as mais diversas fantasias sexuais com sua esposa Zulmira (Eloísa Mafalda). Questionado se “não seria uma crítica adrede preparada, às autoridades da Marinha

Mercante ou da própria Marinha de Guerra?”²³³ Dias Gomes nega, reiterando que o personagem não havia sido representado em nenhum momento no exercício de sua função e que as deformações morais a ele inerentes não decorriam do fato de ter sido um oficial da Marinha. Sobre este depoimento, o autor prevendo que este processo seria tomado como objeto de análise, comentar:

[...] eu nada via de ofensivo a quem quer que fosse o fato de ele usar fantasias para se excitar com sua esposa. Me persistia a acusação, decorrente do rótulo de subversivo que eu trazia na testa - eu usaria de subterfúgio para insultar nossa aguerrida força naval. Imagino um pesquisador deparando-se daqui a 100 anos com esse inquérito como interpretará esse período de nossa história (GOMES, 1998, p. 268).

No relatório final deste IPM, Dias Gomes foi acusado e indiciado por manter contatos isolados com companheiros do Comitê Cultural por meio de telefonemas e por fazer campanhas sistemáticas contra o regime militar. Responsáveis por promover a subversão, suas peças, telenovelas e publicações literárias, ridicularizavam as autoridades veiculando uma imagem deformada da vida sociopolítica brasileira, uma vez que expunham a falta de liberdade de expressão do povo podendo levar “aos espectadores e leitores um sentimento de revolta contra o regime atual”²³⁴. Com relação aos livros *Teatro de Dias Gomes*, volumes 1 e 2, os quais contêm os textos das peças teatrais *O Berço do Herói* e *O Túnel*, foi sugerido pelo capitão Luciano de Campos a censura integral dos mesmos, pelo fato de apresentarem conteúdos “perniciosos ao regime, contendo em algumas de suas peças alusões grosseiras aos heróis e militares brasileiros”²³⁵. O encarregado aponta que as novelas de Dias Gomes traduzem seu temperamento nitidamente subversivo, como a temática apresentada em *Bandeira 2*, deixando aparente as relações de poder e de negociação do jogo do bicho com o Estado. À estas ações somavam seus antecedentes, não menos subversivos, como a sua adesão aos manifestos - O Petróleo é nosso, Campanha contra o emprego da energia nuclear e Campanha dos Partidário da Paz - a direção do Comando dos trabalhadores Intelectuais e a sua participação no Instituto Cultural Brasil Cuba (como secretário) e no Instituto de Intercâmbio Cultural Brasil – URSS²³⁶.

Os autos do Inquérito e um anexo contendo os livros *Teatro de Dias Gomes*, vol. I e II, foram compilados no processo, que seguiu para julgamento na Auditoria Militar da Marinha. No que concerne às obras teatrais de Dias Gomes, apesar das alusões políticas ao regime,

²³³ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 13/72. Termo de Reinquirição, p. 263-264.

²³⁴ Idem. Relatório Final, Capitão de Fragata, p. 302.

²³⁵ Idem. p. 303.

²³⁶ Idem. p. 304.

segundo o Juiz auditor, estas peças não poderiam ser enquadradas nas penalidades previstas na Lei de Segurança Nacional, visto que não apresentavam a potencialidade para a condução de uma ação criminosa. Além disso, os livros *Teatro de Dias Gomes* se encontravam disponíveis à venda, com o beneplácito da Censura, não constituindo, assim, um veículo de propaganda de guerra psicológica adversa, “pois se chegasse a tal o Exmo. Sr. Ministro da Justiça, como é óbvio, já teria determinado a sua apreensão nas livrarias, e editora, na suspensão de sua impressão, circulação e venda no território brasileiro”²³⁷. Sem provas determinantes de seu envolvimento com o Comitê Cultural do PCB e por não ter cometido nenhuma ação que ameaçasse a Lei de Segurança Nacional, todos os indiciados foram absolvidos e o processo arquivado²³⁸.

Após passar por essa sucessão de inquéritos e depoimentos aterrorizantes, muitos dos quais seus companheiros foram submetidos a métodos coercitivos e violentos, Dias Gomes interrompeu sua trajetória política de quase 30 anos e, assim, desliga-se, em 1973, do PCB. Não obstante, sua primeira cisão com o Partido ocorreu em 1956, em função do Relatório de Krushev, apresentado no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em que foram denunciados os crimes cometidos por Stalin. Criticando o PCB, Dias Gomes e outros intelectuais se posicionaram contra o stalinismo e a adoração à figura de Stalin, exercidas dentro do Partido. A defesa desta perspectiva gerou a sua expulsão do PCB (GOMES, 1998, p. 161-162). Todavia, devido à abertura proposta pela Declaração de Março de 1958, Dias Gomes retornou aos quadros do Partido, no Comitê Cultural, e lá permaneceu até 1973. Entretanto, o contexto de grande repressão do governo Médici, o grande sucesso midiático da exibição de *O Bem-Amado*, somado aos IPMs e as pressões da Rede Globo para facilitar o processo de negociação com a DCDP são fatores que devem ser considerados para o rompimento definitivo do intelectual com o Partido.

Segundo Czajka (2015), diferentemente do romantismo que regia os anos iniciais da década de 1960, nos anos 70, os valores individuais passaram a suplantar as agendas artístico-partidárias:

[...] a construção da visibilidade pública dos intelectuais ligados ao PCB foi um fenômeno que, de modo geral, atingiu toda a esquerda brasileira. As dissidências eram, antes de qualquer coisa, um esboço para a formação de um

²³⁷ Arquivo do STM. Acervo da Justiça Militar da União. Processo nº. 13/72. Ministério Público Militar, 05/10/1972, p. 334.

²³⁸ Idem. Processo nº. 13/72. Despacho do Juiz auditor Dr. Paulo Jorge Simões Corrêa de 17/11/1972, p. 336-339.

campo autônomo em que o intelectual estaria representado como seu principal sujeito histórico” (CZAJKA, 2015, p. 223).

Dias Gomes justificou seu afastamento definitivo da seguinte forma:

Meu desligamento do Partido Comunista – que poderia ter sido atritado se ocorrido em outras épocas – deu-se naquele início da década de 1970 com a tranquilidade dos casamentos que terminam simplesmente porque os cônjuges se dão conta de que não mais existem motivos para viver juntos. De minha parte, prevaleceu uma profunda autocrítica: após quase 30 anos de militância, chegava à conclusão de que era um péssimo ativista (GOMES, 1998, p. 268-269).

Embora tenha ocorrido formalmente a sua desvinculação do quadro do Partidão, a imagem pública de Dias Gomes, principalmente frente às Agências de Inteligência e a DCDP, continuava impregnada de um forte caráter subversivo, permanecendo um intenso monitoramento, tanto de suas atividades pessoais e políticas quanto de suas produções artísticas.

Se aqui o olhar se lançou a uma paisagem mais ampla da trajetória de Dias Gomes da articulação da dimensão política com a artística, nossa mirada necessita focar de modo mais preciso nos contornos das condições de produção e difusão de sua obra teledramatúrgica. Ou seja, cumpre averiguar de modo mais circunstanciado os processos de negociação entre o autor, a Rede Globo e a DCDP para a formatação de suas telenovelas. Trata-se de flagrar ações de intensa vigilância, coibição, interdição operadas por uma mão que atingiria o cerne do próprio tecido audiovisual, por meio de cortes (cenas ou sequências inteiras) e toda sorte de interferências no conteúdo que seria levado aos telespectadores. Se em sua trajetória a telenovela se constituiu como um gênero suscetível aos influxos da vida social, algo afeito à própria mídia televisiva, no caso da censura se trata de uma “interação imposta”. Se o caráter “aberto” da telenovela - implica em absorver de comportamentos, vivências, atitudes morais da dinâmica social contemporânea, que, em ambientes democráticos, atingem sua feição narrativa, em tempos repressivos o gênero foi tomado de assalto por uma “interação de exceção” – a Censura.

4 TELENOVELAS EM NEGOCIAÇÃO

4.1 TELEDRAMATURGIA COMUNISTA E O HORÁRIO DAS 22 HORAS

Antes do golpe civil militar, as práticas censórias sobre as telenovelas recaíam, sobretudo, no cerceamento de representações que contrastavam com a moral e aos bons costumes. Um caso que exemplifica a ação da Censura de Diversões Públicas está relacionado à telenovela *A morta sem espelho*, de autoria de Nelson Rodrigues, exibida em 1963 pela TV Rio. Segundo Walter Clark, então assessor comercial da emissora, a telenovela foi uma produção fantástica que contou com a direção de Fernando Torres e elenco composto por grandes nomes do teatro, como Paulo Gracindo, Sérgio Britto, Ítalo Rossini, entre outros. Nelson Rodrigues, já era um autor conhecido pelos censores, pois em suas crônicas expunham acidamente, sobretudo, aspectos morais da elite e classe média. Segundo Rabelo, adjetivos como - “impróprio”, “imoral”, “escabroso”, “constrangedor”, “indecente”, “lamentável”, “deplorável” - eram frequentemente empregados nos pareceres censórios para qualificar as peças de teatrais de Nelson Rodrigues e, assim, justificar sua proibição e/ou cortes (RABELO, 2018, p. 355). Na televisão não seria diferente. Walter Clark observou que a censura recaiu sobre a telenovela simplesmente por constar a assinatura de Nelson Rodrigues (CLARK; PRIOLLI, 1999, p. 151). Durante a apresentação de *A Morta Sem Espelho* por determinação do Juiz Cavalcanti Gusmão, do juizado de menores, a classificação indicativa atribuída à produção foi alterada de 14 para 16 anos. A Censura de Diversões Públicas determinou a mudança do horário de exibição da telenovela transferindo a obra para ser veiculada após às 22 horas. “Como ainda não existia essa faixa de novelas e não havia o hábito do público, tivemos que cancelá-la no meio”, conta Walter Clark, fato que causou grande prejuízo a emissora (CLARK; PRIOLLI, 1999, p. 151). *A Morta Sem Espelho* foi a primeira telenovela redirecionada pela Censura de Diversões Públicas para a faixa das 22 horas.

De acordo com Walter Clark, até 1968 a emissora não havia sofrido nenhuma intervenção direta por parte do SCDP (CLARK, 1991, p. 228). Fato que se alteraria sensivelmente logo após a contratação de autores politicamente engajados como, Dias Gomes, Jorge de Andrade, Walter Dust, Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri. Roteirizando e escrevendo minisséries e *Casos Especiais* Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, devido aos vínculos com o PCB, também tiveram suas obras confinadas ao horário das 22 horas. A produção artística destes profissionais, embebidas pelo nacional-popular, trouxeram um novo

fôlego a programação televisiva, por meio de tramas mais realistas, suscitando junto ao público uma perspectiva mais crítica sobre o seu cotidiano (SACRAMENTO, 2009, p. 76).

Na TV, Dias Gomes assume a telenovela *A Ponte dos Suspiros*, produção com classificação indicativa de 10 anos, que foi ao ar após às 21:00, sob o pseudônimo de Stela Calderón (GOMES, 1998, p. 257). O pseudônimo Stela Calderón foi proposto pela emissora e não pelo autor, o que nos leva a questionar se este foi utilizado pelo fato de *A Ponte dos suspiros* - como um típico melodrama capa e espada, contrastar com a estética das demais produções de Dias Gomes - ou pelo fato de ser uma estratégia da Rede Globo de sondar com SCDP, se caso um autor visado como Dias Gomes poderia trabalhar no meio televisivo, considerando sua vertente artística politicamente engajada. Sobre sua visibilidade no meio censório, Dias Gomes relata que:

[...] antes de 1969 até havia feito uma incursão na TV, que as pessoas não conhecem porque assinava com pseudônimo. Ou melhor, assinei usando o nome de outras pessoas conhecidas porque estava proibido de usar o meu” (GOMES, 2001, p. 85).

Em 1969, a Rede Globo envia para a censura prévia a sinopse de *Verão Vermelho*, devidamente assinada por Dias Gomes. Contudo, uma obra televisiva de autoria de Dias Gomes não passaria ileso pela censura federal. Michel Foucault (2006) ao discorrer sobre a concepção de autoria aponta que o nome próprio e o nome do autor detém uma ligação específica, na qual estão situados entre a descrição e a designação. Esta operação configura-se uma *função-autor* que refere-se a um conjunto discursivo, ao *status* do discurso e a circulação deste no interior da sociedade e de uma determinada cultura. Dentro dessa percepção, o nome Dias Gomes remete a um jogo de representações que formaram uma certa imagem do autor associado ao intelectual engajado, a uma dramaturgia nacional-popular, ao crítico social e a recepção deste discurso em um contexto autoritário. A associação do nome de Dias Gomes ao discurso engajado, em um período de consolidação de ações repressivas pós AI-5, trouxeram consequências não só a suas obras veiculadas no teatro e cinema, alvos certos da censura, mas se estendeu a toda sua produção televisiva.

A assinatura de Dias Gomes na telenovela *Verão Vermelho* detinha um peso simbólico para a SCDP. Conforme aponta Sacramento (2012), nas produções artísticas do autor havia certa unidade ideológica ancoradas no nacional-popular. Ao compor a narrativa de suas telenovelas o autor recorreu, muitas vezes, a adaptações ou a temáticas anteriormente representadas no palco, nas quais circulavam personagens inspirados na cultura popular, explorando o painel sociopolítico da realidade brasileira (GOMES, 1990, p. 563).

Observando que havia certa unidade discursiva nas obras de Dias Gomes, crítica e engajada que poderia ser veiculada de forma massiva, a SCSP remeteu toda a produção do autor, considerado subversivo, a um novo espaço circunscrito, de menor audiência e maior classificação indicativa, 16 anos, preliminarmente, não previsto na grade de programação da TV Globo. Este espaço era o horário das 22 horas. Infere-se que a alteração da classificação etária que levaria, por consequência, a um horário não viável financeiramente ao gênero, seria uma estratégia do SCDP de inviabilizar a obra, tal como havia ocorrido com a telenovela de Nelson Rodrigues.

A nova deliberação do SCDP para *Verão Vermelho* era desconhecida pela Rede Globo até as vésperas de seu lançamento. Em reportagem veiculada no jornal *O Globo*, dois dias antes da nova produção de Dias Gomes ir ao ar, o novo horário de veiculação estabelecido pela SCDP ainda não havia sido informado à emissora:

A novela, que irá ao ar pela primeira vez depois de amanhã, às 21:35 min., no Canal 4, retrata a história vivida na velha Bahia entre dois jovens que se casaram precipitadamente, sem o devido conhecimento um do outro. Os preconceitos raciais, os tabus, os regionalismos, as conquistas de terras no interior do país, tudo isso é mostrado por um elenco de artistas, que tem feito muito sucesso, não só na televisão, como também no teatro e no cinema. (O GLOBO, 15/11/1969, p. 13, grifo nosso).

A promoção de *Verão Vermelho* como uma telenovela realista que tocava em temas tão polêmicos, poderia ser vista com ressalvas pelo SCDP, pois seria capaz de provocar a percepção dos telespectadores aos problemas presentes na realidade nacional. Soma-se a isso o fato do elenco e seu autor serem provenientes do meio teatral e cinematográfico, esferas culturais já limitadas pelo controle censório. A propaganda da nova produção que destacava o horário de apresentação às 21:35, remetia à classificação indicativa de 14 anos e demonstra que a emissora desconhecia a nova deliberação, que propunha um horário inédito de apresentação de telenovelas.

Informar o veto da classificação indicativa, somente dias antes da obra ir ao ar, foi um artifício empregado pela SCDP, a fim de evitar que a emissora recorresse da determinação, em instâncias superiores. Devido aos grandes investimentos na produção que iria lançar oficialmente Dias Gomes como escritor de telenovelas, a Rede Globo cumpre as determinações

do SCDP e apresenta *Verão Vermelho* no novo horário. Por conseguinte, a emissora retira do ar o *Jornal de Verdade*, exibido às 22 horas.²³⁹

Assim, à revelia do desejo da emissora foi instituído pela censura federal o horário das 22 horas para telenovelas, o último refúgio antes de uma obra ser totalmente vetada. Desta forma, a classificação indicativa foi utilizada pela SCDP como uma ferramenta para resguardar a produção dos autores considerados perigosos ao horário após às dez da noite. Estas telenovelas, proibitivas a menores de 16 anos, eram exibidas no horário de menor audiência e, portanto, de menor importância comercial e de maior classificação etária, sendo dirigida ao público mais intelectualizado pertencente, economicamente, as faixas “A” e “B” (MATTELART, 1989, p. 117). Nesta época, a programação televisiva da Rede Globo se encerrava aproximadamente às 00:00. O público ainda não era habituado a assistir telenovelas até horários mais tardios, espaço preenchido por telejornais e filmes. Apesar de receber a classificação indicativa de 16 anos, estas produções ainda estavam sujeitas, ao longo de sua exibição, a novas avaliações censórias que poderiam elevar a impropriedade ora estabelecida, para 18 anos, tornando inviável a apresentação.

Por este ângulo, o horário das 22 horas pode ser observado como um campo de lutas internas, no qual agentes – o Estado, a Rede Globo e os autores - com diferentes interesses ideológicos, se relacionavam disputando poder e legitimidade buscando determinar suas próprias posições. Neste cenário, a Rede Globo, por sua vez, assumiu um papel mediador, negociando as sanções e as pressões do DCDP com as mensagens presentes nestas produções televisivas que tocavam em aspectos relacionados à sociedade e política brasileira. Todavia, tem-se claro que a Rede Globo, como uma empresa liberal, assegurou manter estes profissionais, engajados política e ideologicamente, em seu quadro de funcionários, pois estes além de conferirem prestígio e qualidade à sua programação criavam obras que alcançaram sucesso, expresso por altos níveis de audiência, o que por sua vez, poderiam ser traduzidos em lucro.

²³⁹ O *Jornal de Verdade* foi ao ar em 1966, de segunda a sábado, sempre às 22 horas, substituindo o *Jornal de Vanguarda*. Com uma narrativa mais informal, empregando um discurso coloquial, as vezes humorístico o *Jornal de Verdade* reunia vários jornalistas especializados que realizam crônicas com os principais acontecimentos do dia. Cf.: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/jornal-de-verdade/formato.htm>. Acesso em 05 de junho de 2020.

Tabela 01: Telenovelas da Rede Globo produzidas e/ou apresentadas para o horário das 22 horas.

Telenovelas da Rede Globo produzidas e/ou apresentadas para o horário das 22 horas.			
Título	Autoria	Capítulos	Período de exibição
Verão Vermelho	Dias Gomes	209	17/11/1969 a 17/07/1970
Assim na terra como no céu	Dias Gomes	212	20/07/1970 a 23/03/ 1971
Cafona	Braúlio Pedroso	188	24/03/1971 a 26/10/1971
Bandeira 2	Dias Gomes	179	27/10/1971 a 15/07/1972
O Bofe	Braúlio Pedroso	143	17/07/1972 a 20/01/1973
O Bem-Amado	Dias Gomes	178	22/01/1973 a 03/10/1973
Ossos do Barão	Jorge Andrade	120	08/10/1973 a 31/03/1974
O Espigão	Dias Gomes	112	01/04/1974 a 01/11/1974
O Rebu	Braúlio Pedroso	112	03/11/1974 a 11/04/1975
Gabriela	Adaptação de Walter Durst	135	14/04/1975 a 28/10/1975
O Grito	Jorge Andrade	125	27/10/1975 a 30/04/1976
Roque Santeiro (vetada)	Dias Gomes	—	—
Saramandaia	Dias Gomes	160	03/05/1976 a 30/12/1976
Despedida de Casado (vetada)	Walter Durst	—	—
O Bem-Amado (Reexibição)	Dias Gomes	66	03/01/1977 a 27/06/1977
Nina	Walter Durst	142	27/06/1977 a 13/01/1978
Sinal de Alerta	Dias Gomes	112	31/07/1978 a 26/01/1979

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

Dias Gomes, Jorge Andrade e Walter Durst, conforme mencionado anteriormente eram constantemente monitorados pelo SISNI sob a acusação de serem comunistas infiltrados na TV Globo. Jorge Andrade, autor reconhecido no meio teatral, estreou nos palcos com a peça *A Moratória* de 1954 e escreveu as produções *A Escalada*, *Boca do Lixo*, *As Confrarias* (XAVIER, 1994, p. 413). A convite de seu amigo Lauro César Muniz, ingressa na TV Globo, reiterando, assim, os laços de sociabilidade que uniam os autores engajados. A partir da junção de duas peças teatrais de sua autoria, *A Escada* e *Os Ossos do Barão*, encenadas na década de 1960, Jorge Andrade escreve a telenovela *Ossos do Barão*, trama que perpassa relações que envolvem prestígio social e preconceitos raciais e de classe. Centrando-se no intenso processo de modernização de São Paulo, Jorge Andrade na telenovela *O Grito* representa as neuroses de uma metrópole, a partir dos conflitos entre os moradores de um edifício Paraíso (AZUATENGUI, 2012). *O Grito* mostra, em imagens documentais, a pobreza e as desigualdades presentes nas ruas de São Paulo.

O roteirista e escritor Walter George Durst foi um dos pioneiros da televisão brasileira, a adaptar, nos anos 1950, textos teatrais para o programa *TV de Vanguarda*, da Tupi de São Paulo. Passou pela TV Bandeirantes e TV Cultura escrevendo roteiros de teleteatros (XAVIER, 1994, p. 413). Sua inquietação intelectual e experiência como cineasta se fez presente em *Gabriela*, adaptação da obra de Jorge Amado, na qual mesclou sexualidade com questões sociopolíticas, como o comportamento social, fome, pobreza e o coronelismo.

Sua próxima telenovela *Despedida de Casado*, tal como *Roque Santeiro*, sofre veto integral pela DCDP. Sob a alegação do texto de *Despedida de Casado* defender a dissolução do casamento e dos costumes, a deturpação de valores, o amor livre, a separação da família e o choque de gerações, a censura julgou a temática imprópria para ser levada ao público mesmo no horário das 22 horas. Entre as justificativas que levaram a história de Dust ser proibida integralmente de ser levada ao ar estão:

Destacamos entre os aspectos negativos encontrados, a destruição dos valores básicos da instituição do casamento; falsidade, corrupção de costumes, em grau intolerável para a televisão; estrutura de narrativa dirigida no sentido de provocar discussões em torno da dissociação conjugal; principalmente, um comportamento amoral inaceitável de certos personagens²⁴⁰.

O próprio chefe do DCDP, Rogério Nunes esclarece, em uma resposta ao pedido de reexame de *Despedida de Casado* conduzido por Edgardo Erichsen representando à Rede Globo, que os espetáculos televisivos não poderiam conter representações que remetessem à desagregação familiar e apresentação da instituição do casamento como falha e ultrapassada, podendo ser facilmente dissolvida, uma vez que:

[...] aspectos estes, apresentados ao longo de duração do programa tendem a provocar, pela repetição diária, aos problemas enfocados a sensibilidade dos assistentes, levando-os a identificações danosas com os dramas revelados e com seus próprios personagens²⁴¹.

Como se pode perceber, por meio dos dois pareceres emitidos em 1977, determinados temas, como o desquite e/ou divórcio, não eram classificados pela DCDP para serem veiculados na televisão e, principalmente, em um gênero tão popular quanto a telenovela. Em 1978 escreve

²⁴⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Despedida de Casado*. Cx. 35. Parecer nº. 500/77, relativo aos capítulos 01 ao 10, expedido em 16/02/1977, pelos técnicos censores Isabel Maria de Carvalho, Paulo Acácio Moura e J. Antônio S. Pedroso.

²⁴¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Despedida de Casado*. Cx.35. Parecer final de veto encaminhado pelo Chefe do DCDP Rogério Nunes diretamente a Roberto Marinho, em 25/02/1977.

Nina, trama ambientada no final da década de 1920, em que aborda os conflitos decorrentes da introdução de valores modernos em uma sociedade tradicional, como a emancipação feminina (AZUATENGUI, 2012, p. 32).

O único autor que ocupava a área restrita das 22 horas e que transitava pelo horário nobre era Braúlio Pedroso. Reconhecido no meio teatral²⁴², o dramaturgo leva o realismo presente em suas peças para a telenovela, revolucionando o gênero. *Beto Rockefeller*, exibida na TV Tupi, vai ao ar em 13 de novembro de 1968 e se encerra em 28 de novembro de 1969, às vésperas da decretação do AI-5, sendo considerada um divisor de águas na história da teledramaturgia brasileira trazendo uma nova concepção estética que tomava como cenário a realidade nacional. Entre as mudanças contidas na narrativa estava o protagonista anti-herói, uma nova forma de interpretação, o uso da linguagem coloquial, e gravações externas complementado por personagens que representavam novos comportamentos sociais advindos da modernidade, como a contracultura, o esgotamento do casamento burguês e da legitimidade da liberdade sexual (HAMBURGUER, 2014, p. 19). Por esses elementos *Beto Rockefeller* passa a ser rigorosamente monitorada pela SCDP, prejudicando com cortes e redirecionamentos de conteúdo o desenvolvimento do personagem, uma vez que “moderou suas expressões, amenizou seus gestos, proibiu algumas de suas conquistas” (*Veja*, 10/12/1969). No entanto, apesar da censura sofrida, *Beto Rockefeller* alcançou altos índices de audiência.

Devido ao sucesso desta produção, Braúlio Pedroso é contratado pela TV Globo e inova mais uma vez a linguagem teleficcional. Em *O Rebu*, conduz a ousada trama policial, situando-a em apenas 24 horas. Por mais que as obras de Braúlio Pedroso tenham sido rigorosamente examinadas pela Censura de Diversões Públicas, o escritor não teve um monitoramento tão rigoroso pelas agências do SISNI como os demais autores das 22 horas.

As telenovelas exibidas às 22 horas foram fundamentais para a consolidação do gênero, pois ultrapassaram as convenções presentes na indústria cultural ampliando, assim, os limites de aceitação do público (ANZUATEGUI, 2010, p. 2). Esta concepção legitimou a modernização televisiva e, segundo Rollemberg (2009, p. 13) estas foram produções “sofisticadas sobre a realidade do país e dramas humanos. Cômicas ou dramáticas, não subestimavam a inteligência do espectador, desafiando-o com reflexões jamais propostas na TV até então”.

²⁴² Autor da peça “O Fardão” (1966), vencedora dos prêmios Molière e Associação Paulista de Críticos Teatrais Braúlio Pedroso escreve em 1967, em parceria com Walmor Chagas a peça *Isso Devia Ser Proibido*, apresentada no teatro Cacilda Becker.

Economicamente, devido à qualidade e as inovações estéticas e temáticas presente nestas produções, a audiência foi estendida a um horário não antes explorado, trazendo lucro à emissora. Outra questão que merece destaque é que o novo padrão de qualidade técnica presente nestas obras experimentais tornou possível que a telenovela brasileira fosse exportada integralmente para mercado externo, ocupando uma posição de destaque.

A contratação destes profissionais exigiu da Rede Globo um intenso processo de negociação para com a SCDP, seja com relação à aprovação da sinopse, do estabelecimento da classificação indicativa, do conteúdo abordado, seja do ponto de vista moral ou sociopolítico, ou mesmo pela própria manutenção da produção no horário estabelecido pela SCDP. A zona delimitada, o horário das 22 horas, contrapõe a harmonia aparentemente perfeita entre o regime militar e a Rede Globo, evidenciando tensões, lutas sutis, intensas negociações e espaços com uma “autonomia controlada”.

4.2 PARECERES DAS TELENÓVELAS DAS 22 HORAS

No período inicial ao estabelecimento da classificação indicativa de 16 anos para as telenovelas (1969), a avaliação do SCDP não era regida por critérios claramente definidos, ao contrário do que pudemos observar nos anos subsequentes. Por não seguir uma estrutura pré-definida - em relação ao formato, tamanho e tipologia de argumentação - as apreciações, até 1972, eram heterogêneas, calcadas em referenciais individuais de avaliação do técnico censor. Cecília Heredia (2013), ao analisar a ação do DCDP sobre a cena musical, observa que:

O imaginário do censor se mostra, neste sentido, multifacetado, por ser concomitantemente influenciado pelas demandas do regime militar, dos setores conservadores da sociedade e, por outro lado, por uma tradição censória fortemente arraigada à atividade. Nesta perspectiva, mostra-se importante entender e relacionar estas forças, sempre tendo em mente o fato de a DCDP fazer parte do aparato repressivo de um Estado autoritário (HEREDIA, 2013, p. 05).

Ainda que estivesse envolvido por uma estrutura controladora guiada por fundamentos morais e ideológicos, o censor ao emitir sua apreciação, irradiava a sua própria identidade intelectual. Identidade que, dentro dos limites impostos pelo regime, poderia ser mais conservadora ou mais arrojada, dependendo de sua percepção individual sobre a realidade sociocultural.

Apesar do ano de 1969 inaugurar a fase em que a SCDP, amparada por novos critérios legais, se recrudescia enquanto órgão do mecanismo repressor, o movimento de sistematização

das normas de avaliação, do que se poderia ou não ser veiculado nas telenovelas somente iria se delinear após 1972. Dessa forma, entre os anos de 1969 a 1971, os processos censórios relacionados às telenovelas de Dias Gomes não apresentavam análises de conteúdo muito detalhadas com relação aos itens a serem avaliados, os quais muitos não eram sequer preenchidos pelos censores em suas apreciações. Nota-se, neste primeiro momento, que os pareceres eram realizados por um único técnico censor e, muitas vezes, compilava uma grande quantidade de capítulos, chegando a trinta episódios em uma única apreciação.

Figura 09: Parecer Censório telenovela *A Ponte dos Suspiros* (1969).


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
 TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: A PONTE DOS SUSPIROS (CAPÍTULOS 32 A 41)

b) Título original: (?)

c) Autor: MICHEL ZVAGO

d) Tradutor: VIDE PARECER ANTERIOR

e) Diretor: _____

f) Produtor: TV GLOBO

g) Companhia: _____

h) Classificação da Censura: 14 ANOS

II) Análise

a) Gênero: DRAMA DE CAPA E ESPADA.

b) Argumento: ROLANDO, O PERSONAGEM PRINCIPAL, FOGE DA PRISÃO E PROCURA RECONSTRUIR SUA VIDA E VINGANÇA CONTRA SEUS ALGOZES; ENCONTRA SEU VELHO PAI, CEGO E DESMEMORIADO, PEDINDO ESMOLAS EM UMA CIDADEZINHA; PROCURA POR LHE CONFORTO E SAI EM BUSCA DE SEUS INIMIGOS; ALIA-SE A PEDRO ARETINO, POETA DA ÉPOCA, QUE SALVÁRA DE UMA QUADRILHA DE BÂNDIDOS DAS GRUTAS DE PIAVA; ATRAVÉS DELE, QUE SE INFILTRA ENTRE OS NOBRES INIMIGOS, PROMOVE UMA SÉRIE DE INTRIGAS, A FIM DE INSPIRAR UM CONTRA O OUTRO.

c) 1 - Mensagem: TÔTA ELA CONTRA A OPRESSÃO E OS DESMANDOS DA ÉPOCA. ENTRETANTO O ADAPTADOR DA NOVELA PARECE TER COLOCADO ALGUMAS FRASES MAIS DRAMÁTICAS QUE NÃO DEVEM CONSTAR DA TRADUÇÃO ORIGINAL; MOTIVO PELO QUAL SUGIRO À SIGNA CHEFIA DO SSCP QUE SEJA SOLICITADA A TRADUÇÃO ORIGINAL (EM PORTUGUÊS, 2 - Impressão final: LÓGICO) E QUE O ADAPTADOR INDIQUE EXATAMENTE AS FRASES LÁ CONTIDAS QUE USOU NA NOVELA (VIDE CAP. 34 - FL. 5/CAP. 36 - FL. 8, 9, 10)

d) Diálogos: SÃO, COMO FOI DITO ACIMA, TENDENTES À REVOLTA, À REBELIA CONTRA AS INSTITUIÇÕES.

e) Cenas: ALGUMAS SÃO EMOCIONANTES (PRESUMO PELO TEXTO) PELO APROFUNDAMENTO DE ALGUNS PERSONAGENS, PERSEGUIDOS PELOS OPRESSORES.

Fonte: Arquivo Nacional DF, Fundo DCDP, subsérie, telenovelas.

Um ano antes da implementação legal da censura prévia para a TV (1970), já era exigido o certificado de liberação para televisão. Contudo, este certificado não era definitivo. Havia na própria deliberação uma validade. Se caso não fossem cumpridas as determinações indicadas

pelos técnicos censores, a autorização de exibição poderia ser, repentinamente, suspensa. Em muitos certificados constava a seguinte observação: “Será responsabilizada a emissora de TV, se fossem apresentados textos e cenas incompatíveis com o horário para o qual foi liberada esta novela”. Essa advertência, direcionava para a emissora a responsabilidade de cumprimento dos cortes indicados, incitando a mesma a prática da autocensura.

Figura 10: Certificado de Censura Federal

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL
TELEVISÃO

Certificado Nº. **7588/69**

PROGRAMA: **-A PONTE DOS SUSPIROS- CAP. 52**

PRODUTOR: **CENTRAL GLOBO DE NOVELAS**

EMISSORA: **TV GLOBO - CANAL 4 - RJ**

HORÁRIO AUTORIZADO: **20:00 HS** PROIBIDO PARA MENORES ATÉ: **10 ANOS**

VÁLIDO ATÉ: **18** DE **AGOSTO** DE 19 **74**

IMPRÓPRIO
ATE 10 ANOS

BRASÍLIA, 10 de AGOSTO de 19 **69**

CHEFE DA CENSURA FEDERAL
ALOYSIO MULLERHALER DE KULA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
S.C.D.P.

CART. 019-IV

Fonte: Arquivo Nacional, Brasília- DF. Fundo: DCDP, subsérie: novelas.

As alterações normativas do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) para Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), ocorridas em 1973, trouxeram uma maior intensificação da análise censória visando, em última instância, delimitar o conteúdo a ser veiculado massivamente pela mídia e de controlar e cercear qualquer representação contrária aos parâmetros morais e ideológicos determinados pela Doutrina de Segurança Nacional. Com o estabelecimento do DCDP houve a incorporação um novo grupo de profissionais, com maior qualificação (ensino superior) para exercerem a função de técnico censor (KUSHNIR, 2012). Essa mudança se refletiu diretamente na formulação dos pareceres, os quais passaram a seguir nova metodologia de análise (embora baseada nos mesmos ideais) e um processo de avaliação

mais rígido. Os novos direcionamentos do DCDP foram implementados pela primeira vez na análise da telenovela *O Bofe* de autoria de Bráulio Pedroso, submetida a um rigoroso processo de exame censório.

A partir de 05 de janeiro de 1973, os pareceres passam a conter um número de série, o que proporcionou maior sistematização e controle. Além do número de série, os pareceres contaram com a apreciação de no mínimo de dois censores, com o objetivo de evitar avaliações pessoais. Novas especificações avaliativas foram fixadas e o parecer passou a ser dividido em três partes. A primeira disposta logo após o cabeçalho indicava se na produção teria indicações a cortes, se caso apresentava boa qualidade cultural, se a obra estava livre para exportação.

Ademais, observa-se que a DCDP se adequou a nova configuração assumida pela indústria cultural brasileira, em especial a Rede Globo, que buscava expandir suas atividades para o mercado externo. Dessa maneira, o controle visava também avaliar como as imagens e representações de nossas produções poderiam ser veiculadas no exterior.

A segunda parte do parecer, mais descritiva, apresentava a natureza da obra e abarcava itens a serem avaliados: descrição das cenas (românticas, dramáticas, tomada externa, etc.); enredo no qual era apresentado um breve resumo dos capítulos examinados; a época em que se transcorria a trama; gênero (drama, comédia, ação); linguagem, se era apropriada ou não à classificação indicativa; mensagem veiculada que poderia ser positiva ou negativa; personagens de destaque e tema (crítica social, drama, entre outros). A última etapa a ser avaliada pelo técnico censor eram as observações alusivas aos cortes de conteúdo e a conclusão, finalizando a liberação ou não dos capítulos.

Os critérios de análise foram recrudescendo, sendo necessário à avaliação de três técnicos censores para a emissão de um único parecer produzindo, assim, apreciações mais detalhadas. As avaliações abrangiam uma quantidade reduzida de capítulos, no máximo quatro, além de haver grande alternância de censores para análise da obra. Estas alterações foram respostas à sistematização dos critérios norteadores, realizadas pela DCDP em 1975. Com relação ao rodízio entre os profissionais, essa mudança foi efetivada buscando impedir avaliações pessoais, pois havia diversas percepções acerca de uma mesma obra, algumas mais rigorosas, outras nem tanto. Os certificados de apresentação passaram a ser condicionados aos pareceres regulares dos capítulos a serem levados ao ar. Após ser datado e assinado pelos responsáveis, o documento passava para a avaliação final do Chefe da Censura de Diversões Públicas, que delibera sobre cortes, horário de exibição e classificação indicativa.

Na atribuição de gênero, as telenovelas de Dias Gomes, geralmente, ficavam circunscritas a categoria de drama social urbano, mesmo que na *sinopse* indicasse que na

produção seriam privilegiados aspectos cômicos. O técnico censor, ao avaliar o argumento, normalmente conduzia a sua apreciação apresentando um breve resumo dos capítulos avaliados. O que dirigia a próxima etapa, mensagem e impressão final, na qual eram analisados se estas estavam adequadas à classificação da obra. Com relação aos diálogos e as cenas, o censor deveria avaliar se estes possuíam linguagem imprópria - como palavrões ou expressões de baixo calão -, ou mesmo se tais diálogos/e ou cenas apresentam tensões existentes na sociedade do período, como: a contestação à ordem; a refutação a valores religiosos, o choque entre gerações, a oposição da ordem patriarcal, liberdade feminina, etc. Ao examinar os personagens, eram observadas as seguintes questões: o aspecto psicológico; a relação com os demais protagonistas; se caso estes animavam o conflito social ou ideológico; se havia alguma “disfunção” do personagem, incitando comportamentos inadequados aos olhos do regime.

Na maior parte dos pareceres relacionados às produções de Dias Gomes, no quesito valor educativo a avaliação, frequentemente, apresentava-se negativa. A última parte do parecer, a conclusão, poderia ou não apresentar uma avaliação geral da obra. Todavia, sempre era sugerido, pelo técnico censor, a manutenção ou não da classificação etária, condizente ao horário de exibição da novela.

Recorrentemente, nos pareceres censórios, eram encontradas ameaças como “para manutenção deste horário, a telenovela fica sujeita a cortes”. A mensagem era reforçada pela afirmação “se caso não for atendida as recomendações haverá nova classificação indicativa”. As produções delimitadas às 22 horas não tinham sua apresentação assegurada, sendo submetidas a avaliações sistemáticas, condicionando a exibição da telenovela ao aceite e remodelação do conteúdo, de acordo com os pareceres emitidos. Neste sentido, é de extrema importância rever e analisar os processos censórios que trazem à tona a ação da Censura de Diversões Públicas no que concerne ao campo da telenovela. Por meio dessa documentação é possível ter a dimensão da rigorosa censura presente no meio televisivo, sobretudo, as produções de artistas engajados, como Dias Gomes.

4.3 STELA CALDERÓN E A *PONTE DOS SUSPIROS*

A primeira excursão de Dias Gomes na teledramaturgia se deu com a telenovela *A Ponte dos Suspiros*, cuja produção já estava em andamento, que tinha sua sinopse adaptada por Glória Magadan. Ao assumir essa obra, Dias Gomes comentou:

Quando entrei na Globo, fui convocado para terminar de escrever um dramalhão adaptado de um folhetim italiano do século XIX, *A Ponte dos Suspiros*, mais uma produção de dona Glória. A novela já estava em preparação e na verdade, seria também escrita e dirigida por ela (GOMES, 2001, p. 89).

Segundo Dias Gomes (1998, p. 256-257), o diretor executivo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) havia pedido que assumisse o projeto a fim de evitar maiores prejuízos à emissora. Ele conta que Boni estava ciente que este texto contrastava com o perfil de suas obras, devido ao seu caráter melodramático e folhetinesco, e assim sugeriu que assinasse utilizando um pseudônimo (GOMES, 1998, p. 256-257). Walter Clark, diretor geral da emissora o contratou. “Walter sugeriu o de Stela Calderón. Achei engraçado e aceitei”, afirmou Dias Gomes (GOMES, 1998, p. 257).

*A Ponte dos Suspiros*²⁴³ foi liberada pela SCDP para ser exibida após às 20 horas, com classificação indicativa para maiores de 10 anos²⁴⁴. Todavia, a produção foi então veiculada às 21 horas e 30 minutos, o último horário até aquele momento ocupado por telenovelas. A história se passa no século XVI, em plena Inquisição, tendo como ponto central o romance de Rolando Cândido (Carlos Alberto) e Leonor Danlolo (Yoná Magalhães), interrompido no dia do casamento pelas intrigas do capitão Altieri (Jardel Filho).

Esta telenovela foi uma produção considerável em relação aos padrões da época, pois contou com algumas gravações em Veneza, Itália, embora a maioria das cenas fossem gravadas nos próprios estúdios da Globo. E para ambientar esse romance histórico em Veneza, na época dos Dogers, Dias Gomes relembra, com muito bom humor, que um:

[...] O Grande Canal foi ‘reconstituído’ no diminuto espaço da cobertura dos estúdios da emissora, na Rua Von Martius. Tinha 10 metros de extensão, com 50 centímetros de água, por onde chegava o ator Carlos Alberto, arrojado em vistosos calções de veludo, sacolejando em sua gôndola. Eram tempos de tremenda irresponsabilidade (GOMES, 1998, p. 258).

²⁴³ De autoria de Michel Zevaco o romance *A Ponte dos Suspiros* foi adaptado para televisão sob a direção de Marlos Andreucci, vai ao ar entre 06/06/1969 a 15/11/1969, foi estrelada por atores como Yoná Magalhães e Carlos Alberto, Arlette Salles, Jardel Filho, Carlos Vereza, Ida Gomes, entre outros. A história se passa em Veneza, no século XIV, período em que a perseguição Inquisição atuava de forma incisiva. O casal Rolando Candiano (Carlos Alberto) e Leonor Dandolo (Yoná Magalhães) é separado, no dia de seu casamento, pelo capitão Altieri (Jardel Filho) que denuncia Rolando ao Tribunal da Inquisição. Rolando é torturado e preso na Ponte dos Suspiros. Assim a trama se desenrola tendo como desfecho a punição dos vilões e o final feliz do casal protagonista.

²⁴⁴ Arquivo Nacional - DF. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *A Ponte dos Suspiros*. Cx. 5. Certificado de Censura Federal, nº. 7588/69.

Figura 11: Publicidade *A Ponte dos Suspiros*.



Fonte: *O Globo*, 06/06/1969.

Como é possível observar por meio da propaganda, diferentemente das demais telenovelas anunciadas pelo jornal *O Globo*, em *A Ponte dos Suspiros* não há nenhuma menção sobre o autor. Sua estreia se deu no dia 06 de junho de 1969 e tendo transcorrido um mês de apresentação, a trama passou a ser observada pela SCDP, a partir dos apontamentos realizados pelo próprio Gen. Luiz Carlos Reis de Freitas, delegado Regional do Departamento de Polícia Federal da Guanabara.

A SCDP resolveu AVOCAR censura da telenovela ‘A Ponte dos Suspiros’ e essa deverá remeter urgentemente tudo sobre a referida telenovela documentação, escritos, pareceres, inclusive certificados expedidos a Aloysio Muhlerthaler de Souza, chefe SCDP²⁴⁵.

Acredito que tal apontamento se deve pela descoberta da autoria da obra, visto o súbito redirecionamento da ação censória sobre esta telenovela. Todavia, não havia nenhuma menção sobre Dias Gomes na documentação. A partir desse ofício é também possível perceber a interferência da Polícia Federal sobre a SCDP. Toda a documentação descrita neste ofício não

²⁴⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *A Ponte dos Suspiros*. Cx. 5. Certificado de Censura nº. 036, 18/07/1969.

foi arquivada no Fundo DCDP - AN, se restringindo a apenas alguns pareceres, abaixo analisados.

Embora a trama remetesse às ações do Tribunal da Inquisição, Dias Gomes inseriu diversas referências ao contexto histórico recente à exibição – o golpe civil-militar de 1964 – por meio de elementos que aludiam a delação, a tortura e ao autoritarismo. Em sua autobiografia, Dias Gomes relata que mesmo diante de um enredo alienante foi possível “(...) introduzir, sutilmente, uma crítica à deposição de João Goulart e a esperança de dias melhores, aliviando minha consciência”, frente a um texto excessivamente melodramático (GOMES, 1998, p. 257). Esta perspectiva crítica pode ser percebida em um parecer referente ao *script* dos 30 primeiros capítulos²⁴⁶, no qual há a seguinte menção sobre a mensagem contida na novela “leva a detestar toda forma de opressão e uso indiscriminado do poder”, questões que, sem dúvida, problematizam o contexto de 1969.

Todavia, a análise sociopolítica da realidade brasileira, inserida por Dias Gomes ao romance melodramático de Michel Zevaco, não passou despercebida pelos censores, como se pode notar pela avaliação, os quais fizeram as seguintes objeções:

A novela acima descrita poderá ser levada em horário livre desde que:
 1º. Sonoplastia menos tensa e dramática
 2º. Cenas amorosas e poéticas e,
 3º. As torturas e assassinatos sugeridos, apenas em cenas breves²⁴⁷.

Em outro parecer, em que analisavam qual o tipo de mensagem era veiculada em *A Ponte dos suspiros*, foi encontrada a seguinte avaliação:

Toda ela contra a opressão e os desmandos da época. Entretanto, **o adaptador da novela parece ter colocado algumas frases chamativas que não devem constar na tradução original** (em português, lógico); motivo pelo qual sugiro a chefia do SCDP, que seja solicitada a tradução original e que o adaptador indique exatamente as frases lá contidas que usou na novela (grifo nosso)²⁴⁸.

A partir da colocação do censor José Sampaio Braga, observa-se que a colocação não foi direcionada à Stela Calderón. A identidade de Dias Gomes não mais estava oculta aos olhos do SCDP. O censor prossegue requerendo que o adaptador se restrinja ao texto de Michel

²⁴⁶ Arquivo Nacional – Fundo DCDP. *A Ponte dos Suspiros*. Cx. 5. Parecer relativo ao *script* do capítulo 1º. a 31º, emitido pelo técnico censor Constâncio Montebello, em 28/07/69.

²⁴⁷ *A Ponte dos Suspiros*. Cx. 5. Parecer, relativo aos capítulos 1º. a 10º, emitido pela técnica censora Sônia C. Braga, em 18/06/69.

²⁴⁸ *A Ponte dos suspiros*. Cx. 5. Parecer relativo aos capítulos 32 ao 41, emitido pelo técnico censor José Sampaio Braga, em 12/08/69.

Zevaco e, seguiu analisando os diálogos, os quais a seu ver “são, como foi dito acima, tendentes à revolta, à rebeldia, contra as instituições”. No que tange aos valores educativos na obra, apontou “nenhum propriamente”. Para menores criaria o espírito que os governantes são maus, desumanos e indiferentes ao sofrimento do povo, etc.”²⁴⁹. Entretanto, nesta afirmação, o censor indica que há sim um potencial pedagógico na obra ao destacar que esta poderia desencadear na juventude um “espírito” crítico e questionador, que alterasse o ângulo de perspectiva, passando a observar o governo militar como autoritário e insensível às mazelas sociais. Potencial pedagógico alinhado ao projeto cultural defendido pelo PCB que visava politizar as expressões culturais buscando conduzir e promover uma conscientização popular dentro do ideário socialista (NAPOLITANO, 1997).

A temática social e crítica estava associada à assinatura de Dias Gomes como se pode perceber em reportagem do jornal *O Globo*:

Dias Gomes vem do teatro, onde, além da consagração mundial pelo filme ‘O Pagador de Promessas’, já tinha se afirmado como um dos mais importantes autores de temática social com peças como a Invasão e o Santo Inquérito. Na tevê, começou substituindo Glória Magadan, em um momento que viria mudar completamente a concepção das novelas da Globo. A escritora cubana deixava a emissora com vinte capítulos escritos para *A Ponte dos Suspiros*. Entregar a realização a um importante autor de teatro foi uma jogada temerária, mas Dias Gomes desincumbiu-se tão bem da tarefa, reescrevendo inclusive os vinte primeiros capítulos da novela, que passou a contratado efetivo para o horário das dez. Acabou conseguindo, inclusive, caracterizá-lo como o horário dos temas ousados, escrevendo consecutivamente *Verão vermelho* e *Assim na terra como no céu* (*O Globo*, 27/10/1971, p. 13).

Como se pode notar pela reportagem, o nome Dias Gomes ultrapassava a função de nome próprio remetendo a um conjunto de representações que formaram a imagem midiática do autor: como roteirista do renomado filme *O Pagador de Promessas*, como um importante dramaturgo e como um autor de telenovelas que renovou o gênero contribuindo para modernizá-lo com temáticas arrojadas. Logo após a exibição de *A Ponte dos Suspiros*, ininterruptamente, foi ao ar a primeira telenovela assinada por Dias Gomes, *Verão Vermelho*. Ao comentar sobre o lançamento desta nova produção seu autor afirma que “nessa próxima novela, comecei a usar meu próprio nome e comecei a fazer uma série de experiências temáticas, formais” (GOMES, 2001, p. 89).

²⁴⁹ Idem.

4.4 VERÃO VERMELHO: A PRIMEIRA TELENVELA DAS 22 HORAS.

Verão Vermelho marca, definitivamente, a entrada Dias Gomes no meio televisivo²⁵⁰. Esta novela inicia uma gama de produções, exibidas na faixa das 22 horas, que foram fundamentais para a consolidação e renovação do gênero. A realidade brasileira passou a ocupar, além do horário nobre dominado por Janete Clair, o horário das dez da noite. Em reportagem de *O Globo* esta alteração no gênero telenovela fica explícita. Dias antes de sua estreia, *Verão Vermelho* foi anunciada da seguinte forma pelo jornal:

Depois do sucesso de “Véu de noiva”, que abriu nova fase em matéria de novela na televisão brasileira, a TV Globo consolida essa tele-revolução com “Verão Vermelho” – novela Paixão - uma superprodução que apresenta temas essencialmente nacionais e problemáticas, expressando as reações de cada um de nós em face dos problemas cotidianos (*O GLOBO*, 15/11/1969, p. 13).

Ainda que mantivesse a dinâmica própria ao gênero melodramático - “novela Paixão” - a reportagem trouxe a nova fórmula incorporada pela TV Globo para o campo de teledramaturgia, a representação de elementos próprios ao cotidiano dos telespectadores. A primeira telenovela ambientada na Bahia, tocava em temáticas polêmicas e contemporâneas ao período como divórcio, preconceito racial, emancipação feminina, conflito entre gerações e mesmo problemas ligados à reforma agrária (FERNANDES, 1994, p. 137).

Verão Vermelho apresenta o cotidiano baiano, marcado pelo sincretismo religioso, festas e cultura popular (AGUIEIROS, 2001, p. 121). A trama foi movimentada por arquétipos típicos do nordeste rural - coronéis, jagunços, capoeiristas e poetas populares – que transitavam na moderna capital Salvador em meio a saveiros e casarios coloniais. Tal como em outras obras Dias Gomes incluiu em sua narrativa elementos que remetiam ao tradicional e ao rural que se mantinham persistentes mesmo com o desenvolvimento urbano na capital Salvador.

Exibida entre 17 de novembro de 1969 a 17 de julho de 1970, permaneceu oito meses no ar, sendo e, segundo seu próprio autor, buscou “romper com o cordão umbilical que havia com o folhetim impresso, procurando introduzir temáticas mais sociais, mais brasileiras”, propondo “uma temática totalmente nossa, um linguajar nosso, com nossas raízes” (GOMES, 2001, p. 89). Para dar o tom desejado a sua história, Dias Gomes recorreu à elementos identitários da cultura popular, incluindo o candomblé, a festa de bumba meu boi, rodas de

²⁵⁰ *Verão Vermelho* contou com direção de Marlos Andreucci e Walter Campos e seus 209 capítulos foram exibidos durante nove meses, entre 17/11/1969 a 17/07/1970, um período relativamente longo para telenovelas.

capoeira, abecês (literatura em cordel) como recursos estéticos para inserção do telespectador ao ambiente da narrativa.

Em termos narrativos, Dias Gomes e Janete Clair empregaram um recurso narrativo inédito à teledramaturgia. Com o intuito de promover *Verão Vermelho*, que seria exibida em um horário não habitual aos telespectadores, os dois autores integraram suas tramas cruzando a trajetória de seus personagens. Dessa forma, personagens de *Véu de Noiva*, que estava sendo veiculada no horário nobre, participaram da trama de Dias Gomes. Em busca de um tratamento para engravidar da personagem Flor (Myriam Pérsia), da história de Janete Clair, foi à Bahia para se consultar com o Dr. Flávio (Paulo Goulart). A sequência de cenas foi gravada duas vezes, possibilitando que os atores aparecessem em duas novelas, no mesmo dia.

4.4.1 Sinopse

A primeira cena da novela tem como cenário a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, onde ocorreu a missa de aniversário de 15 anos de Patrícia (Maria Cláudia). Seus pais, Adriana (Dina Sfat) e Carlos Serrano (Jardel Filho), oriundos de classes sociais distintas, casaram-se muito jovens e vivem em constante conflito. Na festa de Patrícia, no Iate Club de Salvador, fica evidente o encantamento da debutante por Dr. Flávio (Paulo Goulart), fato que incomoda muito a sua mãe. O reencontro com Dr. Flávio deixa Adriana transtornada e faz com que a personagem revise suas lembranças, desde o momento de seu casamento (*O Globo*, 19/11/1969, p. 16). Utilizando como recurso narrativo um longo *flashback*, que ocupa os 12 primeiros capítulos, Dias Gomes apresenta todos os núcleos dramáticos e o eixo condutor da trama, a relação entre Adriana, Carlos e Flávio. Outra novidade empregada pelo autor está na própria narrativa, que tem como eixo, a leitura do diário da personagem principal.

Logo após seu casamento, Adriana se distancia de sua família, mudando-se para o interior da Bahia, onde é recorrentemente oprimida por Carlos e seus familiares. Sua despótica sogra Jandira (Ida Gomes) não esconde o descontentamento pelo casamento. Irineu (Emiliano Queiroz), homem cínico e sem escrúpulos, latifundiário que vive rodeado de jagunços, acredita que a sua cunhada é uma oportunista e, constantemente, a assedia de forma indecorosa. Somada a rejeição da família de Carlos, a personagem tem que suportar a presença de Selma (Arlete Sales), a amante de seu marido, que desfruta de muito prestígio junto à família Serrano. Selma tinha tamanha fixação por Carlos que, inclusive, fez trabalhos em uma mãe de santo a fim de separar o casal (*O Globo*, 19/11/1969, p. 12).

Frente a estas circunstâncias, Adriana decide voltar para a casa de seu pai Nonô (Mário Lago) um humilde sapateiro que morava em Salvador (*O Globo*, 20/11/1969, p. 03). Seu pai, por sua vez, aconselha a filha a reatar a relação com seu marido, devido a gravidez. Todavia, durante a viagem de trem indo para a capital, Adriana conhece o jovem médico Flávio Avellar (Paulo Goulart) e se apaixona. Disposta a recuperar seu casamento, Adriana pede a Flávio para não procurá-la (*O Globo*, 22/11/1969, p. 03). Contudo, o médico passa a consultar em Salvador. Convivendo no mesmo círculo de sociabilidade, Adriana reencontra-se com Flávio. Em sua festa de aniversário Patrícia, encantada pelo médico, tenta seduzí-lo (*O Globo*, 19/11/1969, p. 12).

No decorrer da história, Dias Gomes cria um gancho paralelo, atrelando questões políticas latentes ao período, como o mandonismo local e a reforma agrária. Apesar da *sinopse* ter como cenário principal a capital Salvador, o autor incutiu em seu texto, aspectos ligados às estruturas remanescentes ao coronelismo, apontando para a necessidade de uma reforma agrária. A tradicional família Serrano desejava expandir seus domínios e, há décadas, disputavam terras com pequenos proprietários. Com o objetivo de afirmar a hegemonia na região e ampliar suas posses, Jandira Serrado (Ida Gomes) juntamente com seus filhos, assassinaram todos da família Morais, apossando de suas propriedades. No entanto, nesta chacina, sem o conhecimento dos Serranos, Raul (Carlos Vereza), filho caçula da família, sobrevive. O jovem mantém ligações com Flávio. No conflito Irineu foi ferido e procura o médico, que se recusa a atendê-lo (*O Globo*, 20/12/1969, p. 12). Flávio passa, então, a ser intimidado pelos jagunços da família Serrano. Frente às ameaças, na ausência de seu marido, Adriana esconde Flávio por uma noite em sua casa para que este possa fugir no dia seguinte. Carlos descobre o ocorrido, por meio de Selma e além de afastar Adriana de sua filha, levando-a para morar com sua mãe, lhe dá uma surra de chicote. Esta cena não foi sequer mencionada nos pareceres do SCDP.

Anos mais tarde, Carlos decide se mudar para Salvador com Adriana e a filha. A trama, assim, retorna novamente à contemporaneidade, que no caso remete ao final da década de 1960 e início de 1970. Carlos, ignorando que Flávio era o médico que se recusou a atender seu irmão, simpatiza com o cardiologista que, por sua vez, passa, novamente, a conviver com Adriana.

Flávio tem sua vida atrelada à vida de Raul, pois este é a única testemunha do massacre da família Morais. Agora com 25 anos, Raul procura o médico a fim de retomar as terras ocupadas ilegalmente e reabrir o processo contra Irineu, acusando-o de ser o autor do massacre de seus familiares. Sem sucesso, ele tenta matar Irineu. Raul passa a perseguir não só o assassino, mas a todos da família Serrano (*O Globo*, 27/12/1969, p. 08). Desconhecendo que

sua família foi responsável pelo massacre dos Morais, Patrícia Serrano se apaixona por Raul, que premeditou o romance com a jovem (SACRAMENTO, 2016, p. 280). Este envolvimento gerou embates constantes com seu pai. Lutando por justiça social, Raul acaba se tornando um líder camponês. Assim, é formado o casal ao estilo Romeu e Julieta, composto pela filha do latifundiário e pelo jovem líder camponês. Observa-se que Dias Gomes adicionou ao seu texto um elemento político a um recurso próprio da narrativa melodramática - a tensão de um romance proibido. O personagem Raul, ao longo da trama, devido às mazelas sofridas pela opressão no campo, se torna a representação de uma liderança política agrária remetendo às lideranças das Ligas Camponesas, ainda presentes na memória dos telespectadores em 1969²⁵¹.

Retomando a narrativa, Irineu reconhece Flávio e passa a persegui-lo. Carlos constantemente intimida Adriana pois estava obcecado pela possibilidade de ter sido traído. Após muito conflito tem-se o desfecho da novela: com o apoio de seu pai, Nonô (Mário Lago), Adriana decide finalmente sair de casa para desquitar de Carlos e se casar com Flávio.

Em uma das tramas paralelas, Dias Gomes abordou o preconceito racial por meio das personagens Geralda (Lucia Alves) e Clementina (Ruth de Souza). A jovem Geralda namorava, em segredo, o advogado Eduardo (João Paulo Ardor). Filha de Clementina e Simão, empregados de Adriana e Carlos, Geralda, além de mentir sobre suas origens sociais, esconde sua ascendência étnica, rechaçando sua mãe pelo fato de ser negra.

Como recurso cômico, Dias Gomes traz à tona Zé Coió (Roberto Ferreira), personagem tipicamente nordestino que representa o misticismo e a cultura popular. Vendedor de abecês, em tom profético, Zé Coió aparece sempre misteriosamente e inesperadamente para a Adriana com alguma mensagem, insinuando saber tudo sobre sua vida. Envolto pelo regionalismo, este personagem contou com forte sotaque e cenas ambientadas em Salvador (ou

²⁵¹ A atuação das Ligas Camponesas foi de fundamental importância para a politização no campo, para o entendimento dos trabalhadores rurais como sujeitos detentores de direitos, dando visibilidade para a discussão sobre a questão agrária no país, sobretudo, nos anos iniciais da década de 1960. As Ligas Camponesas tem sua origem histórica em 1955 quando os habitantes do Engenho da Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, se organizaram politicamente contra a expulsão dos foreiros, trabalhadores que pagavam o foro, uma espécie de aluguel pelo uso da terra. Apoiados por Francisco Julião, advogado e deputado estadual pelo PSB, o Engenho foi desapropriado em favor dos trabalhadores. A partir de então, este movimento social se expandiu, concentrando-se majoritariamente no nordeste, em especial nos estados de Pernambuco e Paraíba. Se inicialmente atuavam utilizando somente medidas legais, por meio de pedidos de desapropriação, em um segundo momento, a ação do movimento se intensificou, devido à centralidade da luta pela Reforma Agrária no país, passando também a promover invasões e ocupações de terras. Essa é uma temática recorrente também no Cinema Novo, por meio das produções cinematográficas *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman (1964) e a produção de Eduardo Coutinho de 1964 *Cabra Marcado para morrer*, interrompida pelo Golpe civil-militar sendo, lançado somente em 1984. Para maiores informações sobre as Ligas Camponesas Cf.: AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. MONTENEGRO, Antônio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (Orgs.). *O tempo da experiência democrática (1945-1964)*. Col. *O Brasil Republicano*, V.3. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. p. 248-254.

mesmo em cenários que remetiam a capital), como escadarias de igrejas, rodas de capoeiras, entre outros.

4.4.2 Análise do Processo Censório

A documentação produzida pela SCDP referente a *Verão Vermelho* é escassa, frente às demais produções exibidas no horário das 22 horas, o que sugere que o órgão realizou uma constante sistematização, arquivamento e organização da documentação visando um aprimoramento das informações para um controle mais efetivo. Essas informações serviriam tanto para a Censura de Diversões Públicas, quanto para os órgãos vinculados ao SISNI. No corpo documental não foi encontrado a sinopse original proposta por Dias Gomes²⁵², nem mesmo o processo de liberação da telenovela, para a faixa de classificação indicativa de 16 anos, ainda não atribuída à telenovelas. A documentação arquivada era referente ao terço final da obra, especificamente a partir do capítulo 119²⁵³. Neste período inicial, os pareceres não continham análises detalhadas e contavam somente com a avaliação de um único censor que compilava uma quantidade maior de capítulos, chegando a 12 episódios avaliados em um único parecer.

Caracterizada como uma telenovela de costumes, *Verão Vermelho* foi enquadrada na categoria gênero drama social que focalizava o aspecto de conflito social, principalmente por perpassar a questão da necessidade de reforma agrária e os conflitos por disputas de terras. Todavia, o desdobramento dessa temática e possíveis cortes não foram detalhados nos pareceres arquivados.

A associação de Dias Gomes a um discurso social e moralmente crítico pode ser percebido por meio de um parecer²⁵⁴, no qual José Augusto Costa observou: “trata-se de uma telenovela abordando problemas sociais, de costumes e problemas envolvendo familiares. Tema muito a gosto de Dias Gomes”. Como é possível observar pelo discurso do censor, Dias Gomes tratava-se de um velho conhecido.

²⁵² Como não foi possível o acesso a sinopse, para a reconstrução da narrativa audiovisual, recorreremos ao jornal *O Globo*, que publicava em algumas edições resumos dos capítulos da trama.

²⁵³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Verão Vermelho*. Cx. 6. Requisição emitida em 13/04/1970 pela Rede Globo referente aos capítulos 120 ao 136; Requisição emitida em 27/04/1970 pela Rede Globo referente aos capítulos 138 a 144; Requisição emitida em 19/05/1970 pela Rede Globo referente aos capítulos 145 a 156.

²⁵⁴ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Verão Vermelho*. Cx. 6. Parecer de 29/04/1970, referente aos Capítulos 136 ao 144, redigido pelo técnico censor José Augusto Costa.

Entre todas as apreciações censórias analisadas nesta pesquisa, José Augusto Costa foi o único censor a emitir consecutivos pareceres positivos:

O censor só poderá opinar dos capítulos analisados por ele, assim sendo me limito a tecer considerações exclusivamente sobre os capítulos acima relacionados. Dentro desse contexto, esta apresenta diálogos que estão compatíveis com o horário estabelecido pela Censura, para sua apresentação²⁵⁵.

Entre os capítulos 136 ao 144, Costa emitiu a seguinte avaliação sobre sua impressão final: “Boa. Pelo menos ao que concerne aos capítulos examinados” e em relação aos personagens “todos estavam bem em seus papéis”²⁵⁶. No que tange às cenas exibidas, José Augusto Costa enfatiza que estas foram “ótimas, principalmente as externas. Dá ao espectador uma visão sobre a Bahia”. E o censor complementa sua avaliação, ressaltando o valor pedagógico da obra, “esse tipo de novela abre uma visão nova ao espectador, principalmente pelas tomadas externas de alto valor cultural. Diriam que tem valor educativo. Até didático.”²⁵⁷

A produção de *Verão Vermelho* fez uso de tecnologia de ponta para o período utilizando câmeras de última geração, o que possibilitou novas angulações e tomadas externas. Tal tecnologia trouxe às telas imagens de um Brasil ainda desconhecido por muitos brasileiros, como se pode notar na avaliação de José Augusto Costa. Imagens que visavam representar a cultura popular, o exótico ressaltando a riqueza das paisagens tropicais da Bahia que se valorizaram nas telas. A reportagem de *O Globo*, ressalta que esta telenovela daria uma nova dimensão ao gênero, uma vez que Dias Gomes:

Buscou criar novas situações realistas, como o problema do divórcio, desquite, conflito entre gerações, questões raciais. Tudo isso é analisado de acordo com a maneira de ser brasileiro, em cenários nacionais que valorizam as filmagens. *Verão vermelho* rompe com a tradição de textos enlatados, vindos do exterior. A ideia de Dias Gomes foi a de aproximar o telespectador da problemática nacional, procurando, através da identificação de tipos e problemas, dar a esse gênero uma nova dimensão. [...] O único compromisso de todos os que trabalham na produção é mostrar a novela-verdade (*O Globo*, 15/11/1969, p. 13).

Nos demais pareceres consta somente que a telenovela estava sendo apresentada de acordo com a *sinopse* original e que “não existe nada que venha infringir a legislação censória

²⁵⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Verão Vermelho*. Cx. 06. Parecer de 29/04/1970, referente aos Capítulos 136 ao 144, redigido pelo técnico censor José Augusto Costa.

²⁵⁶ Idem.

²⁵⁷ Idem.

vigente. As cenas apresentadas, justificam plenamente a impropriedade que vem sendo imposta ao espetáculo”²⁵⁸. A maioria dos cortes, que não são detalhados, ou mesmo observações por parte dos censores, recaem na esfera da moral e dos bons costumes, abarcando “fatos relacionados a desajustamentos sociais, alusões a leviandades, colóquios amorosos, ódio e vingança”²⁵⁹.

No entanto, o desenlace da trama chama a atenção, visto que na época o desquite era considerado um tema tabu. Anos depois à exibição de *Verão Vermelho*, em 1977, *Despedida de Casado* teve seu texto integralmente vetado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, justamente por abordar a temática do divórcio. Acreditamos que em *Verão Vermelho* a SCDP aceitou o desquite, pois este foi conduzido a partir de valores patriarcais. Para que fosse possível o desquite, Adriana contou com a autorização de seu pai para, logo depois, constituir uma nova família.

4.5 ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU E OS ANOS DOURADOS DE IPANEMA

O processo censório relacionado à telenovela *Assim na Terra como no Céu* é bem mais complexo comparado à produção anterior. Classificada nos pareceres como “teledrama de costumes”, a nova produção de Dias Gomes foi remetida à classificação indicativa de 16 anos após a seguinte análise:

Considerando o tema, achamos por bem, de acordo com o exame dos VTs e a análise da *sinopse*, classificarmos a tele-novela em questão na faixa etária dos 16 anos, com exibição após as 22 horas, obedecendo ao produtor aos cortes determinados pelo censor²⁶⁰.

Sem um dia sequer de descanso e, valendo-se de grande parte do elenco que atuou em *Verão Vermelho*, Dias Gomes inicia sua nova produção televisiva. Nas palavras do autor, esta telenovela tece “uma crítica bem humorada ao estilo de vida ipanemense, com suas boas-vidas e cafajestes, e também abordando outro tema polêmico, o celibato dos padres” (GOMES, 1998, p. 258). Com um enredo contemporâneo, a narrativa transitou pela juventude “dourada” de Ipanema representando a burguesia carioca. Esta produção integra a gama de telenovelas

²⁵⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Verão Vermelho*. Cx. 06. Parecer do SCDP de 28/04/1970, referente aos Capítulos 129 a 135, redigido pelo técnico censor João de Deus Cardoso.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na terra como no céu*. Cx. 07. Parecer do SCDP de 10/07/1970, referente à sinopse e aos Capítulos 01 ao 06, somente assinado, sem identificação do técnico censor.

produzidas na década de 1970 as quais, embora mantivesse o viés melodramático, podem ser observadas com uma vitrine privilegiada do que significava ser moderno sintonizando o telespectador aos costumes, a moda e a comportamentos a ele contemporâneos (HAMBURGUER, 2005, p. 86).

Nesse momento, a telenovela encontrava-se em um processo cultural envolto pelos influxos modernizadores presentes na própria sociedade brasileira que conduziam a mudanças no discurso televisivo. Dessa forma, com a finalidade de atender essa nova demanda, aspectos que caracterizavam a modernidade passaram a ser representados nas telas: cenários urbanos e contemporâneos, novas posturas comportamentais e éticas, principalmente, relacionadas ao gênero e a juventude, linguagem arrojada e próxima ao cotidiano dos telespectadores, apresentação de novos bens de consumo, tendências de moda, entre outros. *Assim na terra como no céu* agregava todos esses elementos.

Dias Gomes tece uma crítica ao *modus vivendi* na zona sul carioca, especificamente aos valores e os comportamentos compartilhados em Ipanema. Segundo Andréa Queiroz (2012), Ipanema por estar recorrentemente presente em crônicas, entre as décadas de 1960 e 1970, projetaram o bairro além de suas fronteiras, tornando a região uma construção simbólica identitária de representação do próprio Rio de Janeiro. Neste contexto, Ipanema representava um paradigma de vanguarda cultural, não se restringindo a apenas um local, mas, tomando uma proporção nacional, sendo um polo de referência para manifestações artísticas e culturais bem como estilos de vida e comportamentos (QUEIROZ, 2012, p. 9).

Assim na terra como no céu foi uma produção definida pela crítica especializada como uma “crônica do dia a dia”, apresentando personagens tipo como o “boa vida” Renatão (Jardel Filho), que vivia de golpes e se passava como produtor de cinema para conquistar moças sonhadoras. Em entrevista à revista *Veja*, Dias Gomes narra que os personagens da trama foram inspirados em representantes da boemia carioca do período, como Mariozinho de Oliveira e Carlinhos Niemeyer. Além disso, a fim de reforçar a ideia de “jogar com personagens da vida real”, a telenovela contou com a presença de personalidades, como o cronista Carlinhos de Oliveira e o compositor Nelson Motta - recursos narrativos que, sem dúvidas, aproximaram a ficção da realidade (*Veja*, 02/09/1970, p. 78).

A nova forma de viver a modernidade, o uso de gírias, o cenário urbano e a representação dos jovens com suas motocicletas em alta velocidade presentes em *Assim na terra como no céu* remetem a fórmula de sucesso de outra telenovela, exibida um ano antes, na TV Tupi, que remodelou o gênero e alcançou altos índices de audiência. Trata-se de *Beto Rockfeller*. Diferentemente da história de Bráulio Cardoso, que inovou lançando um

protagonista anti-herói e carismático, Dias Gomes elaborou os personagens em um formato tradicional, com o mocinho cristão, irretocável ética e moralmente, além de duas personagens femininas frágeis, tanto no aspecto moral quanto em termos psicológicos. Com um formato comercial, a trama bem-humorada explorou o mistério policial como um recurso narrativo. Sobre este tema, Dias Gomes (2001) afirmou que o suspense sempre fez parte do gênero melodramático:

Essa é uma característica da novela que não foi eliminada e nem pode, por se tratar de um produto de entretenimento que precisa durar meses e é apresentado aos poucos. Por isso, o autor tem que encontrar alguma coisa que prensa a atenção do telespectador, para que ele volte a ver a novela no dia seguinte (GOMES, 2001, p. 91).

Em *Assim na terra como no céu*, os ganchos, ao longo da narrativa foram constituídos a partir de mudanças comportamentais derivadas do processo de modernização apresentando questões ligadas às relações burguesas patriarcais, ao fim do celibato, ao suicídio, uso de drogas e apresentou, de forma cômica, caricata e estereotipada, uma das primeiras representações de homossexuais da televisão, o costureiro Rodolfo Augusto (Ary Fontoura).

4.5.1 Sinopse

A *sinopse*²⁶¹ inicia-se com a apresentação do casal protagonista, Vítor (Francisco Cuoco) e Nívea (Renata Sorah). Nívea, cansada da vida tumultuada de Ipanema, revolve passar suas férias na casa de seus avós, em Ibiruna, uma pequena cidade no interior de São Paulo, onde conhece Vítor, o pároco da cidade. Inevitavelmente, ambos se apaixonam. Após passar por uma crise existencial, Vítor solicita ao bispado a liberação de seus votos sacerdotais.

Nívea, moça de origem humilde, consegue mudar-se para Ipanema, bairro onde conhece Helô (Dinah Sfat), filha do banqueiro Oliveira Ramos (Mário Lago), que torna-se sua amiga. Através de Helô, Nívea se aproxima dos jovens: Ricardinho (Carlos Vereza) filho de ex-presidiário, Renatão (Jardel Filho) um vigarista; Mariozinho, conhecido como Mário Maluco (Osmar Prado), Suzi (Maria Claudía) e Samuca (Paulo José). Buscando manter uma estrutura condizente a nova vida na zona sul carioca, o pai de Nívea realiza um desfalque de 20 milhões de cruzeiros no banco em que era funcionário, de propriedade de Oliveira Ramos. Sem condições de pagar, atormentado, Emiliano Louzada (Paulo Padilha) pensa em se matar.

²⁶¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Sinopse. 03 páginas.

Disposta a evitar que o pior acontecesse com seu pai, Nívea procura Renatão, pedindo um empréstimo. No entanto, Renatão oferece à jovem outra solução. Posar para uma série de “fotos artísticas, coisa séria”, “em poses audaciosas”, as quais seriam, sem que ela soubesse, comercializadas à revistas estrangeiras²⁶². Nívea concorda e com o dinheiro das fotos salda a pendência de seu pai. Neste ínterim, durante a sessão de fotografia, a personagem descobre que Renatão tem um caso com Suzi que, por sua vez, também é amante de Oliveira Ramos. E foi dentro deste contexto que Nívea viaja à Ibiruna e acaba se apaixonando por Vítor²⁶³.

Ao regressar ao Rio, ela tenta se desprender do estilo de vida cosmopolita e superficial que viveu até então, termina com seu namorado Ricardinho e busca, insistentemente, recuperar suas fotos. Propõe a Renatão lhe devolver todo o dinheiro em prestações. Contudo, para o desespero da personagem, as fotos já haviam sido negociadas. Quando Vítor chega ao Rio, já prestes a obter o seu desligamento da Igreja, percebe a angústia de Nívea. Na mesma noite, alguns moradores da rua Viera Souto ouviram um grito. Na manhã seguinte, o corpo de Nívea foi encontrado nas areias da Praia de Ipanema. Assim, estava instaurado o mistério que movimentaria toda a narrativa ““quem matou Nívea?”, gancho infalível que viria a ser usado e abusado em novelas posteriores” (GOMES, 1998, p. 259). Segundo o parecer da SCSP, entre os capítulos 26 a 29, o argumento condutor da trama já havia sido definido:

[...] basicamente, a evolução dos episódios situa-se nas indagações a respeito do assassinato de Nívea, uma vez que as investigações levadas a efeito ainda não foram suficientes para definir, entre os suspeitos, o criminoso²⁶⁴.

Ao apresentar o assassinato da protagonista no início da narrativa (capítulo vinte), Dias Gomes utilizou um novo recurso narrativo ao formato melodramático, surpreendendo os telespectadores ao conduzir a trama em um formato não linear. Inicialmente, esta novidade não foi bem recebida pelo público, que exigiu a volta da personagem, enviando inclusive abaixo-assinados para o autor. Devido ao sucesso da personagem, o autor perpetuou a presença de Nívea utilizando como recurso o *flashback* (DICIONÁRIO GLOBO, 2003, p. 24). De acordo com o cronista Artur da Távola, Dias Gomes apresentou uma solução narrativa eficiente

²⁶² Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Sinopse. p. 02.

²⁶³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Sinopse, p. 01.

²⁶⁴ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer do SCDP de 19/08/1070, referente aos Capítulos 26 ao 29, redigido pelo técnico censor Paulo Leite de Lacerda.

baseada no suspense, “o fato é que a cidade se apaixonou por Nívea e se dividiu na hora de escolher o assassino” (*Jornal do Brasil*, 13/03/1973, p. 12).

A evolução dos capítulos foi estruturada sobre as investigações envolvendo vários personagens e mobilizando tramas paralelas. Entre os personagens suspeitos estão: Ricardinho, o namorado rejeitado; Oliveira Ramos, querendo se vingar do desfalque feito pelo seu funcionário; Renatão, que se sente ameaçado tanto por ter tirado e comercializado as fotos quanto por ter sido descoberto sobre sua relação com Suzy (amante de Oliveira Ramos); Suzy para acobertar seu caso com Renatão; Samuca (Paulo José), intermediário na venda das fotos para a revista; a atriz Jurema (Arlete Salles) que desejava inocentar Ricardinho, por quem era apaixonada²⁶⁵; Mariozinho, usuário de drogas; e Helô, que passava por graves transtornos psicológicos (SACRAMENTO, 2012, p. 284).

Retornando à sinopse, Helô abalada pela morte de Nívea assume um comportamento bipolar, passando de um estado de hostilidade para o extremo apaixonando-se por Vitor que, em princípio, não a corresponde. Frente à tragédia, Vitor procura elucidar a causa e o responsável pelo crime. Com o objetivo de esclarecer o que realmente aconteceu ele se aproxima de Helô, que sofre recorrentemente de crises psicóticas sucessivas²⁶⁶ devido à morte de sua amiga. Oliveira Ramos, preocupado que sua filha perdesse a consciência, tal como a mãe, procura um psicanalista que indica um tratamento que remonta ao século XIX para mulheres diagnosticadas com histeria: o casamento. Segundo o psicanalista, o casamento seria “o melhor remédio para curá-la das crises frequentes que a levavam a toda sorte de loucuras”²⁶⁷. Entretanto, a mãe de Helô não havia enlouquecido. Ela havia sido internada, compulsoriamente, em um manicômio por seu marido que almejava obter a liberdade desejada podendo, assim, ter várias amantes e gastar seu dinheiro como bem lhe entendesse²⁶⁸.

Entre os capítulos 38 ao 50, após uma longa espera Vitor consegue, finalmente, desvincular-se da Igreja com a ajuda do banqueiro. Com o objetivo de controlar os impulsos de Helô, Oliveira Ramos articula rapidamente o casamento de sua filha com o ex-pároco. Paralelamente, seguiam as investigações referentes ao assassinato de Nívea, conduzidas pelo

²⁶⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer do SCDP de 01/10/1970, referente aos Capítulos 62 ao 69, redigido pelo técnico censor Dalmo Paixão.

²⁶⁶ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Sinopse, p.02.

²⁶⁷ Idem. p. 02. Nota-se por meio da associação cura – casamento feita pelo psicanalista que os transtornos mentais da personagem estão diretamente associados à histeria feminina.

²⁶⁸ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 07/12/1970, referente contém uma avaliação geral da obra, pelo técnico censor Wilson de Queirós Garcia.

delegado Fontoura, crítico ferrenho do comportamento rebelde da juventude de Ipanema²⁶⁹. Apesar de romper com os votos sacerdotais, Vitor levava uma vida digna e correta²⁷⁰. Determinado em descobrir o assassino, decide divulgar fatos referentes à morte de Nívea na imprensa. Com a ajuda do jornalista Araquém (Ivan Cândido) publica uma série de reportagens no *Jornal da Tarde* e “o noticiário explode como uma bomba”.²⁷¹

Após o casamento, Vitor acredita que Helô havia sido a autora do assassinato em razão do fato de perder, constantemente, a consciência a crises contínuas²⁷². Embora ela negue, todas as evidências encaminham para que fosse a autora do crime. Vitor entra em uma grave crise de consciência, pois se caso Helô fosse realmente a responsável pelo crime a prisão poderia levá-la, definitivamente, à loucura. Mesmo assim, Vitor a entrega à justiça. No entanto, a jovem era inocente. “Descoberto o verdadeiro assassino Vitor, em seu messianismo, procura salvá-la. É como salvar a si mesmo. É como salvar a humanidade.”²⁷³ De forma inconclusiva, Dias Gomes encerra sua *sinopse*.

4.5.2 Análise do Processo Censório

De acordo com os pareceres censórios²⁷⁴ o mistério envolvendo o assassinato da personagem principal “continua sendo a temática preponderante dentro da linha evolutiva do enredo. Na configuração desse quadro é que se desenvolve todo o relacionamento entre os personagens”. Do ponto de vista de costumes, a telenovela apresentou, em vários aspectos, valores arrojados no âmbito comportamental, sempre associados à modernidade. Nesta perspectiva, esta produção foi observada com reservas pela SCDP “a novela é impregnada de apelações, retratando o modo de vida de certas pessoas ‘avançadas’”²⁷⁵. O sentido de “avançado” indicado pelo agente da censura está associado às práticas comportamentais que,

²⁶⁹ Idem. Parecer do SCDP de 19/08/1970, referente aos Capítulos 38 a 52, redigido pelo técnico censor Paulo Leite de Lacerda.

²⁷⁰ Idem. Parecer do SCDP de 14/10/1970 Carlos Alberto M. de Souza.

²⁷¹ Idem. Parecer do SCDP de 20/01/1971, referente aos Capítulos 133 a 142, sem identificação do técnico censor.

²⁷² Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 01/12/1970, referente aos capítulos 99 a 108, sem identificação do técnico censor.

²⁷³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. p. 03.

²⁷⁴ Idem. Parecer do SCDP de 19/08/1970, referente aos Capítulos 26 a 29, redigido pelo censor Paulo Leite de Lacerda. Parecer do SCDP de 26/08/1970, referente aos Capítulos 31 a 37, por Lacerda. Parecer do SCDP de 10/09/1970, referente aos Capítulos 38 a 52, também formulado por Paulo Leite de Lacerda. Parecer do SCDP de 18/09/1970, referente aos Capítulos 53 a 61, não consta a identificação do técnico censor.

²⁷⁵ Idem. Parecer do SCDP de 04/03/1971, referente aos Capítulos 159 a 160, redigido pela técnica censor Teresa Cristina dos Reis Marra.

naquele contexto, ganharam maior projeção, como o uso das drogas, visto neste momento como forma de rebeldia e subversão, a contestação dos padrões tradicionais de tratamento dado às mulheres, a liberalização sexual, o conflito entre gerações, entre outros (MARCELINO, 2006, p. 272).

As avaliações dos censores se referem, principalmente, à conduta dos jovens personagens, e compõem Dias Gomes para atenuar questões que ameaçassem a estrutura da família tradicional. Além disso, os pareceres indicavam constantemente ao autor rever na narrativa o comportamento de seus personagens que deveriam ser ajustados ao padrão moral conservador, tão caro ao SCDP. A representação das transgressões da juventude burguesa na narrativa foi construída por Dias Gomes de forma mediada e controlada, estando sempre pelo poder do Estado, como é possível constatar por meio da seguinte nota no parecer:

Enquanto isso, prossegue as investigações do assassinato de Nívea a cargo do delegado Fontoura, preocupado igualmente com o comportamento libertino da juventude do bairro²⁷⁶.

Após esta colocação, o técnico censor Paulo Leite Lacerda faz a seguinte menção, “conforme *script*”. Apesar do texto de Dias Gomes abordar a transgressão comportamental da burguesia, como os rachas automobilísticos e a alusão ao uso de entorpecentes, na obra estes não são tratados como formas de resistência e sim, como comportamentos inconsequentes, acrílicos. Não obstante, observa-se que estes comportamentos da juventude transviada de Ipanema eram vigiados e observados pelo personagem - delegado Fontoura (Urbano Loés) -, com o mesmo viés dos agentes de órgãos ligados ao SISNI, sendo uma referência direta ao contexto político vigente.

No entanto, quando o processo de apreciação chega às mãos de Wilson Garcia – jornalista e censor de carreira – o rigor censório sobre a telenovela se consubstancia (KUSHNIR, 2012, 176). Em uma avaliação parcial da obra - que se estende até o capítulo 110 -, o censor realiza um compêndio da trama, apresentando os principais desdobramentos da história. Por meio deste recurso, Wilson Garcia buscou comprovar que “tudo que esta telenovela apresenta choca com aqueles princípios que cabe a Censura preservar, para bem cumprir sua missão junto à sociedade, dentro dos ditames da lei e da moral”²⁷⁷. Segundo sua

²⁷⁶ Idem. Parecer do SCDP de 10/09/1970, referente aos Capítulos 38 a 52, redigido pelo técnico censor Paulo Leite de Lacerda.

²⁷⁷ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer emitido pela SCDP, em 07/12/1970, referente aos Capítulos 99 ao 108, pelo técnico censor Wilson de Queiros Garcia, p. 01-02.

apreciação, tanto o argumento principal quanto as tramas paralelas detinham em si mesmas graves problemas relativos à esfera ética e moral que poderiam “influenciar negativamente ao telespectador, pelo que apresentam de decadente e de influências perturbadoras da formação moral da juventude”²⁷⁸. Em referência às subtramas, a primeira questão apontada pelo censor é relativa ao núcleo do personagem Oliveira Ramos:

[...] ricação que mantém a mulher recolhida como louca em um sanatório, enquanto esbanja dinheiro com quatro outras mulheres, a última das quatro Suzi, que é uma vigarista que quer lhe aplicar um golpe que lhe permita apossar de toda sua riqueza²⁷⁹.

A apreciação de Wilson Garcia destaca o adultério como condutor da desagregação da estrutura familiar. É interessante notar que em sua análise o único personagem desqualificado é Suzi, não sendo avaliado pelo censor o comportamento do banqueiro ao privar sua mulher da liberdade e confiná-la em um manicômio. O olhar do censor estava focado na infidelidade cometida e na ameaça de perda de bens do banqueiro. Wilson Garcia continua seu parecer:

[...] há o problema de Samuca, outro vigarista, que casa com uma velha rica e vive planejando sua morte, igualmente comete atos criminosos, com intuídos pecuniários. Renatão é outro vigarista que vive sem expedientes, e tenta enganar mulheres, uma das quais tenta o suicídio (capítulos 106 e 107), e que ainda induz suas mulheres a pôr fim em sua vida.²⁸⁰

De acordo com o censor, além dos problemas morais e éticos, a trama contém uma sucessão interminável de desajustamentos familiares, desregramentos e de conflitos domésticos, os quais podem suscitar desdobramentos como:

[...] **a indução ao suicídio** como solução para os dramas de amor mal correspondidos. Isto sem contar, os dramas domésticos que conduzem ao desentendimento entre pais e filhos, ou **a loucura, aumentando assim a legião de neuróticos e esquizofrênicos** (grifo nosso).

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 07/12/1970, referente contém uma avaliação geral da obra, pelo técnico censor Wilson de Queirós Garcia.

²⁸⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer emitido pela SCDP, em 07/12/1970, referente aos Capítulos 99 a 108, pelo técnico censor Wilson de Queiroz Garcia, p. 2. Na trama, Samuca (Paulo José) com a ajuda de Renatão (Jardel Filho) busca dar um golpe e casa-se com a rica sexagenária Consuelo (Estelita Bell). Apesar de ter um grave problema de saúde, Consuelo se recupera. A dupla passa a arquitetar vários planos para matá-la, embora todos sejam infrutíferos.

Destaca-se a percepção do censor com relação à representação de transtornos mentais, temas que não eram incorporados como um conteúdo a ser observado pela SCDP²⁸¹. Wilson Garcia levanta, nesta colocação, que poderia ser perigoso discutir e representar, de forma massiva, distúrbios psicológicos, visto que evidenciaria o próprio contexto político, marcado pelo controle, repressão e violência. O mecanismo disciplinar imposto por um Estado rigidamente opressor provocava, entre setores da sociedade, sensações de medo, perseguição, insegurança, pânico, desconfiança, alerta eminente e chegando a experiências–limite geradas pela tortura, resultando, assim, em graves sequelas psicológicas. Entre os processos traumáticos desencadeados e/ou agravados nesta conjuntura estão: angústia e ansiedade crônicas, depressão, transtornos neuróticos ou psicóticos e o suicídio (MARTIN, 2005, p. 438). Neste sentido, ao afirmar que tais cenas poderiam induzir os telespectadores ao suicídio ou mesmo aumentar a legião de esquizofrênicos e neuróticos, Garcia percebeu que estas representações expunham os graves transtornos mentais vigentes no período, podendo alterar a desejada conduta comportamental/psicológica esperada pelo regime militar. Dias Gomes concebeu sua produção como:

[...] uma crônica de certo estilo de vida de um determinado grupamento humano da Zona Sul carioca – República de Ipanema, Território Livre do Leblon, Selva de Copacabana e adjacências –, com **sua fauna conhecida de paqueras, vigaristas, boas-vidas, garotas de programa e homossexuais** (Veja, 02/09/1970, p. 78, grifo nosso).

É perceptível pela colocação de Dias Gomes que o autor concebeu arquétipos, personagens tipo, que condensam características e valores sociológicos contemporâneos, apontando para agentes sociais considerados subalternos, analisando suas dinâmicas e tensões sociais. Este conjunto de personagens, bem estereotipados, revelam formas de encenação da sociedade, os quais na visão do autor expressavam a forma de viver a modernidade na Zona Sul Carioca. Todavia, a “fauna” criada por Dias Gomes não foi bem recebida pelos censores. “Trata-se de uma telenovela onde quase todos os personagens são desajustados socialmente”²⁸². Na maioria dos pareceres os personagens são classificados a partir de uma visão negativa, sendo avaliados como “inconsequentes, irresponsáveis, maldosos, insensatos, frívolos; alguns

²⁸¹ Os transtornos mentais não fizeram parte dos conteúdos a serem observados, nem mesmo nos Critérios Norteadores para análise de telenovelas, distribuído aos técnicos censores, pela DCDP, em 1975.

²⁸² Idem. Parecer do SCDP de 1/03/1971, referente aos Capítulos 159 ao 160, redigido pelo técnico censor Roberto Antônio Coutinho.

denotam simpatia enquanto outros sugerem grande comunicação”²⁸³. Dessa maneira, segundo a avaliação do censor, há uma preocupação de que as características desses personagens fossem bem recebidas e apropriadas pelos telespectadores.

Renatão, Ricardinho e Samuca foram vigilantemente observados pelos censores, pois representam o estereótipo da “juventude transviada”, vivendo o presente sem limites, aplicando golpes. A “vida livre”²⁸⁴, irreverente e desajustada destes personagens rompia com os parâmetros éticos e de comportamento da juventude esperados. Nesta direção, tais representações eram consideradas uma ameaça, visto que estes poderiam transmitir aos telespectadores mensagens comportamentais negativas e contrárias aos bons costumes²⁸⁵.

Por meio dos pareceres foi possível acompanhar a trajetória de outro personagem, associado por Dias Gomes ao submundo carioca, o costureiro Rodolfo Augusto, responsável pelas fantasias dos desfiles de carnaval no Teatro Municipal. Efeminado, “o costureiro Rodolfo Augusto (uma pessoa um tanto duvidosa)” como expressa o censor em seu parecer²⁸⁶, não fugia do padrão de representação dos *gays*, presente nas telenovelas ao longo da década de 1970, no qual associava a homossexualidade ao exótico, caricato, diferente ou anormal, conduzindo, muitas vezes, a irreverência alavancando os índices de audiência (NUNAN, 2003, p. 100). O aspecto cômico perfaz o personagem desde sua concepção estereotipada (trejeitos e figurino) até suas ações. Apesar de denotar um caráter um tanto duvidoso ou mesmo ser descrito pelo censor como “o Costureiro ??? Rodolfo”²⁸⁷ o personagem não foi alvo do SCDP, mesmo que a homossexualidade em si e suas expressões não fossem aceitas pelos critérios norteadores dos bons costumes. O fato de se casar - mesmo fugindo na noite de núpcias para casa de Renatão “para ver se criava coragem para enfrentar os primeiros momentos do casamento”²⁸⁸ - fez com o que Rodolfo fosse inserido em um padrão de “normalidade”, não rompendo, assim, com os parâmetros da estrutura patriarcal.

²⁸³ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 01/10/1970, referente aos Capítulos 62 ao 69, pelo técnico censor Dalmo Paixão.

²⁸⁴ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 04/03/1971, referente aos Capítulos 159 ao 160, pela técnica censora Tereza Cristina R. Marra.

²⁸⁵ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 29/10/1970, referente aos Capítulos 80 ao 86, pelo técnico censor Dalmo Paixão. Parecer emitido pela SCDP, em 01/12/1970, referente aos Capítulos 99 ao 108, sem identificação do técnico censor.

²⁸⁶ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 02/01/1971, referente aos Capítulos 132 ao 142, sem identificação do técnico censor.

²⁸⁷ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 06/02/1971, referente aos Capítulos 143 ao 152, sem identificação do técnico censor.

²⁸⁸ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 01/10/1970, referente aos Capítulos 161 ao 163, pelo técnico censor Carlos Alberto Braz de Souza.

O único personagem que passou ileso pelo crivo dos censores foi o protagonista, o ex-pároco Vitor. O herói da narrativa, com uma conduta ética e moral irretocável, coerente, o ex-padre tem suas ações enaltecidas nos pareceres do SCDP. Até mesmo a atuação do ator foi valorizada: “identificados em seus papéis com atuação satisfatória de todo elenco, havendo destaque especial para Francisco Cuoco, que vive a figura do ex-padre”²⁸⁹. No entanto, o personagem não foi tão bem aceito por parte de membros da Igreja Católica pelo fato de abordar os conflitos existenciais dos padres, como relembra Dias Gomes:

Na história, um padre se apaixona por uma garota de Ipanema e larga a batina. Por causa disso, ele passa a sofrer perseguições por parte da Igreja, como ocorre com todos os padres que largam a batina. Essa abordagem despertou a ira da ala conservadora da Igreja, embora tivesse o apoio dos padres casados (DIAS, 2001, p. 93).

Embora algumas apreciações enquadrassem a telenovela em uma classificação indicativa, muitas avaliações indicavam maior classificação etária: “aliás acho e quero deixar claro, que toda a telenovela desse gênero só deveria ser exibida após as 22 horas, ou então, serem submetidas a uma limpeza geral do texto e cenas”²⁹⁰.

A censura em *Assim na terra como no céu* vetou temáticas diversas seja nas representações que configuravam violência, uso de entorpecentes, seja no âmbito comportamental, de condutas inadequadas na visão dos censores, no desrespeito de preceitos religiosos, entre outros. Contudo, apesar de tais restrições a classificação indicativa desta telenovela permitia certa abordagem, como nota-se na colocação do técnico censor em que “as situações crimogêneas e delituosas contidas no roteiro estão parcialmente neutralizadas em razão do horário de exibição da novela (após as 22 horas)”²⁹¹. No entanto, vetos diretos foram realizados em uma cena em que foi representado o roubo de um carro²⁹², ou mesmo na encenação do assassinato de Consuelo, morta com um punhal cravado em seu peito²⁹³, uma vez que estas representações se configurariam em maus exemplos ou mesmo poderiam provocar reações de medo e angústia nos telespectadores. Em um contexto extremamente violento e repressivo, imagens que reproduzissem tais sensações poderiam ser perigosas ao regime.

²⁸⁹ Idem. Parecer do SCDP de 1/03/1971, referente aos Capítulos 167 ao 168, redigido pelo técnico censor João de Deus Cardoso.

²⁹⁰ Idem. Parecer do SCDP de 04/03/1971, referente aos Capítulos 159 ao 160, pelo técnico censor José Augusto Costa.

²⁹¹ Idem. Parecer do SCDP de 06/02/1971, referente aos Capítulos 143 ao 152, sem identificação do técnico censor.

²⁹² Idem. Parecer do SCDP de 29/11/1970, referente aos Capítulo 80, pelo técnico censor Dalmo Paixão

²⁹³ Idem. Parecer do SCDP de 06/02/1971, referente aos Capítulos 106, sem identificação do técnico censor. Certificado de censura nº. 19135/19144/70 de 07/12/1970.

O uso de entorpecentes, por uma determinação da SCDP, era um assunto vetado na televisão. No ponto de vista do regime militar, o consumo de drogas vinculava-se diretamente à subversão que, por sua vez, estava relacionada a uma estratégia do movimento comunista internacional que, por meio da sua propagação, objetivaria “fragilizar” a juventude (MARCELINO, 2006, p. 272). Neste sentido, o diálogo descrito abaixo entre os personagens Helô e Ricardinho foi vetado, já que “apresenta um significado de indução ao uso de entorpecentes, ou alucinatórios, motivo suficiente para justificar a exclusão”.

- “Eu sei outras maneiras de fugir da realidade”.
- “Eu também sei, Podemos experimentar juntos...”²⁹⁴

Questões mais imediatas de natureza moral, sobretudo, ao que concerne a uma moral religiosa católica, deveriam ser preservadas pela SCDP. Assim, o técnico censor justificou o corte, pois a personagem Suzi se posicionava contra “os dogmas da confissão, porque fere a dignidade eclesiástica e os princípios religiosos”, sendo vetada a seguinte colocação: “Padre é por isso que não confesso. Sou católica, apostólica romana, mas me ajoelhar num confessionário e contar meus pecados, isso não.”²⁹⁵ Representações que na visão dos agentes da censura desrespeitassem de alguma forma a moral e os costumes tradicionais eram excluídas, como na cena: “Num velório os personagens estão pouco atentos à defunta, bebendo, namorando, beijando-se”, assim a censora sugere em seu parecer “cortes onde aparece mais desrespeitosamente a defunta.”²⁹⁶ Outra cena que sofreu cortes, relaciona-se com um personagem que lê uma revista da *Playboy*²⁹⁷.

Em um parecer referente aos capítulos 109 a 118, houve uma alusão à atuação da censura federal com relação à imprensa que passou despercebida pelo técnico censor e pelo chefe do SCDP. Na trama o jornalista Araquém sofre um atentado por buscar esclarecer e divulgar fatos sobre o assassinato de Nívea²⁹⁸. Tal representação pode ser entendida como uma referência de Dias Gomes aos métodos aplicados com base na Doutrina de Segurança aos jornalistas que

²⁹⁴ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 06/02/1971, referente aos Capítulos 144, p. 12.

²⁹⁵ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 06/02/1971, referente aos Capítulos 143 a 152, sem identificação do técnico censor.

²⁹⁶ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 04/03/1971, referente aos Capítulos 159 a 160, pela técnica censora Teresa Cristina Marra.

²⁹⁷ Idem. Certificado de Censura nº. 15902, em 05/01/1971, capítulo 130, assinado por Geová Lemos Cavalcante, chefe da Censura Federal.

²⁹⁸ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 15/12/1970, referente aos Capítulos 109 a 118, sem identificação do técnico censor.

veiculavam notícias contrárias ao regime. Essa cena passou pelo crivo do SCDP e foi levada ao ar.

Empregando um dispositivo de controle, um novo procedimento se torna constante nos pareceres do SCDP para telenovelas, à ameaça de uma nova classificação indicativa, 18 anos, caso não fossem realizados os cortes recomendados nos pareceres ou mesmo se a temática não fosse conduzida de acordo com os parâmetros estabelecidos pelas apreciações. Em *Assim na terra como no céu* foram constantes as advertências sobre a condução da temática, como é perceptível no seguinte parecer²⁹⁹:

Considero totalmente desaconselhável que se continue adotando essa mesma impropriedade (16 anos), quando deve ser em verdade, para maiores de dezoito (18) anos e, assim, por não haver, por amparo da lei, uma impropriedade maior³⁰⁰. Repito que esta novela em nada contribui para a formação moral do espectador, e muito menos para forjar bons sentimentos na mente juvenil. **Assim opino para que se aumente para 18 anos a impropriedade desta novela, obrigando-a a uma exibição somente após às 23 horas**³⁰¹ (grifo nosso).

Há também pareceres que empregam como recurso a ameaça de alteração da impropriedade a fim de evidenciar a necessidade do corte indicado:

Psicodrama com variações contra a ética e os bons costumes. (...) justificando o corte da cena é cravado o punhal no peito de Consuelo, a menos que a novela **seja reclassificada para maiores de 18 anos, com exibição na TV para horário posterior às 23 horas**³⁰² (grifo nosso).

Ao elevar a classificação etária da obra alterava-se, imediatamente, o horário de exibição. Principalmente à Rede Globo, esta proposição soava de forma muito intimidadora, visto que esta mudança alteraria toda estrutura de comercial de patrocínio e *merchandising*, já que o espaço era vendido de acordo com o horário de veiculação da produção. Entretanto, as avaliações dos técnico-censores não foram conduzidas de maneira uniforme, havendo avaliações positivas, como se pode observar por meio do parecer:

²⁹⁹ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 07/12/1970, referente aos Capítulos 99 a 108, pelo técnico censor Wilson de Queiroz Garcia.

³⁰⁰ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 07/12/1970, referente aos Capítulos 99 a 108, pelo técnico censor Wilson de Queiroz Garcia, p. 1.

³⁰¹ Idem. Parecer emitido pela SCDP, em 04/03/1971, referente aos Capítulos 159 a 160, pelo técnico censor Roberto Antônio Coutinho.

³⁰² Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer emitido pela SCDP, em 01/12/1970, referente aos Capítulos 99 a 108, sem identificação do técnico censor.

Programa picante com algumas passagens cômicas, podendo ser integralmente apresentado às 22 horas, obedecendo à classificação etária, importa aos capítulos anteriores, ou seja, 16 anos³⁰³.

Com relação às cenas, o censor reitera que são “adequadas ao tema, bem retratadas, plenamente justificadas em face a impropriedade imposta a tele-novela” e prossegue, caracterizando os personagens como “alegres, reais, às vezes irônicos e comunicativos” e conclui, afirmando que a trama possui um conteúdo construtivo. Em outro parecer favorável expedido pela censora Luiza Maria B. de Paula, sua impressão final que se trata de “uma telenovela muito bem escrita e interessante, tratando-se de uma temática humana e comum” com diálogos “objetivos, claros, perfeitos, como é toda obra do autor”³⁰⁴.

Como se pode notar por meio das avaliações dos agentes censórios, em 1970, ainda não haviam sido nitidamente delimitados os critérios avaliativos norteadores. Em um parecer expedido no dia 01 de outubro de 1970 encontramos tal divergência dentro da própria SCDP³⁰⁵. Nele, o técnico censor Dalmo Paixão tece sua apreciação afirmando que a telenovela em questão apresenta:

A vida frívola e irregular dos personagens, a insensatez, o desrespeito pela vida familiar e a ausência de soluções positivas, pelo menos de imediato, nos leva a sugerir, que seja efetivamente reduzida a exploração emocional e sensual de várias cenas, a fim de que esta tele-novela possa manter a faixa etária de dezesseis anos³⁰⁶.

Esta avaliação foi embasada por princípios morais e religiosos tão rígidos que, as indicações de corte propostas por Paixão foram contrapostas pelo chefe do SCDP, Wilson de A. Aguiar, que estabelece em seu parecer final³⁰⁷:

Não concordo do destaque na página 15, cap. 65 que, a meu ver, em nada atenta contra os bons costumes, nem se constitui um apelo. Cenas como esta são comuns em filmes, liberados para 14 anos. No que se refere à página 16, deve-se recomendar ao produtor o comportamento de Mariza, na marcação

³⁰³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer emitido pela SCDP, em 25/02/1971, referente aos Capítulos 153 ao 156, pelo técnico censor João de Deus Cardoso.

³⁰⁴ Parecer emitido pela SCDP, em 12/11/1970, referente aos Capítulos 91 ao 95, pela técnica censora Luiza M. de Paula.

³⁰⁵ Parecer emitido pela SCDP, em 01/10/1970, referente aos Capítulos 62 ao 68, pelo técnico censor Dalmo Paixão.

³⁰⁶ Idem.

³⁰⁷ Apreciação do Chefe do SCDP Wilson Aguiar emitido em 02/10/1970, referente ao Parecer dos Capítulos 62 a 68, do técnico censor Dalmo Paixão.

original: Mariza ao lado de Samuca, em atitude provocante, oferecendo os lábios e Samuca recuando. Parece-me que o quadro é cômico, não existindo outro propósito, a não ser o de rir. Deve ser recomendado também ao representante da Rede Globo de Televisão o comportamento de Mariza e Samuca ao se beijarem. A cena não deve conter apelos lascivos. O beijo, em si, não constitui um apelo, nem o tema da telenovela é um apelo à desagregação familiar.

Até mesmo para o Chefe do SCDP as indicações de corte ultrapassaram os limites de controle aceitáveis. Em outro parecer, observa-se que Dalmo Paixão mantém seu rigoroso critério de avaliação indicando, mais uma vez, que a trama continha diálogos e cenas nocivas que deveriam ser cortadas, como “apelos à fantasia, a aventuras perigosas e a violência, inclusive na descrição de como materializar o roubo de um automóvel”.³⁰⁸ Dentro da concepção do censor, o imaginário e o fantasioso se tornam objetos de censura.

Em *Assim na terra como no céu* o processo de negociações entre a SCDP e a TV Globo se deu de forma explícita, sendo conduzido por Paulo Leite Lacerda, técnico censor da divisão. Por meio de ofício dirigido ao Chefe do SCDP, o técnico censor Paulo Leite Lacerda intervém a pedido da Rede Globo a respeito de um certificado especial para apresentação da telenovela no período de campanha eleitoral, na cidade de Belo Horizonte. O documento solicitava a redução da faixa etária classificatória atribuída à telenovela, de 16 para 14 anos, entre 21 de outubro a 13 de novembro de 1970, para os capítulos 29 a 61. A emissora garantiu fazer os cortes necessários para o enquadramento da produção na faixa pretendida, o horário nobre.

[...] Globo se comprometeu com a SCDP a fazer a redução nas partes mais pesadas dos capítulos em apreço; a redução temporária de poucos capítulos não prejudicará a audiência de 14 (quatorze) anos, uma vez que o gabarito da novela permite essa excepcionalidade.³⁰⁹

Em outro ofício enviado pelo técnico censor Dalmo Paixão para o Chefe do SCDP, Wilson A. Aguiar - respondendo a um pedido informal do gerente de programação da TV Globo, Guy Cunha de Oliveira - um dos intermediadores da emissora com a SCDP em Brasília - foi solicitado, novamente, o certificado de exibição para o horário nobre, reduzindo a classificação indicativa para 14 anos. Conforme consta no documento, os capítulos 62 ao 69,

³⁰⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Parecer emitido pela SCDP, em 29/10/1970, referente aos Capítulos 80 ao 86, pelo técnico censor Dalmo Paixão. Nos capítulos 80 ao 83 foram realizados três dos recomentados pelo chefe da Censura Federal, Geová Cavalcante, relativos ao casal Jurema e Ricardinho e sobre o roubo do automóvel. Ofício encaminhado à emissora em 29/10/1970.

³⁰⁹ Ofício emitido pelo técnico censor Paulo Leite de Lacerda para a SCDP em 18/09/1970.

foram liberados para “apresentação enquanto perdurar a campanha eleitoral em Belo Horizonte, não vejo objeção em atender tal solicitação considerando os aludidos capítulos por mim examinados”³¹⁰. Em próprio punho o chefe da SCDP autoriza “expeça-se o certificado de censura com impropriedade de 14 anos”. Em ambos os ofícios, observa-se que foram os próprios técnicos censores que intercederam veementemente a favor da TV Globo, requerendo a redução da classificação etária para a SCDP.

4.6 APRESENTANDO: *BANDEIRA 2*

Os pareceres censórios referentes à telenovela *Bandeira 2* apresentam um *layout* totalmente diferenciado em comparação à documentação produzida para *Verão vermelho*. O processo censório é estruturado pela *sinopse*, dois pareceres relativos à censura prévia e pareceres sistemáticos dos demais capítulos totalizando sessenta e sete avaliações, além de documentos que expressavam negociações entre a Rede Globo e a SCDP³¹¹. A *sinopse* de *Bandeira 2* mesclou elementos presentes no realismo crítico, na comédia de costumes popular e no drama melodramático. Representando o Brasil contemporâneo da época, Dias Gomes tomou como cenário o subúrbio carioca, ilustrado por aspectos que constituíam o imaginário sociocultural relacionado ao Rio de Janeiro como o samba, o futebol conjugado a assuntos arrojados e polêmicos como o desquite, tortura e a subversão intrínseca ao universo do jogo do bicho.

Através de uma estratégia bastante arriscada, Dias Gomes propôs abertamente na sinopse uma questão que abalava os pilares da família tradicional - o desquite³¹². Temática que

³¹⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Assim na Terra como no Céu*. Cx. 07. Ofício emitido pelo técnico censor Dalmo Paixão para a SCDP em 01/10/1970.

³¹¹ Entre as negociações estabelecidas pela SCDP e a Rede Globo estão questões de ordem técnica que interferem na análise das gravações como demonstra a apreciação tecida por Alencar Monteiro, que chama atenção para os defeitos de ordem técnica dos tapes examinados. "Os responsáveis pela emissora alegam que se trata de fitas que foram afetadas pelo recente incêndio ocorrido naquela empresa, ao mesmo tempo em que revelam haver, cópia nova, na sede, no Rio de Janeiro. Fica aqui o fato, a título de registro, uma vez que, continuarem os defeitos, a apreciação poderá ser grandemente prejudicada". Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 14/06/1972, referente aos Capítulos 165 ao 168, redigido pelo técnico censor Joel Ferraz.

³¹² A palavra desquite, presente no Código Civil de 1916, substituiu a expressão separação de corpos. Desquite era uma forma de separação do casal e de seus bens materiais, contudo sem romper os vínculos conjugais. Somente em 1977, por meio da Emenda nº. 9, regulamentada pela Lei 6.515/1977, denominada Lei do Divórcio, surgiram as duas modalidades de rompimento do matrimônio: a separação e o divórcio. A separação estimulava a reconciliação e impedia o novo casamento com terceiro. No entanto, não impedia a união estável com terceiros. Somente após dois anos manifestado a separação do casal que se poderia recorrer ao Divórcio, rompendo definitivamente com o vínculo conjugal, permitindo assim um novo casamento com terceiro, mas somente por uma vez. Cf..ALMEIDA, Maria Isabel. Rompendo os vínculos, os caminhos do divórcio no Brasil: 1951-1977. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010.

seria integralmente censurada, em *Despedida de Casado*³¹³, justamente por apresentar discussões similares. Apresentar, em 1971, um tema como o desquite em uma sinopse que obrigatoriamente seria submetida à censura prévia foi uma estratégia bastante ousada, uma vez que este tema somente seria liberado novamente para apresentação, em 1979, com o seriado *Malu Mulher*, também veiculado às 22 horas.

Bandeira 2 foi uma novela que trouxe a periferia do Rio de Janeiro às telas da TV, percorrendo ao longo da narrativa questões inquietante ao regime militar, como a migração de parte da população nordestina para os grandes centros, a constante luta pela sobrevivência nas periferias das zonas urbanas e as dificuldades, inclusive para as mulheres, de se inserir no mercado de trabalho, além de percorrer o submundo dos chefes do jogo de bicho. Em termos comportamentais e de costumes, o autor abarcou conflitos típicos da vida contemporânea, representando as mudanças relativas às formas de sociabilidade próprias de uma sociedade que rapidamente se industrializava e adquiria novos hábitos e costumes, mesmo que cerceada por posturas conservadoras defendidas e salvaguardadas por setores conservadores da sociedade.

Dias Gomes observava o Rio de Janeiro com um olhar de um forasteiro, sendo muito sagaz ao perceber as diferenças que tangenciam a cidade que iam para além da divisão territorial entre Zona Sul e Zona Norte, atingindo uma dimensão imagética. Se em *Assim na terra como no céu* Dias Gomes trouxe às telas a Zona Sul carioca, em *Bandeira 2* representará o outro extremo, a Zona Norte. Arquétipos próprios da Zona Norte carioca - tais como o bicheiro, jogador de futebol e todos moradores do morro ligados à escola de samba - foram representados por meio de personagens suburbanos que trazem em si mesmos referências simbólicas presentes no imaginário coletivo brasileiro associado ao Rio de Janeiro, nos anos de 1960 e 1970.

No entanto, o referencial empregado por Dias Gomes traz à tona uma territorialidade cultural, formas de sociabilidade e imagens pouco exploradas nos meios de comunicação, especialmente na televisão do período, uma vez que se contrapunham à construção imagética do Rio de Janeiro como a “cidade maravilhosa”. Se antes a Zona Norte se fazia presente nas telas apenas em crônicas policiais, a partir de *Bandeira 2* a região passa a ter outra projeção.

³¹³ *Despedida de Casado* não passou pelo crivo da Censura Prévia. Tal novela foi uma produção dirigida por Walter Avancini para ser apresentada em janeiro de 1977. Escrita por Walter Dust, um autor com experiência no teatro e com textos voltados à representação crítica da realidade sociopolítica brasileira, *Despedida de Casado* foi uma produção dirigida para o horário das 22 horas e teve sua sinopse e os dez capítulos iniciais enviados, em dezembro de 1976, a DCDP para a censura prévia. No contexto de exibição desta telenovela, estava sendo discutido o polêmico Projeto lei que instituía o divórcio no Brasil, o qual foi aprovado em 28/06/1977. Imerso neste contexto, Dust buscou - por meio narrativa ficcional televisiva conduzida pela crise conjugal de Stela (Regina Duarte) e Rafael (Antônio Fagundes) - discutir questões presentes no cotidiano nacional. Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Despedida de Casado*. Cx. 35.

Ao valorizar aspectos do subúrbio carioca, Dias Gomes contrapõe a imagem identitária apropriada pelo regime militar, amplamente veiculada na década de 1970 pela Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR)³¹⁴, que promoveu a cidade do Rio de Janeiro, circunscrita a uma região específica, a Zona Sul carioca, em uma das principais representações do Brasil no exterior. Ao propor representar a temática associada ao subúrbio, Dias Gomes (1998) declara como se deu a recepção da história por parte da TV Globo:

[...] uma temática inteiramente perigosa. Tanto que antes de entrar no ar, um desses analistas profetizou inevitável fracasso, porque “a maioria dos personagens era das classes C e D, não tendo os telespectadores das classes A e B como quem se identificar. Ao que respondi: “Claro, por isso é que a Ralé, de Gorki, toda vez que é encenada enche o teatro de mendigos e prostitutas”. Apesar de ser cercada de todas as apreensões, *Bandeira 2* foi ao ar e quebrou tabus (GOMES, 1998, p. 265).

Ao buscar representar a realidade do subúrbio habitado por personagens populares Dias Gomes acabou, por sua vez, expandindo a audiência mesmo em um horário que ainda não havia se fixado no cotidiano dos telespectadores de todas as classes sociais.

De acordo com Sílvia Borelli (2000, p. 02), a telenovela neste período apresentou dimensões universais, capazes de ativar mecanismos coletivos de projeção e identificação, possibilitando se direcionar a diferentes segmentos de público - de etnias e estratos sociais distintos, podendo alcançar jovens, adultos, velhos, homens ou mulheres. Neste sentido, *Bandeira 2* se tornou representativa, uma vez que manteve um Ibope inédito para às 22h, chegando a 55% no Rio de Janeiro, visto que neste horário os índices para telenovelas não haviam ultrapassado os 30% de audiência, como o verificado em “Verão Vermelho”³¹⁵.

Um fator que contribuiu, definitivamente, para ampliar a audiência no horário das 22 horas foi à conquista do público masculino. *Irmãos Coragem* de Janete Clair, exibida no horário nobre, em janeiro de 1971, deu o pontapé inicial à adesão da audiência masculina para as telenovelas na TV Globo, antes pouco significativa. A narrativa conduzida pela junção de *western* com futebol fez com que a audiência masculina alcançasse índices bastante próximos aos do público feminino, cerca de 40% (BORELLI, 2000, p. 9). A própria disposição na grade

³¹⁴ A Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), criada em 1966, no governo Castelo Branco e tinha como objetivo coordenar as ações públicas e privadas do setor de turismo. Durante a década de 1970, no projeto publicitário da EMBRATUR, o Brasil foi divulgado no exterior a partir de três grandes estereótipos: Rio de Janeiro, carnaval e a mulher brasileira. Cf. KAJIHARA, Kelly. A imagem do Brasil no exterior: análise do material de divulgação oficial da EMBRATUR, desde 1966 até 2008. *Observatório de Inovação do Turismo: Revista Acadêmica*, vol. V, nº 3, setembro de 2010.

³¹⁵ Os dados foram dispostos foram obtidos a partir da média aritmética dos resultados observados nos boletins semanais de audiência da telenovela *Verão Vermelho* do ano de 1970 e de *Bandeira 2* do ano de 1972, para a região do Rio de Janeiro. Disponíveis no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/IBOPE da Unicamp.

programática da TV Globo foi outro fator que facilitou a adesão dos telespectadores, uma vez que as telenovelas do horário nobre e das 22 horas eram veiculadas logo após a apresentação do *Jornal Nacional*, programa formatado e direcionado ao universo masculino.

Silvia Borelli (2000, p. 10) ressalta ainda que a adesão dos homens à telenovela se deve, além da maior disponibilidade de acesso aos aparelhos de TV, à reformulação do próprio gênero, o qual ampliou seu horizonte de temáticas em direção, dialogando com outros territórios de ficcionalidade. Mantendo o melodrama como o eixo condutor da narrativa, as telenovelas produzidas na década de 1970, sobretudo as exibidas após às 22 horas, mesclavam elementos variados como a comédia, a narrativa policial, a aventura, *western* e erótico, voltando-se a um público cada vez mais amplo. Dessa forma, nas duas telenovelas apresentadas após o *Jornal Nacional*, *Irmãos Coragem* e *Bandeira 2*, permitiram à TV Globo alcançar um novo filão de mercado, podendo contar com o patrocínio de empresas voltadas para um público mais vasto.

Dias Gomes criou uma atmosfera de aventura à história ao inserir elementos de ação, próprios do gênero policial, ao representar a guerra armada entre os contraventores do jogo do bicho. Conflitos, tiroteios, prisões, sequestros, perseguições trazem uma nova dinâmica ao fluxo narrativo, sendo transformados em ganchos que teriam seus desdobramentos elucidados nos próximos capítulos. Juntamente à ação e comicidade presentes no submundo transgressor do jogo do bicho, também são representadas em *Bandeira 2* o ambiente descontraído da Escola de samba e o futebol estabelecendo, assim, uma gama de temáticas interessantes ao universo masculino³¹⁶. A audiência do público masculino em *Bandeira 2* auferida pelo Ibope na região do Rio de Janeiro alcançou altos índices, chegando a 46%³¹⁷ da audiência.

Na narrativa de *Bandeira 2*, Dias Gomes buscou referências em suas peças teatrais levando às telas uma nova estética, resultado da combinação de diferentes estilos dramaturgicos. Igor Sacramento observa que as obras de Dias Gomes possuem um fluxo, um trânsito, que conduzem a uma constante transformação, tornando-as híbridas e dinâmicas (SACRAMENTO, 2012, p. 112). Nessa direção, o texto de *Bandeira 2* além de ser resultado de adaptações, ao sair do ar, foi novamente adaptado para o teatro.

A fim de compreender o intenso processo de construção desta narrativa e de adaptação em diferentes gêneros e formatos serão buscadas, a seguir, as peças que serviram de base para

³¹⁶ A associação do jogo do bicho com o carnaval e o futebol não por acaso, visto que a o investimento na comunidade legítima o poder do bicheiro e preserva sua imagem visto o impacto dos crimes que cometiam. Informações disponíveis em <https://www.uol.com.br/esporte/reportagens-especiais/quando-o-jogo-do-bicho-mandava-no-futebol/#page22>. Acesso em: 21/02/2022.

³¹⁷ Os dados foram dispostos foram obtidos a partir da média aritmética dos resultados observados nos boletins semanais de audiência de *Bandeira 2* do ano de 1972, por gênero, para a região do Rio de Janeiro. Disponíveis no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/IBOPE da Unicamp.

a construção de *Bandeira 2*, bem como a adaptação desta telenovela para os palcos. Logo após escrever *Assim na terra como no céu*, Dias Gomes fez a seguinte proposta a Borjalo³¹⁸: fazer uma adaptação de sua peça *A Invasão*³¹⁹ censurada em 1968, para a TV. A isso Borjalo reagiu enfaticamente: “Você está louco? Quer que cassem o canal da emissora?” (GOMES, 1998, p. 263). A resposta, segundo Dias Gomes, não era somente vinculada ao teor político da peça, mas também ao fato da televisão estar cercada de tabus e muito preocupada com a audiência. O teledramaturgo confessou:

O que mais ouvia era “não se pode fazer isso” ou o “público não aceita”. Eu estava empenhado em levar a telenovela para meu universo temático e também, na busca de uma linguagem própria para o gênero, ainda que - e talvez necessariamente- rompendo seu cordão umbilical com o folhetim (GOMES, 1998, p. 264).

No entanto, mesmo com a negativa do diretor da Central Globo de Produções, Dias Gomes adaptou personagens e a estrutura dramática presentes nas peças teatrais *A Invasão* e *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, para a trama de *Bandeira 2*. Encenada pelo grupo Opinião e escrita em parceria com Ferreira Gullar, “Dr. Getúlio, sua vida e sua glória” possuía uma construção metalinguística, sendo uma encenação dentro da encenação (SACRAMENTO, 2012b, p. 7). Desta obra, Dias Gomes trouxe para a trama de *Bandeira 2* o universo do jogo do bicho e da escola de samba. Juntamente com Tucão, o protagonista, fariam parte da telenovela outros personagens, que iriam compor o núcleo da Imperatriz Leopoldinense, como Marilene. Nos palcos, *A Invasão* expôs a situação real dos excluídos com relação ao direito à moradia. Direito esse reivindicado nas Reformas de Base de João Goulart e expresso no ano de 1962, mesmo ano em que a peça foi encenada³²⁰. Entre as Reformas de Base estava a reforma urbana,

³¹⁸ Mário Borges Lopes, conhecido como Borjalo, cartunista e desenhista, passou a trabalhar em televisão na década de 1960, e realizou programas para as principais emissoras do país, como as: TV Rio, TV Excelsior, TV Tupi, TV Itacolomi, entre outras. Em 1966, foi para a TV Globo, convidado pelo então diretor-geral da emissora, Walter Clark. Foi um dos principais parceiros do executivo de produção José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Boni, na implantação do “Padrão Globo de Qualidade”. Borjalo inicialmente foi diretor de programas, depois diretor de criação, diretor-geral da Central Globo de Produção, e, finalmente, diretor de controle de qualidade. Cf. FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo a TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

³¹⁹ *A Invasão* estreou no Teatro do Rio, no dia 25 de outubro de 1962 e contou com a direção de Ivan de Albuquerque, e teve música tema composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim (CARVALHO, 2017, p. 87).

³²⁰ A partir de 1961, no governo de João Goulart foram propostas as “Reformas de Base” que consistiam em um conjunto de mudanças estruturais que visavam promover alterações nas estruturas econômicas, sociais e políticas a fim de garantir a superação do subdesenvolvimento e uma diminuição das desigualdades sociais. Estas reformas de cunho social, exigidas a por diversos setores políticos - principalmente pela esquerda -, propunham novas formas de organização no âmbito agrário, financeiro, universitário, eleitoral e habitacional (MOREIRA, 2011).

a qual definia a política habitacional de interesse coletivo e tinha como questão central a construção de moradias populares, a fim de inibir a expansão de verdadeiras “cidades” de misérias (MOREIRA, 2011, p. 212).

A peça faz uma crítica social e se ampara num fato verídico, a história de um grupo de favelados que desabrigados, em razão de ter seus barracos derrubados por uma tempestade, ocupam o esqueleto de um edifício abandonado pertencente ao governo, chamado de Favela do Esqueleto³²¹. Conforme relata Dias Gomes (1998, p. 181) “vali-me de uma pesquisa que fiz na Favela do Esqueleto, que resultara da invasão de um prédio pelos trabalhadores, em sua maioria, nordestinos desempregados após a construção do Maracanã”, inaugurado em junho de 1950. Esta ocupação não foi um movimento organizado, mas sim resultado de ações motivadas pela falta de condições dignas de moradia, juntamente com a ausência de qualquer assistência estatal (SACRAMENTO, 2012, p. 194).

Conforme consta em um documento produzido pela Seção de Informações da Aeronáutica sobre uma encenação de *A Invasão*, a sequência de ações presentes na peça foi inspirada em fatos que ocorriam na própria realidade do regime autoritário brasileiro, como a tentativa da polícia em desalojar os moradores, o envolvimento de políticos e a situação social geradora do conflito³²².

Com um texto híbrido, Dias Gomes encontrou referências de suas peças para a construção da trama de *Bandeira 2* (SACRAMENTO, 2012, p. 365). Ao ir às telas, a telenovela desencadeou um processo dinâmico e criativo, estabelecendo uma inter-relação e interação midiática, ultrapassando as fronteiras que separam as diferentes mídias (CLUVER, 2011, p. 9). Nesse sentido, Dias Gomes não fez somente produções adaptadas e inspiradas em suas peças. *O Rei de Ramos*³²³ inverte esta lógica, uma vez que é uma peça, uma comédia musical, adaptada

³²¹ Atualmente o prédio que abrigou a Favela do Esqueleto é ocupado pela UERJ.

³²² Arquivo Nacional DF. Seção de Informações. Ministério da Aeronáutica Epcar. Informe nº. 422/A-2/VI COMAR, de 15/11/1981. Confidencial. Monitoramento as atividades do Grupo Teatral Tupi, no ABC Paulista. *A Invasão*.

³²³ *O Rei de Ramos*, estreou em maio de 1979, no teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, com direção de Flávio Rangel, cenários de Gianni Ratto, figurinos de Kalma Murtinho e música de Chico Buarque e Francis Hime; com Paulo Gracindo, Felipe Carone e grande elenco. O enredo de *Rei de Ramos* é construído em formato *flash back*, retomando o desfecho de *Bandeira 2*. A morte do bicheiro Mirandão, em pleno ensaio da escola de samba, causa imensa comoção popular. Um dos repórteres que vem cobrir a notícia pergunta “Quem foi Mirandão?”. A partir da história de Mirandão é construído o argumento que conduzirá toda a peça. Mirandão, poderoso bicheiro em Ramos (GOMES, 1992, p. 276). Assim, muito próximo à novela, segue o conflito entre os bicheiros e o envolvimento de seus filhos. No entanto, o mercado do jogo do bicho passava por uma crise, pois o Estado havia criado sua própria versão do jogo oficializada - a zooteca. Então, Marco – filho de Mirandão - propõe a criação de um cartel, voltado para a conquista de mercados internacionais, divididos em áreas continentais de influência. (GOMES, 1992, p. 296). E em pleno ensaio da escola de samba, Mirandão é atingido por um disparo e cai morto. Inesperadamente, a morte do bicheiro é uma farsa, sendo um golpe para desaparecer da polícia e reiniciar sua carreira nos EUA.

de uma de suas obras levadas ao ar. “E pela primeira vez, suponho, uma telenovela deu origem a uma peça de teatro”, afirmou Dias Gomes em sua autobiografia (GOMES, 1998, p. 263). E de *Bandeira 2* o escritor adaptaria a acirrada disputa entre os bicheiros pelo poder, seja este pelo controle do jogo do bicho, da escola ou mesmo pelo amor da protagonista Noeli.

Com somente um mês de antecedência, a *sinopse* de *Bandeira 2*, juntamente com a sequência gravada dos capítulos 1º ao 10º, foi apresentada pela TV Globo à SCDP, a fim de cumprir as portarias 13 e 15/SCDP/70³²⁴, relativas à Censura Prévia. Interessante ressaltar, conforme consta na apresentação da sinopse, que *Bandeira 2* foi a primeira telenovela intencionalmente produzida para ser veiculada após às 22 horas e apresentada de segunda a sexta-feira. Por causa dos níveis de audiência alcançados por *Verão Vermelho*, observa-se que a emissora se apropriou desse novo espaço, buscando formatar folhetins com temáticas e formatos estéticos adequados ao novo público alvo.

Dirigida por Daniel Filho e Walter Campos, *Bandeira 2* foi ao ar entre 28 de outubro de 1971 e 15 de julho de 1972, e, segundo a revista *Veja*, buscou no cinema técnicas cada vez mais sofisticadas como tomadas externas, cortes rápidos, som direto e iluminação³²⁵. Com um texto elogiado pelo crítico teatral Ian Michalski esta produção valida a inovação do gênero novela.

A melhor novela já apresentada pela televisão brasileira, na minha opinião é amplamente compartilhada pelo povo. (...) *Bandeira 2* ratificara, o célere progresso da novela, a partir de “Beto Rockfeller”. A novela quase na maioridade, num fim de adolescência equilibrada, em que a rebeldia serve para permanecer incomodado e incomodando (*Veja*, 12/07/72, p. 97).

Tal como a história de Bráulio Pedroso, *Bandeira 2* trata-se de um drama urbano, contendo doses do realismo crítico, apresentando representações da juventude e de suas transgressões e conflitos, além de ter como principal protagonista, o anti-herói. Elaborando uma estrutura narrativa moderna para este gênero, Dias Gomes concebe os dois protagonistas, Noeli e o anti-herói Tucão -, sem estabelecerem um relacionamento entre si, nenhum envolvimento amoroso. A novela apesar de conter elementos específicos do gênero – com um romance à moda Shakespeariana, traição e conflitos - não são diretamente mobilizados entre os personagens. Cada um deles tem sua própria subtrama que, ao longo da história, passam a se articular.

³²⁴As portarias 13 e 15/SCDP/70 operacionalizam o Decreto Lei nº 1.077 promulgado por Médici em 26 de janeiro de 1970, que estabelecia censura prévia para as emissões televisivas e radiofônicas e de publicações, estabelecendo regras para exibição de produções televisivas, principalmente no que tange a esfera dos costumes.

³²⁵MICHALSKY, Ian. A novela quase na maioridade. Revista *Veja*, São Paulo: Abril, Coluna Televisão, 12 jul. 1972, p. 97.

4.6.1 Sinopse

Bandeira 2 tem um dos protagonistas, Noeli, a motorista de táxi, razão do título da telenovela. Do seu casamento fracassado com Tavinho (José Augusto Branco), a parte que lhe coube foi um apartamento no subúrbio e um táxi, que passou a ser a sua fonte de renda. A jovem recém-desquitada “não queria pensão, não queria ser sustentada por ninguém”³²⁶, assevera o autor, a fim de ressaltar a autonomia e independência de sua personagem. Dotada de personalidade forte, Noeli representa a mulher moderna, que buscava se emancipar, rompendo com a visão associada à construção social de gênero ligada à fragilidade e à dependência financeira. Estacionando em frente ao Fórum, Noeli, após assinar o desquite, abaixou a bandeira 2 de seu táxi e partiu rumo ao subúrbio. O prédio em que a taxista se mudou era habitado por:

[...] uma classe média inferior, com moral muito conservadora. A presença de Noeli, uma moça desquitada morando sozinha e ainda mais, a sua profissão motorista de taxi, tinham que ser motivo de comentários e suspeitas...”³²⁷.

Essas suspeitas, enfatizadas por Dias Gomes com reticências, são derivadas do preconceito e da estigmatização das mulheres desquitadas pela sociedade brasileira no início da década de 1970. No Brasil e no mundo, este período foi marcado por uma revolução na esfera de costumes, delineada por significativas alterações culturais e comportamentais da mulher, principalmente no que diz respeito à autoafirmação na trama social e na luta por igualdade, relativas aos direitos políticos e civis e à inserção no mercado de trabalho. Estas novas acomodações de práticas sociais das mulheres, consideradas neste contexto como “modernas”, se delineavam através de disputas com diversos segmentos sociais e com o próprio Estado, os quais defendiam ideologias conservadoras e consideravam estas mudanças prejudiciais e deletérias à estrutura da família burguesa tradicional.

Voltando à sinopse, os personagens que fazem parte da “classe média inferior, com moral muito conservadora”³²⁸ são: Apolinário (Ary Fontoura), o síndico do apartamento de

³²⁶Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 01.

³²⁷ Idem.

³²⁸Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 1. A descrição de Dias Gomes “classe média baixa e de moral muito conservadora” merece destaque, uma vez que a partir dessa afirmação o autor expõe o alinhamento da membros da classe média baixa com ideais conservadores. Dessa forma, o autor evidencia a participação e apoio dos civis ao regime, principalmente ao que tange a propagação e defesa da moral e dos bons costumes. De acordo com Daniel Araújo Reis (2014) o apoio entre os civis entre diferentes setores e classes sociais, contribuiu estruturalmente para consolidação da

Noeli e comandante aposentado da marinha mercante e sua esposa D. Zulmira (Eloísa Mafalda). Logo depois de se mudar, Noeli resolve lavar seu táxi com um short audacioso e, das janelas do edifício começaram a surgir pessoas curiosas. Noeli causou alvoroço entre a vizinhança. Ao notar que um de seus pneus estava furado, a taxista pediu a ajuda do Comandante Apolinário para trocá-lo, o que foi o estopim para uma briga com D. Zulmira, que se sentiu ameaçada pela desquitada³²⁹.

Em meio à confusão, passava com seu suntuoso *Oldsmobile*, o bicheiro Arthur do Amor Divino, mais conhecido como Tucão, e seu braço direito Quidoca, o ex-lutador de boxe chamado Kid Barcamarte³³⁰. Mesmo após o AI-5, Dias Gomes afirma, em sua sinopse: “Tucão enriquecera no jogo do bicho. Entretanto, com a *perseguição movida pela Polícia, pressionada pelo governo, depois de 64*, o jogo do bicho passara a ser uma atividade perigosa e sua renda caíra muito” (grifo nosso)³³¹. Dias Gomes buscou construir o personagem Tucão representando a estrutura própria ao jogo do bicho da década de 1970. Neste sentido, o banqueiro ou bicheiro era o responsável pela banca do jogo do bicho, controlando um território- geralmente seu bairro ou município -, que o administra em conjunto com “seus” gerentes, pistoleiros e apontadores (MISSE, 2007, p. 143). Na trama, o bicheiro Tucão administrava toda a região de Ramos.

Envolvendo-se na confusão, Quidoca (Milton Moraes) toma a frente e busca defender Noeli, ampliando a confusão. Buscando apartar a briga, que já envolvia uma pequena multidão, Tucão saca a arma e dá um tiro para o alto. Todavia, buscando desarmar Tucão, Dominginhos – mais conhecido como Mingos e filho do porteiro – intervém promovendo um disparo acidental que acaba por atingir Zelito (José Wilker), que estava do outro lado da rua atônito ao observar Noeli. Após o disparo, o conflito se encerra.

Quidoca imediatamente leva o filho do bicheiro para casa a fim de receber o tratamento adequado. Por sorte do acaso, a bala atinge Zelito de raspão. Tucão “achara melhor chamar o médico de confiança do que ir ao Pronto-Socorro, onde teriam que dar explicações”³³². Mesmo tentando evitar maiores explicações à Polícia, alguém chamou uma rádio patrulha e todos foram parar no Distrito. Conforme Dias Gomes aponta, ironicamente, em sua sinopse:

ditadura. Reis (2014, p. 128) afirma que a ditadura derivou-se de um processo histórico, tecido por múltiplas e diferenciadas bases político-sociais que participaram ativamente de todo o processo.

³²⁹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p.01.

³³⁰ O nome Kid Bacamarte se deriva de uma arma, bacamarte, com grande pressão de tiro, o que pode ser diretamente associado ao soco poderoso do boxeador.

³³¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 01.

³³² Idem, p. 02.

Tucão foi tratado com consideração pelo delegado Paixão, que o conhecia bem. Era um homem poderoso e bem querido na zona. Quarentão simpático, mulherengo, Tucão era protetor da escola de samba Imperatriz Leopoldinense e do Olaria Futebol Clube. Graças ao seu prestígio pessoal, o incidente foi dado como encerrado (grifo nosso)³³³.

Concomitantemente à cena da delegacia, Dias Gomes prossegue apresentando os personagens de *Bandeira 2*. Célia (Myriam Pires), esposa de Tucão, estava em casa preocupada com sua filha Taís (Elizângela), que tinha saído cedinho para ir à praia com o namorado Luiz Cláudio (João Paulo Ardour) e não havia voltado para a casa, até aquele horário. Taís era “extrovertida, voluntariosa, e muito bonita, **trocando de namorado todas as semanas, e não recuando diante de nenhuma experiência**”³³⁴ (grifo nosso). Esperando a volta de Taís, Célia se apavora ao ver seu filho predileto entrar ensanguentado pela sala. Zelito tinha a personalidade oposta à de sua irmã, sendo um rapaz introspectivo, calado, recluso, com um aspecto doentio pelo fato de ser muito magro e ter muitas olheiras.

Após chegar do Distrito, Neneco (Paulo Gonçalves) desiludido com as ações de seu filho Dominginhos, mais conhecido como Mingos (Osmar Prado), resolve encher a cara. Neneco, hoje porteiro, foi há vinte anos atrás um jogador de futebol famoso, vestindo a camisa de times como Vasco, Flamengo e São Paulo. Era tamanha a sua paixão pelo futebol que Neneco batizou seu filho com esse nome em homenagem ao grande Domingos da Guia. Esperava ansiosamente fazer de seu filho um craque, mas este, diante da própria experiência de seu pai, não se dedicava aos treinos do Olaria³³⁵. Sua mãe Miloca (Gracinda Freire) dava razão a Dominginhos e o incentivava a trabalhar como operário.

A porta-bandeira Marlene (interpretada pela cantora Marlene), também empregada doméstica na casa de Tucão, corre para o distrito ao saber que o maquinista da estrada de ferro e compositor Bira (Milton Gonçalves), por quem era apaixonada, acabara de ser preso. Sorte que o Delegado relaxou a prisão, pois à noite aconteceria a votação para a escolha do samba enredo da Imperatriz Leopoldinense e Bira estava entre os finalistas. Todavia, havia um obstáculo: Tucão, que era muito influente na Escola, havia apostado no samba de Zé Catimba

³³³ Idem. O personagem, delegado paixão foi interpretado na trama pelo ator Adriano Lisboa.

³³⁴ Idem.

³³⁵ Para além da ficção, times de futebol como o Botafogo e outros do subúrbio carioca como o próprio Olaria, Bom Sucesso e Bangu tinham bicheiros como patronos e/ou presidentes dos clubes, como Emil Pinheiro, Carlinhos Maracanã, e Luizinho Drummond. Entre os bicheiros de sucesso destaca-se o advogado formado na UFRJ, Castor de Andrade, presidente do time Bangu, criador da liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e que além das bancas do bicho detinha outras atividades como postos de gasolina, de lojas comerciais e de uma metalurgia.

(Grande Otelo). Contudo, por votação da comissão, o samba de Bira foi o escolhido. Tucão se irritou com Marlene - pois além de apoiar Bira - ele “quisera obter da mulata alguns favores especiais, e esta se recusara”³³⁶. Contrariando a sinopse que apresentava a personagem com o fenótipo negro, Marlene - atriz e cantora - que interpretou a porta-bandeira nas telas, era branca, o que ressalta a exclusão dos atores negros, mesmo em papéis subalternos³³⁷.

Naquela mesma noite, devido a uma forte tempestade, uma família de retirantes nordestinos se refugiou na garagem do edifício de Noeli. Severino (Sebastião Vasconcelos) e Santa (Ilva Niño) saíram uma semana antes do sertão da Paraíba à procura de trabalho, com seus quatro filhos – o rapaz Quincas (Antero de Oliveira), a moça Lícia (Anecy Rocha), a menina Aninha (Maria Izabel Aguiar) e uma criança de colo³³⁸. Os níqueis que trouxeram mal deram para uns dias de pensão e, quando acabou o dinheiro, estes foram colocados na rua. Desde então, estavam dormindo ao relento. Comandante Apolinário ao saber que a família ocupou a garagem do prédio os intimida para que estes saiam o mais rápido possível. Noeli, ao ver a situação, se opõe e pede o auxílio de Tucão, pois este era proprietário de quatro apartamentos, podendo influenciar o síndico. “Tucão, demagogicamente, promete ajudá-los”.³³⁹

Severino e Santa haviam saído de sua terra natal à procura de trabalho. Da Paraíba trouxeram uma mala para um tal Quidoca, morador de Ramos. Porém, no caminho perderam o endereço completo. O combinado era que ao entregar a mala, receberam um bom dinheiro pelo carro. Assim, ele e toda sua família se dirigiram a Ramos em busca do destinatário. Ao ver os atributos físicos da jovem Lícia, Tucão prontamente a ofereceu um emprego e ela, mesmo observando as intenções subjacentes do contraventor, acabou aceitando. Apesar de sentir afeição por Mingos, a moça passara, juntamente com sua família, por privações extremas e buscava, assim, priorizar a segurança e o conforto.

Depois de toda a confusão, Noeli passou a deixar o Mudinho (Lajar Muzuris) lavar seu táxi. Inicialmente, teve um pouco de receio já que o rapaz apresentava um “ar de retardado mental, sua boca sempre aberta, sorrindo com os dentes maltratados”. Mas, com a convivência, viu que ele era inofensivo. Mudinho vivia de trabalhos informais como lavar carros e caçar

³³⁶Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 02.

³³⁷ Cf. ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

³³⁸ Idem. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 01-02.

³³⁹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 02.

gatos, a fim de usar seu couro para fazer tamborins. Porém, quem realmente a ameaçava e lhe causava certo incômodo era Zelito. Noeli, muitas vezes, era seguida e até mesmo se surpreendeu quando flagrou ele a observando com um telescópio. A taxista não era somente assediada por Zelito, era visada pelos homens em geral, devido a sua condição civil de desquitada.³⁴⁰

Porém, havia alguém na vida da jovem. Quem descobriu foi D. Zulmira ao ver um homem entrar em seu apartamento, depois da meia noite. A mulher do síndico reverberou a notícia para todos no prédio. No entanto, a visita do cavalheiro se dava com frequência, mas sempre muito discreta, mantendo a identidade do rapaz em sigilo. Noeli continuava a defender sua reputação, o que causava indignação, principalmente à D. Zulmira. Certa noite, a mulher do síndico resolveu armar uma emboscada. Ficou em vigília e assim que o homem entrou no apartamento de Noeli, D. Zulmira, juntamente com outros moradores, foram em comissão entregar um abaixo assinado solicitando que a taxista deixasse o prédio. Noeli atendeu a porta e convidou todos para entrar, apresentando o cavalheiro. Para decepção de D. Zulmira, tratava-se de seu ex-marido, Tavinho.

Mesmo ressaltando em toda a *sinopse* a altivez de Noeli, Dias Gomes, ao descrever o personagem Tavinho e os motivos da separação, assevera que foi ele que se separou de Noeli, devido à pressão de sua mãe, D. Anunciata (Margarida Rey). Esta se recusava a ver seu filho casado com Noeli, sofrendo até mesmo um falso enfarte. Para forçar o casamento Noeli “deu o golpe do neném”³⁴¹. Tavinho casou-se, mas não se desvinculou da dependência de sua mãe, que constantemente criava novas situações constrangedoras à Noeli. Inventava doenças, crises cardíacas, tudo para afastá-lo da esposa. Por fim, D. Anunciata deu um ultimato: ou ele se separava definitivamente ou ela iria considerá-lo morto. Tavinho cedeu à chantagem de sua mãe. Todavia, após o desquite, Tavinho percebeu que não poderia viver sem Noeli, e ela também não resistiu. Assim, Dias Gomes construiu sua personagem, inicialmente apresentando-a com traços do feminismo que ganhava espaço, nesse momento, no Brasil e no mundo. Se nas primeiras páginas da *sinopse* Noeli era a representação de uma mulher independente, decidida e com personalidade forte, ao longo da narrativa, a personagem agia de forma condicionada pelas ações de seu ex-marido, emocionalmente fraco e dependente.

Zelito ao observar Noeli com seu telescópio, levou um choque ao ver que ela mantinha relações com Tavinho. Extremamente abalado e deprimido, o rapaz se isolou, parando de comer e, até mesmo, de falar. Tucão não sabia mais o que fazer com seu filho. Alguém indicou ao

³⁴⁰ Idem. *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 03.

³⁴¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 03- 04.

bicheiro que levasse o rapaz ao psiquiatra, mas ele “não acreditava nessas bobagens”. Todavia, ao pegar seu filho observando Noeli, “Tucão sentiu um enorme alívio: seu filho era homem e um enorme patife, graças a Deus!”³⁴².

No entanto, a euforia de Tucão foi interrompida com a notícia de que Jovelino Sabonete (Felipe Carne) abriria um ponto em sua zona, auxiliado pelo seu braço direito Balalaika (Roberto Bonfim). Os dois bicheiros eram antigos rivais. Casado com Valéria (Ilka Soares), Sabonete era constantemente traído, pois sua esposa tinha um amante jovem.

Tucão levava no peito uma cicatriz de um disparo efetuado por Sabonete. Tempos atrás, havia sido feito um tratado, um armistício entre os banqueiros, dividindo as áreas de operação e que agora Sabonete vinha a desrespeitar. Tucão não teve dúvidas: reuniu seus homens e mandou quebrar tudo. A guerra recomeçou.

Na *sinopse*, Dias Gomes representa o contexto do jogo do bicho contemporâneo à exibição da trama. Michael Misse (2007, p. 143), ao analisar a luta pelo controle de pontos e áreas do jogo no Rio de Janeiro, entre 1940 e o fim dos anos 1970, observa que a rivalidade entre os bicheiros foi um importante fator da representação social da violência no Rio de Janeiro, uma vez que a estrutura desse mercado permaneceu segmentada em territórios rivais. A disputa armada pelo controle de áreas de influência é representada em *Bandeira 2* por meio dos personagens Tucão e Adelino Sabonete. O armistício referido por Dias Gomes na sinopse, efetivado pela divisão das áreas de operação entre os bicheiros mais influentes, foi somente estabelecida no final dos anos 1970, quando os principais banqueiros do Rio de Janeiro (e em outros Estados) fecharam uma aliança estável denominada “cúpula” do jogo do bicho (MISSE, 2011, p. 17).

Voltando à história, a personagem Lícia, ao ir trabalhar no escritório de Tucão, conheceu finalmente Quidoca e lhe conta sobre a mala que seu pai trouxe da Paraíba. Quidoca repassa seu endereço à Lícia, que encaminha a seu pai, que enfim receberia sua gratificação. No caminho para a entrega, Severino e seu filho Quincas foram atropelados por uma bicicleta. Com o choque, a mala caiu no chão espalhando toda a “muamba”³⁴³ pelo asfalto. Devido à natureza do que transportavam na mala, ambos seguem para a delegacia. No Distrito, Severino afirma desconhecer o conteúdo que transportava e que este era de propriedade de Quidoca. Chamado

³⁴² Idem. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 05.

³⁴³ O conteúdo contido na mala ora é descrito em pareceres como contrabando e em outros, como tóxicos. O termo “Muamba” apareceu entre aspas, no Parecer redigido pelo técnico censor Coriolano Cabral Fagundes. Disponível para consulta no Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/11/1971, referente à sinopse e aos 30 primeiros capítulos.

para prestar esclarecimentos na delegacia, Quidoca negou conhecer os retirantes e, asseverou em depoimento, que não estava esperando nenhuma mala. Pai e filho foram detidos na prisão³⁴⁴.

A fim de evitar qualquer possibilidade que o associe ao delito, Tucão contratou um advogado que, dias depois, libertou o pai e o irmão de Lícia. O bicheiro, cada vez mais interessado pela moça, cede um de seus apartamentos para sua família. Todavia, quando Severino percebeu as reais intenções de Tucão, expulsou a própria filha de casa. Sem alternativa, Lícia acabou aceitando a nova oferta de Tucão de ir morar em Copacabana, em outro de seus apartamentos³⁴⁵.

Com o propósito de facilitar a situação de Zelito, Tucão resolveu dar uma festa e convidar Noeli, com o intuito de que os dois se aproximassem. No entanto, na festa Noeli vai ao quarto de Zelito e este lhe apresenta diversos *slides* de fotos suas, em diferentes posições. A taxista tem a dimensão da real fixação que o rapaz tinha por ela. Desnorteada, Noeli sai da festa³⁴⁶. No Bar do Cardoso, Tucão e Neneco discutem sobre o futuro de Mingos, excelente desportista. Tucão promete ajudá-lo a jogar no futebol profissional³⁴⁷.

A relação com Tavinho continuava, e ele mantinha todo o cuidado para que a sua relação com Noeli não fosse descoberta por sua mãe. Farta dos encontros às escondidas, a jovem decide romper, definitivamente, com Tavinho. Zelito ao saber do ocorrido se encorajou e a pediu em casamento. Devido ao desquite, eles se casariam no exterior, em um consulado. Com a intenção de afrontar Tavinho, Noeli aceita o pedido de noivado.

Nesse ínterim, a filha de Tucão, Taís acaba se apaixonando por Márcio (Stephan Nercessian), filho de seu principal rival, Adelino Sabonete. A guerra entre os dois contraventores se intensifica, gerando baixas em ambos os lados. Em um encontro onde era para ser selada a paz, terminou em conflito. Tucão foi seriamente ferido. Não suportando mais esta situação, Taís e Márcio decidem se casar secretamente, porém, Quidoca descobre.

Era carnaval. Naquele ano a escola saiu sem Tucão. Enquanto a Imperatriz desfilava na Presidente Vargas, Tucão agonizava. Adelino Sabonete estava preso com toda sua gang. Mas Quidoca só tinha uma ideia em mente: ele jurara

³⁴⁴ Idem. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 04.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 05.

³⁴⁷ Idem, p. 06.

no leito de morte de Tucão que Taís não se casaria com o homem que o matara. E ia cumprir³⁴⁸.

Como podemos constatar a morte de Tucão já estava prevista desde a sinopse. O final da trama foi conduzido em meio ao desfile onde a Escola “botava para quebrar”. Bira estava realizado com seu samba enredo, que tinha sido gravado por Marlene. Um dos destaques da Imperatriz Leopoldinense era Noeli, que estava radiante e aliviada por ter anulado o desquite e ter retomado seu casamento com Tavinho. Este, por sua vez, não estava mais suscetível aos desmandos e chantagens de D. Anunciata. E, Dias Gomes encerra a sinopse de *Bandeira 2*:

Uma tempestade de aplausos desabou sobre a Escola ao passar pela Comissão Julgadora. Marilene, com a bandeira verde e branco fincada na cintura, deslizava pelo asfalto, com a graça altiva de uma rainha³⁴⁹.

4.6.2 Análise do Processo Censório

Em resposta à sinopse e à análise dos dez primeiros capítulos gravados, a SCDP envia para a Rede Globo dois pareceres detalhados contendo a apreciação de duas técnicas censoras - Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes e Luíza M. B. de Paula -, as quais estabelecem os principais cortes e temáticas a serem eliminados na trama, bem como a classificação indicativa em que esta produção se enquadrava. Os pareceres, apesar de não possuírem a estruturação em itens como nos presentes do ano anterior, apresentavam, em um texto contínuo, um resumo da sinopse e das gravações, a apreciação ou conclusão seguida pela liberação e classificação indicativa e as indicações de cortes³⁵⁰.

Myrtes Pontes, em seu parecer, apresenta considerações mais arrojadas com relação aos costumes e ponderações relevantes voltadas às questões de gênero. Em seu resumo, destacam-se personagens e subtramas que não tinham tanta relevância na sinopse em si, como a jovem Lícia. Inicialmente, a censora localiza o leitor na história, apresentando o ambiente e os personagens principais. Ao descrever Noeli, a jovem “recém-desquitada e motorista de Taxi”, a censora não associa à personagem a nenhum atributo negativo, principalmente ao que tange ao seu estado civil. Diferentemente da sinopse que apresenta claramente que o desquite foi requerido pelo marido, na leitura da história presente no parecer, Myrtes Pontes narra: “o ex-

³⁴⁸ Idem, p. 07.

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 21/10/1971, referente aos capítulos 01 ao 10, pela técnica censora Myrtes Pontes, p. 01.

marido de Noeli, Tavinho, continua amando-a, aceitou o desquite por influência da mãe”. Em sua versão, Tavinho foi totalmente passivo, até mesmo com relação ao desquite. Nota-se, por meio da apreciação, que a censora concebe em seu parecer a personagem de forma positiva, observando a empatia de Noeli com relação às mazelas sociais vivenciadas pelos migrantes nordestinos, bem como destaca as dificuldades enfrentadas pela jovem tanto na esfera social quanto na vida privada. Observa-se que as duas antagonistas - D. Zulmira e sua sogra D. Anunciata – ambas senhoras de moral conservadora, buscam estabelecer ações de controle, principalmente relacionadas à postura de independência e autonomia da personagem.

Outra mulher que ganha destaque no parecer de Myrtes Pontes é a personagem Lícia, filha de retirantes, que se encontra vulnerável devido a sua condição econômica, sofrendo diversos assédios por parte de Tucão; “a jovem aceita a oferta de emprego no escritório do bicheiro, mas conhecendo suas verdadeiras intenções, desiste da colocação que garantiria o sustento dos seus”³⁵¹. Por meio desta colocação, observa-se que as relações de trabalho oferecidas por Tucão estavam condicionadas ao envolvimento sexual. Apesar de nutrir um terno sentimento por Domingos, o fato de seus pais serem desalojados da garagem do edifício por D. Zulmira, faz com que a moça “decida aceitar o emprego oferecido por Tucão, já sabendo de antemão as consequências de seu ato...”³⁵². Esperava-se que a censora atribuísse a culpa do assédio à personagem Lícia, porém, em sua apreciação remeteu a responsabilidade ao personagem masculino.

Tucão, por sua vez, é percebido pela censora como um protagonista negativo, um contraventor e antiético, que é “praticamente dono de toda aquela área suburbana” e utiliza de sua influência, tanto financeira quanto social, para alcançar o que deseja. Myrtes Pontes evidencia negativamente outro personagem, Quidoca “empregado e alma negra de Tucão”. Uma questão que merece atenção é o fato de Milton Moraes - o ator que interpreta Quidoca nas telas - ser branco. A caracterização “alma negra” atribuída pela censora está vinculada a uma questão imagética racial, uma vez que a descrição que esta faz do personagem se associa à contravenção, contrabando e assassinato³⁵³. Myrtes conclui seu parecer:

A novela aborda temas complexos que fatalmente serão agravados no decorrer da sequência: como o personagem bicheiro que traz em si toda uma série de

³⁵¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 21/10/1971, referente aos capítulos 01 ao 10, pela técnica censora Myrtes Pontes, p. 01.

³⁵² Idem. Parecer do SCDP, emitido em 21/10/1971, referente aos capítulos 01 ao 10, pela técnica censora Myrtes Pontes, p. 02.

³⁵³ Idem, p. 01.

problemas do submundo que pertence, apesar de aparentar uma simpática imagem, não levando o telespectador a penetrar no âmbito da questão”.³⁵⁴

Myrtes Pontes conclui seu parecer direcionando esta produção ao horário das 22 horas, embora sujeita aos cortes assinalados:

[...] para amenizar as sequências mais chocantes. Capítulo 2, folha 18: suprimir toda a cena no carro de Luiz Claudio em que Taís apresenta nitidamente as características de uma pessoa drogada. Capítulo 3 – folha 1 – a mesma cena repetida. Capítulo 3 – folha 15- suprimir o detalhe do livro que aparece oco, para guardar a erva. Capítulo 19 – folha 20 – supressão da cena em que Taís e Luiz Cláudio embriagados promovem uma farra completa³⁵⁵.

Com uma proposição ousada, principalmente para passar pela censura prévia, Dias Gomes tenta, mais uma vez, inserir na trama o uso e o tráfico de drogas. No contexto repressivo dos governos militares, tanto o uso quanto o tráfico de drogas constituíam uma grave subversão à ordem e à segurança nacional, visto que no código penal, em seu artigo 281 foi alterado pela lei 4.451 de 4 de novembro, ampliando as penas para aqueles que “plantar, importar ou exportar, vender ou expor à venda, fornecer, ainda que a título gratuito, transportar, trazer consigo, ter em depósito, guardar, ministrar ou, de qualquer maneira, entregar a consumo, substância entorpecente, sem autorização ou em desacôrdo com determinação legal ou regulamentar”³⁵⁶.

Luzia de Paula iniciou sua apreciação apresentando o cenário da trama - a Zona Norte do Rio de Janeiro, lugar habitado por personagens tipo, próximos à realidade representada³⁵⁷. Com uma análise mais detalhada, carregada de julgamentos e concepções alicerçadas pelos critérios morais conservadores, a censora tece seu parecer. Inicialmente, sua avaliação incide sobre a personagem principal, Noeli, a qual difere, e muito, da apreciação feita por Myrtes Pontes. Segundo Luzia de Paula:

Trata-se de uma personagem cujos princípios e conceitos emitidos apoiam-se na honestidade, apesar de ser considerado como um *pária em razão de sua condição civil*. É um tema atual, que é abordado positivamente. Noeli repele as aventuras e encontra-se, às escondidas com o marido.

³⁵⁴ Idem, p. 02.

³⁵⁵ Idem, p. 2. Pelo que consta no ofício encaminhado pela TV Globo à SCDP para a censura prévia de *Bandeira 2*, foram enviados a sinopse geral e os 10 capítulos gravados para a apreciação, não havendo sequer menção sobre o *script* das cenas.

³⁵⁶ A maconha, lança perfume, cocaína, ópio e o LSD se constituíam os principais entorpecentes em circulação no Brasil na década de 1970, embora houvesse o consumo, em menor proporção, de outras substâncias.

³⁵⁷ Idem. Parecer do SCDP, emitido em 21/10/1971, referente aos capítulos 01 ao 10, pela técnica censora Myrtes Pontes, p. 01.

A partir desta colocação, nota-se que a condução satisfatória do tema se baseia na conduta sexual da personagem, uma vez que ela ainda mantém a fidelidade ao ex-marido, repelindo assim aventuras extraconjugais. Embora Noeli demonstrasse comportamentos adequados aos critérios morais exigidos ao gênero feminino, devido a sua condição civil, era excluída e estigmatizada do ponto de vista social, como se pode observar pelo apontamento da censora. Ao conceber a personagem como uma pária em virtude da sua condição civil, Luzia de Paula expõe a posição marginal da mulher desquitada na sociedade do início da década de 1970. Luzia de Paula prossegue sua apreciação apresentando os personagens e as subtramas que povoavam o mesmo edifício em que morava Noeli. Apresenta o personagem Neneco, o porteiro do prédio, dando ênfase ao fato deste afogar sua frustração na bebida.

Outro casal observado pela censora é D. Zulmira e o Comandante Apolinário. De acordo com a censora, “ele, comandado pela mulher, é um ex-comandante da Marinha Mercante e tenta seguir carreira “comandando o edifício”³⁵⁸. Seu parecer é próximo ao de Myrtes Pontes, uma vez que a censora apresenta o personagem como “comandante” Apolinário³⁵⁹, no qual as aspas colocam em dúvidas a sua atuação de comando. É perceptível, por meio de ambas as apreciações, a crítica de Dias Gomes com relação a patente atribuída ao personagem, uma vez que este, apesar de ser um ex-oficial da Marinha, não tinha atribuições para exercer o comando.

Outra crítica social representada por Dias Gomes em *Bandeira 2* foi comentada por Luzia de Paula. Diz respeito aos retirantes nordestinos que buscavam nos grandes centros melhores oportunidades de vida, representados na trama como deslocados, pobres, vulneráveis e responsáveis por problemas urbanos, tal como o de ocupação de espaços públicos e privados. Em seu parecer, a censora aponta:

Uma família de retirantes nordestinos, alojados na garagem do edifício, **dá a nota dramática, despertando nos endurecidos corações dos personagens sentimentos e atitudes humanitárias**. Lícia, a filha mais velha do casal de nordestinos, para salvar seus pais da miséria, é forçada a aceitar uma situação contrária aos seus princípios na qualidade de amante de Tucão, **bicheiro e o “manda chuva” local** (grifo nosso)³⁶⁰.

Ao abordar na trama a chegada dos “paus de arara”, Dias Gomes - se utilizando de recursos melodramáticos - buscou denunciar os problemas socioeconômicos cotidianos a

³⁵⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, referente aos Capítulos 01 ao 10, redigido pela técnica censora Luzia Paula, p. 01.

³⁵⁹ Idem, p. 02.

³⁶⁰ Idem. Parecer do SCDP de 22/10/1971, referente aos Capítulos 01 ao 10, redigido pela técnica censora Luzia Paula, p. 01- 02.

aquele período, por meio de uma abordagem afetiva, objetivando causar uma sensibilização à condição social das famílias de migrantes nordestinos, conforme se pode notar pela apreciação da censora. A sujeição sexual da mulher, devido às péssimas condições socioeconômicas foi abordada na trama e esteve presente no parecer de Luzia de Paula. A censora reconhece a influência, autoridade e poder local exercido pelo protagonista, o antiético e vilão, Tucão. Conforme observado por Misse (2010, p. 16) ao analisar o jogo do bicho, o “banqueiro”, comumente conhecido como “bicheiro”, detém influência e poder em seu território - geralmente um ou mais bairros, podendo chegar a um município. O bicheiro estabelece uma relação com a população da área de sua banca, com características similares ao “mandonismo local” próprias do mundo rural. Vários destes bicheiros criaram uma ampla rede social e mantinham relações de clientelismo com os moradores de sua área, políticos e autoridades (MISSE, 2010, p. 16-17).

Tucão, o “manda chuva local”, como observado por Luzia de Paula, é representado no parecer de maneira negativa, sendo responsável pelo assédio à Lícia, por contravenções como contrabando e por desagregar sua própria estrutura familiar.

Tucão é do tipo inescrupuloso, imoral e grosseiro. O comportamento de seus filhos Thaís e Zelito ambos socialmente desajustados e revoltados refletem a atitude dos pais, principalmente a paterna³⁶¹.

Zelito é caracterizado pela censora como “quase um anormal, introvertido, que se apaixona por Noeli”. A anormalidade indicada pela censora está ligada à sensibilidade do personagem, que detinha dificuldades para expor seus sentimentos e expressava-se artisticamente por meio da pintura. Já a personagem Taís é observada com ressalvas, uma vez que “não reconhecendo no pai autoridade, insurge-se frequentemente contra ele”, além de “participar do grupo do qual faz parte seu namorado, Luiz Cláudio, fazendo uso do vício da maconha”. Tal comportamento, principalmente, por ser efetivado por uma mulher é visto como problemático em relação à formação moral e, portanto, indicado a cortes.

Na apreciação final dos capítulos iniciais, Luzia de Paula indefere dois aspectos presentes na trama, sugerindo que cortes sejam realizados sempre que o autor perpassa estas temáticas: primeiro diz respeito ao tipo de contrabando efetivado por Tucão e o segundo aspecto: “se, de fato, ao transcorrer da estória, sua filha Taís, abraçará o vício da maconha”³⁶². Propõe que tais temáticas sejam amenizadas e que Dias Gomes encontre situações positivas

³⁶¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/10/1971, referente aos Capítulos 01 ao 10, redigido pela técnica censora Luzia Paula, p. 02.

³⁶² Idem. Parecer do SCDP de 22/10/1971, referente aos Capítulos 01 ao 10, redigido pela técnica censora Luzia Paula, p. 03.

para o desencadeamento da trama. No parecer final, as censoras entram em acordo e a sinopse *Bandeira 2* é liberada para maiores de dezesseis anos, porém com cortes.

Ao longo da narrativa a personagem Noeli perde projeção na história, passando de personagem mobilizadora de tramas e subtramas para ter suas ações centradas nos dilemas que envolviam a esfera afetiva. Dias Gomes reduziu o papel emancipatório da personagem criando em seu texto a dinâmica própria do melodrama, baseada na implicância de D. Anunciata e, principalmente, pela rivalidade amorosa estabelecida entre Tavinho *versus* Zelito. Tavinho envolve-se com Lêda (Sônia Clara), personagem que também é rechaçada por D. Anunciata, e Noeli torna-se noiva de Zelito. Os relacionamentos entre os personagens são instáveis e movimentados pelo ciúme.

A partir do capítulo 30 a história altera a direção da narrativa centralizando-se nas ações do outro protagonista – o contraventor Tucão. A partir da análise dos pareceres, inferimos que Dias Gomes propôs este novo desenrolar da trama devido ao apelo popular do personagem, o qual fazia enorme sucesso junto ao público (*Veja*, 12/07/1972, p. 82). Desta maneira, a estrutura dramática da narrativa passou a se articular em torno de Tucão. Os ganhos são constituídos a partir das contravenções praticadas por Tucão e pela guerra entre os bicheiros, que ganham ao longo dos capítulos maior proporção, juntamente com sub tramas que envolvem o personagem principal, tal como o namoro de sua filha, ou mesmo as sucessivas tentativas de se relacionar com Lícia.

De volta à narrativa, após um conflito armado entre Tucão e Sabonete, em que ambos acabam feridos, Irmão Ludovico (Ziembinski) – responsável pelo orfanato – a pedido de D. Célia, tenta alertar Tucão sobre os efeitos nocivos de tal rivalidade e censura o banqueiro pelo fato deste exercer uma atividade ilícita. Tucão replica afirmando para o religioso que este negócio já lhe rendera muitos donativos ao orfanato. O padre se cala e Tucão reafirma seu poder de influência³⁶³. Quidoca observa a movimentação de Sabonete, que abre mais um ponto de jogo de bicho na área de Ramos, o que gera concorrência ao “comércio” de Tucão. Na gerência dos negócios do contraventor, Quidoca emprega Quincas como vigia da banca, favorecendo, assim, a dependência de Lícia e de sua família com relação à Tucão³⁶⁴.

No entanto, a influência de Tucão frente ao Delegado é minada quando este articula uma ação com o objetivo de prendê-lo em flagrante, por tentar oferecer propina ao detetive Galileu

³⁶³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 24/01/1972, referente aos capítulos 63 a 65, pela técnica censora Maria Luiza Cavalcante, p. 01.

³⁶⁴ Idem. Parecer do SCDP, emitido em 23/11/1971, referente aos capítulos 24, pela técnico censor V. Alencar Monteiro.

(Francisco Di Franco)³⁶⁵. Porém, o “ardiloso bicheiro receando tal medida, toma as precauções que o isentavam”³⁶⁶. Apesar disso, o Delegado efetua sua prisão, “forçando-o através de coação psicológica a se confessar como culpado”³⁶⁷.

O namoro às escondidas de Taís e Márcio, filho de Jovelino Sabonete, no decorrer do desenvolvimento da história ganha destaque, juntamente com os problemas relativos ao contrabando, mas que mesclados às passagens cômicas, atenuam os efeitos negativos ora apresentados, conforme a avaliação da SCSP³⁶⁸. Entre os capítulos 75 a 80, Tucão ao ir convidar Lícia para assistir um jogo do Olaria encontra a moça com o jogador Mingos. Com ciúmes revela suas verdadeiras intenções à Lícia, que além de ser sua secretária reside em um de seus apartamentos³⁶⁹. A jovem, por sua vez, afirma que se mudará e Tucão sentindo-se traído, “planeja com Quidoca vingar-se, contratando dois capangas para que espanquem Mingo”³⁷⁰. Noeli ao andar de carro com Zelito à noite encontra Mingos, sem sentidos, caído no meio da rua. Lícia procura o bicheiro e lhe propõe um acordo: em troca de romper definitivamente com Mingos, o banqueiro deveria deixar o jogador em paz e sua família residir em um de seus apartamentos no prédio. Tucão, satisfeito, aproveita a oportunidade para dar mais uma de suas investidas na personagem.

O irmão de Lícia, Quincas, foi preso em uma batida policial por estar com uma lista de jogo de bicho em mãos. Alguns dias depois, foi libertado por interferência de Tucão. Ao ser solto informa à Quidoca que deseja mudar de vida e se afastar da engrenagem presente no jogo do bicho. Tal como a peça *A Invasão*, Severino desgostoso com a vida na metrópole e almejando retornar para Paraíba está muito feliz pois, finalmente, conseguiu juntar o dinheiro suficiente para comprar as passagens de volta. Todavia, Severino tem seus propósitos devastados. Tragicamente, cai do andaime e morre.

Compadecidos com a morte de Severino e desejando impor seu poder de influência, Sabonete e Tucão encomendam, na casa funerária, caixões diferentes para o defunto. No entanto, a funerária era um dos pontos de jogo do banqueiro Tucão e este não admite que seu

³⁶⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 24/01/1972, referente aos capítulos 63 a 65, pela técnica censora Maria Luiza Cavalcante, p. 01.

³⁶⁶ Idem. Parecer do SCDP, emitido em 25/01/1972, referente aos capítulos 66 a 68, pela técnica censora Hellè Prudente Carvalhêdo.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ Idem. Parecer do SCDP, emitido em 07/02/1972, referente aos capítulos 72 a 75, pela técnica censora Luzia M. de Paula.

³⁶⁹ Estrutura dramática muito próxima à peça *A Invasão*, no que tange aos personagens Malú e Dr. Deodato.

³⁷⁰ Parecer do SCDP, emitido em 10/02/1972, referente ao capítulo 78, pela técnica censora Luzia M. de Paula.

rival financie o enterro. Como um recado, envia para sua residência o caixão por ele comprado. O velório segue tumultuado com tiroteio entre os capangas dos dois banqueiros.

Figura 12: Cena de *Bandeira 2* jogo do bicho na funerária



Fonte: Canal *You Tube*.³⁷¹

Finalmente chega à Alfândega o carro tão esperado por Tucão. O automóvel continha em seus pneus a “muamba” contrabandeada pelo bicheiro. Contudo, devido a um problema referente à documentação, o banqueiro não consegue retirá-lo. O bicheiro planeja invadir a Alfândega e roubar somente os pneus, mas nada consegue. Tucão, então, tenta os meios legais para retirar o automóvel³⁷². Paralelamente, Noeli, apoiada por Tucão, vence o concurso de “Rainha dos Motoristas” e é coroada no “Programa do Chacrinha”, o que causa grande irritação em Jovelino Sabonete e na outra candidata. O carro, finalmente, é liberado. Noeli e Zelito ficam encarregados de buscar o automóvel e levá-lo para casa, onde seriam esperados com uma grande festa. Felizes e sem saber da festa, o jovem casal decide viajar para São Paulo com o tão aguardado carro para, enfim, dar a entrada ao processo de casamento, visto que Noeli era desquitada. Todos ficam preocupados, principalmente Tucão, que esperava ansiosamente para retirar a “muamba”³⁷³. O casal retorna frustrado, pois o noivo não possuía idade suficiente para se casar sem a autorização de seus pais. No entanto, quando o carro foi devolvido, estava

³⁷¹ Disponível para consulta em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ygj76iUHDJU>. Acesso em 20 de julho de 2020.

³⁷² Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 10/02/1972, referente aos capítulos 86 e 87, pela técnica censora Luzia M. de Paula.

³⁷³ Muamba esta que é classificada no Parecer como tóxico. Parecer do SCDP, emitido em 25/02/1972, referente aos capítulos 89 a 90 pela técnica censora Luzia de Paula, p. 01.

faltando um dos pneus contendo a “mercadoria”. Mercadoria esta que em nenhum momento da narrativa, teve seu conteúdo explicitado pelo autor, causando certa divergência nos pareceres.

Devido à intensa rivalidade dos banqueiros, a polícia efetua ações visando combater o jogo do bicho, prendendo os principais implicados e monitorando os chefes das bancas, Tucão e Jovelino Sabonete³⁷⁴. Beto Canivete, responsável por administrar o contrabando praticado por Tucão, está escondido no apartamento de Quidoca, pois a polícia está em seu encalço para descobrir o caso relacionado ao furto do pneu³⁷⁵. Tucão e Quidoca prosseguem com as buscas³⁷⁶. Finalmente, o conteúdo contrabandeado é revelado. Ao ter seu pneu furado, Noeli encontrou muitos diamantes e, imediatamente, se lembra de uma conversa com o Delegado, que havia lhe informado sobre o contrabando de pedras preciosas³⁷⁷. Todavia, o parecer de autoria de Maria das Graças Pinhati não apresenta explicitamente o desfecho desta situação, ficando em aberto se o conteúdo do pneu foi encaminhado às autoridades policiais ou se, finalmente, foi entregue nas mãos do contraventor.

Devido ao recrudescimento da operação policial, os bicheiros rivais resolveram se unir em uma força temporária, formando um “Congresso”, a fim de estudar a situação e encontrar uma solução, pois caso contrário serão fatalmente liquidados. Embora eventualmente unidos, continuava a luta pelo poder em torno do domínio das áreas do jogo do bicho, mesmo que de forma implícita³⁷⁸. Paralelamente, Marilene confessa a Zé estar grávida, causando grande felicidade ao compositor, que comemora a notícia com os amigos³⁷⁹. Ainda que houvesse divergências geradas com relação à Lícia, Tucão continua apadrinhando o jogador Mingo e seu time, já que Sabonete se propôs a fazê-lo. Assim, para irritar seu oponente, Tucão promove uma partida de futebol na qual Mingos jogará ao lado de Garrincha, contrariando e muito Jovelino Sabonete³⁸⁰.

No entanto, apesar da suposta união, Quidoca revela ao seu chefe que foi aberto por Jovelino uma “fortaleza de bicho dentro da área controlada por eles”, o que deixa Tucão furioso

³⁷⁴ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 03/03/1972, referente aos capítulos 96 ao 100 pelo técnico censor Carlos A. Milhomem de Souza.

³⁷⁵ Idem. Parecer emitido em 07/03/1972, referente aos capítulos 101 ao 105 pelo censor Carlos A. Milhomem de Souza.

³⁷⁶ Idem. Parecer emitido em 17/04/1972, referente aos capítulos 123 a 126 pelo censor Sebastião N. Corrêa.

³⁷⁷ Idem. Parecer emitido em 02/05/1972, referente aos capítulos 136 e 137 pela técnica censora Maria das Graças Pinhati.

³⁷⁸ Idem. Parecer emitido em 10/03/1972, referente aos capítulos 106 ao 110 pelo técnico censor Carlos A. Milhomem de Souza.

³⁷⁹ Idem. Parecer emitido em 24/04/1972, referente aos capítulos 130 ao 133 pelo técnico Sebastião Minas Brasil.

³⁸⁰ Idem. Parecer emitido em 13/03/1972, referente aos capítulos 111 ao 116 pelo técnico censor Carlos Milhomem de Souza.

e este, por sua vez, ordena a seus homens que destruam tudo³⁸¹. A guerra entre os bicheiros é retomada. Nesse ínterim, Taís e Márcio resolvem fugir e se escondem no orfanato de Irmão Ludovico, fato que acirra ainda mais o conflito entre os banqueiros. Quidoca, Tucão e a polícia procuram os jovens por toda parte. Em confronto, Sabonete é atingido na cabeça por Quidoca e por ter perdido a memória desaparece. Acreditando que o bicheiro havia morrido, o Delegado instaura uma investigação. Logo que Sabonete recupera a memória, uma das primeiras ações do bicheiro é telefonar para Tucão para gozá-lo³⁸². Nos capítulos subsequentes, os conflitos entre os bicheiros continuam, como o ocorrido no interior de uma quitanda, resultando em ferimentos superficiais de ambos os lados. “Nesta ocasião chega à polícia que é facilmente manobrável pela habilidade de Jovelino Sabonete, não resultando na prisão de ninguém”³⁸³.

Dr. Freitas comunica a Sabonete a urgência de uma intervenção cirúrgica e este é internado. Tucão é informado pelo médico da operação e ambos os banqueiros firmam um pacto de trégua por 48 horas. Contudo, ignorando o acordo firmado, Tucão e seu fiel capanga furtam uma ambulância, invadem o hospital e sequestram Sabonete e o levam para um local desconhecido. O objetivo do rapto de Jovelino era o de pressionar Márcio a devolver sua filha fugitiva. Enquanto isso, Ludovico preocupado por esconder os filhos dos banqueiros comunica o bispo, que o repreende severamente. Diante disso, o padre é obrigado a pedir que Taís e Márcio se retirem do orfanato³⁸⁴. Sabonete é então levado para a funerária, onde recebe tratamento de Dr. Freitas, também sequestrado por Tucão e Quidoca. Márcio fica a par dos acontecimentos e para salvar seu pai deixa Taís na casa de seus pais. Enquanto isso, a polícia prossegue com as investigações em busca dos reféns³⁸⁵.

Retomando a história no capítulo 163³⁸⁶, após ser submetido a uma intervenção cirúrgica, Sabonete adquire concepções místicas, tornando-se religioso e arrependido, comportamentos que nunca havia tido antes. Aproveitando-se dessa situação, Tucão manda destruir as bancas de seu rival. Dois dos capangas de Jovelino foram eliminados, a sangue frio, por Quidoca. Todavia, a cena do assassinato não foi ao ar, devido a corte da SCDP³⁸⁷. Jovelino

³⁸¹ Idem. Parecer emitido em 04/04/1972, referente aos capítulos 117 e 118 pela censora Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes.

³⁸² Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira* 2. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 27/04/1972, referente aos capítulos 134 ao 135 pelo técnico censor Sebastião Minas Brasil.

³⁸³ Parecer emitido em 04/05/1972, referente aos capítulos 138 ao 140 pelo técnico censor Sebastião Minas Brasil.

³⁸⁴ Parecer emitido em 10/05/1972, referente aos capítulos 144 ao 145 pelo técnico censor Sebastião Minas Brasil.

³⁸⁵ Parecer emitido em 11/05/1972, referente aos capítulos 146 ao 148 pelo técnico censor Sebastião Minas Brasil.

³⁸⁶ Os pareceres referentes aos capítulos 150 ao 162, não apresentam um compêndio da trama nem mesmo avaliações que envolvam reavaliações de conteúdo ou cortes. Tais Pareceres foram feitos pelo técnico censor Constâncio Montebello.

³⁸⁷ Parecer emitido em 06/06/1972, referente aos capítulos 163 ao 164 pela técnica censora Teresa C. Marra.

Sabonete continua cada vez mais religioso e vai à missa de sétimo dia de seus capangas e se confessa. Valéria, sua esposa, tenta sem sucesso salvar seu amante, Luiz Cláudio (João Paulo Adour), cercado por policiais em seu apartamento após roubo de um carro. O rapaz acaba preso.

Neste entretempo, Taís e Mário conseguem enfim se casar, dando uma trégua ao conflito de seus pais. Outro casal que reata é Mingos e Lícia. A família da jovem passa a sofrer constantes ameaças de despejo de Tucão, pois ainda residia em um dos apartamentos do contraventor³⁸⁸. Ao longo do desenvolvimento da trama, Noeli mantém o relacionamento com Zelito apesar das constantes investidas de seu ex-marido. Ao se preparar para seu casamento, Tavinho, movido por ciúmes, tenta constantemente atrapalhar a união. No entanto, um evento mudaria os rumos da história definida pela sinopse.

Márcio vai ao baile de carnaval em companhia de Taís e acaba sendo visto por um dos capangas de Tucão. Em plena festa um tiro é disparado. Baleado, o jovem morre nos braços de Taís, atingido por um dos homens que trabalhavam para seu pai. Tucão alega ser inocente, desculpando-se com todos pelo ocorrido. Coração de mãe, um dos contraventores da banca de Tucão, assume o crime, não convencendo nem mesmo o Delegado³⁸⁹. Jovelino, em retaliação, sequestra Noeli como isca para capturar Zelito com o objetivo de vingar a morte de seu filho. A pedido de Tucão, o Dr. Freitas vai no lugar de Zelito intermediar a negociação para a libertação de Noeli, que foge. Jovelino Sabonete estarecido declara que alcançará sua vingança de outro modo³⁹⁰.

Ao contrário do exposto na sinopse, Dias Gomes cria outro desfecho para *Bandeira 2* para os protagonistas Tucão e Noeli. Se anteriormente, Noeli reatava o seu casamento com seu ex-marido “ela e Tavinho haviam feito as pazes e anulado o desquite”, ao longo do desenvolvimento dos capítulos, o desquite é legitimado e o relacionamento com Zelito ganha aceitação do público e até mesmo por parte dos agentes do SCDP³⁹¹. Assim, no final da trama de *Bandeira 2*, Noeli e Zelito conseguem finalmente se casar³⁹². Mingo adquire projeção em

³⁸⁸ A construção do desdobramento da relação de Mingos e Lícia é muito próxima à nos personagens Lula e Malú de *A Invasão*.

³⁸⁹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP, emitido em 16/06/1972, referente aos capítulos 169 a 170 pelo técnico censor Sebastião Minas Brasil.

³⁹⁰ Parecer do SCDP, emitido em 23/06/1972, referente aos capítulos 172 a 174 pela técnica censora Tereza Cristina Marra.

³⁹¹ Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 07.

³⁹² Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/bandeira-2/censura.htm>. Acesso em: 02 de abril de 2019.

sua carreira e com o sucesso é assediado por muitas mulheres, esquecendo-se por instantes de sua namorada Lícia³⁹³.

Às vésperas do desfile da Imperatriz Leopoldinense, Tucão, o presidente de honra da Escola, segue liderando o ensaio. Em meio ao tumulto dos preparativos, Quincas, o irmão de Lícia, aproxima-se de Tucão e, inesperadamente, o atinge na barriga, com um golpe fatal de peixeira. O desejo de vingança do rapaz foi motivado, pois “a família paraibana foi despejada do apartamento por Tucão recebendo este como consequência uma agressão a faca”³⁹⁴.

O último capítulo de *Bandeira 2*, se passa no domingo de carnaval, onde a Imperatriz desfilou lindamente na Avenida Presidente Vargas. Em meio às cenas do desfile, ocorria o velório de Tucão na quadra da Escola. Com a morte de seu principal rival, Jovelino Sabonete desiste do jogo do bicho transferindo seus “negócios” para Balalaika. O enterro segue com Quidoca, braço direito do contraventor, carregando o caixão e vestido da mesma forma que seu chefe e “deixa patente que seguiria os passos de seu líder”³⁹⁵ assumindo assim, a banca do jogo de bicho em Ramos. A disputa em torno das bancas do jogo do bicho não é encerrada passando, apenas, para novas mãos.³⁹⁶

Dias Gomes ao criar o inesperado desenlace da trama de *Bandeira 2* mesclou os desfechos de duas peças teatrais que deram sustentação para a narrativa televisiva. De *A Invasão* o autor usou o homicídio do protagonista, assassinato por Quincas, rapaz paraibano que não suportava mais a opressão, coerção e os desmandos de Tucão com relação à sua família. Já o último capítulo, no qual transcorre o enterro do Tucão aproxima-se do desfecho de “Dr. Getúlio, sua vida e sua morte”, marcada pelo desfile da escola de samba e a morte do protagonista Simpatia:

A ESCOLA segue o carro lentamente, entoando o samba-enredo em ritmo lamentoso, como um canto fúnebre. Quando a cama desaparece de cena, o ritmo muda de súbito. A BATERIA explode numa batucada alucinante. Os passistas dançam desesperadamente, como tomados de loucura (GOMES; GULLAR, 1972, p.753-754).

³⁹³ Parecer do SCDP, emitido em 16/06/1972, referente aos capítulos 169 a 170 pelos técnicos censores Tereza Cristina Marra, Joel Ferraz e Sebastião Minas Brasil.

³⁹⁴ Parecer do SCDP, emitido em 26/06/1972, referente aos capítulos 175 a 178 pelos técnicos censores Heloísa Oliveira, Tereza Cristina Marra e Sebastião Minas Brasil.

³⁹⁵ Parecer do SCDP, emitido em 16/06/1972, referente aos capítulos 169 a 170 pelos técnicos censores Tereza Cristina Marra, Joel Ferraz e Sebastião Minas Brasil.

³⁹⁶ Parecer do SCDP, emitido em 03/07/1972, referente ao último capítulo nº. 179 pelos técnicos censores Lenir de Azevedo Souza e Maria das Graças Pinhati.

Uma das estratégias empregadas por Dias Gomes em *Bandeira 2* para aproximar a narrativa com a realidade contemporânea dos telespectadores, além da linguagem coloquial repleta de gírias e figurino dos jovens, foi a participação de celebridades reais, como Mané Garrincha e Chacrinha³⁹⁷. Marília Pêra, que interpretava a protagonista da trama, foi gravar no programa de Chacrinha que dentro de seu estereótipo e trejeitos, representou a cena escrita por Dias Gomes.

Ademais, o teledramaturgo criticou a relação da fama que envolve o jogador do futebol com a dura realidade quando este deixa de ser ídolo. O personagem Neneco que foi no passado um famoso e brilhante jogador e que se encontrava esquecido e consumido pela bebida, fazia uma ponte direta com a trajetória de Mané Garrincha, jogador de enorme prestígio no Botafogo e campeão mundial pela Seleção Brasileira. Mané Garrincha, no período de exibição da trama, também encerrava sua carreira no Olaria, time que na ficção era patrocinado por Tucão e no qual tinha como um dos principais jogadores o personagem Mingo. Além da participação na trama, o jogador deu assessoria ao ator Osmar Prado para a composição do personagem Mingo³⁹⁸.

Tecendo um paralelo entre ficção e realidade, Boni conta em sua autobiografia, que a manchete da morte de Tucão, divulgada no jornal *Luta Democrática*, gerou um boato de que Paulo Gracindo havia falecido e a partir daí, na gravação da cena do enterro “compareceram, espontaneamente, mais de mil pessoas que se acotovelaram no cemitério junto com atores e figurantes” (SOBRINHO, 2011, p. 346). Sobre o comparecimento maciço da população de Ramos no enterro fictício de Tucão, Dias Gomes (1998, p. 265) comentou:

[...] em letras garrafais no jornal *Luta Democrática*: MORREU TUCÃO. Tucão deixara de ser ficção, ganhara vida própria e morrerá de fato. O número da sepultura daria no dia seguinte, e os ‘banqueiros’ já esperavam porque mandaram cotá-lo (GOMES, 1998, p. 265).

Nesta passagem, Dias Gomes se refere a uma das cenas finais da novela, na qual Tucão, agonizando, pede a Quidoca para jogar no bicho o número de sua sepultura, 66, como consta na revista *Cartaz*:

³⁹⁷ A primeira autora a utilizar esse recurso foi Janete Clair em 1970, na produção *Véu de Noiva* anunciada nas chamadas da emissora como a “Novela-verdade”. A fim de conferir a sua narrativa maior veracidade, além de utilizar muitas tomadas externas tendo como cenário pontos turísticos da cidade, Janete incluiu na trama, como pontas, personalidades do período como o poeta e compositor Vinícius de Moraes e o cronista Carlinhos de Oliveira.

³⁹⁸ Depoimento do ator Osmar Prado sobre *Bandeira 2*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UFjlyfZ4Tcs>. Acessado em 02/03/19.

TUCÃO: Olha, Quidoca.

QUIDOCA: Fala, meu pai.

TUCÃO: Se eu morrer...tu não te esquece de mandar ... cotar ... o 289 milhar da minha sepultura. Esses sem-vergonhas todos... vão jogar... num esquece (*Cartaz*, 13/07/1972, p. 34).

Ultrapassando os limites da ficção, devido a um acordo realizado pelos bicheiros cariocas, para o espanto dos telespectadores que acompanhavam *Bandeira 2*, o número do túmulo de Tucão, macaco, foi o bicho sorteado na cabeça nas bancas do Rio de Janeiro (GOMES, 1998, p. 265). Ainda sobre o fim de Tucão, uma questão que merece destaque é o fato de que diferentes fontes afirmarem que a morte do protagonista havia sido sentenciada pela censura federal³⁹⁹. Ao examinar a documentação referente à *Bandeira 2* não havia nenhum parecer ou documento arquivado exigindo ou mesmo indicando tal redirecionamento de conteúdo. A morte do protagonista já estava expressa na sinopse apresentada para censura prévia, na qual constava que “Tucão é gravemente ferido por seu rival” e “junto ao leito de morte de Tucão”. Em sua autobiografia, Dias Gomes (1998, p. 263-267), ao lembrar a produção e a repercussão de *Bandeira 2* não faz nenhuma menção sobre alteração em seu texto.

No entanto, com relação à dimensão da moral e de costumes, a incidência de vetos nos pareceres de *Bandeira 2* se mostra alta, juntamente com a preocupação com o desenvolvimento de algumas temáticas ao longo da narrativa. Como aponta a censora Maria Luiza Cavalcante: “telenovela abordando temas adultos, dentro do conceito de moral e bons costumes, bem avançado para o comum de nossa sociedade”⁴⁰⁰. É provável que o rigor presente nos pareceres do SCDP em *Bandeira 2*, no que tange à esfera moral, esteja também ligado à promulgação do Decreto Lei nº 1077 de 1970. Este Decreto determinou, além da censura prévia, a coibição de quaisquer exhibições em canais de televisão de programas que propusessem conteúdos que ofendessem a moral e os bons costumes, bem como de exteriorizações que estimulassem ou insinuassem o amor livre e ameaçassem destruir os valores morais da sociedade brasileira. “Considerando que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo,

³⁹⁹ Entre as fontes que fazem referência sobre a esta intervenção direta do SCDP estão as fontes associadas às Organizações Globo estão: o Dicionário TV Globo (2002), o Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries (2010) e o site memoriaglobo.com. No Dicionário (2002, p. 33) consta no verbete *Bandeira 2* a seguinte menção: “a censura exigiu que o autor matasse Tucão, personagem que tinha grande aceitação popular”; afirmação similar ao Guia ilustrado TV Globo (2010) e no *site* www.memoriaglobo.com. Acesso em 11/04/2018.

⁴⁰⁰ Parecer do SCDP de 19/01/1972, referente aos Capítulos 61 a 62, redigido pela técnica censora Maria Luiza Cavalcante, p. 01.

que põe em risco a segurança nacional”⁴⁰¹. Nesta perspectiva, a fim de dismantelar o suposto “plano subversivo”, a SCDP debruçava-se na análise da narrativa de um autor assumidamente comunista com temáticas audaciosas como: a contraposição da instituição familiar, o desquite e o adultério; o controle comportamental da mulher, tanto na esfera sexual quanto em seu papel social; além do uso de drogas e contrabando. O técnico censor Alencar Monteiro, em sua apreciação, faz um compêndio da trama inicial voltada à análise dos primeiros capítulos de *Bandeira 2*.

Bicheiros armando golpes sobre golpes; moradores do edifício preocupados com a vizinha do apto. 201 “que mantinha encontros fortuitos com um certo cidadão” (que na realidade não era outro senão, o marido de quem se desquitara); família nordestina chega ao Rio, vítima de espertalhões; e a luta de uma velha que não queria seu filho casado, desquitado, fizesse as pazes com sua esposa; são a constante. Trata-se de uma abordagem do sub-mundo que vive determinada classe, nas grandes cidades. Tramas e o sucesso fácil de artimanhas são o fundamento que o produtor procura prender a atenção do espectador⁴⁰².

Nesta avaliação, Alencar Monteiro enfoca somente os aspectos morais e de costumes que envolvem as temáticas abordadas na trama, desconsiderando a dimensão crítica das representações sociopolíticas presentes nas subtramas como, por exemplo, aquela contida nos retirantes nordestinos. Observa-se que o censor afirma que a abordagem do submundo está vinculada à periferia carioca e, pelo fato de representar esta realidade social, Dias Gomes estaria estabelecendo uma estratégia para garantir a audiência do público. Com uma percepção similar, a técnica censora Maria Lúcia Cavalcante, em sua apreciação, destacou que a trama continha temáticas que não estavam adequadas aos costumes e que estas eram veiculadas seguindo:

[...] o objetivo dos mentores da novela: propagar ideias que enfraqueçam o conceito de família e do comportamento social regrado, assim, levando a todo território nacional aquele modo de viver, de falar, de conceituar, próprio de um ambiente restrito, ou talvez até, como muito da imaginação de quem o criou⁴⁰³.

Segundo a censora, a buscar desconstruir estruturas vinculadas a representação da família tradicional brasileira, o autor teria como propósito deturpar os princípios ideológicos à

⁴⁰¹Disponível integralmente em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em 01 abril de 2019.

⁴⁰²Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 17/11/1971, referente aos Capítulos 15 ao 17, redigido pelo técnico censor V. Alencar Monteiro.

⁴⁰³Parecer do SCDP de 19/01/1972, referente aos Capítulos 61 a 62, redigido pela técnica censora Maria Luiza Cavalcante, p. 01.

juventude. Buscando evidenciar sua observação, no final do parecer, a técnica censora indica a alteração da classificação indicativa de *Bandeira 2* para 18 anos⁴⁰⁴. Em seu parecer subsequente, Maria Lúcia Cavalcante mantém seu discurso, evidenciando que a história, em seu contexto geral, deve ser direcionada ao público adulto posto que:

[...] os assuntos envolvidos são os mais delicados possíveis pelas controvérsias reinantes sobre o seio de nossa sociedade e pela periculosidade da exposição dos mesmos à juventude, tão carente de uma reforma moral e cívica, que de ideias que lhes venham inculcar conteúdos falsos de liberdade, amor, realização afetiva, na família.

Devido à periculosidade dos assuntos presentes em *Bandeira 2* a censora, mais uma vez, indica a elevação da impropriedade classificativa. Frente a este Parecer, o chefe do SCDP expede o certificado de Censura para 16 anos, mas adverte a Rede Globo do risco de alteração do horário de exibição para após às 23 horas⁴⁰⁵.

Havia uma grande preocupação na influência do público jovem, principalmente em relação aos personagens que representavam os novos comportamentos sociais vivenciados pela juventude no período. Na trama, Zelito e Taís são compreendidos, na maioria dos pareceres, como desajustados socialmente, tendo sua mãe Célia “que dividir as preocupações entre a conduta estranha do moço e as atitudes muito independentes de sua filha”⁴⁰⁶. Caracterizado como um rapaz psicologicamente tímido, fraco e introspectivo, Zelito se expressa artisticamente por meio da pintura, o que denota sensibilidade. Sensibilidade esta vista como uma “anormalidade”, uma vez que está implicitamente associada, tanto no texto de Dias Gomes quanto nos pareceres, à homossexualidade. Na narrativa, esta situação é desenvolvida por Dias Gomes sob uma perspectiva cômica, uma vez que Tucão sente um enorme alívio ao saber que seu filho está apaixonado por Noeli. Em um parecer está expresso que o bicheiro pede a Quidoca que ele “dê umas aulas de masculinidade à Zelito e fale de assuntos amorosos, etc...”⁴⁰⁷.

Desde o início da trama, a conduta da personagem Taís, “moça bonita, bastante desinibida e namoradeira”⁴⁰⁸, é constantemente questionada por apresentar comportamentos

⁴⁰⁴ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 19/01/1972, referente aos Capítulos 61 a 62, redigido pela técnica censora Maria Luiza Cavalcante, p. 02.

⁴⁰⁵ Certificado de Censura, SCDP, nº 26.497 26/499 de 24/02/1972.

⁴⁰⁶ Parecer do SCDP de 22/11/1971, referente à sinopse e aos 30 primeiros capítulos, redigido pelo técnico censor Coriolano Cabral Fagundes. p. 01

⁴⁰⁷ Parecer do SCDP de 26/11/1971, referente aos capítulos 25 e 26, redigido pelo técnico censor V. Alencar Monteiro

⁴⁰⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 22/11/1971, referente à sinopse e aos 30 primeiros capítulos, redigido pelo técnico censor Coriolano Cabral Fagundes.

inadequados a uma jovem, como beber e consumir drogas, cenas que não foram ao ar, pois sofreram cortes diretos pela SCDP⁴⁰⁹. No entanto, a cena em que Taís foi espancada por seu pai, ao saber de seu relacionamento com Mário, vai ao ar reiterando o aspecto disciplinador e de controlador defendido pela SCDP, que tinha como ponto de referência a família patriarcal.

Embora seu papel de protagonista tenha, com a evolução dos capítulos, se restringido aos conflitos gerados pelo desquite e seu novo relacionamento, a personagem Noeli representou alguns aspectos da liberdade feminina, conquistados no final dos anos de 1960 e início da década de 1970. Neste período, a mulher passou a ocupar novos espaços de sociabilidade, superando a figura feminina que se estruturava a partir do masculino e cuja função era apenas a de auxiliar seu crescimento, nas esferas pública ou privada (RAGO, 2003, p. 1-3). Nota-se que a personagem, após o desquite, assumiu na trama sua autonomia financeira passando a trabalhar como taxista, fato que no período não deixava de ser arrojado, visto que esta era uma profissão predominantemente masculina.

O assédio e a indiferença das mulheres casadas são uma constante nos pareceres. As ações da personagem Noeli representavam estas mudanças na esfera comportamental e, constantemente, posicionou-se frente ao preconceito contra as mulheres desquitadas, como podemos notar por meio dos pareceres: “Noeli reagia violentamente, mas estava decidida a se manter honesta a qualquer preço”⁴¹⁰, e a personagem “compreendendo que todo homem a assedia devido a sua condição de desquitada está a resistir, heroicamente, no propósito de manter-se honesta”. O comportamento da personagem, inicialmente, não é rechaçado pela SCDP, uma vez que esta permanece honesta, pois mantém uma conduta sexual aceitável, o que significa que ela se relacionava somente com seu ex-marido. “Noeli, a motorista, apesar de separada, do marido, não apresenta conduta reprovável nesses capítulos”⁴¹¹.

Contudo, com a evolução dos capítulos, o desquite passa a se tornar mais evidente, quando Noeli encerra os encontros com seu ex-marido, Tavinho, e começa a se envolver com Zelito. Todavia, ao iniciar o romance com o jovem, a conduta moral de Noeli passa a ser questionada nos pareceres do SCDP. De forma subentendida, as apreciações críticas, indicam que a personagem deveria se manter casta após o divórcio: “Noeli, mulher desquitada, e que agora tem um namoradinho, está na posição de bem aceita por todos, de noiva do rapaz e até

⁴⁰⁹ Documento anexo ao Certificado de Censura nº. 25130/25139-71, que estabelece os cortes referentes ao capítulos 01 ao 10.

⁴¹⁰ Parecer do SCDP de 22/10/1971, *Sinopse* de autoria de Dias Gomes e encaminhada à SCDP pela TV Globo, p. 03.

⁴¹¹ Parecer do SCDP de 10/11/1971, referente aos Capítulos 11 ao 12, redigido pela técnica censora Hellé Prudente de Carvalho.

planejam casamento”⁴¹². O parecer subsequente narra que seu ex-marido assume um relacionamento com outra personagem⁴¹³. Entretanto, este relacionamento não é apontado como impróprio. Já Noeli, desvirtua seu companheiro, pois é uma “mulher desquitada e experiente tomando iniciativas com o rapazinho, a quem considera como noivo”⁴¹⁴.

No processo censório de *Bandeira 2*, princípios norteadores ligados à natureza moral e costumes estavam nítidos. Quanto aos aspectos de representação política e ideológica, os critérios de avaliação não se delinearão com tanta clareza pela SCDP. Nessa direção, questões de cunho político-ideológico, surpreendentemente, foram somente mencionadas nas apreciações, não sofrendo cortes e nem mesmo redirecionamentos de conteúdo. Entre estas questões destacam-se a migração de nordestinos para os grandes centros, a miséria, a invasão de propriedade particular, a pressão e tortura em interrogatórios, a aproximação entre o poder público e os contraventores e as relações entre clero e infratores associados ao jogo do bicho.

4.7 O BEM-AMADO: UMA OBRA ATEMPORAL

O Bem-Amado é uma crítica ao sistema. Não é uma crítica aprofundada, mas como encontrou grande sucesso com o público, conseguiu sobrepor à ideologia do setor empresarial, que em última análise reflete a ideológica sócio-política econômica do país.

Dias Gomes⁴¹⁵

O Bem-Amado é uma obra que desde sua criação, no início da década de 1960, transita no circuito cultural brasileiro perpassando, de forma cômica, elementos inerentes à política nacional que ainda permanecem arraigados às estruturas sociopolíticas do país. É uma produção que foi adaptada aos mais variados formatos, percorrendo diversos veículos midiáticos e no presente imediato alcançou o ambiente virtual. De peça teatral, passou à especial de TV, correu os palcos do país, sendo transformada em telenovela, continuou em formato seriado, foi adaptada em roteiro cinematográfico em 2010. Atualmente, as imagens e representações presentes na telenovela foram ressignificadas em memes, *podcasts* e reportagens, estabelecendo

⁴¹² Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Bandeira 2*. Cx. 09. Parecer do SCDP de 19/01/1972, referente aos Capítulos 61 a 62, redigido pela técnica censora Maria Luiza Cavalcante, p. 01.

⁴¹³ Idem.

⁴¹⁴ Idem, p. 02.

⁴¹⁵ Palestra de Dias Gomes ministrada na UFF no Projeto Encontro Marcado e publicada no jornal *O Fluminense* 1984, edição 24945.

uma interface com a realidade política atual, particularmente, associada às práticas políticas do presidente Jair Bolsonaro (GARCIA, 2021)⁴¹⁶. A respeito da atemporalidade de uma obra, o crítico teatral Antônio Cândido (2008) aponta que:

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende de sua relativa atemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar (CÂNDIDO, 2008, p. 55).

O Bem-Amado pode ser compreendida por este ângulo, pois perpassa, de forma cômica, aspectos inerentes a cultura popular e a realidade da política nacional, como a corrupção e a demagogia. A universalidade e atemporalidade de *O Bem-Amado* são comentadas por seu autor:

E não se pense que a proibição de eleger livremente seus candidatos nos livra dos Odóricos provincianos e citadinos, estaduais ou federais. Eles existem e continuarão existindo, com maior ou menor extroversão, pois são frutos, não da prática da democracia, mais da alienação e do oportunismo dos governantes, eleitos ou nomeados, escolhidos ou impostos (GOMES, 1990, p. 215).

Analisar a telenovela *O Bem-Amado* sob novas lentes não foi uma tarefa fácil. Após me dedicar intensamente na pesquisa desta obra (GARCIA, 2016), a qual, ainda hoje, permanece presente no imaginário popular brasileiro, passo a observá-la a partir de outro ângulo, por meio de uma documentação que permite projetá-la sob novas perspectivas analíticas. Somente pelo fato de se tratar de uma obra distribuída comercialmente, tivemos o acesso integral ao seu material audiovisual. Neste sentido, a análise volta-se para o processo censório relativo a telenovela, conjugada a textos jornalísticos, depoimentos do autor, bem como o conteúdo audiovisual da telenovela. O cruzamento destas fontes permitiu verificar a dimensão das intervenções censórias e as estratégias empreendidas pelo autor para levar temáticas cortadas ao ar.

O texto de *O Bem-Amado* integra uma gama de produções teatrais de Dias Gomes, que tiveram inspiração em acontecimentos verídicos, muitas vezes cômicos. De acordo com o próprio autor (GOMES, 1998, p.187), o argumento condutor da história era quase anedótico e se fundamentou em um fato verídico, contado por seu amigo Nestor de Holanda. Uma pequena cidade do interior do Espírito Santo não possuía um cemitério. Um dos candidatos a prefeito,

⁴¹⁶ Os elementos imagéticos audiovisuais mobilizados em *O Bem-Amado*, encobertos pelo aspecto cômico ganharam, no presente imediato, enorme projeção revelando uma resignificação, também crítica, ao governo atual, em especial, quanto a sua gestão contra a pandemia do Covid-19 (GARCIA, 2021, p. 360).

percebendo que esta poderia ser a sua plataforma eleitoral, propôs a construção de um “campo santo”. O candidato se elegeu e logo se dispôs a cumprir sua promessa de campanha, construindo o cemitério no terreno da prefeitura. Anunciou aos quatro ventos que seria inaugurado pelo primeiro cidadão que morresse na cidade. Todavia, durante um ano inteiro não houve nenhum falecimento na cidade e a oposição aproveitou-se deste fato para fazer acusações ao prefeito, como a de construir obras inúteis com o dinheiro público. Os percalços enfrentados por este prefeito para a aguardada inauguração do cemitério, nas mãos de Nestor de Holanda, transformaram-se em uma crônica, publicada no *Diário Carioca* (GOMES, 1990, p. 594).

Observando com perspicácia que esta história poderia ser desdobrada em uma sátira política, Dias Gomes a transforma em peça teatral. Segundo Ferreira Gullar, Dias Gomes dizia que sua peça se tratava de uma farsa sociopolítico-patológica, na qual a patologia estava intimamente relacionada “[...] à vida política nacional, com seus vícios doentios: a demagogia, a corrupção e a falta de escrúpulo dos governantes” (GULLAR, 2010, p. 7).

O dramaturgo baseia o protagonista da peça em um de seus principais desafetos, Carlos Lacerda⁴¹⁷ que, conforme contou Ferreira Gullar (2010, p. 07), “gostava de falar bonito, e por coincidência, propôs construir na cidade (Rio de Janeiro) um cemitério vertical, de muitos andares – um arranha-céus para defuntos”. Gullar comenta também que Dias Gomes criou o título *O Bem-Amado* inspirando-se no eleitorado de Lacerda, “constituído em sua maioria por mulheres *mal-amadas*, como afirmavam ironicamente seus opositores” (GULLAR, 2010, p. 7-8). De acordo com José Dias (2009), os personagens enfatizam os estereótipos presentes na sociedade das décadas de 1960 e 1970, tais como: o coronel, as solteironas, o dono da venda, o vigário, o cangaceiro/delegado e o funcionário público (DIAS, 2009, p. 39). Segundo o próprio dramaturgo, “essa peça pertence a uma fase em que a dramaturgia brasileira procurava pesquisar nossa realidade fazendo uma espécie de tipificação de nosso povo” (GOMES, 1990, p. 215).

Neste sentido, Dias Gomes expande o personagem principal, que passa a representar, tal como aponta Ferreira Gullar, o “arquétipo do político brasileiro, uma figura farsesca que, no exagero dos traços, põe à mostra a enfermidade social. Faz-nos rir dele, faz-nos rir de nós mesmos, induz-nos a curar o mal” (GULLAR, 2010, p. 08). Iná Costa acrescenta que o caráter

⁴¹⁷ A inimizade com Carlos Lacerda remonta a década de 1950, quando Dias Gomes, então diretor da Rádio Clube, viaja em comitiva com o PCB para Moscou. A viagem, realizada com empréstimos de um agiota, sob viés dado por Lacerda, transformou-se na seguinte manchete; “Diretor de Rádio Clube leva flores para Stalin com o dinheiro do Banco do Brasil”. A repercussão da reportagem causou a demissão de Dias Gomes.

patológico presente na narrativa está na exposição das regras do jogo democrático que “combinava a ‘loucura’ do estadista com a ‘insensatez’ do eleitorado” (COSTA, 2017, p. 86).

No momento mais latente da ditadura militar brasileira, em 1973, *O Bem-Amado desponta* nas telas. Com direção de Régis Cardoso e a supervisão de Daniel Filho é a primeira telenovela no Brasil exibida em rede nacional em cores, empregando, para tanto, tecnologia de ponta. A fim de assegurar o sucesso desta produção experimental uma equipe de peso foi arregimentada com nomes notadamente reconhecidos no Cinema Novo, CPC e até mesmo na MPB. Devido a este meticuloso apuro técnico e artístico, *O Bem-Amado* foi a produção televisiva mais cara do período com um custo total de oito milhões de cruzeiros, o que equivale, atualmente, a aproximadamente R\$ 23.800.000,00⁴¹⁸. *O Bem-Amado* foi uma experiência muito bem sucedida para Rede Globo, pois além de ultrapassar os índices de audiência para o horário das 22 horas, alcançando o pico de 48,6% de audiência, conquistou novos espaços inserindo as telenovelas brasileiras no mercado internacional. As artimanhas maquiavélicas de Odorico percorreram toda a América Latina (com exceção da Venezuela), EUA e Europa, chegando aos telespectadores de mais de 30 países (GARCIA, 2016, p. 116). Devido ao sucesso, Dias Gomes transformou a trama em seriado, que permaneceu no ar entre os anos de 1980 a 1984.

Devido ao súbito corte da produção em substituição à telenovela de Walter Durst, *Despedida de Casado*, que foi integralmente censurada pela DCDP, a trama foi reapresentada em 1977, em formato compacto, em 128 capítulos⁴¹⁹, a fim de compor o horário. A escolha da emissora pela produção *O Bem-Amado* se deve a três motivos. A primeira, indiscutivelmente, é relativa ao sucesso de audiência desta produção, chegando a índices médios de 42,6%⁴²⁰, consolidando o horário das 22 horas para telenovelas. O segundo motivo foi o fato da edição compacta desta telenovela estar concluída no momento de interdição de *Despedida de Casado*, uma vez que *O Bem-Amado* havia sido editada e liberada pela DCDP para fins de exportação. Por fim, em 1973, poucos telespectadores assistiram *O Bem-Amado* em cores, fato este que se alterou em 1977, quando o acesso aos aparelhos de televisão coloridos já estava mais popularizado (GARCIA, 2016, p. 105).

⁴¹⁸Veja, 14/02/1973. O custo total da produção foi corrigido de Cruzeiro para Real pelo índice IGP – Fundação Getúlio Vargas.

⁴¹⁹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Ofício encaminhado pela Rede Globo ao diretor DCDP, em 26/05/1977, requerendo a extensão de dez dias de apresentação da reexibição de *O Bem-Amado*.

⁴²⁰ Os dados foram dispostos, a partir da média aritmética obtida nos resultados observados nos boletins semanais de audiência do Ibope do ano de 1973, para a região do Rio de Janeiro, disponíveis para consulta no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth - AEL/IBOPE da Unicamp.

Em agosto de 1972, a Rede Globo encaminhou um ofício à DCDP endereçada ao diretor Rogério Nunes para o exame prévio da sinopse de *Odorico, O Bem-Amado* requerendo a exibição da trama no horário nobre⁴²¹, com classificação indicativa de 14 anos⁴²². Para a Rede Globo, Dias Gomes já alcançava audiência expressiva no horário das 22 horas, sendo uma promessa de sucesso no horário às 20 horas. Não obstante, o horário nobre para telenovelas era extremamente visado pela DCDP, visto que era a faixa de maior audiência e, portanto, de maior influência junto ao público. Assim, o autor modelou seu texto a fim de que este atendesse aos critérios de avaliação do horário.

4.7.1 Sinopse

Dias Gomes inicia a sinopse apresentando ao leitor o espaço-tempo no qual se desenvolve a narrativa: “a ação transcorre em uma pequena cidade do litoral, no ano de 1960”⁴²³ localizando-a antes do golpe civil militar de 1964. Observação importante para um texto que será submetido à análise por parte do DCDP, visto que o distanciamento temporal criaria na narrativa a ilusão de afastamento de referência à realidade repressiva.

Vale do Sol, lugar onde a vida passava leve e despreocupada, possuía clima agradável e água radioativa, só via a agitação nos fins de ano, pela presença de turistas⁴²⁴. Nesta pacata cidade só havia um problema: a falta de um cemitério. Não que isso fosse um problema constante, visto que poucas pessoas morriam, mas quando havia um defunto, esse deveria ser enterrado na cidade vizinha, fato de extrema humilhação para os moradores. Observando essa questão, Odorico Osório da Boa Morte toma a causa da construção de um cemitério municipal como plataforma de sua campanha eleitoral.

O candidato foi caracterizado como “cinquentão simpático, bem falante, dono da maior fazenda do município e também da Cia de águas minerais Girassol”. Viúvo, exercia um estranho fascínio sobre as mulheres, principalmente as mal amadas”⁴²⁵. Apoiado entusiasticamente e apaixonadamente por suas três correligionárias e por grande parte da população, Odorico vence, facilmente, as eleições. Com a posse, a primeira medida administrativa de seu governo foi a

⁴²¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Ofício enviado pela Rede Globo de Televisão para a DCDP encaminhando a Sinopse da novela *Odorico O Bem-Amado*, para censura prévia em 28/08/1972.

⁴²² Idem.

⁴²³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 01

⁴²⁴ Idem. Sinopse, p. 01

⁴²⁵ Idem.

construção do campo santo. Reuniu todas as verbas dos cofres públicos, expulsou o circo do terreno da prefeitura, demarcou o espaço com um muro branco, construiu uma capela e colocou um portão de ferro com os dizeres “REVERTERE AD LOCUM TUUM”, o que significa, “retorne para o seu lugar”. Pronto! A promessa de campanha de Odorico estava quase cumprida aguardando, apenas o defunto para a solene inauguração.

Sem sequer ter em mente os problemas que esta ação iria lhe gerar, o prefeito reabriu o posto médico estadual, fechado há dois anos. Para tanto, a Secretaria de saúde enviou um médico vindo da capital, Dr. André. Ao chegar a Vale do Sol, encontrou o posto totalmente abandonado, sem as mínimas condições de atendimento. Somente Dona Chiquinha do Parto, vez ou outra, usava as dependências para prestar socorro aos casos mais urgentes. Dr. André logo colocou o Posto de Saúde em pleno funcionamento. Inicialmente, o médico teve apoio de Odorico que começava sua gestão. Todavia, um incidente alteraria essa conjuntura.

Um dia, ao ir aos correios, André se deparou com uma cena muito ofensiva. Apenas por diversão, dois rapazes atearam fogo aos jornais de um “pobre diabo” que coberto por eles estava dormindo na calçada⁴²⁶. Indignado com a situação, André colocou imediatamente os dois rapazes para correr. Perplexo, Dr. André percebeu que sua atitude causou incômodo a quem assistia a cena, “como se fosse normal deixá-los tocar fogo no infeliz”⁴²⁷. Posteriormente, o médico foi informado que um dos jovens que colocou fogo em Zé Caninha era o filho do prefeito. André levou imediatamente Zé Caninha ao Posto para receber os cuidados médicos necessários. Anita, ao visitar o mendigo, explicou ao Dr. André que sua atitude causou espanto visto que:

[...] anteriormente, para alguém ser atendido no posto médico necessitava de uma autorização de Odorico, que só a fornecia, evidentemente, aos seus amigos⁴²⁸.

E Zé Caninha não era uma pessoa bem quista à Odorico. A própria moça que estava com seu irmãozinho doente em casa não teve coragem de levá-lo para consultar no Posto de saúde da cidade, visto que sua família era inimiga política de Odorico, culminando, inclusive, na morte de seu pai, que fora assassinado a mando do prefeito. Frente a tal situação, André,

⁴²⁶Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 01.

⁴²⁷Idem.

⁴²⁸Idem.

estarecido com o mandonismo presente na cidade, foi imediatamente consultar o garoto. O caso era varíola e necessitava de internação.

Odorico ao saber o que se passava chamou o médico em seu gabinete. Com muito tato, tentou explicar que o Posto não havia sido reaberto - tendo ele mesmo doado as camas - para atender pacientes que fossem seus inimigos e reiterou que para qualquer internação seria necessário a sua assinatura na guia. O Dr. André discordou: "para êle, não haviam nem inimigos, nem amigos. Todos eram iguais"⁴²⁹. A partir desta situação foi desencadeada uma guerra que duraria meses.

Dono do único jornal da cidade, *O Clarim*, Maneco Pedreira percebeu que havia seis meses que Odorico tinha tomado posse e o cemitério ainda não havia sido inaugurado, e o criticava "obra inútil, com seu muro branco, cheio de palavrões atentatórios à moral pública. Custara uma fortuna aos cofres furados da prefeitura e para quê?"⁴³⁰. Odorico precisava com urgência promover um enterro para inaugurar o mais breve possível, pois como foi sugerido pela imprensa seria o mesmo que "confessar politicamente a sua inutilidade, Odorico precisava de um defunto a qualquer preço"⁴³¹. A partir daí Dias Gomes molda o gancho principal que conduzirá as ardilosas e maquiavélicas ações do prefeito.

Como resposta ao Dr. André e buscando colocar seu plano em prática, Odorico retira todos os leitos do posto médico em meio à epidemia de varíola. Buscando mobilizar a população, Dr. André, Anita e Maneco iniciaram uma campanha com o objetivo de reequipar o posto. Contudo, não obtiveram sucesso, pois a maioria da população temia as retaliações do prefeito.

A esta altura, Odorico já estava com sua imagem política desgastada por não conseguir cumprir sua promessa de campanha. D. Loló, uma das irmãs Cajazeiras, propõe uma solução: a vinda de seu primo Bebeto, um ótimo candidato a defunto. Bebeto que vivia na capital, já estava desenganado pelos médicos, "quase com a vela na mão"⁴³². Odorico animou-se com a ideia e propôs que a prefeitura custeasse tudo, desde a vinda, permanência, até o enterro de Bebeto. Para tanto, deixou o cemitério pronto para a inauguração, mandando pintar o muro, espantar as galinhas e o burro que lá pastava e deixando o coveiro em prontidão. Todavia, Odorico começara a se preocupar, pois os dias se passavam e nada do primo esticar as canelas. Enfim, chega a temida notícia: indecorosamente, o moribundo estava fora de perigo, e o pior,

⁴²⁹ Idem.

⁴³⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 02.

⁴³¹ Idem.

⁴³² Sinopse, p. 03.

Dona Loló - uma de suas mais entusiastas partidárias – além de ajudar na recuperação de Beбето, acabou-se apaixonando por ele. Dupla traição! Odorico começava a desesperar-se, pois “a morte parecia ter entrado de licença por tempo indeterminado”⁴³³. E as ferrenhas críticas de Maneco continuavam a ser publicadas e “apesar de namorar sua filha Selma, Odorico já pensava até em mandar matá-lo (assim, ao menos teria um defunto)”⁴³⁴.

Odorico sentiu renascer suas esperanças através de Seu Libório. O farmacêutico estava desaparecido e deixou um bilhete dizendo que não aguentava mais o fardo de sua vida ingrata. Odorico partiu depressa para consolar a viúva e afirmou que todas as despesas do enterro eram por conta da prefeitura “inclusive a lápide na qual seria exaltada o pioneirismo do defunto”⁴³⁵. Contudo, mais uma decepção. O corpo de seu Libório foi encontrado somente desmaiado. A corda que tentara se enforcar era fraca demais e arrebentou-se. Dias depois, o prefeito foi visitar Seu Libório, incentivando-o a colocar definitivamente um ponto final em sua existência. Todavia, o farmacêutico se recuperava e ganhava ânimo devido aos estímulos dados por Dr. André, “- sempre aquele doutorzinho intrometido!”⁴³⁶.

Os filhos de Odorico, Selma e Theo, alheios ao problema de seu pai, tumultuavam a cidade. Universitários em férias, vindos da Capital, a fim de quebrar a monotonia da cidade provinciana, resolveram assaltar os correios. De revólver em punho, invadiram a agência dos correios e roubaram todo o dinheiro que lá estava. Apesar de mascarados foram identificados por várias pessoas da cidade, que não os entregaram temendo as retaliações do prefeito. O delegado, encarregado de averiguar o caso, incentivado por Odorico, prendeu Anita acusando-a de ter forjado o assalto para embolsar o dinheiro. Anita, além de filha de um dos seus inimigos, fazia parte da oposição sendo, inclusive, namorada de Dr. André. Ciente da inocência de sua namorada, André iniciou uma campanha de doações para repor o dinheiro roubado, também sem sucesso, visto que ninguém da cidade se dispunha a desafiar Odorico.

Selma encantada por Dr. André, sempre o provocava, chegando até mesmo a encenar uma queda de cavalo para obter sua atenção e cuidados. Aproximando-se de Selma, o médico conseguiu provas que incriminavam os filhos do prefeito e conseguiu negociar a libertação de Anita. Odorico estava demasiadamente obcecado com a questão do cemitério e concordou com a libertação da moça, pois não queria se envolver em outra peleja.

⁴³³ Idem.

⁴³⁴ Idem. Sinopse, p. 04.

⁴³⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 05.

⁴³⁶ Idem.

Seu Libório, mais uma vez, tenta pôr um fim a sua vida e se joga ao mar. Novamente fracassa em sua tentativa suicídio, sendo resgatado por um pescador. Odorico empreende outra frente de ação tendo uma ideia genial para conseguir um defunto. O Prefeito convida para retornar a cidade o mais famoso pistoleiro do nordeste, Odorvino, mais conhecido como “Nove Dedos”. Segundo os moradores de Vale do Sol, Nove Dedos tinha mais de 37 mortes nas costas, outros admitiam que eram 29. Seja como for, a vinda do matador resolveria definitivamente a crise “defuntícia”⁴³⁷ instalada na cidade. O prefeito, “não satisfeito, ainda o nomeou a delegado, na esperança de que, com a força e a lei de seu lado, Nove Dedos se excedesse no zelo da ordem pública”⁴³⁸. Na nomeação do matador a delegado, Odorico até mesmo indicou quais pessoas deveriam sentir o rigor da lei. O primeiro deles deveria ser Maneco Pedreira, que teria a redação de seu jornal invadida pelo matador. Porém, habilmente, Maneco restaura a paz em sua redação. Tocando na vaidade de Nove Dedos, Maneco o convence a contar a trajetória de sua vida, a qual seria publicada em episódios, no Clarim.

Outra vez, as expectativas do prefeito vão por água abaixo, visto que o matador, investido de autoridade, resguardou a paz e a tranquilidade à cidade. E o pior, a publicação dos fascículos contando a vida do “terror do nordeste”, desmoralizava ainda mais a administração de Odorico. Buscando impedir que as críticas ganhassem maior repercussão, o prefeito pede a intervenção de D. Durvalina que, apesar de tudo, mantinha boas relações com Maneco. Ela marcou um encontro com o jornalista para chegarem a um acordo. No momento em que D. Durvalina sai da prefeitura e vai até a redação de *O Clarim* chega o seu marido, Dirceu Borboleta. Dirceu já estava repleto de suspeitas, pois andava recebendo cartas anônimas a respeito de sua esposa. Odorico, tentando alcançar seu objetivo mórbido, afirmou que a mulher de Dirceu ia ao jornal todas as tardes e o incitou a ir armado. Trêmulo de ciúmes e com o revólver em punho, dado pelo prefeito, Dirceu partiu para a redação do periódico e minutos depois, tragicamente, D. Durvalina é assassinada com seis tiros. O Dr. André chegou às pressas, mas nada pôde fazer.

Entusiasmado, Odorico finalmente conseguiria realizar um enterro com grande pompa. E conseguiu ir mais além, calando a boca da oposição. Frente ao ocorrido, Maneco ficou desmoralizado ante à opinião pública. O velório ocorreu na prefeitura e no dia seguinte, com tudo pronto para a tão esperada inauguração, chega à família de D. Durvalina. Os parentes exigiram que Durvalina fosse enterrada na capital. Odorico ficou transtornado:

⁴³⁷ O uso das aspas serve para indicar os vocábulos e expressões criados por Dias Gomes para o personagem Odorico Paraguaçu.

⁴³⁸ Idem. Sinopse, p. 6.

[...] estava disposto a pegar em armas, fazer uma revolução, levantar os brios da cidade em defesa daquela que, a bem dizer, fora um mártir. Não poderia abrir mão do direito de sepultá-la, já que era uma vítima da oposição⁴³⁹.

Tomado pelo desespero, Odorico abraçou-se ao caixão e expulsou todos os parentes da defunta da prefeitura. Estes recorreram ao juiz local para solucionar o impasse. Neste ínterim, Maneco foi até a cadeia conversar com Dirceu Borboleta para saber quais os motivos que o levaram a matar sua esposa e tem conhecimento de toda intriga arquitetada pelo prefeito. Na manhã seguinte, por meio de *O Clarim*, todos ficam a par do que ocorreu de fato. Toda a cidade voltou-se contra a crueldade do prefeito, até mesmo seus correligionários. O juiz deu ganho de causa aos parentes e estes levaram o corpo de Dulcinéia para ser enterrado em outro cemitério.

Desprestigiado, só restava a Odorico tentar um golpe de audácia: “simularia um atentado. Isso é um atentado praticado pela oposição. Passaria de réu a vítima. Era uma ideia genial”⁴⁴⁰. Acompanhado somente por Dona Cotinha, Odorico começa a quebrar tudo e dar tiros a esmo. A fim de tornar o incidente mais verídico, Dona Cotinha sugere que ele desse um tiro no pé, e logo chamaria Dr. André que extrairia a bala e sensibiliza a opinião pública. Odorico mira em seu dedão, fecha os olhos e puxa o gatilho.

Mas nosso herói era mesmo um homem de pé frio. Errou o alvo. A bala atingiu o pé da mesa, um pé de garra, de ferro, onde ricocheteou e foi alojar-se no peito do próprio Odorico. Quando o Dr. André chegou ele acabara de expirar⁴⁴¹.

Finalmente, o cemitério, enfim, foi inaugurado “talqualmente” Odorico desejava, com marcha fúnebre. Apesar de uns gaiatos fazerem um contraponto com um samba de roda, visto que a cachaça rolou a noite inteira no velório.

Mas o discurso de Maneco à beira da cova, comovera todo mundo. Exaltara o espírito público daquele que morrera para dar a cidade uma obra monumental. E tanto amor que tinha por essa obra que não cedera a ninguém a honra de inaugurá-la.

E assim, Dias Gomes encerra a sinopse de *Odorico, O Bem-Amado*.

⁴³⁹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 07.

⁴⁴⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 08.

⁴⁴¹ Idem.

4.7.2 Análise do Processo Censório

No entanto, é interessante perceber que o texto da sinopse, mesmo sendo direcionado à privilegiada faixa, não deixou de conter incisivas críticas sociais. A primeira delas é o próprio gancho que mobiliza toda a trama - a “crise defuntícia” que passava Vale do Sol. Na cidade de Odorico da Boa Morte ninguém morria. Fato este que destoa, e muito, da realidade brasileira do pós 1964, período marcado pela violenta repressão política. Destoava também quando comparado aos baixos índices de expectativa de vida, principalmente nas cidades nordestinas, além das elevadas estimativas de mortalidade infantil que, neste período, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE alcançaram 137,2 mortes para cada mil nascimentos, na região do nordeste nos anos iniciais de 1970⁴⁴².

Conforme consta na sinopse, o cemitério, segundo a oposição, era “uma obra inútil, com seu muro branco cheio de palavrões atentatórios a moral pública. Custara uma fortuna aos cofres furados da prefeitura, e para que?”⁴⁴³. A grande obra do governo, um cemitério, sem função social, que consumiu as verbas públicas da prefeitura destinadas a uma área essencial, como a educação, faz alusão a algumas construções do regime militar financiadas com o capital externo, que não foram bem sucedidas.

O regime militar buscou consolidar ideologicamente no imaginário nacional a proposta desenvolvimentista e ufanista do “Brasil Potência”, de “Brasil Grande”, por meio de grandes obras públicas fundamentais para o desenvolvimento estratégico do país, tais como a Ponte Rio Niterói, Usina de Itaipu e Tucuruí. Todavia, algumas obras, além de não alcançarem os objetivos esperados, causaram irreparáveis prejuízos aos cofres públicos, seja do ponto de vista social, econômico e ambiental. Entre os projetos de infraestrutura polêmicos e malogrados desenvolvidos no governo Médici com alto custo de investimento, responsáveis por reforçar a dívida externa e por causar imensuráveis impactos sociais e ambientais estão: a Usina Nuclear de Angra I (1972); a Hidrelétrica de Balbina (1973); a Rodovia Transamazônica e a Perimetral Norte⁴⁴⁴. Neste sentido, Dias Gomes parece tecer críticas a algumas das obras realizadas pelos

⁴⁴² IBGE, Departamento da População e Indicadores Sociais. *Evolução e perspectivas da mortalidade infantil no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1999. p. 20. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Evolucao_Mortalidade_Infantil.pdf. Acesso em 01 de agosto de 2019.

⁴⁴³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse, p. 2

⁴⁴⁴ A Usina Nuclear de Angra I teve sua construção iniciada em 1972 e gerou grande impacto ecológico e baixa produtividade energética. A Hidrelétrica de Balbina (1973), com o custo de US\$ 1 bilhão, inundou 2,36 mil km² de florestas nativas e teve um potencial energético 56 vezes menor que Itaipu. A Rodovia Transamazônica (BR-230), com extensão de 4.223 km, até os dias de hoje não foi totalmente pavimentada. Os projetos da Perimetral Norte (BR-210) e da Transamazônica foram responsáveis por dizimar milhares de índios, seja por

governos militares que, longe de alavancar o bem-estar social e promover o desenvolvimento para o país, buscavam legitimar e garantir uma imagem internacional positiva ao regime ditatorial. Não obstante, o autor já havia tocado nesta temática em 1967, por meio da peça censurada *O Túnel*⁴⁴⁵. Retornando a sinopse, Dias Gomes apresenta o desenvolvimentismo econômico com um tom de ironia. Ao narrar a tentativa fracassada do suicídio de Libório, Dias Gomes descreve assim a reação do personagem principal: “Odorico maldisse a própria sorte e também ao subdesenvolvimento nacional que produzira fibras de tão má qualidade”⁴⁴⁶.

Estando integrado ao movimento literário latino-americano do período⁴⁴⁷, o teledramaturgo empregou estruturas narrativas próprias do realismo fantástico para representar o entorpecimento social do povo. Por meio do personagem Zé Caninha – que mais tarde se chamaria Nezinho do Jegue – Dias Gomes expressa a embriaguez das classes populares frente às escolhas de seus governantes. “Zé Caninha, que em estado normal era um exaltado cabo eleitoral de Odorico, toda vez que passava da conta, saía pelas ruas dizendo o diabo do prefeito”.⁴⁴⁸ Na lucidez estava o ébrio dos eleitores, embriagados e ludibriados através das promessas de campanha, enquanto a cachaça trazia a consciência e a coragem para se expressar politicamente em tempos de repressão. Esse mesmo personagem, ao ser incendiado vivo, não causou nenhuma comoção aos demais personagens da cidade, acostumados aos desmandos e desrespeito à vida por parte da elite da cidade.

Outra questão presente na sinopse é o fato de que o protagonista, Odorico Osório, além de apresentar em seu discurso elementos que podem ser relacionados diretamente ao populismo, tem sua administração pública marcada por práticas e características próprias ao mandonismo

violência direta ou em decorrência de epidemias de sarampo, gripe e tuberculose, além de ocasionaram um enorme impacto ambiental. Segundo Oreste Preti o impacto após a construção do trecho da Transamazônica que atravessa a região do Norte do estado do Mato Grosso sobre os povos indígenas que “dos 1.500 índios estimados pelos irmãos Villas-Boas restaram somente uns 135 membros quando, em janeiro de 1975, a FUNAI iniciou a remoção para o vizinho Parque do Xingu” (PRETI, 1993, p. 23).

⁴⁴⁵ A peça *O Túnel* é uma crítica ao regime militar e suas as grandes obras públicas as quais, sem nenhuma funcionalidade, foram empreendidas como forma de legitimar o governo. A narrativa percorre com tom de teatro do absurdo, um constante engarrafamento em um túnel largo, que para a perplexidade de todos, nunca havia tido congestionamentos. A explicação dada por uma das personagens é que com as obras realizadas “tá na cara que mudaram a mão (...) a mão é pra lá, para esquerda; mudaram pra direita” (GOMES, 1972, p. 764). Dias Gomes (1998, p. 227) comenta que o engarrafamento iniciado em 1964 e que ainda prossegue em 1968, representa, a permanência do próprio regime militar “com a graça de Deus, comemoramos quatro anos de bem-sucedido engarrafamento” (GOMES, 1972, p. 784).

⁴⁴⁶ Idem.

⁴⁴⁷ O realismo fantástico foi um movimento literário que se desenvolveu fortemente nas décadas de 1960 e 1970 em toda a América Latina, que emprega como recurso narrativo e estilístico para representar a realidade o irreal e o absurdo. Ente os principais autores que referenciam este movimento estão o colombiano Gabriel Garcia Marques, o cubano Alejo Carpentier, Isabel Alende do Peru, Jorge Luiz Borges na Argentina e no Brasil, Murilo Rubião e Dias Gomes.

⁴⁴⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Sinopse. p. 02

local e ao clientelismo. Ao tomar medidas como retirar as camas e controlar quem poderia ou não frequentar o posto estadual de saúde, o prefeito concentrava em suas mãos o acesso dos cidadãos aos serviços públicos de direito. Além disso, para pôr um fim à crise “defuntícia” da cidade, Odorico contratou um matador para exercer a função de delegado, indicando até mesmo os nomes de quem deveria “de imediato sofrer os rigores da lei”⁴⁴⁹. O primeiro nome a encabeçar a lista era o jornalista e, segundo as indicações do prefeito, “Odorvino deveria dar logo uma batida na redação do *Clarim* e baixar o pau, sem dó nem piedade. Odorvino assim o fez”⁴⁵⁰. Observar os jornalistas como inimigos públicos e as invasões às redações são práticas repressivas que referenciam o período.

O desfecho tragicômico da sinopse remete ao atentado sofrido por Carlos Lacerda, que intensificou a crise do segundo governo Getúlio Vargas, culminando em seu suicídio. O ataque a tiros de revólver a Lacerda, no dia 5 de agosto de 1954, quando chegava a sua casa, matou o responsável por sua segurança, o major Rubens Florentino, e o atingiu no pé. O crime foi atribuído à guarda pessoal de Getúlio Vargas, o que instalou uma crise política nacional. Diante da pressão imposta pela imprensa e pelas forças armadas para sua renúncia, Vargas se mata com um tiro no coração. Ao forjar um atentado dando um tiro no pé, Dias Gomes, através de Odorico, trouxe, novamente, a polêmica se o atentado sofrido por Carlos Lacerda também não seria uma manobra política. Tal como o tiro no coração de Getúlio Vargas, o disparo ricocheteado que matou Odorico alterou o quadro de hostilidades formatado pela oposição, levando à comoção popular, transformando-o em O Bem-Amado do povo. Sobre o final da peça, Denise Rollemberg comenta que “só faltou Dias Gomes terminar sua sinopse dizendo que Odorico saía da vida para entrar na História...” (ROLLEMBERG, 2011, p. 6).

Assinado por três técnicos censores, o parecer expedido em 13 de setembro de 1972 libera, com ressalvas, a telenovela *O Bem-Amado* para ser exibida no horário das 20 horas. Seria a primeira produção de Dias Gomes a ganhar esta faixa e, assim, atingir a audiência massiva. Interesse da Rede Globo, visto que além de ser uma produção que consumiu grandes investimentos, devido à tecnologia em cores, poderia ser um sucesso no horário nobre, uma vez que as produções do autor geram audiência até mesmo em um horário mais tardio.

Todavia, para que esta produção ingressasse no horário nobre, os censores apontaram no texto considerações que deveriam ser rigorosamente seguidas, sob o risco de nova avaliação censória. Entre elas estão:

⁴⁴⁹ Idem. p. 08.

⁴⁵⁰ Idem. p. 06.

- I- Enfatizar o aspecto cômico em todas as situações;
- II- Frisar a época em que se desenvolve a estória, pois a sinopse especifica o ano de 1960, e isto tem importância, por não trazer implicações a atual realidade brasileira.
- III- As cenas devem ser condizentes com o horário sem focalizar violência no ato, destacando o propósito cômico;
- IV- Não dar a personagem SELMA um caráter duvidoso como sugere a “sinopse”⁴⁵¹.

Das quatro indicações propostas pela DCDP, duas afirmações merecem atenção: “ênfatizar o aspecto cômico em todas as situações” e “destacar o propósito cômico”. A irreverência, o riso e o cômico são formas de extravasar os silenciamentos e as tensões presentes em um momento em que o controle e o monitoramento da sociedade eram tão rígidos. Minois (2003, p. 526) ao analisar o riso em Freud, o associa diretamente ao prazer, possibilitando um alívio psíquico diante da própria realidade:

Nosso humor cotidiano, na maior parte das vezes, é desse tipo: ele nos economiza a cólera. [...] O humor é, assim, um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor (MINOIS, 2003, p. 526-7).

Ao associar o riso a o não sério, às tolices, a própria Censura acabava por eleger o cômico - o *locus* privilegiado da inversão. O riso trazia à tona as contradições revelando, por meio da irreverência, dimensões da realidade que ultrapassaram a sensatez e o convencional. Neste sentido, a DCDP, indiretamente, impulsionou Dias Gomes para empregar o cômico para descortinar as vicissitudes do jogo político – Estado autoritário *versus* poder regional - além, é claro, de expor a imoralidade presente na sociedade conservadora e tradicional, que utilizava como escudo a moral e os bons costumes.

A segunda observação está ligada à temporalidade da narrativa, uma vez que esta poderia referenciar discussões contemporâneas à trama. A distância temporal era essencial para DCDP, uma vez que se a trama estivesse ambientada no presente o telespectador poderia associar mais facilmente as representações ficcionais à sua própria realidade. No que tange à moral e aos bons costumes, era necessário que o caráter de Selma fosse realinhado, a fim de que a personagem pudesse trilhar o papel social esperado das jovens de família tradicional.

⁴⁵¹ A personagem Selma, filha de Odorico Paraguaçu, na versão televisiva se chamaria Telma. Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Ofício encaminhado ao Diretor da Rede Globo 18/09/1972.

O diretor do DCDP, Rogério Nunes, envia a emissora um documento que reitera a aprovação da novela e a impropriedade de 12 anos, liberando a apresentação da produção para o horário nobre, após às 20 horas, desde que o texto não sofresse alterações em seu desenvolvimento que contrastasse com a sinopse apresentada a DCDP⁴⁵². No entanto, tais recomendações, não foram seguidas à risca, o que culminou no redirecionamento da trama. Após a análise da sinopse, a Rede Globo encaminhou à DCDP, em janeiro de 1973, as gravações dos oito primeiros capítulos, para serem submetidas à censura prévia.

O primeiro capítulo de *O Bem-Amado* apresenta o universo multiétnico que compõe a narrativa, evidenciando a força da cultura popular - representada pelo candomblé em contraponto ao tradicional, marcado pela presença da Igreja Católica. O capítulo avança com o comício de candidatura de Odorico Paraguaçu. Dias Gomes (1975, p. 53-54) e o diretor Régis Cardoso, nesta sequência, seguiram uma estrutura muito similar à peça e a sinopse⁴⁵³, retomando personagens, diálogos e a mesma composição das cenas. É apresentado, por meio do cortejo do pescador morto, o argumento que irá delinear toda a trama de *O Bem-Amado*. Aproveitando-se da falta de um cemitério, Odorico lança, então, sua proposta de campanha e segue discursando:

ODORICO: Se eleito, meu primeiro ato vai ser o de cumprir o funério dever de mandar fazer o construímento do cemitério municipal. Como dizia Ruy Barbosa, o grande baiano, **bom governante é aquele que governa com o pé ficando na terra e o olho ficado no futuro, ou vice-versa. Porque o futuro de todos nós é o campo santo, porque não dizer o cemitério**⁴⁵⁴ (grifo nosso).

Por meio desta fala, Dias Gomes representa o futuro de forma mórbida e sombria – “o futuro de todos nós é o campo santo, porque não dizer o cemitério”. Este discurso pode ser percebido como uma crítica às propagandas veiculadas pelo regime militar que exaltavam o Brasil como o país do futuro. Estudos na área da consciência histórica⁴⁵⁵ demonstram que as gerações que vivenciaram a ditadura militar projetavam as expectativas do presente no futuro, devido às dificuldades enfrentadas como o cerceamento de direitos, falta de oportunidades

⁴⁵² Idem. Ofício pela DCDP à Rede Globo de Televisão em 15/09/1972.

⁴⁵³ A peça referida é Odorico, *O Bem-Amado*.

⁴⁵⁴ *O Bem-Amado*, 2012. Transcrição do discurso de Odorico disponível no DVD 01, Capítulo 02, em 00:14:23 a 00:18:22 segundos.

⁴⁵⁵ DUARTE, Geni Rosa; CERRI, Luís. Fernando Politização e consciência histórica em jovens brasileiros, argentinos e uruguaios. *Diálogos*, v. 16, dez./2012. NOVELLI, Letícia. As mulheres na Comissão Nacional da Verdade: a construção de consciência histórica na sala de aula por meio dos depoimentos femininos. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Tecnológica Federal do Paraná Londrina, 2020. SÁ, C. P.; CASTRO, R. V.; OLIVEIRA, D. C.; Möller, R. C. A memória social do regime militar entre jovens na cidade do Rio de Janeiro: seu lugar na estrutura representacional. *Textos completos da IV Jornada Internacional e da II Conferência Brasileira sobre Representações Sociais*, João Pessoa, 2005.

sociais e econômicas. Ou seja, conforme colocado por Dias Gomes, se o futuro inevitável era o cemitério, o futuro propagado pelo regime militar não apresentava perspectivas. A fala de Odorico passou integralmente pelo crivo do DCDP.

Retomando a sequência, Neco Pedreira, ao ouvir Odorico discursar, comenta com o dono do bar: “Isso aí é como uma espécie de doença, que está começando a dar aqui em Sucupira, se a gente não acaba logo no início, acaba virando epidemia”. Visando interromper o discurso e dispersar a multidão, o jornalista atira ao chão, bombinhas. Do coreto, Odorico replica: “Há muitos safardanas que não respeitam nem os mortos, nem acreditam em Deus. Não é para estes que vamos construir o nosso cemitério”⁴⁵⁶. Esta passagem a polarização política do período, além de se referir à esquerda, por meio de elementos que indicavam o engajamento político do dono do jornal. Além do personagem estar vestindo uma camiseta vermelha, o fato de Neco ser associado à bombas, remetem aos atentados que marcaram a conjuntura da época. Os atentados, entre os anos de 1968 e 1973, mesmo quando eram cometidos pela direita, acabavam por ser atribuídos à esquerda. Outra questão observada está presente na fala de Odorico, ao descrever o jornalista como ateu, visto que o abandono da religião e a rejeição ao sagrado era uma das principais ameaças atribuídas aos comunistas à sociedade⁴⁵⁷.

Após a análise das gravações dos oito primeiros capítulos, dois pareceres alteraram toda expectativa da produção e de seu autor de que a trama alcançasse o horário nobre. A técnica censora Teresa Paternostro, ao apreciar os capítulos gravados, em 17 de janeiro de 1973, emitiu um parecer redirecionando a trama para classificação indicativa de 14 anos, o que equivale impor que a telenovela só poderia ser exibida após às 21 horas, por considerar horário compatível à temática social apresentada⁴⁵⁸. Já o Censor Carlos Alberto Brás de Souza foi mais incisivo em sua avaliação e comenta em sua avaliação:

Odorico apresenta uma imagem negativa, pois apesar de pregar a moral e os bons costumes é um velho conquistador e cheio de amantes. Telma, sua filha não deixa dúvidas quanto a sua vida de moça libertina e adepta do amor livre; as três irmãs que compõe a plataforma eleitoral de Odorico, não tem nada de ingênuas, são amantes do fazendeiro, que age muito discretamente, pois nenhuma descobre o que a outra está fazendo⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ *O Bem-Amado*, 2012. Transcrição da fala de Neco Pedreira disponível no DVD 01, em 00:19:51 segundos.

⁴⁵⁷ Na década de 1970, a religião católica era hegemônica entre a população brasileira, 91,8%, e apenas 0,8% declaravam não possuir nenhuma religião (DECOL, 1999, p. 124). Dados extraídos do IBGE. Cf.: DECOL, Rene. Mudança religiosa no Brasil. In: *Revista Brasileira de Estudos Pop.* Brasília, 16, n.1/2, jan./dez., 1999.

⁴⁵⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Parecer nº. 318/73, emitido em 17/01/1973, referente aos capítulos 01 ao 08, pela técnica censora Teresa Paternostro.

⁴⁵⁹ Idem. Parecer nº. 318/73, emitido em 17/01/1973, referente aos capítulos 01 ao 08, pelo técnico censor Carlos Alberto B. Souza.

Carlos Alberto B. Souza conclui em sua apreciação que o espetáculo apresenta uma imagem negativa, devendo a classificação indicativa ser remetida para os 16 anos, sem cortes. Em outra cena, analisada por Carlos Alberto B. Souza figura uma reunião do Prefeito com suas partidárias. Odorico se posiciona junto às irmãs Cajazeiras em torno da mesa, a fim de discutir o desenvolvimento de sua campanha eleitoral e faz a seguinte colocação: "Eu, como candidato das famílias, acho que toda minha campanha vai ser baseada na seriedade e na moral".⁴⁶⁰ Logo após a esta declaração, a câmera em um *travelling* vertical, desloca-se de cima para baixo, com o intuito de mostrar o que acontecia para além da superfície, quer dizer, direcionando o foco da ação para o que ocorria embaixo da mesa. Essa sequência, permite ao telespectador visualizar em primeiro plano uma cena em que Odorico acaricia, com os seus pés, as três Cajazeiras. Observa-se, assim, a disjunção entre o discurso e a prática, visto o flagrante desacordo do que se confessa publicamente e frente às ações que ocorriam na esfera íntima. A referida sequência, percebida pelo censor, evidenciava uma crítica à sociedade moralista do período, uma vez que o discurso não acompanha as práticas de sociabilidade que aconteciam "debaixo da mesa". Embora presente em sua avaliação, a sequência foi ao ar.

Após receber os dois pareceres censórios, o diretor do DCDP, Rogério Nunes considerou a apreciação detalhada do censor Carlos Alberto B. Souza e decide deslocar a novela do horário nobre, com a justificativa de assegurar que a produção não desestabilizasse os pilares da "segurança nacional" bem como a "moral e os bons costumes". Com uma nova impropriedade classificativa, 16 anos, os planos maquiavélicos de Odorico Paraguaçu foram confinados às 22 horas⁴⁶¹.

Logo após a negativa, Dias Gomes reestruturou toda a narrativa adicionando subtramas, novos temas e personagens, bem como arriscou ao trazer questões polêmicas, do ponto de vista social e ideológico, como a cooperativa de pescadores, alcoolismo, uso de drogas, estupro, violência contra a mulher. Sobre o processo de revisão de *O Bem-Amado* José Dias (2009) verifica que o autor:

[...] estabeleceu novos nexos criativos e críticos em relação à realidade brasileira, dentro do regime de limites e possibilidades próprios à TV Globo

⁴⁶⁰ *O Bem-Amado*, 2012. Disponível no DVD 01, Capítulo 04, de 01:14:53 a 01:16:18 segundos. Todavia, na telenovela, a cena foi cortada por outras tomadas. Para o melhor entendimento da ação, a cena foi transcrita em sua integralidade.

⁴⁶¹ A documentação arquivada no Arquivo Nacional Brasília, DF. Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP, referente ao *O Bem-Amado* não contém documentos que expressem negociações da Rede Globo com a divisão com relação ao horário de veiculação da telenovela.

da época. Por exemplo, os neologismos criados por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foram resultados do processo de adaptação, algo que acabou tornando o personagem mais popular, apaixonante e criticável (DIAS, 2009, p. 65).

Outra alteração realizada por Dias Gomes, que contrastava com os direcionamentos do DCDP, refere-se à temporalidade da história, alterada da década de 1960 para o tempo presente, quer dizer 1973. Além de direcionar suas críticas sociopolíticas ao momento presente, essa alteração pode, também, estar associada aos interesses comerciais da emissora. O fato da narrativa se passar no tempo presente e ser representada em cores, seria uma fórmula que garantiria maior afinidade e aproximação do telespectador à sua própria realidade, podendo assim, aumentar os índices de audiência. Girassol, localizada no Vale do Sol passa a ser Sucupira, pequena cidade litorânea, próxima à capital Salvador.

Entre as principais mudanças na narrativa está a vinculação dos personagens, que passam a ser dotados de maior densidade psicológica, ultrapassando os limites dicotômicos presentes no gênero melodramático, conferindo maior dinamicidade ao texto. Nesta perspectiva, os personagens ultrapassam a configuração maniqueísta presente no gênero melodramático

O protagonista, o anti-herói Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo)⁴⁶² representa o coronel que se adequa aos influxos modernizadores da década de 1970. Odorico era um fazendeiro que detinha poder político e econômico na região e, segundo o próprio personagem, era “dono da maior fábrica de azeite de Dendê do mundo!” e das reservas de água mineral. O personagem possui as mesmas duvidosas características psicológicas expressas na sinopse e mantém um discreto relacionamento com a fina flor do ‘donzelismo’ juramentado de Sucupira, as três irmãs Cajazeiras – agora chamadas de Dorotéia (Ida Gomes), Dulcineia e Judicéia (Dirce Migliaccio), sobrinhas do poderoso coronel Hilário Cajazeira (Álvaro Aguiar). Odorico fazia a cada irmã promessas de casamento para obter favores secretos, isto é, troca de intimidades sexuais. Como diria seu criador, Dias Gomes, o simpático “mau-caratista” representa o arquétipo do político do interior que, por meio de sua grande obra pública, não media os meios para poder ter seu nome gravado nos “Anais e Menstruais da História”⁴⁶³. Além de Odorico, integravam a família Paraguaçu os seus filhos, Telma (Sandra Bréa) e Cecéu (João Paulo Adour), e sua irmã Zora (Ana Ariel).

⁴⁶² Os nomes dos personagens presentes na sinopse também sofreram alteração na versão televisiva.

⁴⁶³ Expressão criada por Dias Gomes para o personagem Odorico Paraguaçu (DIAS, 2009, p. 31).

Dirceu Borboleta (Emiliano Queirós), funcionário da prefeitura, tem uma sensibilidade e delicadeza, associadas a sua homossexualidade. Para composição da homossexualidade do personagem, Dias Gomes, tal como a telenovela *Assim na terra como no céu* fez uso do cômico, o que garantiu a permanência do personagem na obra, garantindo sua popularidade⁴⁶⁴. Assim, Dirceu corria pelos campos perseguindo as borboletas. A repressão social a sua sexualidade é representada na narrativa por sua castidade, timidez e gagueira. Apesar de ser respeitável, educado e apresentar a polidez, o personagem é caracterizado em um dos pareceres do DCDP como “vivaldino e abobalhado”⁴⁶⁵.

Um de seus principais antagonistas, Dr. André, passa a se chamar Juarez Leão (Jardel Filho) e envolve-se com sua filha, agora chamada de Telma (Sandra Bréa). O papel do “mocinho” é desconstruído por Juarez Leão, que era alcoólatra e em algumas passagens violento. O personagem o qual não se adequava aos estereótipos pré-definidos que correspondem à posição social e econômica de um médico, e muitas vezes se “rebelava contra o mundo, negando tudo, inclusive a Deus”⁴⁶⁶. A fim de evidenciar as características psicológicas e ideológicas do personagem e seu alinhamento com as causas populares, o cenário e figurino a ele atribuídos eram muito semelhantes aos dos pescadores.

Conforme consta na sinopse, Telma também se relaciona com o jornalista Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dolabela), anteriormente chamado de Maneco. Dessa forma, o triângulo amoroso é formado por Telma e os dois principais opositores políticos de seu pai. O relacionamento do médico com Anita, na trama televisiva, é deslocado para Neco Pedreira, dono do jornal *A Trombeta*. Neste sentido, Neco se mostra suscetível às paixões oligárquicas do momento, visto que ora se envolve emocionalmente com os Cajazeiras (Telma), ora se une à oposição (Anita), aos Medrados. Dias Gomes, através do personagem e de seu jornal, representou o posicionamento político da imprensa no período contemporâneo à exibição da novela (GARCIA, 2016, 165). A grande imprensa, com pontuais exceções, apoiou o golpe civil-militar de 1964, visto que o regime militar, em um primeiro momento, estava alinhado aos interesses liberais. Contudo, ao longo dos governos militares, grande parte da imprensa devido

⁴⁶⁴ Emiliano Queirós interpretou o personagem Dirceu Borboleta para além da novela, levando-o ao seriado *O Bem-Amado* (1980-1984) e, posteriormente, devido ao seu sucesso junto ao público foi retomado no programa humorístico *Escolinha do Professor Raimundo*, de Chico Anysio (1994).

⁴⁶⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 897/73, emitido em 13/02/1973, referente ao capítulo 17, pelos técnicos censores Paulo Leite e José Augusto Costa.

⁴⁶⁶ Idem. Parecer nº. 1168/73, emitido em 23/02/1973, referente aos capítulos 29/30, pelos técnicos censores Paulo Leite e José Augusto Costa.

a censura federal⁴⁶⁷ e a política econômica, que estava em desalinho aos interesses mais liberais, acabou direcionando a oposição ao regime militar. Jornais, como *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, são exemplos históricos dessa oposição, pois ambos foram arruinados financeiramente por perseguição política do regime, e os periódicos como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e a própria Abril, com a revista *Veja*, tiveram suas redações monitoradas por agentes ligados ao SISNI (KUSHNIR, 2012, p. 39-42).

Extrapolando a sinopse, são incluídos novos personagens que passam a ganhar projeção na trama, como a delegada Donana Medrado (Zilka Salaberry). Senhora madura, matriarca forte e respeitada, Donana desempenha a função de delegada de Sucupira após seu marido, Joca Medrado (Ferreira Leite), ficar paraplégico devido a um confronto armado com a família Cajazeira. A personagem deu visibilidade a uma discussão do período, ligada aos papéis socialmente construídos de gênero no mercado de trabalho, ao representar uma mulher com a função de liderança dentro de uma instituição tradicionalmente masculina, como a polícia militar. Dias Gomes, empregando uma estratégia comum ao seu processo de criação, buscou, na própria realidade, elementos para a composição dessa personagem. No ano de 1972, um caso ganha a imprensa nacional. Com apenas 24 anos, Lúcia Maria Stefanovich⁴⁶⁸ assume a função de delegada, cargo nunca antes ocupado por uma mulher.⁴⁶⁹ Dias Gomes, explorando o impacto da arma no imaginário do período, transpõe a questão para a ficção, uma vez que a personagem Donana Medrado detinha grande preocupação em escondê-la, colocando-a embaixo de sua saia, em seu espartilho. Mesmo evidenciando na narrativa a emancipação feminina no mercado de trabalho, Dias Gomes reproduz nas telas uma visão com nuances sexistas, representativo do homem da época. Na delegacia, Donana é auxiliada pelo atrapalhado Cabo Ananias (Augusto Olímpio). Compondo o núcleo da família Medrado, a jovem Anita (Dilma Lóes) vivia com seus avós após seu pai ter sido assassinado em um conflito com os Cajazeiras. O dentista/protético

⁴⁶⁷ Com a implementação do AI-2 a censura à imprensa foi acirrada, visto que este Ato disciplinava a situação jurídica dos “cassados”, vedando-lhes “manifestação sobre assunto de natureza política” e aumentou a pena de três meses para um ano de detenção, não só do infrator cassado, mas também do responsável pelo veículo de comunicação utilizado para a prática da infração.

⁴⁶⁸ Lúcia Maria Stefanovich atuou 45 anos na área policial, sendo a primeira mulher a ocupar a Chefia da Polícia Civil (1990-1991) e a exercer o cargo de Secretária de Estado da Segurança Pública do Estado de Santa Catarina sendo a única mulher a comandar a pasta desde 1995. Stefanovich faleceu aos 69 anos em 07/11/2017. Informações disponíveis <http://www.ssp.sc.gov.br/index.php/component/content/article/87-noticias/208-luto-no-estado-morre-dra-lucia-maria-stefanovick?Itemid=437>. Acesso em 09 de setembro de 2019.

⁴⁶⁹ Como relembra Stefanovich, a repercussão social foi tão grande no período que, além de ser noticiado nacionalmente os moradores da pequena cidade de Rio do Sul, em Santa Catarina, iam à delegacia para vê-la trabalhando. “Quando as pessoas chegaram à delegacia, ficavam surpresos de ver uma loira [...] e a primeira coisa que as pessoas queriam saber era onde ficava a arma. Digo, a arma está no lugar onde ela deve estar”, afirma Stefanovich em entrevista. Entrevista concedida ao Programa Palavra Aberta em 25/08/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yhy4wLhked8> Acesso em 09 de setembro de 2019.

Lulu Gouvêia (Lutero Luiz), apesar de não ser um Medrado, integra o núcleo dramático opositor à Odorico. O protético obteve o apoio irrestrito da família para sua candidatura a prefeito. Embora seu discurso de oposição tenha características de político populista, Lulu era subserviente, atendendo aos interesses políticos da família Medrado.

Dias Gomes construiu os personagens populares muito próximos à representação do PCB, o qual considerava o povo brasileiro, à margem da história e alienado por se manter distante do processo produtivo (RIDENTI, 2014). Envoltos por esta percepção, os personagens que representam o núcleo popular são pobres, pueris, ingênuos, sem consciência política e vítimas da estrutura sociopolítica a qual estavam submetidos. Compondo esse núcleo está o cangaceiro Zeca Diabo e os pescadores. O pistoleiro Odorvino – Nove Dedos ao ser representado nas telas sofre uma alteração, passando a se chamar Zeca Diabo (Lima Duarte) e não irá mais exercer a função de delegado. Além disso, outra alteração é que o matador, vítima e algoz de sua própria realidade, passa a fazer referência direta ao cangaço, representado na novela como a expressão popular de resistência às mazelas político-sociais e a miséria presente no nordeste brasileiro. A irmã de Zeca Diabo, Jaciara (Valéria Amar), de apenas 14 anos, foi abusada sexualmente pelo filho do coronel Lidário⁴⁷⁰. Como desdobramentos desta ação, Zeca Diabo, buscando “lavar a honra” de sua irmã, matou o agressor e fugiu, iniciando a vida criminosa. Jaciara, por sua vez, estigmatizada socialmente, tornou-se prostituta. Ao estruturar Zeca Diabo como marginalizado pelas condições sociais e políticas do seu ambiente, nas palavras do autor, o personagem é fruto do “fenômeno de injustiça social, uma vítima do coronelismo como tantos outros cangaceiros, levado a matar por um sentimento de honra e de justiça” (*Veja*, 18/04/1973, p. 62). Dias Gomes constrói a redenção do cangaceiro através da promessa feita pelo matador ao “Padim Padre Cícero” de não cometer mais assassinatos. Zeca Diabo é irmão do pescador Mestre Ambrósio (Angelito Mello), tio da jovem Mariana (Teresa Cristina Arnaud) e pai de Eustórgio (João Carlos Barroso).

Mergulhando no imaginário popular do período, o autor insere outro personagem que adquire grande destaque ao longo da narrativa, Zelão das Asas (Milton Santos). Pescador negro que, com toda a força da religiosidade popular, busca meios de voar para além de sua própria realidade. A construção narrativa que envolve este personagem contém estruturas próprias ao realismo fantástico. Este personagem compõe, juntamente com Mestre Ambrósio e Chiquinha do Parto (Ruth de Souza), o núcleo dos pescadores. Ingênuos, religiosos e sem formação, estes

⁴⁷⁰ A violência sexual contra a personagem foi apresentada na trama por meio de diálogos, em especial o que consta na cena, disponível para visualização no DVD 03, Capítulo 06, de 01:53:30 a 01:55:00 minutos.

personagens são facilmente manipulados e explorados por forças políticas e econômicas, como a exercida por Odorico Paraguaçu e o estelionatário Jairo Portela (Gracindo Jr.). Já o mendigo Zé Caninha passa a ser Nezinho do Jegue (Wilson Aguiar), reportando ao seu inseparável jegue Rodrigo – animal que ganha destaque na novela.

A ação censória sobre a telenovela *O Bem-Amado* pode ser observada a partir de quatro momentos. O primeiro, voltado às apreciações da censura prévia, mesmo com algumas recomendações foi positivo, uma vez que houve a liberação para a exibição no horário nobre. Marcado por intensas negociações entre a Rede Globo e a DCDP, o segundo momento é relativo aos pareceres das gravações dos capítulos iniciais. As apreciações continham ponderações conservadoras que, por sua vez, sancionaram temáticas que representavam novas posturas de comportamento feminino, embate geracional e os bastidores da família tradicional, o que culminou no redirecionamento da trama para o horário das 22 horas.

No entanto, nos quatro primeiros meses de apresentação da trama, o processo censório foi conduzido de forma branda, sendo marcado pela incidência de pareceres de dois técnicos-censores, José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda⁴⁷¹, que seduzidos pela narrativa evidenciaram em suas apreciações, sobretudo, o caráter cômico destacando o “desempenho elogiável do elenco”⁴⁷². José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda em todas as suas apreciações não observaram a temporalidade da narrativa, sendo atribuída a uma “época qualquer”, a mensagem do texto era tida como “indefinida” além da linguagem estar sempre “adequada ao tema, com regionalismos”.

Situação que se altera drasticamente no terço final da novela. O parecer n.º. 4166, relativo aos capítulos 110-113, marca essa ruptura pois evidencia a preocupação do Diretor do Departamento da Polícia Federal (DPF) com a representação de situações críticas à conjuntura nacional em *O Bem-Amado*, que estaria escapando às análises do DCDP. Subordinada à Polícia Federal, a DCDP é um órgão que além de cercear representações críticas aos pressupostos do regime militar, detinha a função de produzir informações sobre as produções culturais, a fim de servir aos órgãos ligados ao SISNI. Nesse sentido, a intervenção da DPF nas análises censórias do DCDP expõe a complexidade e a preocupação com relação ao controle de representações críticas. Buscando atender prontamente os direcionamentos do diretor da DPF, General

⁴⁷¹ A documentação presente no Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Arquivo Nacional referente ao *O Bem-Amado* contém até o capítulo 113, 55 apreciações, e entre elas 47 são assinadas, ao menos por um dos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda. O cortes efetivados pelos censores, que serão descritos a seguir, relacionavam-se ao comportamento de Telma e a uma cena que sugeria o uso de entorpecentes.

⁴⁷² A observação está expressa nos Pareceres n. 1794/73; n. 225/73; n. 2047/73; José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

Brigadeiro Antônio Bandejas, o parecer nº 4156/73 alerta para aos perigos expostos na narrativa:

Extrapolando o nuance puramente regional, o autor transborda aqueles limites, enfocando aqui e ali a problemática em um sentido generalizado, fato que pode ser subentendido como particular de determinada situação ou contexto. **As recomendações expressas pelo Exmº. Sr. Diretor Geral da DPF são no sentido de não se permitir alusão desrespeitosa a autoridade constituída**, preservando-se por outro lado, os valores da família, sociedade e bons costumes. [...] a telenovela em questão, torna-se inconveniente nos termos ora apresentados. **As situações a floradas, no duplo sentido, a essa altura dos acontecimentos, podem ser claramente interpretadas como alusivas à conjuntura nacional**, particularizando instituições, pessoas, ou mesmo outros valores consagrados⁴⁷³ (grifo nosso).

E o parecer continua, deixando claro que “o programa não está atendendo as recomendações emanadas pelo Exmº. Sr. Diretor Geral da DPF”⁴⁷⁴, tendo a Censura a função de advertir a TV Globo e a Dias Gomes sobre os aspectos abordados e, com um tom de ameaça, ratifica se caso persistirem tais representações, novas dificuldades poderão surgir. Direcionado por recomendações do Diretor da DPF, a última fase do processo censório de *O Bem-Amado* foi assinalado por cortes diversos, objetivando cercear posicionamentos políticos críticos ou mesmo sob representações que questionavam os valores morais da família tradicional. Em todos os pareceres subsequentes ao capítulo 114, a temporalidade da história é deslocada para o tempo presente.

Além disso, houve uma maior circularidade de técnicos censores, o que permitiu ampliar a perspectiva de análise e de controle por parte do DCDP. Após este parecer, José Augusto Costa foi retirado do processo censório de *O Bem-Amado* e o censor Paulo Leite Lacerda participou somente de outras três apreciações, sendo sempre acompanhado por outros dois agentes do DCDP. Entre os técnicos censores que participaram da apreciação do folhetim a partir do capítulo 113 ao 177, o último capítulo, estão: Antônio G. Ferreira, Jaciara França, Corrêa Lima, Joel Ferraz, Reginaldo Oscar de Castro, Sônia A. Lourenço Málengo.

Uma das preocupações dos censores estava centrada no anti-herói Odorico Paraguaçu que, apesar de ser viúvo, mantinha relações com as três irmãs Cajazeiras. Neste sentido, foi proposto o corte no diálogo em que Dorotéia confia ao Vigário o assédio de Odorico:

⁴⁷³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 4156/73, emitido em 22/06/1973, referente ao capítulo 100-113, pelos técnicos censores Reginaldo Oscar de Castro e Paulo Leite de Lacerda. p. 01

⁴⁷⁴ *Idem*. p. 02. A apreciação deste parecer foi tão rígida que assinalou 38 vetos diretos no exame de apenas 03 capítulos.

“DOROTEIA: Aí então, ele tentou se aproveitar que minhas irmãs não estavam em casa... eu não queria... mas ele sempre me convence... Odorico é um homem diabólico!”⁴⁷⁵

A postura do personagem ao longo da narrativa acaba por desestruturar a concepção de família tradicional, como se pode notar pela seguinte apreciação:

A família é vista dentro de uma perspectiva desmoralizante, realçando-se aqui a desagregação do lar, a vida livre de quaisquer injunções morais e legais, a agressividade do jovem, carência da autoridade paterna, o adultério e o casamento como uma instituição burguesa superada⁴⁷⁶.

Outro aspecto observado está na relação conflituosa de Odorico com seus filhos, principalmente com Telma, personagem que abala a cidade com seus ideais modernos, “moça libertina e adepta do amor livre”⁴⁷⁷. No decorrer da narrativa, Telma se contrapõe aos padrões normativos da ideologia da domesticidade, afirmando-se por meio de um posicionamento de embate frente à opressão patriarcal do coronel Odorico que sempre busca cercear à autonomia da jovem. A personagem constantemente coloca em xeque os códigos de sexualidade e modelos de comportamento feminino impostos pela sociedade rural tradicional.

A revolta de Telma com relação ao seu pai deriva de um trauma da infância, de ter presenciado o coronel Odorico chicotear sua mãe e expulsá-la de casa. Devido a seu comportamento libertário, cortes e recomendações por parte do DCDP recaíram sobre as cenas desta personagem. Em busca de sua autonomia, Telma chega até mesmo a morar em uma comunidade *hippie*, onde conhece Nadinho. A chegada desses jovens *outsiders* em Sucupira, que contrapõe toda estrutura sociocultural da cidade, é acompanhada pela DCDP. Na cena em *flashback* é apresentado o personagem *hippie* Nadinho, ex-namorado de Telma. Na tomada, os jovens reunidos estão sentados ao chão fumando e Nadinho pergunta a Telma o porquê ela não aceita um trago: “Qualé boneca, resolveu dar uma de careta?”⁴⁷⁸. Como o esperado, esta construção cênica não foi bem recebida pela DCDP, gerando o primeiro veto direto da novela. Na apreciação, os censores Carlos Alberto B. Souza e José Augusto Costa concluem que “este corte se faz necessário, uma vez que a cena sugere, dá a impressão característica de um grupo

⁴⁷⁵ Corte efetuado no Capítulo 167.

⁴⁷⁶ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 4166/73, emitido em 22/06/1973, referente ao capítulo 110-113, pelos técnicos censores Reginaldo Oscar de Castro e Paulo Leite de Lacerda. p. 01

⁴⁷⁷ Idem. Parecer nº. 318/73, emitido em 17/01/1973, referente aos capítulos 01 ao 08, pelo técnico censor Carlos Alberto B. Souza.

⁴⁷⁸ Idem. Cx.13. Parecer nº. 612/73, emitido em 02/02/1973, referente aos capítulos 13, pelos técnicos censores Carlos Alberto B. Souza e José Augusto Costa.

fumando maconha”⁴⁷⁹. E tal representação não poderia ser veiculada visto o risco de influenciar a juventude às práticas contrárias aos bons costumes.

Mas a censura à personagem não recaiu somente no aspecto textual. Telma, representa o arquétipo de uma jovem mulher independente dos anos de 1970 e seu figurino acompanhava esta caracterização, sendo composto por peças mais ousadas, como biquínis, tops tomara que caia e saias curtas. Ao analisar o audiovisual da trama, a partir do DVD 05, Capítulo 10, é possível perceber uma alteração drástica na caracterização da personagem. Acredita-se que a mudança no figurino se deva às recomendações do DCDP, embora estas não estejam apontadas diretamente nos pareceres. Assim, de tops e saias, Telma passou a vestir blusas sociais e cacharréus, calças de alfaiataria e vestidos compridos sem decotes.

Em *O Bem-Amado*, Dias Gomes tocou em um tema eternamente polêmico ao crivo do DCDP: o celibato dos padres. O Vigário (Rogério Fróes) exerce intensa participação e influência sobre a vida social de Sucupira atuando ao lado de grupos sociopolíticos defensores do *status quo*. Quando jovem, antes de se ordenar padre, se relacionou amorosamente com Zora, irmã do prefeito. Todavia, a cena em que Zora se declara ao padre no confessionário é impedida de ir ao ar, pois esta “depõe contra o celibato clerical”⁴⁸⁰. Indo na contramão aos cortes do DCDP, no mesmo parecer nº. 42616/73, os censores exigem a permanência de uma exata sequência:

As sequências dos diálogos de Dulci e Dirceu, em que esta declara que pediria a liberação do voto de castidade permanece porque, ao contrário **caracterizaria uma situação homossexual do personagem. Ao nosso ver é imperioso a permanência do diálogo para que o personagem assuma sua verdadeira característica e desapareça a conotação amoral até agora existente**⁴⁸¹ (grifo nosso).

A temática que ocupou os pareceres do DCDP, entre os capítulos 17 ao 20, está associada à estratégia arquitetada por Odorico Paraguaçu para se isentar da responsabilidade social, própria à época, de ter se relacionado sexualmente e engravidado à personagem Dulcinéia. Odorico estabelece uma aproximação redentora entre Dulcineia e Dirceu Borboleta. Dirceu Borboleta, associado na trama como um homem passível à “sensibilidades”, teria sua honra restaurada pelo casamento e, por sua vez, Odorico estaria livre do comprometimento com

⁴⁷⁹ Idem.

⁴⁸⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 4516/73, emitido em 06/07/1973, referente ao capítulo 33, pelos técnicos censores Joel Ferraz e Antônio Ferreira. p.1.

⁴⁸¹ Idem. Parecer nº. 4516/73, emitido em 06/07/1973, referente ao capítulo 33, pelos técnicos censores Joel Ferraz e Antônio Ferreira. p. 1-2.

a Cajazeira. Assim, o prefeito incentiva Dulcineia a acompanhar Dirceu em suas caçadas por borboletas. E, inesperadamente, devido a uma tempestade, os dois acabam adormecendo na cabana. “O romance platônico entre Dirceu e Dulcineia toma nova configuração quando os dois passam a noite na floresta”.⁴⁸² No outro dia, pela manhã, ao chegarem à casa das Cajazeiras, ambos são surpreendidos pela presença do Vigário, de Seu Libório (o farmacêutico) e de Odorico. Apesar de jurar que nada havia ocorrido contra a honra da senhorita, em face das circunstâncias e da grande pressão social, Dirceu é coagido a se casar com Dulcineia.⁴⁸³ Após o casamento, a noiva descobre que a união não pode ser consumada, o que gera tensão, devido à gravidez. Dirceu havia estabelecido o voto de castidade. Conforme observa Denise Rollemberg (2013, p. 76), Dias Gomes, implicitamente, caracterizou o personagem com atributos próprios ao homossexual do período - sensível, gago, tímido, ingênuo, frágil – que por meio do voto de castidade, livra-se dos “deveres de marido e, sobretudo, das dificuldades para assumir sua própria sexualidade” (ROLLEMBERG, 2013, p. 76). Neste sentido, a passagem é referenciada no parecer nº. 42616/73, que exigiu a liberação do voto de castidade. No entanto, Dias Gomes solucionou o impasse na narrativa, ao perceber que Dirceu é sonâmbulo e, assim, Dulcineia aproveita-se desse fato, induzindo que “algo” aconteceu entre eles a fim de justificar sua gravidez⁴⁸⁴.

Observada para além do espectro da normalidade, a homossexualidade era entendida pelo regime, e por grande parcela da sociedade, como algo extremamente subversivo, uma “depravação moral” pois desafiava os padrões heteronormativos, devendo ser eminentemente sufocada. Segundo Foucault (2010), a homossexualidade, ao ser entendida como uma anormalidade, como uma patologia dentro do discurso médico, permitiu a implementação de políticas profiláticas de defesa social contra esta “degeneração”, que deveria ser reprimida, sob ordem disciplinar⁴⁸⁵. Em vista disso, se mostrava imprescindível a DCDP desconstruir a homossexualidade do personagem a fim de não propagar representações que “desvirtuassem” os telespectadores. Assim, mesmo estando subentendida em toda a narrativa que o personagem Dirceu Borboleta era homossexual, se mostrou imperioso para a DCDP que o autor acabasse com qualquer impedimento que pudesse limitar o personagem de ter relações sexuais

⁴⁸² Idem. Parecer nº. 897/73, emitido em 13/02/1973, referente ao capítulo 17, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

⁴⁸³ Disponível no DVD 02, Capítulo 03, em 00:43:00 minutos.

⁴⁸⁴ Informações disponíveis no DVD 02, Capítulos 01, 02 e 03.

⁴⁸⁵ Sob a ótica do discurso médico, até 1984 a homossexualidade ainda era considerada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) como uma patologia psíquica, qualificada na categoria “desvio e transtornos sexuais” (CARNEIRO, 2015).

heterossexuais. Embora a “situação homossexual” de Dirceu Borboleta estivesse encoberta pelo casamento, ao longo da narrativa, este nunca foi efetivamente consumado.

Além de observar a representação de condutas morais e comportamentais que fugiam dos parâmetros tradicionais tão estimados pelo regime, aspectos ideológicos presentes na narrativa passaram a ser esquadrihados e vetados principalmente devido à intervenção da Polícia Federal. Conforme assevera Denise Rollemberg (2013, p. 71) este “parecer alarme” alteraria toda a avaliação censória, principalmente, nos últimos 60 capítulos da novela.

A vida política do prefeito o ‘coronel’ Odorico e sua plataforma constituem os ingredientes principais da linha temática desenvolvida. O problema político, portanto, forma o eixo fundamental do argumento⁴⁸⁶.

Corrupto, demagogo, sem escrúpulos, o coronel Odorico, apesar do humor presente na constituição do personagem, torna-se incômodo à DCDP, uma vez que seu discurso estabelece uma analogia as práticas estruturantes do regime militar, sejam estas no âmbito político e econômico, ou mesmo expondo práticas de sociabilidade comuns que destoavam do próprio discurso propalado pelo personagem. Um corte atingiu em cheio um discurso de Odorico e dizia respeito a uma associação feita pelo prefeito que se sentia ameaçado pela oposição. Odorico se comparou à Lumumba, líder da libertação do Congo do domínio Belga que foi derrubado por um golpe de Estado conduzido por rival político. Contudo, não foi somente nosso anti-herói que passou a ser seguido pelos olhares persecutórios dos censores, como se poder verificar na apreciação:

[...] um dos personagens centrais, dantes apenas irreverente em certas ocasiões, agora deixa de lado as meias palavras e toma uma posição nitidamente subversiva, encarando o líder que polariza os interesses do povo, contra o poder corrompido⁴⁸⁷.

Trata-se de Juarez Leão. Dotado de um grande papel conscientizador, atuante por meio de ações sistemáticas e mobilizadoras, almejava transformar a realidade política e social do povo de Sucupira que se encontrava entorpecido e inerte diante das mazelas sociais. O médico, em diversas passagens, tenta alertar o povo de sua realidade sociopolítica, como no caso da

⁴⁸⁶ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 4166/73, emitido em 22/06/1973, referente ao capítulo 110-113, pelos técnicos censores Reginaldo Oscar de Castro e Paulo Leite de Lacerda. p. 01

⁴⁸⁷ Idem. Parecer nº. 4166/73, emitido em 22/06/1973, referente ao capítulo 110-113, pelos técnicos censores Reginaldo Oscar de Castro e Paulo Leite de Lacerda. p. 01

epidemia de Tifo. Juarez Leão, ao descobrir que o posto de saúde havia sido assaltado a mando de Odorico, se dirige ao povo que aguardava atendimento:

Minha gente, não vai haver mais consulta hoje! Nem hoje, nem tão cedo! O prefeito resolveu despejar o posto. Estamos impedidos de trabalhar, por falta de material, de tudo. O prefeito não quer que ninguém se cure, ninguém se trate. **Para ele, cada um de vocês representa um candidato a defunto. Defunto que ele precisa para inaugurar o cemitério. Qual de vocês se candidata? Sepultura de graça, enterro de primeira? Com banda de música e tudo!** [Os pacientes se agitam] **Vão, vão falar com ele, ele vai gostar de ver vocês!** Vai achar que vocês precisam ficar mais doentes, cada vez mais doentes! O sonho dele é uma epidemia! **Uma grande epidemia, que faça centenas de vítimas. Vão falar com ele!** (grifo nosso)⁴⁸⁸.

Dias Gomes concebeu este personagem à imagem “romântica e revolucionária” do intelectual comunista, o qual empregando de seu prestígio social e intelectual seria o promotor de uma conscientização política popular, agente catalisador dessa força que levaria a uma efetiva transformação social. Marcelo Ridenti (2014, p. 37), aponta que setores da chamada *intelligentsia* – artistas e intelectuais de esquerda, como Dias Gomes – se solidarizavam com as classes populares assumindo o papel de porta-vozes, daqueles que não se faziam representar politicamente. O papel de conscientização, direcionamento e articulação do povo, deveria ser realizado por estes intelectuais que compartilhavam das mesmas diretrizes presentes no nacional-popular e do PCB. Se posicionando contra a configuração política tradicional envolta pela corrupção, demagogia, patrimonialismo e mandonismo, Juarez desenvolve ao longo da narrativa as seguintes ações: a tentativa de conscientização dos pescadores para assumirem a liderança da Cooperativa de Pesca, na qual eram explorados; a organização de uma marcha a fim de exigir do poder público melhores condições de saúde; e a mobilização da população com relação ao acesso à água, como um bem de domínio comum, uma vez que as reservas estavam nas terras de Odorico que se negava a disponibilizar à população. Nitidamente, a composição desse personagem, como um líder popular, estava se tornando indigesta à DCDP. Conforme observou Marcos Napolitano (2014, p. 100), a primeira estratégia estruturada pelo regime militar brasileiro foi promover a dissolução das conexões entre intelectuais de esquerda e as classes populares e um personagem que viria reavivar essa articulação, não seria bem-vindo. Assim, a DCDP engessa as ações “nitidamente subversivas” do personagem que, ao longo da narrativa, devido à censura federal perde o poder mobilizador e passa a ser desacreditado pelo povo.

⁴⁸⁸O Bem-Amado, 2012. Cena disponível DVD 04, Capítulo 04, em 01:55:00 minutos.

Tal inferência atinge diretamente a Cooperativa de Pesca de Sucupira. Na telenovela, esta era constituída por uma sociedade, dirigida pelo sócio administrador Jairo Portela em parceria com o prefeito Odorico Paraguaçu, que detinha 30% os lucros⁴⁸⁹. Não distante da realidade brasileira do período, a Cooperativa de Sucupira era controlada por membros ligados ao poder político da cidade⁴⁹⁰. Dirigindo a Cooperativa através de meios coercitivos, o estelionatário Jairo Portela, a fim de impedir a união dos pescadores – que exigiam melhores condições de trabalho - utilizou como ferramentas a coerção, ameaças, incêndio de barcos e o espancamento dos membros que se posicionavam contra a sua administração⁴⁹¹. Tendo a percepção desta situação, Juarez Leão lidera os pescadores a se unirem e juntos pressionarem o sócio dirigente – o estelionatário Jairo Portela (Gracindo Jr.) – para retomarem a posse de seus barcos, de seus próprios meios de produção⁴⁹², conforme exposto no diálogo:

JAIRO PORTELA: O Dr. Juarez Leão agora virou advogado dos meus pescadores.

JUAREZ LEÃO: Antes de eles serem seus pescadores, eles já eram meus amigos, Dr. Jairo. E foi por serem meus amigos, que eles me deram a procuração para falar por eles.

JAIRO PORTELA: Muito bem. Eu estou ansioso pelo discurso.

JUAREZ LEÃO: Vim pura e simplesmente dizer, em nome de todos os pescadores de Sucupira que de hoje em diante nenhum deles vai mais trabalhar para o Senhor. [...]

JAIRO PORTELA: Dr. Leão, o senhor é um médico, não entende muito dessas coisas. Talvez ignore, por exemplo, que existam papéis assinados, documentos, compromissos. Cada um destes homens me deve dinheiro. Dinheiro que eu tirei do meu bolso para comprar saveiros, material de pesca. Eu fiz um investimento Dr. Leão. E não vou perder assim, com um simples, chega não queremos mais.

JUAREZ LEÃO: Dr. Jairo, eu não sou nenhum ingênuo. Eu sei onde o Senhor obteve dinheiro para comprar estes saveiros. Sei também o quanto o senhor tem ganhado nas costas desses homens, que arriscam a vida todos os dias para que o Senhor aumente mais sua conta bancária.

JAIRO PORTELA: Agora se estes homens tiverem que fazer alguma reivindicação que façam, mais diretamente, um de cada vez.

JUAREZ LEÃO: [Risos] Para você embrulhar um de cada vez.

JAIRO PORTELA: E o dinheiro que eles me devem, quem vai pagar?

JUAREZ LEÃO: Ninguém. O que eles já trabalharam pra você já paga tudo.

JAIRO PORTELA: Então, vão devolver os saveiros!

⁴⁸⁹ Idem. Informação disponível no DVD 01, Capítulo 09, em 03:05:21 segundos e no DVD 08, Capítulo 06, em 02:05:10 segundos.

⁴⁹⁰ No Brasil, a partir da Lei 5.764, de 1971, as cooperativas passaram a ser regulamentadas, fiscalizadas e controladas pelo Conselho Nacional de Cooperativismo instituído pelo governo federal, com a finalidade de desarticular grupos que apresentassem alguma oposição, diminuindo sua capacidade de articulação e mobilização em espaços políticos (SILVA, 2006).

⁴⁹¹ *O Bem-Amado*, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Cena disponível no DVD 07, Capítulo 09, em 02:59:54 segundos.

⁴⁹² Idem. Cena disponível DVD 03, Capítulo 08, em 02:35:00 minutos.

PESCADORES: Ninguém vai devolver nada!
 JAIRO PORTELA: Vou mover uma ação na justiça, vão devolver tudo!
 JUAREZ LEÃO: Vou dizer uma coisa Jairo Portela, já conheço seus métodos.
 Não tente fazer com ninguém o que fez com Zelão⁴⁹³.

Todavia, o discurso de Juarez, que foi ao ar, não foi bem recebido pela DCDP, como consta no Parecer nº. 4166/73: “Do ponto de vista associativo de classe, a cooperativa apresenta-se como uma organização que só beneficia a cúpula dirigente, tese diametralmente oposta à difundida pelo Governo Federal através da AERP”.⁴⁹⁴ Tomando como base o parecer supracitado, a alteração de todo o desdobramento dessa temática foi condicionado pela intervenção tanto do DCDP, quanto da Polícia Federal. As alterações impostas pela DCDP foram cumpridas e a tentativa de associação dos pescadores fracassou. Dias Gomes, ao longo dos episódios, diluiu o tema chegando ao ponto dos próprios pescadores se voltarem contra Juarez Leão. A fim de exemplificar, segue a fala de Mestre Ambrósio: “Esse Dr. Juarez só arruma encrenca para os outros. Chega muito bem, muito bem intencionado e no fim a gente fica em má situação”⁴⁹⁵. O médico foi acusado de incitá-los contra a “ordem” e, realmente, estava. Somente no capítulo final, com a prisão de Jairo Portela, os pescadores retomam a posse de seus barcos⁴⁹⁶. Essa passagem expressa claramente o processo de acomodação de Dias Gomes com relação a DCDP, uma vez que despolitiza a Cooperativa de pescadores e arruína a liderança política de oposição.

Outros cortes que foram indicados pelo diretor da DPF, no mesmo parecer, indicam “críticas veladas e vexatórias a autoridade”, o que resultou no corte de todas as patentes e analogias à Polícia Militar fazendo com que fossem expressamente suprimidos do texto e das gravações. Assim, mesmo fazendo alusão direta ao coronelismo, as patentes de coronel e a de capitão de Zeca Diabo foram cassadas, juntamente com os termos meganha e macaco, associados à força policial. Nos pareceres subsequentes, observa-se que foram direcionados cortes, tanto no texto quanto no áudio das cenas gravadas, a fim de evitar o emprego de tais termos, entendidos como pejorativos à Polícia e as Forças Armadas, além das palavras “ódio” e “vingança”. Expressões como “ainda temos muita guerra pela frente”, “Glória de nossa Força

⁴⁹³ Na telenovela Jairo Portela mandou incendiar o saveiro do pescador Zelão por este se recusar a fazer parte da Cooperativa. *O Bem-Amado*, 2012. Transcrição de diálogo entre os personagens Juarez Leão e Jairo Portela, disponível no DVD 07, Capítulo 08, em 02:40:03 a 2:43:00 minutos.

⁴⁹⁴ Idem. Parecer nº. 4166/73, emitido em 22/06/1973, referente ao capítulo 110-113, pelos técnicos censores Reginaldo Oscar de Castro e Paulo Leite de Lacerda. p. 01.

⁴⁹⁵ Transcrição da fala de Mestre Ambrósio, disponível no DVD 08, Capítulo 09, em 03:05:46 segundos.

⁴⁹⁶ Informação disponível no DVD 10, Capítulo 10, em 03:25:00 minutos.

agressiva” e “estratosfera do Estado Maior”, também foram vetadas nas apreciações do DCDP⁴⁹⁷.

Sob um processo censório tão rigoroso, a trilha sonora de *O Bem-Amado*, composta integralmente por Toquinho e Vinícius de Moraes, não passaria ilesa pela caneta censória. A música tema selecionada para a abertura da novela foi *Paiol de Pólvora*. Sobre a composição da música Toquinho comenta:

[...] fomos convidados pelo Jaime Lerner, em Curitiba, para inaugurar o Teatro Paiol. Então, fizemos uma música sobre o teatro. Era uma letra muito forte, até porque o paiol de pólvora era o Brasil daquela época (BRYAN; VILLARY, p. 133).

Dalmás (2016, p. 288) aponta que os versos da canção de Vinícius e Toquinho expressam a sensação de uma apresentação no Teatro Paiol de Curitiba. Construído em 1906 para servir como um depósito de munições, a construção que abrigava o Teatro, que na mirada poética de Vinícius e Toquinho se transformaria em uma metáfora perfeita para representar o contexto potencialmente explosivo do regime militar⁴⁹⁸.

Estamos sentados em um paiol de pólvora
 Estamos trancados no paiol de pólvora
 Paralisados no paiol de pólvora
 Olhos vedados no paiol de pólvora

Dentes cerrados no paiol de pólvora
 Só tem entrada no paiol de pólvora
 Ninguém diz nada no paiol de pólvora
 Ninguém se encara no paiol de pólvora

Só se enche a cara no paiol de pólvora
 Mulher e homem no paiol de pólvora
 Ninguém tem nome no paiol de pólvora
 O azar é sorte no paiol de pólvora

A vida é morte no paiol de pólvora
 São tudo flores no paiol de pólvora
 TV em cores no paiol de pólvora
 Tomem lugares no paiol de pólvora
 Vai pelos ares o paiol de pólvora⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ Nos pareceres tais expressões, presentes no capítulo 116 a 118, não são referenciadas no contexto da trama, sendo apresentadas somente as frases passíveis de cortes.

⁴⁹⁸ O Teatro Paiol (1971-1975) foi um espaço privilegiado para apresentação dos principais nomes da MPB, que expressavam em suas composições valores estéticos e politicamente engajados (DALMÁS, 2016, 288-289).

⁴⁹⁹ MORAIS, Vinícius; PECCI FILHO, Antônio. Paiol de Pólvora. Álbum *O Bem-Amado*. Universal, 1973. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/toquinho-e-vinicius/paiol-de-polvora.html>>. Acesso em 25 de jun. de 2014.

A letra contém duras críticas ao autoritarismo apresentando o contexto vigente como um verdadeiro “paiol de pólvora”. Metaforicamente, a letra expressa as ações do regime, como o controle da censura, práticas de repressão, entorpecimento social, a violência e cerceamento das liberdades individuais. Outra questão interessante é a referência, presente na canção, à TV em cores, visto que *O Bem-Amado* é a primeira produção a contar com essa tecnologia, que era um símbolo de modernidade em tempos de “milagre econômico”. Antes mesmo da estreia da produção, a canção sofre censura direta tendo que ser substituída pela música tema *O Bem-Amado*⁵⁰⁰, compostas às pressas por Toquinho, como ele confidencia:

Faltam dois dias para entregar a abertura e não tinha música. O Daniel telefonando e o Vinícius, com preguiça fugindo. Então eu sentei, fiz a letra toda, a melodia, e gravei, nem falei para o Vinícius. Depois, quando ele pegou o disco, ouviu e comentou: “Ficou boa essa música. Não me lembro de ter feito”. Eu falei: “nós fizemos não se lembra?” E ele: “Ah é, acho que sim.” Ele morreu achando que fez, porque o convenci que fez. No final acabou sendo muito marcante. Não sei se foi porque *O Bem-Amado* passou várias vezes, de várias formas, mas é uma música muito lembrada até hoje (BRYAN; VILLARY, 2014, p. 133).

Mesmo sendo vetada como tema de abertura pela DCDP, a canção Paiol de Pólvora fez parte da trilha sonora da novela, sendo reproduzida, integralmente, ao longo dos vinte primeiros capítulos⁵⁰¹. A trilha musical na narrativa audiovisual não somente sustenta as cenas, mas intensifica e conduz as sensibilidades acústicas conferindo maior dimensão à narrativa audiovisual. Ao analisar as cenas iniciais da novela, verifica-se que a música acompanha as tomadas gravadas em plano geral, compostas por paisagens como, por exemplo, a Baía de Todos os Santos. Percebe-se, claramente, a intenção em promover a disjunção entre o sonoro e o visual, uma vez que a imagem não estabelece nenhuma correlação com a música⁵⁰². Essa estratégia de montagem conduz o telespectador a percepção mais rápida e direta do conteúdo político presente na letra da música. Contudo, decorrido aproximadamente um terço da telenovela, novamente, a música sofre outro veto por parte do DCDP, no qual é vetada a letra. A canção, em formato instrumental, adquire uma dimensão imagética, pois passa a ser reproduzida, embalando somente as cenas em que Odorico Paraguaçu planeja suas artimanhas políticas. O veto à canção “proibida à vista do que nela contém” não se restringe somente a sua

⁵⁰⁰ Canção de autoria de Toquinho e Vinícius de Moraes, interpretada pelo Coral Som Livre.

⁵⁰¹ *O Bem-Amado*, Autoria: Dias Gomes, Direção: Regis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Disponível nos DVD 01 e 02.

⁵⁰² Cena disponível no DVD 02, Capítulo 02, em 00:23:47 segundos.

apresentação na novela, como se pode verificar pelo Parecer encaminhado ao Diretor da Polícia Federal:

Fica proibida a sua divulgação através da rádio ou televisão, clubes ou boates, apresentação em qualquer espetáculo de diversão pública, e até mesmo nos alto falantes das casas de disco, a fim de promoção⁵⁰³.

No entanto, *Paiol de Pólvora* poderia ser ouvida no âmbito privado, visto que a música foi liberada integralmente pela DCDP para venda no álbum *O Bem-Amado Nacional*, comercializado pela gravadora Som Livre, demonstrando o poder de negociação do Complexo Globo.

Aprendendo a lidar com as limitações impostas pela censura, Dias Gomes em suas produções passa a inserir “iscas” no *script*, ou seja, certas cenas provocantes buscando concentrar o foco dos censores, especialmente em aspectos ligados à moral e aos bons costumes. Introduzindo mensagens mais sutis, mas não menos críticas, Dias Gomes relata que: “O jogo consiste em inventar um episódio que concentre toda a atenção da censura. A censura faz parte da minha vida profissional. É como uma mulher com quem eu viveria com repugnância” (MATTELART, 1990, p. 73). Hábil em explorar o cômico e a dubiedade, Dias Gomes faz uso de estratégias linguísticas para expor críticas certeiras ao regime. Por meio de cenas de ação conseguiu, surpreendentemente, representar a violência e práticas autoritárias do Estado. Vejamos, então, as lacunas deixadas pela DCDP que foram ao ar em *O Bem-Amado*.

No desenrolar da trama, o cemitério vai se tornando um assunto cada vez mais incômodo para o prefeito e um prato cheio para a oposição. Estando com a imagem muito desgastada frente à opinião pública e buscando fortalecer as ações de seu mandato, o próprio Odorico e suas partidárias, as irmãs Cajazeiras organizam uma “manifestação espontânea”⁵⁰⁴ ornamentada com faixas e com o público convidado. Esta manifestação é uma analogia direta às marchas organizadas por setores conservadores da sociedade brasileira, - militares, elite empresarial e industrial, Igreja Católica e ramificações protestantes e classe média - pré e após o golpe civil-militar de 1964, tais como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” e a “Marcha da Vitória”. Estas “manifestações espontâneas” foram planejadas, organizadas e

⁵⁰³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Documento nº. 197/73 encaminhado pelo Diretor da DPF, Gen. Nilo Caneppe Silva ao Superintendente Regional do DPF na Guanabara, em 20 de março de 1973.

⁵⁰⁴ *O Bem-Amado*, Autoria: Dias Gomes, Direção: Régis Cardoso, Supervisão: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2012, 10 DVDs. Cena disponível DVD 05, Capítulo 05, em 01:29:30 segundos.

financiadas pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)⁵⁰⁵ e tinham como objetivo, conter a “ameaça comunista”. Movidas pelo discurso anti-comunista, tais manifestações tinham como seus maiores símbolos: Deus, família e a defesa da propriedade privada (WANDERLEY, 2005, p. 12). Guiado por esta tríade, Odorico discursa em sua “manifestação espontânea”:

E como disse Vítor Hugo, figura basilar da literatura francesa que disse que o progresso é obtido à custa da ousadia. É a ousadia que empurra o mundo pra frente. **E é prafrentemente, ousadisticamente, que eu tô empurrando o progresso pra dentro desse município!** [Aplausos]. Nos tempos de prastramente, isso aqui era uma escandalice. Prastramente, aqui nesse município, era tudo desapetrechado, até mesmo de vergonha na cara dos políticos. Mas **agoramente, nós temos o prazer de viver no imperialismo dos bons costumes, da moral, da defesa da família e da propriedade privada!** (grifo nosso).

Nesta passagem, Dias Gomes traz associações de práticas que descortinam o caráter espontâneo das manifestações, organizadas e financiadas pelo próprio governo militar por meio do IPES. No dia da eleição, Odorico se dirige para a seção onde Nezinho do Jegue, embriagado, gritava aos quatro ventos: “Morra Odorico, sem vergonha, ladrão de cavalo, explorador do povo! Quem votar nele é a mesma coisa que votar no diabo. Filho do cão! Morra Odorico!”. Acompanhando a narrativa, o parecer do capítulo 10-11, contém um argumento politicamente crítico que passou ileso pelo olhar crítico dos censores. “Finalmente chega o dia das eleições e para a surpresa geral o primeiro voto é para o jegue do Nezinho”⁵⁰⁶. Acompanhada ao vivo pela imprensa, a eleição municipal em Sucupira segue acirrada. Conforme mencionado nos capítulos subsequentes, os eleitores votavam no jegue como forma de protesto, pois este era considerado o mais capaz entre os candidatos. Referência clara de Dias Gomes à política brasileira, visto que é uma prática, ainda em vigência, própria de eleitores descrentes em políticos os quais, por deboche ou protesto, direcionam seu voto, a figuras populares sem preparo ou mesmo sem serem nem mesmo candidatos, chegando ao limite escolherem como candidatos notórios animais. Foi o caso do rinoceronte Cacareco, nascido no zoológico de São Paulo, que recebeu milhares de votos para vereador na eleição municipal de 1959, fato que repercutiu na imprensa da época (GARCIA, 2016, p. 178). Na ficção “após disputa eleitoral, o jegue acaba vencendo

⁵⁰⁵ O Ipes, criado em 1961, produziu as campanhas publicitárias organizadas que objetivavam integrar os diversos movimentos sociais de direita constituindo as bases de uma oposição que pudesse deter o “avanço do comunismo”

⁵⁰⁶ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx. 13. Parecer nº. 599/73, emitido em 31/01/1973, referente aos capítulos 10 ao 11, pelos técnicos censores Carlos Alberto B. Souza e José Augusto Costa.

as eleições para Prefeito da cidade”⁵⁰⁷. Este fato, construído ao longo dos capítulos 10 ao 12, foi somente mencionado nas apreciações, e por deter uma construção cômica, os censores avaliaram o conteúdo como condizente à classificação indicativa. O cômico foi empregado por Dias Gomes como disfarce eficaz para propalar suas críticas políticas.

Outra cena que passou pela análise censória refere-se ao sequestro de um moribundo. Odorico, em uma busca incessante por um defunto, busca um candidato vindo diretamente de Salvador. O primo das irmãs Cajazeiras, Ernesto (André Valli), que já estava “nas últimas”, foi convidado para convalescer em Sucupira. Sem receber tratamentos médicos, a situação de Ernesto se agrava. A fim de impedir que o prefeito pudesse cumprir sua promessa de campanha, a oposição decide sequestrar o moribundo para que este recebesse o atendimento de Juarez Leão. Esta passagem é comentada pelos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda: “Os Medrados sequestram o parente das Cajazeiras, que estava morrendo à míngua, sem tratamento médico”⁵⁰⁸. Planejado detalhadamente, o sequestro é conduzido pela família armada, que para tanto utilizou máscaras de cavalos. Apesar das armas, o sequestro seguiu sem violência, sendo o primo Ernesto muito bem tratado, até ser curado, desarticulando os planos de Odorico. Um fator que pode ser observado a partir do parecer do DCDP é que a ação do sequestro armado, representada em *O Bem-Amado* foi somente comentada, sem nenhuma crítica direta por parte dos censores. No contexto de dura repressão, o sequestro era um instrumento empregado tanto pela direita com os DOI-CODIs quanto por grupos armados de esquerda. Presente na realidade sociopolítica do período, o sequestro foi representado em *O Bem-Amado*, de forma muito similar, aos sequestros de cunho político orquestrados pelos militantes da esquerda, entre os anos de 1960-1970⁵⁰⁹.

Um acontecimento na narrativa irá emaranhar a análise censória do DCDP. O parecer referente ao capítulo 39 trouxe um elemento novo, que foi ao ar em 1973, e não consta no material audiovisual analisado. Fato já presente na sinopse, o incêndio à Nezinho, que dormia

⁵⁰⁷ Idem. Parecer nº. 612/73, emitido em 01/02/1973, referente aos capítulos 10 ao 11, pelos técnicos censores Carlos Alberto B. Souza e José Augusto Costa.

⁵⁰⁸ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 1550/73, emitido em 17/03/1973, referente aos capítulos 40 ao 41, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

⁵⁰⁹ Em setembro de 1969, o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick foi sequestrado por integrantes da Ação Libertadora Nacional e do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8) que conseguiram a libertação de 15 presos políticos no México e levou os grupos a promover outras ações do gênero. Após ser libertado Charles Burke Elbrick, declarou que recebeu bom tratamento, e descreveu os sequestradores como jovens inteligentes, determinados e fanáticos, desagradando os militares brasileiros (RESENDE, 2019, p. 127). Outro caso que gerou grande repercussão no período, foi o sequestro orquestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) do embaixador da Suíça Giovanni Enrico Bucher, negociado em troca de 70 presos políticos que foram libertados no Chile.

na rua coberto em jornais pelo filho de Odorico Paraguaçu, não está presente na telenovela distribuída comercialmente. As cenas, caracterizadas no parecer como agressivas e dramáticas são comentadas pelos censores no parecer: “O filho de Odorico vingava-se de Nezinho, ateando-lhe fogo enquanto dormia”⁵¹⁰. Acreditamos que esta cena foi suprimida da narrativa audiovisual em 1976, momento em que *O Bem-Amado* passou por uma reedição dirigida por Paulo Ubiratan, voltada para alcançar o mercado externo. Todavia, na documentação presente no Arquivo Nacional não consta nenhuma menção sobre o processo de censura na reedição da trama. No capítulo 145, em outra passagem, uma sequência na qual os personagens mencionaram terem ateado fogo em Nezinho foi eminentemente vetada pela DCDP com a justificativa da “conotação de maldade que poderá influenciar a jovens não formados”⁵¹¹. Insistindo na discussão dessa temática, Dias Gomes retomou o acontecimento sob novo contexto. Em uma cena de *O Bem-Amado*⁵¹², Juarez Leão buscou compreender as razões pelas quais Cecéu desejou incendiar Nezinho, e pergunta à Telma:

JUAREZ LEÃO: Eu me lembro dele, tocando fogo num bêbado que dormia. Nunca pode entender como uma pessoa pode fazer aquilo. Será que ele tem consciência da atitude⁵¹³ que ele está assumindo?

CECÉU: Colé, hein amizadinha? Você diz que não entende como uma pessoa faz isso. Mas será que você entende o porquê que um exército de pessoas faz a mesma coisa? A mesma coisa com milhares de mulheres, crianças, velhos, tudo. Porque você só se horroriza com o que eu fiz, se você vê na televisão, todos os dias, que no mundo inteiro as pessoas fazem exatamente a mesma coisa, umas com as outras. Que com guerra ou sem guerra, a palavra de ordem é destruir, destruir tudo. E a gente viu, já começa a ser destruído desde que nasce desde o berço. Ou será que você não tem consciência dessas coisas, hein?!

A partir da fala de Cecéu verifica-se que tal atitude não era uma exceção frente ao contexto, marcado por uma violência generalizada. Pode-se inferir que esse diálogo, retomado por Dias Gomes, traz referências tanto às barbáries cometidas contra inocentes na Guerra do Vietnã (1959-1975) – pelo uso de armas químicas que produziam queimaduras – quanto à própria formação da juventude brasileira, que comprometida por uma conjuntura marcada por

⁵¹⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 1489/73, emitido em 13/03/1973, referente ao capítulo 39, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

⁵¹¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 6070/73, emitido em 10/08/1973, referente ao capítulo 145, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

⁵¹² *O Bem-Amado*, 2012. Cena disponível no DVD 03, Capítulo 09, em 02:48:40 a 03:36:00 minutos.

⁵¹³ A atitude comentada pelo médico Juarez Leão é a de devolução, ao posto médico, dos móveis retirados por Odorico. O médico fica perplexo com o fato de Cecéu ter cometido um crime brutal e estar auxiliando na reabertura do posto de saúde de Sucupira.

práticas violentas atreladas ao regime militar passou a naturalizar, não mais se sensibilizando, com agressões e destruições de toda ordem.

A trajetória do cangaceiro Zeca Diabo, representada em *O Bem-Amado* apresenta elementos críticos ao contexto repressivo⁵¹⁴. Zeca Diabo é convidado para retornar a sua cidade natal por Odorico, que prescreve todos os crimes por ele cometidos e desejando, ansiosamente, que o matador voltasse à ativa. A esperada chegada do cangaceiro em Sucupira é acompanhada por uma sequência, entrecortada por tomadas mais teatrais, que de tão estereotipadas e caricatas chegam ao cômico, representando em versos ritmados, os crimes por ele cometidos, recitados por diversos personagens⁵¹⁵:

Bandido tão vingativo tão sem piedade
 Se acaso já existiu, aqui não se tem lembrança
 Tão ligeiro no gatilho, tão corrente a sua vingança

Certa vez, Zeca Diabo atacou uma cidade
 Matou o juiz e o prefeito, fez tudo quanto é maldade
 Tirou a batina do padre, sem respeitar a santidade

Outro feito, no encontro com a polícia baiana
 Zeca Diabo sozinho, fez um estrago que só vendo
 A metade se danou, o resto ainda está correndo

Era uma terça-feira, de um mês que não me lembro
 Podia ter sido janeiro, ou julho, agosto ou setembro
 Zeca pegou uma família, e enforcou membro por membro

A história contida neste cordel foi representada empregando o referencial imagético e proposições estéticas próprias ao cinema brasileiro, especificamente, ao estilo abraileirado do *western*, o chamado *nordestern*⁵¹⁶. Na sequência, Zeca Diabo, tal como Lampião - armado com espingarda, revólveres e peixeira - montado em seu cavalo percorre com seu grupo o sertão

⁵¹⁴O cangaço foi uma forma de banditismo social integrado, desencadeado por questões sociais e fundiárias, entre os anos de 1870 e 1940 no Nordeste brasileiro.

⁵¹⁵ *O Bem-Amado*, 2012. Disponível no DVD 03, Capítulo 04, 01:00:46 a 01:07:58 segundos

⁵¹⁶Vieira (2007) aponta que o cangaço foi representado no cinema brasileiro em épocas distintas e de diversas formas se consolidando a partir dos anos 1950, como gênero *Nordestern*, quando vários filmes passaram a retratar o tema, utilizando como referência o *western*. Segundo Marcelo Vieira, entre eles estão: *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953); *A Morte Comanda o Cangaço* de Carlos Coimbra (1960); *Três Cabras de Lampião* de Aurélio Teixeira (1962); *Nordeste Sangrento* de Wilson Silva (1962); *Lampião, o Rei do Cangaço* de Carlos Coimbra (1962); *O Cabeleira* de Milton Amaral (1963); *Entre o Amor e o Cangaço* de Aurélio Teixeira (1965); *Riacho do Sangue* de Fernando de Barros (1966); *Cangaceiros de Lampião* de Carlos Coimbra (1967); *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* de Miguel Borges (1968); *O Cangaceiro Sanguinário* de Osvaldo de Oliveira (1969); *O Cangaceiro sem Deus* de Osvaldo de Oliveira (1969); *Meu Nome é Lampião* de Mozael Silveira (1969); *Corisco, o Diabo Loiro* de Carlos Coimbra (1969); *Quelê do Pajeú* de Anselmo Duarte (1969); *A Vingança dos Doze* de Marcos Faria (1970); *Faustão* de Eduardo Coutinho (1971); *O Último Cangaceiro* de Carlos Mergulhão (1971); *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* de William Cobbett (1972) (VIEIRA, 2007, p. 69-70). Verifica-se que em *O Bem-Amado* que a representação do cangaço foi estruturada seguindo os moldes destas produções cinematográficas nacionais.

atirando sem piedade, até mesmo de costas, nos macacos (policiais) tão logo avistados, bem como ridiculariza o padre da cidade, levantando sua batina em praça pública. Por meio do recurso do cordel, a direção buscou conferir a atemporalidade ao personagem, representando o cangaço, movimento que persistiu até 1940, mas intensamente presente na memória popular brasileira dos anos iniciais de 1970. A passagem contém uma crítica severa ao regime, pois o cangaceiro com suas armas em punho subvertia a ordem, uma vez que destituiu o poder executivo, judiciário, a força policial, membros da elite latifundiária, bem como ridicularizava o clero. Outro diálogo, reitera as ações de Zeca Diabo:

ZECA DIABO: Eu queria que o cirurgião dentista me arrancasse tudo os dentes e me colocasse tudo dente de ouro.

LULU GOUVEIA: Mas não há necessidade, seus dentes estão bons. E depois não se usa mais.

ZECA DIABO: E como não? Como não se usa mais? [Diz alterado] Ainda outro dia, ainda não faz um mês, eu tive um entrevero com os macacos da rolante da polícia e o tenente que comandava a rolante, ele tinha a boca cheia de dente de ouro. Olha! Eu até trouxe a dentadura dele que é pra ver se dá para o senhor aproveitar ela pra mim⁵¹⁷.

A cena, que é filmada em primeiro plano, ressalta a dentadura nas mãos do matador e, em seguida, ganha profundidade ao mostrar a expressão de terror de Lulu Gouveia. Nesta cena, Zeca Diabo narra que matou um tenente e ainda lhe arrancou os dentes, e pelo fato da tomada ser estruturada a partir de uma perspectiva cômica esta passagem passou ilesa pelas tesouras do DCDP, não havendo sequer nenhuma menção nos pareceres.

E falando de violência, uma sequência, em especial, merece destaque, pois passou, inesperadamente, pelo crivo do DCDP. Neco Pedreira buscando dar projeção nacional a reportagem sobre a vida de Zeca Diabo, viaja até o Rio de Janeiro procurando vender a história para um jornal de grande circulação. Sem sucesso, Neco Pedreira vai a um bar, onde conhece um produtor chamado Argileu. A cena é subitamente cortada por uma tomada externa, que acompanha a tumultuada chegada de uma volante com vários policiais armados e vestidos à paisana. Percebendo que se tratava de uma operação policial, o dito produtor, deixa uma caneta aos cuidados do jornalista e foge. Com truculência, Neco é jogado para dentro do camburão. Na delegacia, o jornalista amarrado em uma cadeira é interrogado com violência, sendo constantemente intimidado pelo delegado que exige, agressivamente, que ele diga “os nomes”.

⁵¹⁷ Transcrição do diálogo de Zeca Diabo e Lulu Gouveia, disponível no DVD 03, Capítulo 05, em 01:42:00 segundos.

Na sequência, é realizada uma revista no “intelectual”⁵¹⁸, termo utilizado em cena. A caneta, entregue pelo produtor, é encontrada no bolso de Neco, a qual continha um pó branco, que poderia ser facilmente relacionado à cocaína. O jornalista é imediatamente preso, sob a acusação de fazer parte de uma quadrilha⁵¹⁹. Não obstante verifica-se que esta sequência atende aos interesses do governo militar no que tange à repressão ao tráfico e uso de drogas e, talvez, por esse fato tenha passado na avaliação censória. Todavia, ao mesmo tempo, a sequência representa de forma impactante a violência do sequestro seguido do interrogatório, aos moldes dos praticados pelos DOI-CODIs (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), sobretudo, aos indivíduos que poderiam ser facilmente associados ao perfil de “intelectuais”, observados pelas agências de segurança interna como subversivos em potencial (GARCIA, 2016, p. 240). Esta tomada evidenciava as ações violentas e o desrespeito aos direitos individuais praticadas pelo Estado. Nos pareceres do DCDP sobre a sequência referida consta, somente, a seguinte menção: “Neco sai da prisão e é provada sua inocência”⁵²⁰.

Dias Gomes também direcionou suas críticas ao cerceamento da liberdade de expressão, evidenciando a repressão violenta realizada nas redações dos jornais, durante o regime militar. Segundo Kushnir (2004, p. 41), por meio do terrorismo cultural empreendido pelo regime, bombas foram explodidas em livrarias, jornais como o *Correio da Manhã* foram depredados, editoras como a Civilização Brasileira foram invadidas, publicações foram apreendidas. Em *O Bem-Amado*, o jornal *A Trombeta* não escaparia ileso das críticas lançadas contra os desmandos do prefeito. Apelidado por Odorico de “marronzista”, “esquerdista”, “desigiênico” e “patifento”, o periódico denunciava, cotidianamente, a sua gestão arbitrária. Após a publicação de uma reportagem, que compilava as arbitrariedades cometidas pelo prefeito para a inauguração do cemitério, o coronel ordena que seja destruída a redação do jornal. Seus jagunços quebram todo o maquinário gráfico e roubam todos os exemplares impressos⁵²¹. Neco Pedreira, transtornado ao ver o estado da sua redação, invade o gabinete do prefeito:

ODORICO: É costume das pessoas educadas, pedir licença para entrar.

⁵¹⁸ Michael Lowy (1979, p. 01) entende a “intelectualidade” como uma “categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os produtores diretos da esfera ideológica, criadores de produtos ideológico e culturais”. Nesta categoria se enquadram profissionais: escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes (LOWY, 1979, p. 01).

⁵¹⁹ *O Bem-Amado*, 2012. Cena descrita está disponível no DVD 05, Capítulo 06, em 01:59:00 a 02:05:20 segundos.

⁵²⁰ Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 3230/73, emitido em 22/05/1973, referente ao capítulo 89/90, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Glaucia Soares.

⁵²¹ Cena disponível DVD 06 Capítulo 09, em 03:06:46 segundos.

NECO: O seus jagunços também não pediram licença para entrar na redação do meu jornal e quebrar tudo.

ODORICO: Jagunço? Que isso? Nunca precisei de jagunço.

NECO: Não sei que nome o senhor dá a aqueles bandidos que foram lá com ordem de quebrar tudo, ou quem sabe até de me matar. [...]

ODORICO: O senhor está me acusando? Tá acusando de alguma coisa. Ainda tem coragem, tem essa topetice depois de escrever aquele descaluniamento na sua **gazeta marronzista?**

NECO: Vai lá ver em que estado seus jagunços deixaram minha redação e oficina, vai lá ver! [...]

ODORICO: **As minhas ordens foram só para apreender toda a edição.** Agora, se os rapazes se excederam foi por conta deles. Mas eu vou mandar abrir um rigoroso inquérito, apurar e punir os excessos. [...] **Olha seu Neco, eu já disse que não mandei ninguém espandegar seu jornal. Isso seria contra o meu democratismo militante** (grifo nosso)⁵²².

A última frase presente no discurso do prefeito “Isso seria contra o meu democratismo militante” apresenta uma compatibilidade com o discurso veiculado pelo regime militar, que utilizava frases de efeito como “defesa da Democracia”, entoada em manifestações e justificaram o golpe civil-militar de 1964. Ao longo de todos os governos autoritários, o termo democracia foi empregado no discurso militar com a intenção de criar uma falsa atmosfera democrática, voltada a encobrir a violência e a arbitrariedade das ações praticadas pelo Estado (REIS, 2014, p. 86). A ameaça, invasão e destruição violenta da redação do Jornal, a mando do poder público da cidade, não foi analisada em nenhuma apreciação do DCDP.

Uma das estratégias últimas arquitetadas por Odorico para enfim inaugurar o cemitério foi propor um “acordo de paz” entre os Medrados e os Cajazeiras, as duas famílias oligarquicas, historicamente rivais de Sucupira. A mando do prefeito, no auge da festa, um de seus jagunços detona uma bomba desencadeando uma verdadeira guerra entre as famílias, que foram ao evento armadas. O tiroteio resulta em muitos feridos, tendo uma única vítima fatal⁵²³. Todavia, novamente, Odorico é surpreendido com o rapto do cadáver realizado pelos Medrados. Novamente, o sequestro do cadáver realizado no velório após todos beberem em homenagem ao morto também não constou nas apreciações do DCDP.

Dando sequência à trama, o prefeito, a fim de descobrir o paradeiro do corpo, instala um sistema de escutas no confessionário da Igreja com o objetivo de ouvir as confissões para

⁵²² Transcrição do diálogo disponível no DVD 06, Capítulo 10, em 03:10:15 a 03:12:40 segundos.

⁵²³ Cena disponível no DVD 07, Capítulo 10, em 03:20:50 segundos. Todavia os conflitos entre as famílias Medrado e Cajazeira prosseguem ao longo da trama, tendo mais uma vítima fatal, Anita Medrado, que foi enterrada em Salvador. Sequência de cenas disponíveis no DVD 10.

descobrir onde o corpo havia sido enterrado⁵²⁴. Com o auxílio de Dirceu Borboleta, Odorico descobre várias histórias picantes dos moradores de Sucupira.

Figura 13: Cena de *O Bem-Amado* Confessionário



Fonte: O BEM-AMADO, 2012, DVD 09.

O autor, ao conduzir a ação para o espaço do confessionário, objetivou evidenciar, sutilmente, a busca incessante por informações, presentes tanto no contexto internacional – Guerra Fria e caso Watergate⁵²⁵ - quanto no contexto nacional, por meio do Serviço Nacional de Informações. Extrair confissões, seja instalando sistemas de escuta no confessionário da Igreja, seja por meio de grampos telefônicos, assaltos em correspondências, invasões domiciliares, chegando até mesmo a tortura, foram práticas essenciais para a manutenção do poder, tanto na ficcional Sucupira quanto no longo período de ditadura militar no Brasil (GARCIA, 2016, p. 222). Mal saberia Dias Gomes que, dois anos depois, ele mesmo seria vítima de uma ação do SISNI de interceptação telefônica. Em *O Bem-Amado* Dias Gomes empregando da comicidade, conseguiu levar ao ar uma forte analogia ao cenário político nacional, que estava imerso por operações ilegais, como a instalação de sistema de escutas, passando despercebida pela análise dos agentes do DCDP.

A forma que a temática do estupro foi avaliada nos pareceres do DCDP, ao longo da apresentação de *O Bem-Amado*, merece a atenção. Dias Gomes, em sua narrativa, abordou incisivamente a violência contra a mulher em passagens sempre constituídas a partir das

⁵²⁴ *O Bem-Amado*, 2012, DVD 09, Capítulo 03, em 0:00:54 segundos.

⁵²⁵ O escândalo Watergate aconteceu em pleno contexto da Guerra Fria, entre os anos de 1972 e 1974, no governo de Richard Nixon, nos Estados Unidos. O presidente Nixon foi alvo de uma série de investigações que escrutinaram a corrupção e operações ilegais presentes em seu governo. No dia 17 de julho de 1972, em plena campanha eleitoral para a presidência dos EUA, alguns funcionários do Partido Republicano, foram surpreendidos tentando instalar um sistema de escuta clandestino na sede do comitê nacional do partido de oposição, o Democrata, no edifício Watergate.

relações de poder. Embora não representada em cena, a narrativa expõe que Odorico chicoteava sua esposa na frente dos filhos.

Com relação a violência sexual, o primeiro caso que emerge na trama foi o de Jaciara, criança de 14 anos estuprada pelo filho de um coronel. Porém, o caso não foi representado, sendo somente comentado pelos personagens como a causa de Zeca Diabo ter seguido a carreira de matador. Jaciara, desmoralizada frente à violência sofrida, acaba se tornando prostituta. Esta passagem e seus desdobramentos não foram sequer mencionados nas apreciações.

O segundo caso de estupro aconteceu com uma moça muito jovem, Mariana, filha de pescador e sobrinha de Zeca Diabo. A violência sexual foi cometida pelo estelionatário Jairo Portela, sócio de Odorico na cooperativa dos pescadores. A elaboração desta tomada foi realizada da seguinte forma: Jairo Portela, aproveitando-se de sua relação de poder e da ausência do pai de Mariana, Mestre Ambrósio, coage e intimida a adolescente em sua própria casa e, quando o agressor foge da cabana, é dado um *close*, focalizando a personagem ao chão, de cócoras, chorando e com as roupas rasgadas⁵²⁶. Transtornada, Mariana não comenta quem foi que a violentou temendo que haja maiores desdobramentos. Seu pai subentende o que aconteceu e intimida Cecéu. A sequência de cenas é analisada pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo L. Lacerda como dramática, apropriada ao contexto, e foi descrita da seguinte forma no parecer: “Jairo possui Mariana, fato atribuído ao filho de Odorico diante das circunstâncias”. Nota-se que, nesta apreciação, havia grande preocupação de como a cena seria representada e não com o fato do estupro em si, que é tratado como um evento banal, naturalizado:

[...] em que pese o acontecido, a solução para a violência carnal ameniza sobremaneira o evento. Por outro lado, a cena do ato, feita com muita sutileza, adequa-se dentro da faixa etária da novela. Assim sendo, somos pela liberação dos capítulos 42/43 para maiores de 16 anos⁵²⁷.

Segundo a apreciação, a sutileza da produção fez com que o estupro pudesse ser uma situação a ser representada entre jovens de 16 anos, não havendo nenhuma preocupação em “influenciar jovens não formados”, como foi apontado na cena que sugere o uso da maconha. Como se pode constatar, havia por parte do DCDP grande preocupação com a nudez, mais não com a violência sexual em si. Os desdobramentos da violência sexual contra a jovem, quando

⁵²⁶ Cena disponível no DVD 03, Capítulo 01, em 00:18:00 minutos.

⁵²⁷ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 1590/73, emitido em 16/03/1973, referente ao capítulo 42/43, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

seu tio Zeca Diabo descobre o agressor são assim comentados “Reagindo a atitude de Jairo Portela ao violentar sua sobrinha, Zeca Diabo sai à procura do agressor para o ajuste de contas, feito que provoca uma série de acontecimentos engraçados”⁵²⁸.

E, pela terceira vez na trama, Dias Gomes evidencia a violência sexual contra a mulher. Desta vez, a vítima é a Anita, que passeava tranquilamente pela praia enquanto era observada por Nadinho e pelo filho do prefeito. Cecéu agarrou a jovem por trás, jogando-a violentamente na areia e enquanto ela se debatia, o agressor rasgava todo o seu vestido tentando molestá-la. Vendo o desespero da jovem que estava sendo imobilizada por Cecéu, Nadinho impede o estupro possibilitando a fuga da moça⁵²⁹.

Figura 14: Cena *O Bem-Amado* Estupro



Fonte: *O Bem-Amado*, 2012, DVD 09.

Esta cena, apesar de ser extremamente violenta e explícita, não foi sequer mencionada nas apreciações do DCDP, que descreveram os acontecimentos dos capítulos próprios ao contexto. Somente o desdobramento da violência sexual foi comentado em um dos pareceres, a fim de evidenciar a reação de Anita, responsabilizando a jovem pela possível morte de Nadinho, “perseguida, Anita Medrado fere o *hippie*, que Dirceu acredita estar morto”⁵³⁰. Dias depois, Nadinho foi encontrado sem memória.

Nos três casos de violência, não houve denúncia formal do abuso sexual às autoridades legais – mesmo Anita sendo neta da delegada de Sucupira - e nenhum dos agressores sofreu

⁵²⁸ Idem. Parecer nº. 3874/73, emitido em 15/06/1973, referente ao capítulo 108/109, pelos técnicos censores Paulo Leite de Lacerda e Reginaldo Castro.

⁵²⁹ *O Bem-Amado*, 2012. Cena disponível no DVD 03, Capítulo 05, em 01:38:00 a 01:40:40 segundos.

⁵³⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Bem-Amado*. Cx.13. Parecer nº. 2082/73, emitido em 10/04/1973, referente aos capítulos 59 ao 60, pelos técnicos censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda.

punição legal. Somente Jaciara, “por uma questão de honra”, teve seu agressor punido, embora esta ação desencadeasse sua exclusão social e a incursão de seu irmão, que fez justiça pelas próprias mãos, na vida de matador. E a DCDP, mesmo tendo como princípio norteador a moral e bons costumes em suas apreciações, tratou com naturalidade e banalidade os três casos ao estupro ocorridos na trama, fato que expõe a concepção e as práticas do próprio regime que legitimava, entre as formas de tortura, a violência sexual contra a mulher.

Outra representação da violência contra mulher na narrativa foi o homicídio de Dulcineia, cometido por Dirceu Borboleta. A temática é assim abordada pelo parecer do DCDP: “Dirceu de posse do gravador e da fita criminosa, ouve a confissão da esposa, e levado pela ira, estrangula-a, visto ter sido enganado e o filho não lhe pertencer, de fato e de direito”⁵³¹. Como se pode notar na apreciação, o violento homicídio foi representado, sendo tratado na apreciação como uma prática disciplinadora, sendo somente uma reação do marido face a traição da esposa, visto que este crime era legitimado pelo Código Penal Brasileiro com o argumento da “legítima defesa da honra”. Todavia, a representação desta cena, contraria as diretrizes que regiam a DCDP, como as expressas pela Lei 5.536, que determinava as produções artísticas não poderiam veicular, representar, exibir ou mesmo transmitir conteúdos que apresentem “qualquer ofensa ao decoro público” ou mesmo que “contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes”, mesmo no horário das 22 horas.

4.8 A MODERNIDADE EM *O ESPIGÃO*

Em *O Espigão*, Dias Gomes teve uma percepção apurada da realidade ao projetar questões ainda incipientes na década de 1970, derivadas da acentuada urbanização das grandes metrópoles, além de incorporar à narrativa inovações tecnológicas e científicas. Os impactos gerados pela grande expansão imobiliária do período, em termos ambientais e sociais, são as temáticas centrais da novela. Dias Gomes constrói essa história no espaço urbano do Rio de Janeiro e tem seu eixo condutor movimentado pelo jogo: urbanismo desordenado versus poluição ambiental; modernização e tecnologia versus princípios tradicionais; e ambição versus ética. A trama explora as sequelas deixadas pelo desenvolvimento tecnológico e expansão

⁵³¹ Idem. Parecer nº. 3230/73, emitido em 22/05/1973, referente ao capítulo 89/90, pelos técnicos censores Antônio Gomes Ferreira e Jaciara Costa França.

imobiliária predatória, buscando relacioná-las com as impessoais relações humanas vivenciadas nas metrópoles e aos impactos ecológicos gerados pela rapina das áreas verdes da cidade.

Terceira produção em cores da Rede Globo, *O Espigão* contou com a direção de Régis Cardoso, supervisão de Daniel Filho. A narrativa foi marcada por uma forte tônica de humor e trama tecida por assuntos contemporâneos. Dias Gomes abusou da linguagem coloquial, o que favoreceu uma diluição das fronteiras entre ficção e realidade. O apelido “espigão”, que o protagonista utiliza para se referir ao seu idealizado hotel, ganhou enorme projeção popular, ao ponto de merecer um novo registro no dicionário como sinônimo de “prédio muito alto que altera negativamente a paisagem, por destoar dos demais”.

Na opinião de seu autor, *O Espigão* foi sua novela mais bem produzida (GOMES, 1998). Com a intenção de recriar a atmosfera de vislumbre tecnológico imaginada por Dias Gomes, a produção recorreu a ícones de modernidade da época, importados dos Estados Unidos, que representam este grau de sofisticação. Assim, foram incorporados aos cenários da casa e do escritório do protagonista um super relógio digital de mesa, que exibia as horas em vários países; uma escova de dentes elétrica que, para atender a narrativa, também era um secador de cabelos. Outros objetos altamente tecnológicos, presentes na narrativa, foram adaptações da equipe cenográfica como: um aparelho multifuncional que servia como rádio, abridor de cartas e apontador de lápis; dois pares de óculos, um com pequenos para-brisas nas lentes próprios para saunas, e no outro turbinado com dois mini holofotes para serem usados no escuro. Outro recurso criado pela produção foi um elevador panorâmico, conceito novo à época, construído em acrílico e alumínio para as cenas em que Lauro Fontana (Milton Moraes) chegava ao seu apartamento. Foram elaborados alguns “efeitos especiais”, bastante rudimentares, mas que produziam ótimos resultados como, por exemplo, a esteira rolante que conduzia Lauro Fontana ao seu escritório, que era, na verdade, um carrinho puxado por um contrarregra, no qual o ator Milton Moraes ficava em pé; ou a cama trepidante da personagem Cordélia (Suely Franco), efeito produzido por uma cama cenográfica construída sobre pneus, balançados pelos contrarregras. Outra inovação presente na narrativa foi a incorporação da inseminação artificial, novidade da medicina na época.

Antes mesmo da novela ir ao ar, já na sinopse, Dias Gomes se deparou com obstáculos ao propor críticas à ação predatória de empresários do ramo imobiliário, em especial, ao seu principal representante, o empresário Sérgio Dourado Lopes. Nos anos 1970, a empresa Sérgio Dourado, Empreendimento Imobiliários S.A., inaugurava um edifício luxuoso atrás do outro, por todo Rio de Janeiro, sendo uma das empreiteiras responsáveis pela verticalização na zona sul da cidade. A projeção de Sérgio Dourado na sociedade carioca era tamanha que ele foi

referenciado por Tom Jobim na música *Carta do Tom*: "A gente só vê Sérgio Dourado / Onde antes se via o Redentor".

No entanto, antes mesmo da exibição da novela, já nas chamadas publicitárias de *O Espigão*, que estavam sendo levadas ao ar, Sérgio Dourado sentiu-se retratado. Dourado queixou-se diretamente à Roberto Marinho que, por sua vez, determinou à Boni que a produção fosse imediatamente cancelada. Ainda que a autocensura fosse praticada sistemicamente pela emissora, a finalização de um projeto já em andamento poderia causar enormes prejuízos a emissora.

Essa manobra visaria, a longo prazo, preservar os interesses comerciais do Complexo Globo. Empreendimentos imobiliários, como os de Sérgio Dourado, eram uma das principais fontes de receita para o conglomerado, não sendo interessante uma produção crítica à empresários com o selo Globo. Ademais, esta produção poderia prejudicar as interações sociais/comerciais de Roberto Marinho, uma vez que estes empresários integravam sua rede de sociabilidade. Em sua autobiografia (1998), Dias Gomes relata que foi chamado à sede da emissora para uma reunião emergencial sobre a questão.

Sérgio Dourado era o dono de uma empresa imobiliária que estava destruindo o Rio de Janeiro, derrubando casas e mais casas para construir horrendos prédios de apartamentos. (...) Sérgio Dourado enfiara a carapuça, porque eu mandara pesquisar o dia a dia do comércio imobiliário para poder escrever com segurança (GOMES, 1998, p. 278).

Antes da exibição da novela, conforme aponta o jornalista Paulo Fontes, Sérgio Dourado havia tentado construir um edifício em pleno Parque Nacional da Tijuca, área tombada pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF). A obra só foi interrompida devido às denúncias de emissoras de rádio ao IBDF que, segundo a reportagem, apesar da fiscalização permanente no local "não havia notado a obra" (*Opinião*, 14/05/1976). As ações do empresário com relação à ocupação de áreas ambientais protegidas foram incorporadas por Dias Gomes em sua história. No caminho para a reunião com Roberto Marinho, conta Dias Gomes, a solução encontrada foi alterar a carreira do protagonista; de um empresário do ramo imobiliário para um empresário do ramo hoteleiro (GOMES, 1998, p. 278). O artifício foi aceito por Roberto Marinho e, enfim, a novela estaria liberada para ir ao ar. No entanto, a sinopse já havia sido submetida ao exame da censura prévia da DCDP, tendo a Rede Globo que enviar um ofício a fim de ratificar a modificação na narrativa: Por motivos de ordem técnica e tendo em

vista a facilidade da produção, irá focalizar na construção de um grande hotel e não de um grande edifício, como previsto anteriormente⁵³².

Porém, o artifício não surtiu o efeito esperado. Tãmanha era a quantidade de placas das obras da construtora de Sérgio Dourado nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, que os telespectadores não tardaram a associá-lo ao personagem Lauro Fontana (Milton Moraes), chegando a apedrejá-lo enquanto participava de mais um lançamento de seus empreendimentos (GOMES, 1998, p. 279).

4.8.1 Sinopse

A sinopse intitulada *Os Irmãos Camará*, juntamente com um anexo contendo a descrição pormenorizada dos personagens, foi apresentada para a análise da censura prévia em 16 de janeiro de 1974 e proposta para ser exibida na faixa das 22 horas. A modificação no título para *O Espigão* foi realizada posteriormente, com a finalidade de ressaltar o gancho que conduziria toda a narrativa. A mudança de título foi um recurso empregado por Dias Gomes para manter a ideia original, a construção do edifício, como consta na sinopse enviada à DCDP.

A história se inicia em 31 de dezembro, em um congestionamento na Avenida Rebouças. Preso pelo engarrafamento Lauro Fontana (Milton Moraes), no conforto de sua Mercedes, pensava em seu próximo projeto imobiliário: o Solar do futuro. Um dos mais emergentes empresários da construção civil no Rio de Janeiro, Lauro não tinha berço, nem mesmo pais, passando sua infância entre orfanatos e reformatórios. Para sobreviver ganhou a vida trabalhando como engraxate, jornalista, camelô, bicheiro, até chegar a ser corretor de imóveis. Neste último trabalho, observando as excelentes perspectivas de futuro, seduziu Cordélia (Suely Franco), a filha fútil e temperamental de seu patrão, até finalmente dar o golpe do baú. Após a morte do sogro, assumiu o comando dos negócios da família aumentando consideravelmente seu patrimônio. Seu relacionamento era uma farsa, mas como o desquite seria prejudicial aos negócios, sonhava com o dia que, enfim, Cordélia morresse, já que ela sofria do coração. Cordélia, por sua vez, diferente de Lauro que somente havia cursado o ensino primário, tinha formação nos melhores colégios da cidade e sempre, nos momentos de briga, explicitava sua origem, sua superioridade intelectual e que foi o seu capital que propiciou Lauro a se tornar um empresário de destaque. “Sua agressividade com o tratamento com o marido é

⁵³² Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Espigão*. Ofício encaminhado por Duarde Franco, diretor geral de programação da Rede Globo para Rogério Nunes, chefe da DCDP, em 24/03/1974.

uma maneira de se afirmar, já que ela tem consciência de ser uma mulher sem atrativos físicos”. Embora a relação fosse tumultuada, ambos desejavam muito ter filhos.

Os fogos estouraram comemorando a entrada do Ano Novo. Ao descer do carro Lauro conheceu Lazineha (Betty Faria) – moça bonita, inteligente e audaciosa. Tal como Lauro, Lazineha sobreviveu a uma infância miserável, sofrendo violência física do pai e sendo forçada por sua mãe a mendigar pelas ruas da cidade. Cresceu trabalhando em bares no Beco da Fome, onde ganhou o apelido “chave de cadeia”. Lazineha estava sempre acompanhada por seus dois amigos, o sentimental e boêmio Dico (Ruy Mendes) que tem adoração pela moça e por Nonô - chamado “A Alegria-das-Gringas” (Milton Gonçalves) – que é o intelectual e filósofo do grupo. Em suas horas vagas adorava ler e é a figura que arquitetava os planos de golpes, que sempre falharam. Como o assalto a joalheria, praticado antes do acidente.

Paralelamente, o táxi que seguia com Marina (Débora Duarte) para a maternidade estava parado no congestionamento. Sentindo cada vez mais as contrações, Marina entra em trabalho de parto. Vendo a jovem se contorcer de dor e sem ninguém para auxiliá-la, Leo (Cláudio Marzo) desce do ônibus com sua mala e ampara o bebê com uma camisa limpa. Vindo de São Luiz do Maranhão, buscando melhores oportunidades de vida, Leo que tinha acabado de chegar à cidade se assustou perante a indiferença presente na metrópole. O rapaz acompanhou, então, Marina até o hospital e vendo que mãe e filho passavam bem, pegou no prontuário médico o endereço da moça para posteriormente poder visitá-los. Depois de horas, finalmente o trânsito voltou ao normal. A hora já era avançada, os umbandistas já entregavam suas oferendas à Iemanjá. Encantado por Lazineha, Lauro a convida para ser sua secretária, marcando de encontrá-la em seu escritório, após o feriado. Lauro se despede da moça e se dirige à recepção em sua casa para comemorar o Ano Novo.

Lauro estava focado em seu próximo empreendimento, localizado na zona sul do Rio de Janeiro, um edifício de 50 andares planejado para ser o prédio mais moderno do mundo. Fugindo ao convencional, o projeto contaria com soluções inteligentes, a começar pelo síndico computadorizado, capaz de solucionar qualquer problema. Suntuoso, o edifício teria em sua planta, uma piscina por andar, esteiras rolantes e um supermercado exclusivo para os moradores. Com todas as comodidades que a tecnologia poderia proporcionar o projeto apresentava, até mesmo, uma cozinha cibernética em cada apartamento, diretamente interligada a dispensa e ao mercado. Dispensaria até mesmo a cozinheira, pois seria capaz de preparar um menu composto por doze pratos triviais.

Não obstante, para a realização de seu novo empreendimento, um empecilho deveria ser contornado: a compra do casarão da família Camará, local que já era especulado por outros

grupos imobiliários. Este imóvel, ocupava uma área arborizada de cinco mil e seiscentos metros quadrados, no bairro Botafogo e seria aos olhos de Lauro Fontana o local ideal para a construção de seu moderno e luxuoso edifício. A mansão pertencia ao advogado Martiniano Pereira Camará (Ibanez Filho), que havia falecido recentemente, mas que deixará a mansão como herança aos seus quatro filhos, cada qual de um casamento. Porém, o último desejo do falecido Camará era que seus filhos conservassem a propriedade intacta.

O inventário ainda estava em andamento e a venda da propriedade só seria possível se todos os herdeiros estivesse em pleno acordo com a decisão. O único herdeiro que estava inclinado à venda era o jovem Marcito (Carlos Eduardo Dolabella), o filho mais novo, que sonhava em gastar sua parte com as várias mulheres, as quais namorava ao mesmo tempo. Mancomunado com Lauro Fontana, Marcito deveria convencer seus irmãos a aceitarem o negócio. Todavia, essa missão não seria uma tarefa fácil.

Urânia (Wanda Lacerda), sua irmã mais velha, era uma viúva carola e quase nunca saía do casarão. Regularmente, reunia os irmãos no jardim, em torno do círculo de quatro árvores - simbolizando as mães de cada um dos irmãos - e que ao centro havia um coqueiro, que representava o patriarca - em um ritual para cultivar a memória da família. Fiel à vontade do velho Camará, que lhe aparece em visões, ela se opõe, veementemente, a vender a propriedade. Baltazar, Tatá (Ary Fontoura) e sua irmã solteirona Tina (Susana Vieira), embora movidos por motivos distintos, também se opõem à venda da casa.

Baltazar, filho do terceiro casamento, é um respeitado professor de Ecologia e Botânica e por isso tinha objeções mais sérias quanto à transação comercial. Com grande consciência ambiental, buscava evitar a devastação que essa construção fatalmente provocaria em mais uma área verde da cidade, além do fato que a construção derrubaria as árvores que representavam seus pais. Neurótico, tal como seus outros irmãos, Tatá é desajeitado e reprimido sexualmente e compensava a dificuldade de se relacionar com as mulheres andando com uma tesoura no bolso, a fim de colecionar mechas dos seus cabelos.

Igualmente reprimida, a virgem de trinta e cinco anos, Tina era a filha do quarto casamento. À noite, costumava sair pelo bairro e flertar com estranhos, embora isso lhe causasse constantes ataques de pânico quando seus pretendentes se aproximam. Tina também não desejava deixar a casa, pois isso a obrigaria a ir morar em um apartamento, onde não teria condições de criar os seus vinte e cinco cães vira-latas, todos recolhidos das ruas.

Marcito, aproveitando uma reunião em família, convenceu seus irmãos a receberem Lauro Fontana para uma negociação. Em uma apresentação brilhante, Lauro demonstrou à família todas as vantagens da construção de seu majestoso e tecnológico projeto chegando até

a afirmar que este edifício “constituiria num orgulho para todos os brasileiros”. Observando que sua exposição não estava tendo nenhuma adesão, ofereceu aos herdeiros o dobro da proposta original pela venda do casarão, todavia, sem sucesso.

Lauro não se deu por vencido e arquitetou diversas estratégias para realizar seu empreendimento. Sem medir esforços para convencê-los, Lauro comprou um terreno que ficava entre a casa e uma favela, liberando-o para uma ocupação, criando “uma vizinhança desagradável”. Somadas às dificuldades de lidar com os irmãos Camará, Lauro ainda teria que lidar com a inteligente e astuta Helka Escobar (Ana Maria Murtinho), testa de ferro de um conglomerado imobiliário concorrente, que também tinha grande interesse na área. Tal como Lauro, Helka empregava de todos os meios para adquirir o terreno. Para Helka, além de um bom negócio, seria uma forma de se vingar de Lauro, que antes de casar-se com Cornélia era seu noivo.

Logo depois de deixar Mariana no hospital, Leo saiu à procura de um lugar para morar. Encontrou um quarto de uma família de classe média que alugava, pela primeira vez, para poder comprar uma televisão em cores. Em tempos de milagre econômico “tinham pensado em suprimir uma refeição nos sábados e domingos para, com a economia, pagar as prestações do aparelho”. O nascimento da criança no dia 31, em pleno túnel Rebouças, foi amplamente noticiado pela imprensa fazendo de Leo um herói. Diante da repercussão, ele vai a procura de Mariana e logo iniciam um relacionamento.

Em uma entrevista, a jovem contou toda sua história. Mariana, morava a pouco tempo no Rio de Janeiro quando um triste incidente ocorreu. Pouco tempo depois de chegar do Espírito Santo seu marido, ao atravessar a rua, foi atropelado e o condutor do carro fugiu sem prestar nenhum tipo de socorro, deixando o rapaz falecer no asfalto. Ao ler a reportagem, Baltazar ficou com um grande peso em sua consciência. Havia atropelado um homem no mesmo período e, temendo as consequências, fugiu. A fim de diminuir a sensação de culpa passou a ajudar a moça pagando, anonimamente, os três meses de pensão atrasados.

Após a manchete, Lauro foi à pensão visitar Mariana; seria ele o homem que havia ajudado? No entanto, o motivo era outro. Lauro e Cornélia não conseguiram ter filhos o que deixava o relacionamento cada dia mais difícil. Em comum acordo propuseram ajudar Mariana oferecendo a jovem um emprego com a intenção de adotar o seu filho. Devido às suas péssimas condições financeiras, Mariana aceitou o trabalho. Leo estava hesitante. Todavia, Lauro também ofereceu um cargo a ele na construtora, e apesar de sua relutância inicial, acabou aceitando o cargo. Leo chegou a cursar três anos de faculdade em sua terra natal, mas foi obrigado a interromper os estudos, devido ao falecimento de seu pai e pela total impossibilidade

financeira. Decidiu, então, mudar-se para o Rio de Janeiro em busca de maiores oportunidades. Observando os métodos persuasivos e corruptos do empresário, Leo pediu seu desligamento da construtora. Mariana, por sua vez, vendo que poderia perder a guarda de seu bebê, exigiu seu filho de volta. Revoltada com a situação, Cornélia pressionava pela adoção da criança.

As artimanhas de Lauro para comprar a mansão estavam surtindo efeito, e um a um foi conseguindo dobrar os irmãos Camarás. Tina foi a primeira a ceder. Posteriormente Baltazar, chantageado por Lauro, descobre que o biólogo era o assassino do marido de Mariana. Restava apenas um obstáculo: Urânia. Firme em suas convicções, acreditava que seu pai nunca a perdoaria se decidisse vender o imóvel. Nem mesmo um assalto forjado por Lauro a demoveu de seus objetivos. Afirmava, com frequência, que daquela casa só sairia morta. Tina e Baltazar assistiam com aperto no coração as máquinas derrubarem as árvores que representavam seus pais e as picaretas demolir o casarão. Ambos estavam de luto. Há apenas um mês Urânia havia sido vítima de um estranho acidente, sendo mortalmente atingida na cabeça por um coco.

4.8.2 Análise do Processo Censório

Classificada com drama urbano, com uma mensagem negativa, a sinopse foi submetida a um parecer censório e um ofício do diretor da DCDP, que condicionaram a sua apresentação ao horário das 22 horas. Conforme apontou Rogério Nunes, somente “uma simples sinopse de telenovela não conduz esta Divisão a uma análise censória definitiva, por carecer de elementos essenciais como imagem e interpretação”. O parecer alerta sobre o fato da história abordar todas as nuances da miséria humana, trazendo representações de grupos marginalizados na TV. Nesta apreciação é visível a apreensão dos censores quanto a representação de problemas sociais, como desemprego e má distribuição de renda em um veículo de comunicação massivo como a televisão, aberto a grande audiência. Além da mudança do tipo de empreendimento do protagonista, de um edifício residencial para um hotel, chamado Fontana Sky, mudanças com relação ao nome de alguns personagens foram realizadas, como a jovem Mariana, que a telenovela passa a se chamar Dora.

O processo censório desta novela não seguiu um padrão pré-estabelecido, tendo duas estruturas de parecer. No início da novela, a composição do parecer se apresentava muito detalhada, balizando a temática, linguagem, características geral e desenvolvimento dos personagens, mensagem e os cortes. Porém um único parecer compilava a análise de até dez capítulos. Entretanto, a partir do episódio 40, os censores passaram a trabalhar com uma estrutura muito mais enxuta, sem delimitação precisa do que seria avaliado, o que resultou em apreciações mais concisas e menos detalhadas.

Ademais, essa documentação apresenta uma troca de ofícios que revelou o funcionamento do processo censório da DCDP em parceria com as superintendências estaduais. No ofício 1891/74, a superintendência regional do Ceará informou à DCDP que não havia recebido os cortes assinalados de *O Espigão*, por causa da estrutura sucinta do parecer, não sendo possível verificar se durante a exibição da novela na TV Verdes Mares (afiliada da Globo) as supressões indicadas pela DCDP estavam sendo cumpridas. Em resposta, Rogério Nunes afirmou que tomaria as devidas providências, pois houve omissão do setor responsável, visto que para emissão do certificado de apresentação dos capítulos que iriam ao ar, era necessário os trechos suprimidos pela DCDP.

Nos capítulos iniciais, a análise dos técnicos censores focaliza, sobretudo, questões socioeconômicas. A apreciação da DCDP se manteve atenta à temporalidade que se passava a história, uma vez que a narrativa transcorria no tempo presente. Questões contemporâneas à época, como o uso de linguagem coloquial, com o abuso de gírias, passando pelos transtornos psicológicos de alguns personagens - tido como neuróticos, inconsequentes e frívolos - a desafios e problemas econômicos enfrentados pela classe média, foram as temáticas que se fizeram mais presentes nesta análise censória. O humor também foi marcante nas apreciações, com cenas hilariantes “contrabalançando mensagens positivas e negativas” atenuando, assim, o caráter crítico do texto. Os pareceres subsequentes reiteram que a trama foi envolta em aspectos psicossociais e econômicos, alinhavados por situações contemporâneas à época, como os percalços enfrentados pela classe média baixa em uma economia que apresentava sinais de crise, com o objetivo que a obra “possa atingir, sem malefícios ao público que se destina”⁵³³.

Por conseguinte, foram apresentadas ressalvas quanto à representações que expunham “às mazelas sociais da vida urbana”, “os desníveis gerados pela má distribuição de renda” e a “posição das empresas nacionais frente às multinacionais”, somado à questões políticas relacionadas à Segurança Nacional. Diálogos que apresentam palavras como vingança, ódio e protesto são veementemente excluídos como, por exemplo, na conversa entre Léo e Marcito:

Léo: Por que protestar?

Marcito: Porque são todos uns carneiros. É preciso que um comece! Quer ver?⁵³⁴

⁵³³ Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Espigão*. Parecer 14023/74, capítulos 08, 09 e 10, de 29/03/1974, pelos técnicos censores L. Fernando e Maria Bezerra.

⁵³⁴ Idem. Parecer 13977/74, capítulos 01 ao 07, de 28/03/1974, pelas técnicas censores Maria Luiza Cavalcante e Maria Bezerra.

O parecer ressaltou ainda a necessidade de seguir fielmente os seis cortes apontados “pois através destes serão atenuadas as críticas prejudiciais a faixa etária, bem como a política de governo.”⁵³⁵ Os sucessivos cortes, visaram preservar à política econômica Delfim Netto de críticas, visto que em 1974 esta já mostrava sinais de desgaste com salários domesticados pela política salarial, déficit orçamentário, câmbio acertado e a persistente inflação que atingia índices anuais de 20% (MACARINI, 2005, p. 82). Frente a este contexto que afetava sensivelmente o cotidiano da classe média-baixa, no capítulo 02, Dias Gomes elaborou o seguinte diálogo para a família que se dispôs a alugar um quarto em sua casa para ser capaz de adquirir uma televisão em cores:

Zilda: Mas as crianças estão em fase de crescimento, tem que comer bem... não posso fazer milagre!
Machado: Tem que dar Zilda. Eu só ganho 3.000 cruzeiros com descontos, sobram 2.650...tem que dar...⁵³⁶

O diálogo prontamente censurado pela DCDP, revelava as dificuldades enfrentadas pela classe média em ter acesso a bens de consumo duráveis, principalmente durante o milagre econômico, devido à crescente inflação, distorções salariais, perda de estabilidade e diminuição gradativa do poder aquisitivo. No capítulo 21 Dias Gomes insiste em trazer novamente à tona o jogo de palavras - o milagre de administrar recursos escassos frente ao propalado milagre econômico - e é novamente vetado:

Zilda: O que você quer que eu faça?
Machado: Milagre! O dinheiro não dá
Até a cena que ela mostra o envelope vazio⁵³⁷.

No capítulo 10, os censores chamaram a atenção pelo fato de haver a representação negativa associada ao trabalho feminino – o caso da personagem Dora, que havia sido demitida após ter dado à luz, fato recorrente na década de 1970. De acordo com os censores, o corte era imperativo, independente do desdobramento que seria dado à questão ao longo da trama, pois além da temática ser abordada de forma muito direta na narrativa, juridicamente, não era admitido que a maternidade fosse justa causa para o rompimento do vínculo empregatício.

⁵³⁵ Idem.

⁵³⁶ Idem.

⁵³⁷ Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Espigão*. Parecer 14639/74, capítulos 19 ao 22, de 23/04/1974, pelas técnicas censores Maria Luiza Cavalcante, Therizinha das neves e Maria Bezerra.

Assim, a veiculação desta cena poderia gerar repercussão e reflexões na sociedade, se caso fosse levada ao ar.

Ao longo dos capítulos 19 ao 22, em represália pelo fato de Leo ser contra a adoção do bebê de Dora, Lauro Fontana fez uma denúncia infundada acusando-o de ser responsável por uma instituição fantasma. Leo foi injustamente detido e submetido a um severo interrogatório. Entretanto ele foi poupado, graças à DCDP, de um interrogatório violento, pois toda a sequência foi vetada:

[...] contrastes, injustiças sociais. As cenas que mostram torturas policiais, além de outras em que são feitas afirmações onde se patenteia à revolta dos personagens humildes ante a estrutura social e econômica, devem ser suprimidas para a liberação dos capítulos⁵³⁸.

Realizados os cortes, a trama prosseguiu. Dora sem ter meios de criar o seu bebê, concede a adoção aos Fontana. Ao sair da prisão, Léo seguiu, imediatamente, à casa de Lauro e Cordélia, exigindo que a criança retornasse para sua mãe. Para aplacar os ímpetos do rapaz, o empresário ofereceu um trabalho em sua construtora, e por grande insistência de Dora, ele acaba aceitando.

Lauro, em outra artimanha para comprar o imóvel dos Camará, enviou Léo em uma “missão Patriótica”. Nesta missão, Léo deveria simular ser um engenheiro e informar à família que o terreno de sua casa seria desapropriado pelo governo. Todas as cenas que envolvem esta dissimulação foram vetadas com a justificativa de que poderiam induzir “à prática libidinoso, caracterizada por corrupção e especulação, envolvendo o Estado brasileiro em especulações imobiliárias”.⁵³⁹ No livro *Estranhas catedrais* (2014), Pedro Pedreira Campos observou que ao longo da ditadura militar foi estabelecido o cenário ideal para ações ilegais praticadas por grandes empreiteiras que se enriqueceram e se apropriaram de recursos públicos, como os do Sistema Financeiro de Habitação (SFH) e do Banco Nacional de Habitação (BNH). A criação de um ambiente político menos propenso à investigações e denúncias à opinião pública, marcado pela rigorosa censura à imprensa, pelo cerceamento da oposição política e parlamentar, controlado por instituições federais, como o SISNI, Ministério da Justiça e a Polícia Federal, favoreceu práticas de corrupção envolvendo empreiteiras e o Estado autoritário (CAMPOS, 2019, p. 94).

⁵³⁸ Idem. Parecer 14639/74, capítulos 19 ao 22, de 23/04/1974, pelas técnicas censores Maria Luiza Cavalcante, Therizinha das neves e Maria Bezerra.

⁵³⁹ Idem.

Nesta direção, no capítulo 122, o censor Roberto Antônio Coutinho impôs um corte “por caracterizar uma crítica ao atual sistema de habitação do governo, baseado no Decreto 20.493, artigo 41, letra g” de 1946, que negava qualquer representação que pudesse ferir aos interesses nacionais. O veto referido está expresso no diálogo:

Dora: Seu Machado, o Senhor que entende de bastante de apartamentos de dois quartos e uma sala, dez mil cruzeiros de entrada e o resto em quinze anos não é um bom negócio?

Machado: Vem com correção monetária?

Dora: Como é correção monetária?

Machado: É assim. Nós contratamos estes apartamentos há dez anos por quarenta mil cruzeiros. Há dez anos eu pago e ainda estou devendo sessenta mil.

Dora: O senhor comprou por quarenta e ainda está devendo sessenta mil?

Machado: Isto é correção monetária...

Machado sai. Dora fica impressionada.⁵⁴⁰

Apesar de não conter todos os cortes, o parecer relativo aos capítulos 84 a 86 revelou que Dias Gomes incorporou na narrativa questões políticas latentes à época. Assim, foram excluídos da trama as representações que:

[...] contêm alusões depreciativas ao governo, uma vez que o mesmo vem desenvolvendo todos os esforços possíveis para solucionar os problemas relativos não só com a inflação, como também a uma nova justa política salarial, críticas depreciativas à política econômica do governo federal, fazendo alusões a inflação e a política salarial⁵⁴¹.

A nova e justa política salarial comentada pelos censores era na verdade o Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), resultado da repressão política e supressão da atividade sindical. A política salarial do período era derivada da abolição da negociação coletiva e do controle dos reajustes salariais pelo Estado, o que culminou no achatamento salarial pela perda do poder aquisitivo e no aumento da desigualdade social (HORIE, 2019).

Ao longo da história, o campeão de cortes voltados à moral e aos bons costumes foi personagem Marcito. O jovem apresentava uma compulsão sexual e toda vez que se sentia atraído por uma mulher, ouvia sininhos badalando em sua cabeça. Certa vez, fugindo de suas duas noivas, Marcito simulou uma crise nervosa e acabou sendo internado em uma clínica

⁵⁴⁰ Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Espigão*. Parecer s/n., capítulos 122 e 123, de 16/09/1974, pelo técnico censor Roberto Antônio Coutinho.

⁵⁴¹ Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Espigão*. Parecer 17573/74, capítulos 84 ao 96, de 23/07/1974, pelas técnicas censores Ana Kátia Vieira e Francisca Augusto.

psiquiátrica. Interessado pela enfermeira, manteve sua encenação de desequilíbrio mental e logo iniciou um novo romance com Elizabeth. Um veto indicado ao personagem abarcou a uma cena que transcorria no quarto de hospital, recomendando-se o corte “desde o beijo dos jovens na maca até o close nos pés descalços da enfermeira”, “por deturpar a imagem da classe das enfermeiras”⁵⁴².

Outro veto expressivo foi remetido à lua de mel da personagem Tina Camará com Donatello, o advogado de Lauro Fontana. As cenas de intimidade do casal foram veementemente interditas, por serem consideradas sexuais, apelativas, lascivas, vulgares e de duplo sentido, dentre as quais estão: Tina mordendo a orelha de Donatello no capítulo 98 ou, mesmo no capítulo 101, quando Tina come uma banana enquanto aguarda por seu marido. Observa-se que a vigilância e vetos justificados com o objetivo de suprimir representações “atentatórias aos bons costumes” e “cenas de exagerado erotismo” foram realizados, principalmente, por censores do sexo feminino entre as quais destacam-se Ana Katia Viera, Francisca Augusto e Edite Nakeshoji.

A violência contra a mulher, como é perceptível nos processos censórios anteriores, era uma temática naturalizada pela DCDP a ponto desta ter em seu eixo norteador a repressão de quaisquer ações violentas, a não ser quando estas eram dirigidas ao gênero feminino. Como uma estrutura de controle patriarcal, a violência contra a mulher passava indiscriminadamente pelo crivo censório, como é possível observar na cena em que Lauro e Helka disputavam a propriedade dos Irmãos Camarás. Pressionado pelos acionistas, que desejavam ver o início da construção do Fontana Sky, Lauro ao descobrir que Helka fazia uma campanha para desmoralizá-lo, agride violentamente sua ex-noiva.

A DCDP atenta às temáticas relacionadas à crise econômica que afetava sobretudo as classes média e baixa deixou passar por suas lentes de controle todo o processo da adoção do bebê de Dora. Migrando do Espírito Santo para o Rio de Janeiro e sem condições financeiras para criar seu filho na grande metrópole, a jovem viúva foi coagida pelo casal Fontana a doá-lo em adoção. Logo que recuperou sua situação econômica Dora, com a ajuda de Leo, resgatou seu filho. Mesmo sendo uma prática recorrente à época, na qual o próprio Estado poderia dispor em adoção crianças cujos pais se encontravam em dificuldades econômicas para criá-los, tal passagem não deixa de revelar uma crítica à vulnerabilidade social de famílias de baixa renda, mesmo em um período de grande crescimento econômico. Ao que concerne a consciência

⁵⁴² Idem. Parecer 15695/74, capítulos 45 ao 47, de 29/05/1974, pela técnica censora Edtih Nakeshoji.

ecológica e ao meio ambiente, as atitudes de Leo em defesa do meio ambiente foram observadas pelos técnicos censores como imaturas, ridículas e sem sentido, pois ele “continua desempregado e lutando em defesa das árvores”⁵⁴³.

O Processo censório de *O Espigão* revelou outra força de controle para além da DCDP, que também detinha a prerrogativa de vetar a apresentação de uma novela – o empresariado. A repercussão da denúncia a especulação imobiliária em *O Espigão* entre o empresariado, ganhou tanta proporção, que oito anos após a sua exibição, em virtude da pressão das construtoras cariocas, a reprise não foi levada ao ar. Conforme apontou Cidinha Campos, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, por causa da censura à minissérie *Bandidos da Falange*⁵⁴⁴, a Rede Globo anunciou a reprise, em formato compacto, de *O Espigão*, que teve até uma nova abertura preparada por Hans Donner e relançamento de sua trilha sonora. Apesar do fato da era de Sérgio Dourado ter passado, os empresários do setor não permitiram a volta de uma produção que denunciava explicitamente a ação ilegal das construtoras. Assim, devido ao poder coercitivo do empresariado, com direito à ameaças de boicote aos anúncios dos “espigões” nos classificados de *O Globo*, a emissora jogou a culpa da não reapresentação da novela nas costas da Censura (*Jornal do Brasil*, 15/08/1982). Em contrapartida, como é possível constatar no parecer emitido em 06 de agosto de 1982, emitido por Rogério Nunes, o compacto da novela teve seu certificado de liberação aprovado pela DCDP para exibição após às 22 horas. Como se pode notar neste caso, o poder de intervir, arbitrar e mesmo vetar produções não estava somente restrito à censura federal, havendo também forças do mercado e interesses comerciais que intervieram remodelando o conteúdo e até mesmo impedindo a apresentação. Além das intensas negociações estabelecidas com a DCDP, a Rede Globo também se moldava aos interesses do mercado publicitário.

4.9 O VETO DE ROQUE SANTEIRO

⁵⁴³ Arquivo Nacional. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *O Espigão*. Parecer 17800/74, capítulos 92, de 02/08/1974, pelas técnicas censores Ana Kátia Vieira e Francisca Augusto.

⁵⁴⁴ *Bandidos da Falange*, de autoria de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, dirigida por Luís Antônio Piá e Jardel Mello, estrearia em 09 de agosto de 1982, às 22 horas, teve sua estreia adiada pela DCDP por cinco meses, indo ar com cortes entre 10 de janeiro a 4 de fevereiro de 1983, em 20 capítulos. Ambientada na Baixada Fluminense e na Zona Sul do Rio de Janeiro, a minissérie conta a história da criação de uma organização criminosa chamada Falange Vermelha, dentro do presídio de Ilha Grande. Junto a esse grupo, havia uma promíscua rede de relações com diversos segmentos da sociedade, até ser desmantelada pela polícia. A trama aborda temáticas como a corrupção policial, o tráfico de influências e de armas e a repressão. Para maiores informações: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/bandidos-da-falange/noticia/bandidos-da-falange.ghtml>. Acesso em 21/03/2022.

Conturbadas negociações, sérios embates com a DCDP e por fim, um veto integral. Assim, foi marcado o processo censório da primeira versão de *Roque Santeiro*, de 1975, símbolo da repressão cultural do Estado Brasileiro. Amplamente divulgada em vários canais de promoção do Grupo Globo e com mais de trinta capítulos já gravados, a novela foi proibida de ganhar às telas. No entanto, com uma reviravolta não esperada, a Censura foi exposta ao público, em rede nacional, desnudando sua ação no silenciamento das expressões culturais. Por meio deste movimentado processo censório, analisaremos a trajetória desta obra que envolveu, não somente à DCDP, mas órgãos estratégicos à manutenção de todo o aparato repressor do regime militar.

Toda a produção da Globo almejava que *Roque Santeiro* alcançasse os mais altos índices do Ibope (fato que realmente ocorreu em sua segunda versão, em 1985). Contando com os recursos tecnológicos já utilizados na produção de *O Bem-Amado*, *Roque Santeiro* seria a primeira novela colorida produzida para o horário nobre⁵⁴⁵.

A história de um homem que morreu heroicamente, em torno do qual gira o cotidiano de toda cidade que vive em função da figura do mito, é o mote da obra. A reviravolta na trama é dada quando o falso herói reaparece, dezessete anos depois, ameaçando o poder e riqueza das forças conservadoras locais, que buscavam de todos os meios para esconder o segredo. Nesta história, Dias Gomes trouxe como proposta central a discussão sobre a necessidade de mitos, em determinados momentos históricos, mesmo estes sendo falsos ou fabricados.

No entanto, esta narrativa foi uma sigilosa adaptação da peça *O Berço do Herói*. Sem nem mesmo entrar em cena, a peça foi vetada no dia de sua estreia por censores de Carlos Lacerda, ainda secretário dos militares. Escrita em 1963, *O Berço do Herói* foi proibida pela censura do Estado da Guanabara, em 1965, sob a alegação de ser ofensiva às Forças Armadas, pelo fato de seu personagem principal, o Cabo Jorge, ser um desertor da Força Expedicionária Brasileira (FEB) e ser cultuado, em sua cidade, como um herói. Na versão televisiva, o personagem é despido de sua patente e se torna um santeiro - artesão de imagens sacras. Além disso, Dias Gomes alterou os nomes de quase todos os personagens e adicionou novas tramas paralelas, inserindo outros elementos, como o cangaço; tudo para que a novela não pudesse ser associada à peça. Apesar de todo o cuidado, o segredo foi descoberto, ocasionando em uma nova proibição. Somente em 1985, no contexto de reabertura política do regime militar, Roque

⁵⁴⁵ Ficha técnica é composta pelo diretor geral Daniel Filho; Diretor Assistente - Jardel Mello, Marco Aurélio Bagno na Direção de Imagens e Gonçalves da Silva - Ênio Motta como Coordenadores de Produção. Cenário - Mário Monteiro Abertura - Xilogravuras de J. Borges Figurinos - Francisco Fabian Supervisão - Carlos Gil Sonoplastia - Antonio Faya Arranjos Especiais - Dori Caymmi.

Santeiro pôde ser levada ao ar, mesmo assim, como observa Laura Mattos (2019), sendo submetida, novamente, a outro rigoroso processo censório.

Passemos então para a história *A fabulosa história de Roque Santeiro e sua viúva, a que era sem nunca ter sido*⁵⁴⁶.

4.9.1 Sinopse

No interior da Serra Chapada, em pleno sertão nordestino, localiza-se a pequena cidade de Asa Branca. “O último censo da cidade, lhe deu cerca de 30.000 habitantes e um apresentou um índice de analfabetismo além dos 80%. O índice de mortalidade infantil é de 70% e a expectativa de vida está em torno de 40 anos. Mesmo assim, nota-se um incipiente progresso”⁵⁴⁷.

A cidade estava agitada por três grandes acontecimentos: a festa em comemoração à nova estátua, em homenagem a Roque Santeiro; a inauguração da Boate Copacabana e a chegada da equipe cinematográfica que iria gravar um filme contando a saga do herói.

Roque Santeiro (Francisco Cuoco) era um rapaz tímido com grande imaginação e talento para inventar e criar histórias. Devido sua habilidade de modelar santos de barro, ganhara este apelido. Tinha um impulso aventureiro e seu grande sonho era sair de Asa Branca e correr o mundo. Há dezessete anos atrás, Roque Santeiro passou a ser adorado como santo, já que dera a sua própria vida para banir o temível cangaceiro Trovoada e seu bando, que atacou a cidade. A façanha de Roque ganhou projeção entre a população e atraiu romeiros de várias regiões para conhecer sua terra natal do herói. Com a propulsão do turismo associado ao mito, Asa Branca ganhava ares progressistas.

A viúva de Roque, Porcina⁵⁴⁸ (Betty Faria) estava feliz por participar das filmagens e ganhar uma porcentagem como colaboradora, apesar de ser uma mulher riquíssima, dona de uma das maiores fazendas do entorno e fazia questão de ostentar sua riqueza e poder, sempre com grande mau gosto. “A suntuosidade de sua casa, contrasta com a miséria da quase totalidade da população (...) Servida por um batalhão de criados que trata como escravos e, às vezes, manda espancar”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ Este foi o título dado por Dias Gomes na Sinopse. Quando se iniciaram as gravações da novela, esta foi apresentada à DCDP sob um novo título, *Roque Santeiro*.

⁵⁴⁷ Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Caixa 029. Sinopse, p. 10.

⁵⁴⁸ Ao longo da sinopse Dias Gomes altera o nome da viúva de Roque Santeiro ora chamando-a de Pereina, Percina e finalmente de Porcina.

⁵⁴⁹

Porcina estava de casamento marcado com o chefe político local, Sinhozinho Malta (Lima Duarte). O coronel, que preferia ser carinhosamente chamado de Sinhozinho, era um homem vaidoso e mulherengo. Malta era o maior latifundiário da região e tinha paixão por sua filha Tânia, que não o perdoava por ter traído sua mãe, responsabilizando-o inclusive por sua morte prematura “ela suicidou-se com uma espingarda de caça e Malta fez passar como um acidente”. Graças ao seu prestígio político, conseguiu a aprovação da construção da BR-530, rodovia Asa Branca – Salvador, projeto que traria a modernização e desenvolvimento para a cidade, pois, antes, toda a comunicação era realizada por meio da estrada de ferro. Contudo, o esforço de Sinhozinho seria recompensado, pois o projeto iria lhe render uma fortuna, haja vista que ele tinha comprado todas as terras às margens do trajeto da rodovia. Seu Flô (Lutero Luiz), o prefeito, tinha o “caráter fraco, pulsilânime, era inteiramente dominado por Percina e Sinhozinho Malta, que o elegeram”, tendo total domínio sobre sua carreira política⁵⁵⁰.

Na cidade, a indústria nascida do mito de Roque Santeiro avistava grandes possibilidades de crescimento, principalmente, Zé das Medalhas (Emiliano Queirós), um dos empresários que comercializam diversas relíquias do santo. O filme, por sua vez, projetaria Asa Branca, aumentando o fluxo deromeiros e turistas. A cidade iria entrar definitivamente para a história, como disse o Professor Astromar Junqueira (Waldir Maya), que depois da meia noite virava lobisomem. Até mesmo os habitantes mais humildes se sentiam entusiasmados e orgulhosos de participar das filmagens.

Neste ponto da sinopse, Dias Gomes interrompe a narrativa e traça duas realidades paralelas que irão compor a trama: uma ficcional, a história de Roque Santeiro, que aos poucos vai sendo revelada, conforme vão avançando as filmagens; e outra que abrange o cotidiano da cidade e os conflitos gerados pela presença da equipe cinematográfica. Em Asa Branca, Padre Honório (Milton Santos) posicionava-se contra o culto à Roque e era “intransigente, retrógrado defendendo rígidos padrões de comportamento, acreditando assim estar defendendo a religião”⁵⁵¹. Também contrárias à deterioração dos costumes, a fanática Dona Pombinha (Eva Tudor) e as beatas, saem armadas com pedaços de pau para impedir a inauguração da boate, ao passo que, na película, vemos Roque Santeiro enfrentando o cangaceiro Trovoada (Rafael de Carvalho). No mesmo momento em que a dona da boate, Matilde (Rosa Marinho Murtinho) e as suas meninas enfrentam a fúria das beatas, Roque Santeiro cai cravejado de balas, enquanto os cangaceiros saqueiam a Igreja.

⁵⁵⁰Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Caixa 029. Sinopse, p. 16.

⁵⁵¹ Idem, p. 15.

De volta a realidade de *Asa Branca*, Roberto Mathias (Denis de Carvalho), ator que interpreta Roque, se envolve com Tânia (Elizângela), filha de Sinhozinho Malta, que o ameaça e o obriga a casar-se com a moça. Porém, Mathias já era casado e sua mulher aparece na cidade. Isso causa enorme constrangimento ao diretor Gerson do Vale (André Valli), como se não bastasse os problemas criados pelo marido da atriz Linda Bastos (Sandra Barsotti), estrela do filme, que se altera ao ver os beijos libidinosos dados entre sua mulher e Mathias. A casta Dona Mocinha (Tereza Amayo), ex-namorada de Roque Santeiro, se indigna por ter sido excluída do filme.

Salú (Germano Filho), pai de Roque, após a morte de seu filho, teve uma crise de misticismo e se tornou beato, oferecendo conselhos aos romeiros. Matilde aflita, procurou Salú, para pedir sugestões para conter a ira do Vigário. Dois anos antes, com a ajuda de Sinhozinho Malta, Matilde propôs ao Padre comprar o convento para transformá-lo em uma pousada, a Pousada Sossego. Entretanto, observando a falta de entretenimento na cidade, especialmente para os homens, ela resolveu transformá-la em uma boate. Na noite de inauguração, uma bomba e um apagão atrapalharam a festa. Além disso, Matilde precisava de um alvará de funcionamento da prefeitura e Sinhozinho intervém:

MALTA: Pode reabrir por minha conta (...) ninguém aqui vai ter coragem de desobedecer uma ordem de Sinhozinho Malta.

MATILDE: Nem o Prefeito?

MALTA: O prefeito? Isso é um idiota... foi eleito por mim. Eu que mandei votar nele. Eu e a Viúva. Ele não é besta de me contrariar (...) Pode abrir, eu garanto!

MATILDE: Mesmo sem alvará?

MALTA: Eu escrevo em um papel e vocês pregam na parede. Aberto por ordem de Sinhozinho Malta. Pronto. Este é o alvará⁵⁵².

Além das “meninas”, toda a equipe técnica do filme estava hospedada na Pousada, o que enfurecia o Padre, que considerava o espaço com um “antro de perdições”. Aos conservadores, não restavam dúvidas de que era devido a profanação do espaço sagrado, que na calada da noite, na Rua do Vai-quem-quer surgiam lobisomens, mulas sem cabeças e não haveria outra explicação para o que acontecera com João Ligeiro (Cidinha Milan) – irmão de Roque.

Desde cedo, João aprendeu a montar e a manejar o laço. Sua agilidade lhe rendera este apelido. Ninguém como ele para domar um burro bravo e tocar uma boiada. João Ligeiro estava sempre acompanhado por Toninho Jiló (João Carlos Barroso), amigo inseparável, com quem

⁵⁵² Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Caixa 029. Cap. 10, p. 13.

costumava dar longos passeios pelo campo⁵⁵³. Mas o vaqueiro passava por um problema, sua barriga não parava de inchar. Para a surpresa de todos, especialmente de sua namorada Dandinha, João deu à luz a uma criança. O fenômeno atraiu médicos de vários Estados, que concluíram que não se tratava de um caso de hermafroditismo, e sim, de um fato natural - João nascera mulher.

Fora criada como homem por sua mãe por uma única razão: em qualquer emprego da região, quer nas fazendas de Sinhozinho Malta, como na de viúva Porcina, mulher sempre ganha a metade do salário dos homens. Não é vantagem ser mulher⁵⁵⁴.

Neste momento, um forasteiro chega à cidade e dirige-se diretamente à Igreja. Vendo o púlpito vazio, deixa um ostensório de ouro cravejado de pedras preciosas no altar. Era o mesmo que havia sido roubado pelos cangaceiros, há dezessete anos atrás. Isso só poderia ser um milagre! O estranho se dirige até a fazenda de viúva Porcina e se apresenta. Roque Santeiro era seu nome. Porcina tem quase uma síncope e chama, até lá, Sinhozinho Malta, o Prefeito e o Vigário. Todos estão boquiabertos com a história contada por Roque. Ele não somente estava vivo, mas contou que fugira da cidade com o ostensório da Igreja e todo o dinheiro dado pelos moradores para conter o cangaceiro. Usando toda sua lábia, havia convencido Trovoada a desistir da empreitada, pelo fato de não haver nada naquela vila miserável que valeria o disparo de uma bala sequer. E, durante todos aqueles anos, ele viajou mundo afora e multiplicou o dinheiro. Corroído pelo remorso, voltava a Asa Branca com o intuito de pedir perdão publicamente e investir em obras que iriam beneficiar todos os habitantes da cidade, como uma escola, hospital, etc. Ao tomar conhecimento que durante sua ausência ele havia se tornado um mito, Roque fica perplexo.

A fim de mantê-lo afastado de todos e de salvaguardar o seu segredo, Roque permanece hospedado na fazenda de Porcina. Porcina, além de não ser sua viúva, nem sequer conhecia o rapaz. Balconista de uma loja, ela havia se mudado para Asa Branca por causa de Sinhozinho Malta, com quem teve um caso em Feira de Santana. Buscando evitar um escândalo e justificar para sua mulher a presença da jovem, Sinhozinho cria a história de que ela era viúva do herói, forjando até mesmo a certidão de casamento. Aproveitando-se do prestígio do cargo, Porcina, gradativamente, se torna a pessoa mais influente da cidade.

Após descobrir a verdade, Roque estava decidido a desconstruir o mito criado. Para isso, procura seu pai, o beato Salú, que se recusa a acreditar que ele esteja vivo, estando convencido

⁵⁵³ Sinopse, p. 20.

⁵⁵⁴ Idem.

que ele era o próprio Satanás disfarçado, que enlouquece. Com o passar do tempo, o segredo vai sendo compartilhado por um número cada vez maior de pessoas. Os representantes das forças políticas, religiosas e econômicas de Asa Branca se posicionam entre aqueles que estão ao lado de Roque e os que desejam manter a farsa, custe o que custar. A desconstrução do herói causaria um enorme prejuízo a toda cidade principalmente à elite: ao Prefeito - que se promovia às custas do herói e buscava se candidatar a Governador do Estado; a Sinhozinho Malta que iria ter enormes prejuízos financeiros já que estava prestes à conseguir a aprovação da verba para a rodovia, graças ao grande fluxo deromeiros e turistas; ao comerciante Zé das Medalhas, que havia comprado uma máquina caríssima para a produção de santinhos; a toda equipe cinematográfica, dado que o filme seria encerrado depois de um investimento de mais de um bilhão em uma história falsa; além dos proprietários de boate e hotéis, como Matilde, que teriam seus empreendimentos fechados pela falta de clientes e hóspedes.

Observando que Roque era uma ameaça à cidade, a única maneira de manter a ordem era eliminá-lo. “É o que decide a Diretoria do Centro Cívico⁵⁵⁵, convocada em sessão secreta por Sinhozinho Malta. A sentença foi lavrada por unanimidade, estando todos convencidos de que agem no interesse da comunidade. Se Roque não morresse como deveria, morreria agora”. Ao saber que Roque estava condenado à morte, Porcina e o vigário tentam salvá-lo. E foi logo neste momento que surge Trovoada, a única pessoa capaz de desmascará-lo. O cangaceiro é, então, contratado pelos diretores do Centro Cívico e desafia Roque para um duelo armado. No enfrentamento, Roque leva a melhor e Trovoada é levado gravemente ferido. O segredo já não poderia mais ser mantido. “Roque Santeiro surgira, vindo de Deus sabe donde (do céu?), para castigar Trovoada”. Hipótese está reforçada pelo desaparecimento de Roque, naquela mesma noite. No entanto, ninguém ligou este fato a outro desaparecimento, o da viúva Porcina. “Roque chegara a conclusão de que o povo, por sua imaturidade, realmente necessita de mitos”. Com esta afirmação, mais que atual, Dias Gomes encerra a sinopse.

Explorando temáticas já desenvolvidas em outras novelas - *O Bem-Amado e Verão Vermelho* - a sinopse da *A fabulosa história de Roque Santeiro e sua viúva, a que era sem nunca ter sido* expõe as fraturas sociais e os vícios arraigados à vida política nacional. Ao apresentar a realidade social de Asa Branca, detentora de baixíssimos níveis de desenvolvimento humano, o autor por meio da exposição dos altos índices de analfabetismo, mortalidade infantil e da

⁵⁵⁵ Em algumas cidades do interior do país, o Paço Municipal, onde localizam-se a sede dos três poderes - Prefeitura, Câmara Municipal e Fórum - era denominado como Centro Cívico.

baixíssima expectativa de vida⁵⁵⁶, ressalta que o progresso seguia, independentemente dos indicadores sociais.

E nesta sociedade desigual, que caminhava em direção ao progresso e ao desenvolvimento, dois personagens auxiliavam na conservação desta ordem. Sinhozinho Malta e a Viúva Porcina representam o ethos do coronelismo, clientelismo e do mandonismo local, seja pelo uso de recursos públicos para benefício próprio, coerção do poder executivo e pelas abusivas relações sociais estabelecidas. Estando alocados no presente dos telespectadores, os personagens trazem a trama uma roupagem de modernização conservadora, visto que ambos são empresários do agronegócio, com aviões e carros modernos à época, mas empreendem práticas típicas à política tradicional. A conjugação de representações do sistema sócio político tradicional aliado à elementos que remetiam à modernidade, expressavam a sobrevivência e permanência dessas estruturas no contexto contemporâneo.

“A verdadeira manda chuva da cidade”, Porcina – mulher muito inteligente, forte e com liberdade sexual conduz suas relações de maneira autoritária e coercitiva, inclusive no âmbito doméstico. As relações sociais de trabalho fixadas pela Viúva - também presentes no universo rural nordestino nos anos de 1960 e 70⁵⁵⁷ - balizadas pelo autoritarismo, a exploração e a violência de seus funcionários, são apresentadas na narrativa como um prolongamento da estrutura escravista colonial. Tais ações são dirigidas principalmente ao personagem negro Rodésio (Ivan de Almeida)⁵⁵⁸ que sofre diversas humilhações, como ser chutado por Porcina, caindo no lago de cisnes⁵⁵⁹.

Dias Gomes também não deixou de lado o trabalho feminino no meio rural e questões relacionadas à sexualidade. As raras oportunidades de trabalho, restritas às atividades domésticas e a lavoura, somadas aos baixos salários em comparação ao gênero masculino, levaram a mãe de Joana a ocultar o gênero de sua própria filha. Joana fora criada como homem, sendo conhecida na cidade como João Ligeiro, como uma forma de driblar “as desvantagens

⁵⁵⁶ Os índices de analfabetismo (80%), mortalidade infantil (70%) e a baixa expectativa de vida (40 anos) apresentados na sinopse, comparados aos dados coletados pelo IBGE na década de 1960, estavam bem acima das médias nacionais, que eram respectivamente de 39,7%, 11,77% e de 52,5 anos. Dados disponíveis para consulta em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/>. Acesso em: 13/03/2021.

⁵⁵⁷ Ao analisar o trabalho escravo contemporâneo, Rocha e Brandão (2013) apontam que ao longo dos anos de 1960, atores da sociedade civil passaram a denunciar casos de trabalho escravo, no ambiente rural (principalmente na Amazônia), expondo a sua relação com o modelo de desenvolvimentismo do Estado autoritário (Rocha; Brandão, 2013, p. 198).

⁵⁵⁸ Na segunda versão de 1985, é mantida a mesma dinâmica sendo, inclusive, reproduzida a mesma cena entre os personagens Porcina (Regina Duarte) e Rodésio, interpretado pelo ator Toni Tornado.

⁵⁵⁹ Cena da primeira versão *Roque Santeiro*, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYnetFfloZU>. Acesso em: 18/04/2021.

decorrentes de um estágio social que coloca a mulher em situação sempre inferior.”⁵⁶⁰ Desde cedo, Joana foi incentivada a montar e manejar o laço. Renegando a condição feminina, quando seus seios começaram a crescer, passou a usar camisas de meia, muito justas e um gibão de couro, para escondê-los. Devido a sua habilidade e agilidade tornou-se o maior vaqueiro da região. Na construção da subtrama de João Ligeiro e de seu amigo Jiló é visível a estilização da relação de Diadorim e Riobaldo, protagonistas de *O grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa (2019)⁵⁶¹. Tal como o cangaceiro Diadorim, o vaqueiro João Ligeiro, também oculta seu gênero, assumindo a identidade masculina. No entanto, diferentemente da narrativa de Guimarães Rosa em que o amor entre os personagens foi sempre interdito, mesmo com a censura, Dias Gomes desdobrou a história, consumando a relação entre os dois boiadeiros.

Daniel Filho (2013), o diretor, observa que a primeira versão de *Roque Santeiro* tinha um lado muito satírico e para tanto, buscou encontrar a alegoria presente na obra, com o misticismo que cercava a vida do nordestino, que acreditava em santos e seus milagres. Para tanto, exibiu para toda a equipe, muitos documentários e tomou como laboratório a cidade Porto das Caixas (Rio de Janeiro), lugar onde havia uma igreja com ex-votos (quadros, cartas, fotografias, figuras esculpidas em madeira ou cera representando partes do corpo humano) e a exploração comercial da venda de imagens. Assim, segundo ele, os atores poderiam ficar mais próximos da sátira. Todavia, para sua surpresa, devido à censura, “a realidade era mais louca que a ficção. A luta política numa cidade considerada ‘santa’ tornou-se real para nós” (FILHO, 2013, p. 306).

4.9.2 Análise do Processo Censório

A relação de Dias Gomes com a DCDP se acirrava, tencionando a linha de flexibilidade de negociação entre o órgão e a Rede Globo. Desde seu início, o processo censório de *A fabulosa história de Roque Santeiro e sua viúva, a que era sem nunca ter sido* apresentava sinais que seria conduzido de forma rígida. Na apreciação da sinopse, tendo em vista as possíveis questões sociais que viriam ser incutidas na trama, envolvendo as diferentes classes, a DCDP traz novas normas e recomendações para a submissão da produção à censura prévia. Em um ofício encaminhado aos cuidados do Diretor da Rede Globo, Rogério Nunes aponta:

⁵⁶⁰ Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Caixa 029. Sinopse, p. 20.

⁵⁶¹ A incorporação de um elemento discursivo de outro texto literário, estabelecendo um discurso intertextual entre autores e obras, é denominada dialogismo ou intertextualidade (STAM, 2000).

Como a sinopse não oferece condições para um exame em profundidade para os indicados problemas, solicito a apresentação dos textos em grupo de 20 a 30 capítulos, antes de realizada a gravação dos mesmos, para que, com o exame antecipado, passe este órgão manifestar-se seguramente no que diz respeito à classificação etária, a ser depois confirmada com a gravação dos tapes⁵⁶².

Para além da sinopse detalhada apresentada à censura prévia, a nova condição imposta pela DCDP, seguia as regras, recém publicadas, que tratam especificamente da análise destas produções, as “Normas para a apreciação censória para telenovelas”⁵⁶³. A fim de atender tal exigência, a Rede Globo apresenta à DCDP os *scripts* dos vinte capítulos iniciais.

No parecer subsequente, em uma apreciação detalhada, os técnicos censores Maria José Lima e L. Fernando condicionaram a liberação da trama para o horário nobre, desde que uma série de considerações fossem atendidas, contando que houvesse uma mudança na temporalidade da história e a adequação e exclusão de temáticas sensíveis. Com relação à temporalidade, os censores advertiram que o tempo em que se transcorria a trama, ao longo dos capítulos apresentados, era incompatível ao apresentado na sinopse, “todos esses dados referem-se a época de ação da novela, 1960”⁵⁶⁴. Assim, foi indicado que Dias Gomes suprimisse do texto todas as referências de temporalidade à realidade imediata a aquela época - Jacqueline Onassis, *Jornal Nacional*, *Programa Sílvio Santos*, etc. – para que o telespectador não criasse associações diretas de sua realidade e com a representada na história.

Alvo dos censores, certos assuntos não passariam despercebidos, uma vez que poderiam provocar ao telespectador comportamentos que desafiavam a conduta moral e política desejada pelo Estado. São eles:

Amores Clandestinos;
 Visitas de rapazes as moças, após às 23 horas;
 Tendências de amor livre (João Ligeiro);
 Sabotagem (o corte de energia pelo professor);
 Distúrbios civis (beatas contra a boate);
 Agitação conclamando o povo a participar, em favor dos costumes, contrariando o alvará da Prefeitura, envolvendo o padre como mentor intelectual;
 Depreciação da autoridade do delegado;

⁵⁶² Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Caixa 029. Ofício 53/75, do Diretor da DCDP à Rede Globo, em 16/05/1975.

⁵⁶³ Este documento - formatado por um conselho consultivo composto por representantes de órgãos estratégicos ao regime -, circulou entre técnicos censores e trazia recomendações expressas e incisivas para a verificação nestas obras de aspectos políticos, bem como uma análise prévia mais exigente, abrangendo textos mais detalhados, seguidos das gravações dos capítulos.

⁵⁶⁴ Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Caixa 029. Sinopse, p. 10.

Justiça pelas próprias mãos;
Referências ao terrorismo, levando a população ao pânico⁵⁶⁵.

Com relação aos amores clandestinos, o parecer se refere ao envolvimento do ator Roberto – que, por sinal, já era casado - com Tânia, filha de Sinhozinho Malta e com a viúva Porcina. Todas as cenas (Cap. 09 ao 10) da visita noturna de Roberto à fazenda de Porcina são cortadas do texto. As visitas mencionadas no parecer, dizem respeito ao envolvimento dos hóspedes da Pousada Sossego com as “meninas” de Matilde.

O caso do personagem João Ligeiro é bastante intrigante, pois através dele Dias Gomes traz à tona uma conotação bissexual e transexual ao personagem. Apresentado na narrativa junto a outros seres fantásticos e amedrontadores - lobisomens e mulas sem cabeças - que habitavam a Rua do Vai-quem-quer, o autor expõe que a sexualidade do personagem escapava do padrão binário. Assumindo a identidade masculina, João Ligeiro mantém um namoro público com Dandinha, ao passo que se relaciona intimamente com Jiló. Apesar da intensa busca pela preservação da moral sexual e da estrutura familiar tão defendidas pela DCDP, a transexualidade e a bissexualidade do personagem são mantidas, com ressalvas apenas, para minimizar as tendências ao amor livre.

Para além de preocupações voltadas à preservação da moral e aos bons costumes, nota-se uma cautela quanto à manutenção da ordem social e da contenção de quaisquer “distúrbios civis” ou seja, de manifestações populares, mesmo que estas tenham como alicerce, questões alinhadas ao regime, como a defesa dos costumes. Nesta direção, observa-se que o Padre Honório, mesmo sendo um representante conservador da Igreja que atua enfaticamente à favor da moralidade, ao convocar o povo em uma manifestação para conter a “sem-vergonhice” e “patifaria” relacionadas à Boate, ao subverter as determinações do poder executivo, no caso de Sinhozinho Malta, teve sua atitude questionada pelos censores. Em seu sermão o vigário alerta aos perigos da Boate:

PADRE: Amanhã, nesta cidade, a abertura de uma casa noturna, um lugar onde será feito o culto da carne(...) vamos assistir de braços cruzados essa invasão do vício e do pecado em nossos costumes? Dizem que isso é resultado do progresso, do crescimento da cidade. O preço que todos devemos pagar⁵⁶⁶.

Seguindo as instruções normativas, os últimos três temas referenciados pelos censores - depreciação da autoridade, justiça popular e as referências ao terrorismo - não poderiam ser

⁵⁶⁵ Parecer 06114/75 emitido pelos técnicos censores Maria José Lima e L. Fernando, em 03/07/75, p. 02.

⁵⁶⁶ Parecer 06114/75, pelos técnicos censores Maria José Lima e L. Fernando. Capítulo 02, p. 18.

levados ao ar, pois incitariam a contestação da autoridade atribuída, subverteriam a ordem social e apresentariam representações de terrorismo levando a população ao pânico, acrescidos por sabotagens e bombas⁵⁶⁷, contrapondo, assim, a ideia de harmonia presente na comunidade imaginada pelo regime militar brasileiro. A referida cena se passa antes da inauguração da boate, onde todos se assustam, devido à explosão de uma bomba de São João, jogada dentro do estabelecimento. Ao sair para saber o que ocorreu, Matilde encontra uma carta:

Esta é uma bombinha de São João. À noite, se vocês ousarem abrir esta espelunca, vai explodir uma bomba de verdade. Não queremos aqui mulheres da sua espécie⁵⁶⁸.

Outro trecho que também foi excluído pela DCDP foi o do personagem Zé das Medalhas, que assiste o atentado comenta: “Acho que Asa Branca está virando cidade grande. Atentados...bombas... é o progresso... o senhor não acha não?”⁵⁶⁹

Logo no primeiro capítulo há um corte na fala de Roberto “quando a gente reclama de melhores condições de trabalho para o ator, dizem que a gente é um ditador subversivo”⁵⁷⁰. No capítulo 04, Dias Gomes faz uma clara provocação à DCDP, que foi taxativamente cortada do texto. Em uma cena em que Gerson aguarda a posição de Porcina, com relação ao roteiro do filme, o diretor afirma:

GERSON: E tem mais esta. Ainda tem uma censora. Fazer cinema no Brasil é pra herói! Só pra herói!⁵⁷¹

Em outro diálogo, também vetado, Dias Gomes buscou exprimir a sensação de controle vivenciada em tempos de exceção:

TÂNIA: Poxa vida... aqui não se pode dar um passo... até parece que em Asa Branca já existe espionagem eletrônica: quem sabe não instalaram microfones nos chifres dos bois?⁵⁷²

Ratificando o Parecer supracitado, Rogério Nunes libera a produção para a classificação indicativa de 12 anos, com apresentação para o horário de maior audiência para telenovelas, às

⁵⁶⁷ Idem. Capítulo 08, p. 05.

⁵⁶⁸ Idem. Capítulo 07, p. 09.

⁵⁶⁹ Idem. Capítulo 08, p. 05.

⁵⁷⁰ Idem. Capítulo 01, p. 20.

⁵⁷¹ Idem. Capítulo 04, p. 16.

⁵⁷² Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Capítulo 09, p. 16.

20:00 e destaca que se caso as indicações presentes no parecer não fossem expressamente atendidas na gravação, ou mesmo, se houvesse alguma reincidência de temáticas similares às citadas, a produção poderia ter capítulos vetados e/ou sua classificação indicativa alterada⁵⁷³.

Porém, com a submissão à censura prévia dos VTs dos dez primeiros, houve uma reviravolta na apreciação censória de *Roque Santeiro* uma vez que, na concepção dos censores, a obra desloca o telespectador para uma:

[...] atmosfera fortemente acentuada de movimentação dramática e psicológica, tornando, sobremaneira, sua apresentação inadequada ao telespectador juvenil, quer pelo impacto das cenas e diálogos, quer pela mensagem, pelo grau de influência dos personagens (revoltados, adúlteros, levianos, fanáticos, etc.)⁵⁷⁴.

Segundo a apreciação dos *tapes*, a novela apresentava uma verticalização de apelos negativos, expressos em cenas e diálogos rasos que ofendiam à moral, à ordem pública e a Igreja e por isso colheu, somente neste parecer, trinta e um cortes diretos. Por conter tais problemáticas, a obra extrapola os limites aceitos na linguagem televisiva, ocasionando aos jovens uma sobrecarga de temáticas inapropriadas, podendo afetar a formação e sensibilidade dos telespectadores. “Em síntese, há aspectos intoleráveis para a faixa das 20 horas”, concluem os censores. *Roque Santeiro*, apenas uma semana antes de sua estreia, foi banida para a faixa das 22 horas sendo, portanto, indicada a um público maior de 16 anos. Decisão deliberada por Rogério Nunes que reitera que após a análise dos capítulos gravados havia sido possível reconhecer vários aspectos intoleráveis à faixa das 20:00, liberando-a para às 22:00, estando, ainda, sujeita a vários cortes⁵⁷⁵. Imediatamente, a Rede Globo inicia um intenso processo de negociação, capitaneado pelo influente Edgardo Erichsen, que tenta recorrer à decisão, já *Roque Santeiro* havia sido anunciado no horário nobre. “Impróprio para às 20 hrs”, o título da reportagem do *Jornal da Tarde*, traz à tona as diversas tentativas de negociação:

Um representante da Globo em Brasília esteve com autoridades e soube que a novela só iria ser liberada para às 22 h. O próprio Walter Clark foi várias vezes a Brasília, tentar uma solução. “Escalada” não podia mais ser esticada e os anúncios da novela de Dias Gomes entraram no ar. - Os problemas que tudo isso vem trazendo à televisão são imensos - diz Dias Gomes (*Jornal da Tarde*, 27/08/75, p. 19).

⁵⁷³Ofício encaminhado por Rogério Nunes à Rede Globo em 04/07/1975.

⁵⁷⁴Parecer 7019/75 emitido pelos censores Maria José Lima e Gilberto Pereira Campos, em 20/08/75, p. 01.

⁵⁷⁵ Ofício encaminhado por Rogério Nunes à Rede Globo em 20/08/1975.

Além de usar de sua influência em Brasília, Boni lembra que a emissora tentou agir sobre duas frentes: adequar a novela às recomendações da DCDP e pedir a transferência de *Gabriela* para o horário das 20 horas (SOBRINHO, 2011, p. 332). Todavia, a resposta aos pedidos de revisão da classificação indicativa não partiram da DCDP. Por uma intervenção direta do alto escalão, quem respondeu ao ofício foi o diretor geral do Departamento de Polícia Federal, o coronel Moacyr Coelho⁵⁷⁶, que afirmou que as produções veiculadas pela emissora, tal como a novela *Gabriela*, se mostravam importunas e agrediam “os padrões na vida do lar e da sociedade tornando o espetáculo inconveniente a qualquer horário de apresentação”. No que tange à *Roque Santeiro*, o diretor do DPF observou que havia um forte desdobramento da trama, com acentuada tensão dramática e psicológica, já nos capítulos iniciais, contrapondo a estratégia utilizada pela emissora que logo no princípio da trama “normalmente suavizava as temáticas para obter classificação etária baixa”⁵⁷⁷. Com um forte tom de ameaça, Moacyr Coelho encerra o ofício, advertindo que o desdobramento da história poderia conduzir a uma situação intolerável para o meio:

Isto ocorrendo, **a novela será, inevitavelmente proibida, ficando desde já a critério da empresa assumir o risco de ser interrompida, a qualquer tempo, a transmissão do programa**, visto que a Divisão de Censura de Diversões Públicas tem instruções no sentido de não tolerar, como fez com a telenovela GABRIELA, as cenas (...) que possam ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional (grifo nosso)⁵⁷⁸.

Boni pediu que Roberto Marinho interviesse pessoalmente no caso e entrasse em contato com Armando Falcão, mas o empresário se recusou pois havia se desentendido com o Ministro da Justiça (SOBRINHO, 2011, p. 323). No dia seguinte, dia da estreia da novela, a intimidação se consubstanciou em ação, e às 9:05 min., por um radiograma enviado pela Polícia Federal foi decretado a proibição de *Roque Santeiro* - o primeiro veto integral a uma telenovela brasileira⁵⁷⁹. Indiretamente, Armando Falcão comenta sobre a interdição dizendo que foi forçado a utilizar a tesoura com largueza, em razão do fato que as novelas de autoria de

⁵⁷⁶ Moacyr Coelho foi um dos oficiais responsáveis pela organização da Escola Nacional de Informações (Ensi), destinada ao aprimoramento dos agentes do Serviço Nacional de Informações (SNI) e do próprio SNI. Nos últimos dias do governo Médici, em março de 1974, foi nomeado chefe do Departamento de Polícia Federal (DPF) e a chefia do DCDP. Para maiores informações consultar: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/coelho-moacir>. Acesso em: 20/05/2021.

⁵⁷⁷ Ofício encaminhado por Moacyr Coelho, diretor geral da DPF, A/C de Edgardo Erichsen, em 26/08/75. p. 01.

⁵⁷⁸ Idem, p. 02.

⁵⁷⁹ Arquivo Nacional. Brasília (DF). Fundo DCDP. *Roque Santeiro*. Departamento de Polícia Federal. Radiograma 027947, de 27/08/75.

marxistas assumidos inspiradas em peças teatrais eram nocivas à educação do jovem por infiltrar em suas propagandas de modo direto ou subliminar (FALCÃO, 1989, p. 375).

A repercussão da proibição de *Roque Santeiro* rapidamente ganhou as manchetes dos jornais. *O Estado de S. Paulo* (27/08/1975) atribuiu a decisão de não mais exibir a trama à Rede Globo, decisão decorrente dos cortes efetuados pela DCDP que reduziam cada capítulo a somente 15 minutos. Com o intuito de reverter essa situação, atores e produção técnica foram para Brasília, buscando solicitar a liberação total da telenovela (*Tribuna da Imprensa*, 27/08/1975). “Essa atitude assume uma importância especial, porque é a primeira vez que todo elenco se une em defesa de uma novela” – relata Dias Gomes ao *Jornal da Tarde* (27/08/1975). A audiência com Geisel não aconteceu, mas a viagem do elenco à Brasília, ganhou ampla cobertura midiática.

A interdição causou um enorme prejuízo à emissora, pois a novela já estava com um material de mais de quinhentas horas de duração, 36 capítulos totalmente finalizados e outros 51 escritos. Walter Clark relembra que “cada capítulo custava uns 25 mil dólares, só nessa brincadeira perdemos 500 mil dólares, fora o desgaste de não ter o que pôr no lugar e sair improvisando com reprise”, neste caso, de *Selva de Pedra* (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 258). Sem contar o espaço publicitário que havia sido comercializado por um alto valor.

Estarrecido, Roberto Marinho encomendou um editorial a Armando Nogueira que seria apresentado no *Jornal Nacional* denunciando o veto para 20 milhões de pessoas. Segundo Boni, “nossos funcionários credenciados para tratar com a censura tentaram, até o último minuto, antes do JN, uma solução negociada, mas sem nenhum êxito” (SOBRINHO, 1989, p. 324). Assim que foi finalizada a última notícia, para o espanto dos telespectadores, o *Jornal Nacional* foi interrompido pela vinheta de abertura da novela. Abertura realizada em “extraordinário bom gosto”, sobre gravuras populares nordestinas. Todos imaginavam que a Rede Globo iria desobedecer a Censura e transmitir o primeiro capítulo”, narra Dias Gomes. Ao invés disso, Cid Moreira retorna a tela e lê ao vivo o editorial relatando processo censório sofrido pela novela e os constantes esforços da emissora para atender as exigências da DCDP, apesar dos últimos cortes que desconfiguraram completamente a novela (MATOS, 2019, p. 160). No entanto, o veto integral à produção é apresentado da seguinte forma: “A Rede Globo, até o último momento tentou vencer todas as dificuldades, vê-se forçada a cancelar a novela *Roque Santeiro*.” (*O Globo*, 28/08/1975).

A repercussão midiática do editorial foi tamanha que Rogério Nunes teve que justificar o veto, em nota à imprensa, publicada na íntegra pelo *Jornal do Brasil* no dia 29 de agosto, alegando que a narrativa continha: “ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem

como achincalhe à Igreja”. Somando a tais questões, o diretor da DCDP expõe abertamente o processo de negociação estabelecido entre a DCDP e os representantes da emissora e que a obra não teria condições de ser exibida, sobretudo, no horário nobre:

[...] 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 (*Jornal do Brasil*, 29/08/1975).

O monitoramento de *Roque Santeiro* por órgãos ligados ao SNI, não se deu somente na versão televisiva. Ao analisar o Informe n.09/75, de 21/11/1975, emitido pelo DPF /SP à administração da USP, Motta (2018, p. 95) traz à tona, que apesar do fato de *O Berço do Herói* estar censurada há mais de 10 anos e do controle exercido nas universidades, realizado por agentes de informação, a peça foi encenada por estudantes da USP no Teatro da Escola Politécnica.

4.10 O INSÓLITO EM *SARAMANDAIA*

Sem uma conotação de absurdo, você não entende esse país, porque o absurdo faz parte de nosso cotidiano.
Dias Gomes⁵⁸⁰.

Eventos fantásticos, o estranho, a ideia do impossível e do maravilhoso, o que escapa à realidade e a expressa, está presente na trama de *Saramandaia*. Preocupado com as questões sociais, aliada a uma tentativa de incorporar a narrativa à dimensão imaginária, Dias Gomes influenciado pelo contexto literário latino americano cria, em 1975, a narrativa de *Saramandaia*⁵⁸¹. À sombra do realismo fantástico, Dias Gomes teceu nesta obra uma combinação inusitada entre três elementos: cultura popular, a realidade sociopolítica nacional e o fantasioso. Representando a realidade por *homologia metafórica*, focalizando o contexto nacional do período, através de eventos incríveis, extraordinários e inquietantes, Dias Gomes conduziu o telespectador a um sentimento de perplexidade, criando um jogo de ambiguidades

⁵⁸⁰ Depoimento disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/dias-gomes-3/perfil-completo/>. Acesso em 12/11/2020.

⁵⁸¹ *Saramandaia* foi exibida entre 03/05/1976 e 30/12/1976, contou com 160 capítulos e com a direção de Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota.

entre o real e o ilusório, combinando elementos insólitos presentes na cultura política e no imaginário nacional. Tzvetan Todorov (2010, p. 32) compreende o realismo fantástico como uma ruptura à ordem estabelecida desagregando a legalidade cotidiana, compreensão próxima a de David Roas (2013) que aponta que seu objetivo é despertar a inquietação ao receptor ante a falta de sentido, revelada e percebida em seu próprio contexto (ALVAREZ, 2013, p. 21).

Conforme comentou Dias Gomes, em uma entrevista concedida a Artur da Távola, em sua narrativa considerou que o absurdo seja mais que uma mera abstração, uma vez que:

[...] se torna um dado de nossa própria realidade, partindo da conclusão que a realidade como um país como o nosso, um país latino-americano de um modo geral, não pode hoje ser retratada dentro de um realismo ortodoxo. Isto porque a todo momento nos deparamos com o absurdo. Ele é um dado frequente, quase cotidiano de nossa realidade, daí pode servir, inclusive para clarear essa própria realidade. (*O Globo*, 18/07/1976, p. 03).

Por meio do comentário de Dias Gomes é possível perceber que o autor reitera o ideal de “*latinidade*”, que demarca um tipo de “*identificação cultural*” presente na cultura comunista engajada que circulava por toda a América Latina entre as décadas de 1960 a 1970. Esse ideal de latinidade representado em diversas manifestações artísticas foi recuperado pela intelectualidade, visto que se contrapõe ao imperialismo cultural estadunidense. Leslie Bethell (2009, p. 321) observa que a maioria dos produtores culturais de esquerda passaram a se identificar com a “América Latina”, não somente por “uma questão de afinidade ideológica e solidariedade com seus colegas hispano-americanos durante a Guerra Fria”, mas sobretudo por suas experiências no exílio que renderam publicações reflexivas a respeito da inserção do Brasil no contexto cultural latino americano e, por conseguinte, a circulação de ideias, concepções e movimentos⁵⁸².

O realismo fantástico, movimento literário latino-americano que aflorou durante as décadas de 1960 e 1970, continha em si mesmo a afirmação identitária da latinidade e a partir do insólito, propunha o rompimento estético com as relações de causalidade e temporalidade tidas como lógicas, cultivando sensíveis críticas ao cenário de desigualdade e exclusão dos países da América Latina. O maravilhoso hibridismo contido nas culturas latino-americanas marcava a distinção entre o mundo europeu/ocidental etnicamente puro, racionalizado e

⁵⁸² Bethell (2009, p. 321) observa que no exílio foram produzidas obras despertando o conceito de América Latina. Entre as obras destacam-se: *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina* (1966) e *Formação econômica da América Latina* (1969), ambas de autoria de Celso Furtado exilado no Chile e o livro *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina* (1966) do antropólogo Darcy Ribeiro, que recebeu asilo político no Uruguai e na Venezuela.

ordenado; e se constituía a partir da valorização da estética exacerbada e mestiça, das misturas, interações e sincretismos presentes na constituição sociocultural da América Latina (CUNHA, 2007).

Pilares estruturantes da obra de Dias Gomes tais como o realismo crítico e a valorização de aspectos vinculados a cultura e religiosidade popular encontram ecos nas produções culturais de outros artistas engajados na América Latina que viajam na fronteira entre o real e o fantástico. Ao longo da década de 1970, nomes como Manuel Scorza poeta peruano, Júlio Cortázar escritor e intelectual argentino, do ensaísta e diplomata mexicano Octavio Paz e o colombiano Gabriel Garcia Marques jornalista, ativista e escritor nos apresentaram a universos ficcionais onde o real, a identidade, a cultura popular, o fantasioso e o irracional se fundem.

Banhando-se na concepção estética deste movimento, Dias Gomes mergulhou no universo imagético nordestino fazendo emergir credices populares, lendas e ditos populares, os quais ganharam materialidade por meio de seus personagens e situações extraordinárias. Inclusive, contos da literatura de cordel, remontados pelo autor para sua telenovela anterior, serviram de inspiração para a composição de *Saramandaia*, “a pesquisa que fiz em cordel para *Roque Santeiro* serviram para *Saramandaia*. (...) o absurdo que procurei, foi o absurdo do cordel, nos mitos populares” (*O Globo*, 18/07/76, p. 03). A própria vinheta de apresentação da novela trazia os antagonismos que compunham a história “Verdade, mentira, tranquila, agitada – *Saramandaia* – realidade fantástica de Dias Gomes”⁵⁸³.

Exibida entre 03 de maio a 31 de dezembro de 1976, no horário das 22 horas, foi ao ar a nova telenovela de Dias Gomes que chegou aos 160 capítulos. A ficha técnica de *Saramandaia*, inclui, além dos diretores Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, Hemilcio Froes, Antônio Chaves, Maria dos Anjos na produção, Kamem Ubila como continuísta; cenários criados por José Dias, Gilberto Vigna e Mauro Monteiro e figurinhos de Kalma Murtinho. Produzir *Saramandaia* foi um desafio e tanto para a equipe, visto que “a novela tem imagens, acontecimentos que exigem um *know-how* acima do que temos. (...) o clima de absurdo é atraente, pois excita nossa capacidade de imaginação” comenta Walter Avancini (*O Globo*, 03/05/76). Para tanto, os produtores da novela recorreram a técnicas e efeitos especiais de ponta para o período, muitos desses desenvolvidos nos EUA.

⁵⁸³ Webdoc *Saramandaia* - 1ª versão (1976) produzido pela Memória Globo. Disponível em: <http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/webdoc-novela-saramandaia-1a-versao-1976/2122050/>. Acesso em 10/11/2020.

A sinopse de *Saramandaia*, juntamente com os dezenove capítulos iniciais, foi sugerida para apresentação às 22 horas pelo caro Edgard Erichsen⁵⁸⁴. O aumento das exigências censórias da DCDP para liberação da censura prévia fica evidente pela análise dos textos e anexos que compuseram a sinopse. Comparado as demais produções, Dias Gomes redigiu uma sinopse extensa, composta por nove páginas, a fim de apresentar a história. Além da sinopse, para a apreciação da censura prévia, foram acrescentados mais três anexos. Nos dois primeiros, o autor apresenta a estrutura da narrativa de maneira extremamente detalhada e no último anexo, é feita uma relação de todos os profissionais envolvidos na produção. Esta relação enviada à DCDP foi, muito provavelmente, encaminhada aos órgãos do SISNI, para acareação sobre a infiltração de profissionais engajados nesta produção.

O primeiro anexo, intitulado “Saramandaia – a cidade”⁵⁸⁵ fornece aos técnicos censores informações minuciosas sobre o cenário político social e até mesmo geográfico e arquitetônico da cidade, ressaltando aspectos importantes ao olhar censório como a temporalidade, as atividades econômicas da cidade e a presença da imprensa, que é apresentada, neste primeiro momento, de forma isenta. O segundo complemento, evidencia a composição de cada núcleo dramático, apresentando as características psicológicas dos personagens, subtramas e seus desdobramentos na narrativa. O último anexo, revela que não era somente Dias Gomes e sua história que estavam sob a mira da DCDP. A produção e elenco também passaram a fazer parte da censura prévia, sendo listados, nome a nome, desde a direção, produção até a relação elenco-personagem. Observando que as novelas de sua autoria abrigava artistas e produtores politicamente engajados, a relação dos profissionais que integravam a produção de *Saramandaia* foi obrigatoriamente relacionada facilitando, assim, o cruzamento de informações entre a DCDP com os órgãos ligados o SISNI, com a intenção de desconstruir a rede de sociabilidade de profissionais engajados na Rede Globo.

Saramandaia foi a primeira novela exibida após o veto integral da exibição de *Roque Santeiro* e, portanto, sofreu com um exame de apreciação extremamente rigoroso. No entanto, este processo censório também refletiu as mudanças expressas nos “Critérios Avaliativos da DCDP para o exame de telenovelas”, diretriz que aumentou o tom autoritário, intransigente e austero das apreciações para o gênero, tendo como alvo questões ligadas às progressivas posturas comportamentais, bem como para a eliminação de representações desfavoráveis do ponto de vista da segurança nacional. Uma questão contida neste documento, que se efetiva

⁵⁸⁴ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Ofício da Rede Globo encaminhado para Rogério Nunes, o diretor DCDP por Edgard Erichsen, em 09/01/1976.

⁵⁸⁵ Idem. Sinopse, p. 10.

nesta avaliação censória, é relativa a publicidade da própria novela que só poderia ser efetivada mediante os certificados de liberação censória dos capítulos que iriam ser levados ao ar. Essa manobra da DCDP criou um ambiente de instabilidade para a produção, uma vez que deixou claro que os capítulos só poderiam ser promovidos caso passassem pelo filtro censório.

O jornalista Artur da Távola, observou que “os cortes a que o autor foi obrigado” a cumprir pela ação censória prejudicou o desenvolvimento da narrativa causando “dispersividade da história em forma de painéis” (*O GLOBO*, 27/12/1976, p. 30). Távola acrescenta que frente ao cenário repressivo e as intervenções censórias torna difícil se colocar na situação dos autores.

São tais as dificuldades e empecilhos temáticos; tais as alterações da ideia original, a que os autores se vêem compelidos por vários motivos, que não se pode considerar o que vai ao ar como determinado livre pela criação deles (*O Globo*, 27/12/1976, p. 30).

O processo censório de Saramandaia, presente no Arquivo Nacional, se difere dos processos analisados. Apesar de conter uma sinopse expandida e detalhada, conforme mencionado anteriormente, entre a documentação salvaguardada não está presente a análise detalhada dos técnicos censores de capítulo a capítulo, nem mesmo a avaliação geral da obra nos cem capítulos apresentados. A documentação passível de análise são os cortes, apresentados diretamente no roteiro dos capítulos, sem as objeções e comentários dos técnicos censores. Este processo também apresenta negociações, conduzidas por diferentes agentes capazes de fazer a ponte entre a DCDP e a Rede Globo.

4.10.1 Sinopse de *Saramandaia*

A pequena cidade do interior canavieiro do nordeste, com aproximadamente 500 habitantes, está agitada devido a um plebiscito que propõe a alteração do nome da cidade de Bole-Bole para Saramandaia. Uma intensa campanha, gerida por duas facções, os "tradicionalistas" e os “mudancistas”, divide a cidade. De um lado estão os “tradicionalistas”, cujo líder é o Dr. Zico Rosado, poderoso usineiro. Estes representam a estrutura político-social ligada ao passado oligárquico e defendem, veementemente, a permanência do nome da cidade por motivos históricos. Conta a lenda que o imperador Dom Pedro ao passar por aquela região colheu uma florzinha chamada Bole-Bole e as enviou, junto com uma carta, a sua filha predileta, a Princesa Isabel. Este evento deu o nome ao lugarejo. Não obstante, não foi somente por uma

questão de memória que os tradicionalistas se agarram ao nome “Bole-Bole”, existiam, implicitamente, razões socioeconômicas. Os principais representantes da corrente tradicionalista são a família Rosado, donos da usina de cana de açúcar que também comercializavam a cachaça Bole-Bole, produto que movimenta a economia da cidade. Alterar o nome da cidade seria um golpe aos negócios dos Rosados.

Já a facção “mudancista” tem como principal partidário o vereador João Gibão, que defendia a alteração do nome da cidade para Saramandaia, visto que o nome Bole-Bole estava associado a uma postura conservadora, representando o retrocesso. No entanto, os mudancistas também eram apoiados por outra família tradicional, os Tavares proprietários da outra usina de cana de açúcar da cidade e que, há gerações, disputavam o poder sociopolítico com os Rosados.

Haviam duas bandas na cidade que representavam cada uma sua facção política, e cada uma em um coreto na praça principal, realizavam verdadeiras batalhas musicais disputando a atenção dos eleitores. Esses combates filarmônicos seguiam tão acalorados que um dia, o Sr. Cazuza - dono da farmácia e ferrenho tradicionalista -, ficou tão nervoso que acabou por botar o coração pela boca e, embora tendo engolido novamente, o engoliu errado e acabou morrendo. Ao ser levado para o cemitério, ao longo do cortejo, subitamente, se levanta do caixão e se surpreende por estar em tal situação.

Figura benquista e muito popular é Luiz Viana, conhecido como Lua, o prefeito da cidade. Homem simples e honesto, frente a intensa rivalidade, busca conter os ânimos entre as duas facções. Por ser o noivo de Dora Zélia Tavares, partidária ardorosa dos mudancistas, e por ser irmão de João Gibão é recorrentemente acusado de ser parcial. Independente, forte e bonita, Dora é filha de Tenório Tavares. Veterinária de formação, seu pai sonhava em casá-la com um homem de maiores posses. Tavares somente tolerou o casamento, porque Lua seguiu a carreira política, o que poderia, indiretamente, lhe dar vantagens. Apesar das investidas de seu sogro, à favor dos mudancistas, o prefeito manteve uma postura que acredita ser independente e isenta.

O protagonista, João Evangelista, mais conhecido como João Gibão, é apelidado assim por usar, permanentemente, um gibão de couro para esconder um considerável protuberância em suas costas. Gibão é dono da Loja Gibão, que comercializa pássaros engaiolados. Introspectivo, sensível e inteligente, muitos afirmam que possui dotes paranormais, podendo, até mesmo, prever acontecimentos como a chegada do homem à lua e a morte de D. Redonda. Mulher de Seu Encolheu - secretário do prefeito, personagem capaz de prever o clima da cidade, a partir das diferentes dores que sente nos ossos do corpo - D. Redonda, engorda sem parar e, por isso, não tem nenhum complexo. D. Redonda come de maneira tão assustadora que acabou

atingindo os 280 quilos e ao calor do meio dia, na praça da matriz, explodiu tal como um cogumelo atômico, em mil pedaços, destelhando casas, quebrando vidraças, causando ferimentos a todos os presentes. A exploração foi sentida a quilômetros de distância. O estrondo foi tamanho que Zico Rosado acreditou que a cidade estava sendo bombardeada pelos mudancistas e arregimentou seus jagunços para combater a invasão. Durante três dias, os restos mortais de D. Redonda foram recolhidos pela cidade. Na cratera gerada pela explosão, nasceram rosas.

Gibão namorava há anos Marcina. Para desespero de seus pais - Seu Cazuzza e Maria Aparadeira, beata e parteira da cidade - que faziam o possível para vê-la, tão logo, casada. Essa demora no casamento levava a moça a um estado de desespero tão grande, que acabava por acender a fogueira que consumia suas entranhas, levando-a a um estado febril que chegava a queimar. Além da febre, a moça apresentava comportamentos inusitados, como rolar na cama, rasgar roupas, incendiar lençóis e morder o travesseiro⁵⁸⁶. Sua mãe e o padre acreditavam que estas atitudes indicavam que Marcina poderia estar possuída pelo demônio⁵⁸⁷.

Um exemplo de probidade administrativa, honestidade e eficiência é o delegado da cidade, Petronilho Peixoto (Carlos Gregório). Culto, educado, honesto, gentil e bondoso com todos os presos, o delegado representa o avesso das práticas violentas e repressivas presentes nas delegacias do DOI-Cods. Em sua delegacia, ornamentada com flores e com ícones nacionais, não havia a necessidade de fechar as celas, pois o tratamento aos presos era tão excepcional que nenhum deles sequer cogitava fugir.

Defensor da manutenção de tudo que remete ao tradicional e conservador, o autoritário Zico Rosado exige a submissão de todos e impõe sua vontade como se fosse lei. Sua moral é extremamente rígida no âmbito interpessoal e muito flexível quando se trata dele mesmo, “não admite deslizes nos outros, mas o seu passado está repleto de crimes”⁵⁸⁸. Industrial e dono da maior plantação de cana de açúcar da região “ainda mantém a mentalidade dos antigos senhores de engenho”⁵⁸⁹. Descendente dos fundadores da cidade, a mudança no nome da cidade é, para ele, um desrespeito a seus antepassados. “Sente que seu tempo está passando, e reage violentamente contra isso”.⁵⁹⁰ Ao longo de toda a narrativa, mobiliza a temporalidade histórica a fim de buscar em seu passado oligárquico, em estruturas tradicionais que justificam a

⁵⁸⁶ Arquivo Nacional – Fundo DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976, p. 02.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 15.

⁵⁸⁸ *Idem*, p. 11.

⁵⁸⁹ *Idem*.

⁵⁹⁰ *Idem*.

manutenção do poder político e social de sua família, a fim de preservar os mesmos privilégios a seus descendentes na cidade. Herdando de seu pai a contenda com a família Tavares, não mede esforços para desarticular a oposição, utilizando meios violentos, “levando-a ao bom termo, mandando assassinar alguns deles”⁵⁹¹. Para tanto, conta com a lealdade de Firmino, seu capataz e homem de sua confiança, capaz de matar se for necessário. Essa rivalidade histórica entre sua família e os Tavares foi pontilhada por assassinatos de ambas as partes. Seu maior pesar foi a morte de seu filho, Zé Mário, assassinado acidentalmente por um de seus jagunços, para proteger Risoleta, sua nora, que estava grávida. Tais contradições acabaram por ativar as formigas que estavam dentro de seu nariz. Acredita-se que o formigueiro foi contraído por Zico Rosado devido ao seu contato com a cana de açúcar. Zico Rosado vive com sua neta, Dulce, e com sua mulher, D. Santinha.

Por meio da personagem D. Santinha, Dias Gomes traz a submissão e controle social da mulher da elite, a qual é constantemente intimidada por seu marido Zico Rosado, “tem a mesma formação feudal do marido e é incapaz de lhe desobedecer. Tem a postura de uma senhora de engenho e a visão de uma dama feudal”⁵⁹². Sua única filha, Dalva, lhe causou grande desgosto ao fugir para o Rio de Janeiro, após romper o noivado com o médico. Dez anos depois, doente e desiludida, retorna à sua casa, e foi recebida com total indiferença por seu pai. Às vésperas do plebiscito, chega à cidade Carlito Prata, o motivo da fuga de Dalva, embora isto seja um segredo para todos. Na época Carlito era casado e abandonou Dalva, que seguiu sozinha para o Rio de Janeiro. “O tipo bem falante, envolvente e simpático”⁵⁹³, Carlito Prata, representa a figura do político/empresário demagogo, desonesto, corrupto que ludibria e não mede meios para alcançar seus objetivos. Afilhado e sócio de Zico em seus negócios, Carlito estava preocupado com o plebiscito, pois a troca do nome da cidade prejudicaria seus negócios, já que este juntamente com Zico Rosado, comercializavam a cachaça Bole-Bole. Todos os anos era realizado um Festival de Cachaça divulgado por todos os meios de comunicação. Se caso o nome da cidade fosse alterado, a publicidade gratuita iria desaparecer.

⁵⁹¹ Idem.

⁵⁹² Dias Gomes nessa afirmativa expressa, também, posicionamentos próximos da corrente teórica historiográfica marxista, presente na década de 1960, que tinha como seus principais representantes Celso Furtado, Victor Nunes Leal (1993) e Nelson Werneck Sodré – amigo íntimo de Dias Gomes- a qual traçava paralelos de aspectos inerentes ao feudalismo com a economia açucareira do Nordeste brasileiro no período colonial. Esta concepção analítica da realidade brasileira buscava explicar a situação de atraso no qual o Brasil se encontrava, articulando a questão da concentração fundiária com as relações socioeconômicas feudais. Essa corrente defendia que havia a uma permanência econômica e uma estrutura política de poder presente desde as capitanias hereditárias, passando pelas ordenanças do período colonial, pelos coronéis da Guarda Nacional no Império e chegando ao coronelismo do início do século XX.

⁵⁹³ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, p. 03

Carlito buscando fazer uma pesquisa de opinião, hospeda-se na pensão de D. Risoleta, local “frequentado por boêmios. Daí a fama da casa, tida como suspeita pelos moralistas da cidade”⁵⁹⁴. O único hospede fixo da pensão é o médico, Dr. Rochinha, quarentão frustrado pelo noivado rompido e por sua profissão, abusa da bebida.⁵⁹⁵ As garçonetes - Dora e Rosalice - vieram do interior e foram para a Capital, à procura de melhores condições de vida. Por convite de Risoleta foram trabalhar na pensão. Todavia, a casa tinha sido financiada pelo “tradicionalista” Zico Rosado, mediante compromissos assumidos com a dama. Risoleta era mãe de Dulce, sua neta, fato desconhecido por todos. Risoleta acreditava que Zé Mário havia sido baleado por um disparo realizado pelos jagunços de Tenório Tavares. Diante da morte do filho, Zico pediu para criar a criança, e por estar sem condições financeiras, Risoleta cedeu com a promessa de nunca revelar a menina que era sua verdadeira mãe.

Em poucos dias Carlito, em contato com o povo, percebe que os mudancistas iriam ganhar o plebiscito, caso não acontecesse algo que impactasse fortemente a opinião pública. Aproveitando-se da devoção popular ao Santo Onofre, patrono da cidade, Carlito coloca seu plano em prática. Em um vaso no altar da igreja esconde um *hand-talk*, um micro-transmissor, que ressoou em plena missa, uma mensagem como se a própria imagem estivesse falando⁵⁹⁶. E a mensagem, emitida às vésperas do plebiscito, era clara: "Bole-Bole...Bole-Bole... Bole-Bole". A fim de criar uma maior comoção entre os devotos, uma lágrima de sangue escorria enquanto se ouvia o nome da cidade.

A competição seguiu acirrada. No dia do plebiscito, as bandas musicais, representantes das duas facções, digladiavam em uma disputa musical, entre vaias e aplausos. Em meio a esse tumulto, João Gibão que tocava a tumba, foi atingido por um disparo. A bala foi extraída e João passa bem. No dia seguinte ao atentado, tem-se o resultado da apuração. Por apenas sete votos de vantagem, o nome da cidade passa a ser Saramandaia.

Em meio a vitória dos mudancistas, Lua relembra a Zélia que eles precisam preparar a festa de seu casamento. Este casamento seria simbólico, pois estaria acima de qualquer rivalidade política, restaurando, assim, a tranquilidade perdida. Até mesmo Zico Rosado comparece ao evento e leva sua neta Dulce. A jovem acredita que sua mãe havia morrido junto a seu pai, em um atentado. Ao longo da história, Dulce contrariando seu avô se relaciona com Dirceu, filho mais novo de Tenório Tavares⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ Idem. Sinopse, p. 04.

⁵⁹⁵ Idem. Anexo 2, p. 17.

⁵⁹⁶ Arquivo Nacional – Fundo DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976, p. 05.

⁵⁹⁷ Idem. Anexo 2, p. 11.

Durante a cerimônia, Risoleta encontra sua filha Dulce, pela primeira vez. Emocionada, não consegue se conter diante da jovem. Revoltado com a atitude de Risoleta, Zico Rosado vai à pensão e exige que ela deixe a cidade. No entanto, durante a cerimônia, Risoleta descobre a verdade sobre a morte de Zé Mário. Forte e audaciosa, ela não cede às ameaças de Zico Rosado e permanece em Saramandaia. Correndo riscos, a dona da pensão pede proteção a Tenório Tavares, que aceita de bom grado.

Zico, ancorado em ideias tradicionalistas inicia “uma campanha moralizadora dos bons costumes”⁵⁹⁸ contra a pensão de Risoleta. O coronel busca apoio da Igreja e do professor de português e o coletor de Aristóbulo Camargo, que devido ao fato de ser o primeiro filho depois de uma série de sete irmãs, vira lobisomem nas noites de quinta para sexta. O professor sofre de uma insônia crônica e não dorme há nove anos e ao vagar pela madrugada, interage com personagens históricos como Tiradentes e Dom Pedro I que transitam pelas ruas da cidade. Tímido e reservado, o professor está apaixonado por Risoleta e ela por ele, já que é a primeira vez que ela se envolve com um lobisomem, apesar de se frustrar por nunca conseguir surpreendê-lo no momento de sua transmutação.

Meses depois do plebiscito nasceu o filho de Lua e Zélia. É um menino. No entanto, ao fazer o parto, Maria Aparadeira nota que a criança apresentava em suas costas, indícios de asas. A notícia ganha projeção na cidade e, depois, repercussão nacional. Jornais, rádios, televisão, de todos os cantos anunciam o nascimento de uma criança com asas em Saramandaia, que, de uma hora para outra, é ocupada por repórteres, médicos, cientistas e antropólogos. As mais diferentes interpretações são geradas pelo fenômeno. Seria castigo divino, motivado pela alteração do nome da cidade? Questionam os tradicionalistas.

Ao ser examinada, os médicos notam uma incompatibilidade sanguínea no bebê, o que exige uma transfusão de sangue imediata. Lua se opõe veementemente, visto que o procedimento se opõe a sua crença e acredita que seu filho por ter nascido com um dom especial, e por esse motivo, Deus iria poupá-lo. Mas não foi o que aconteceu. O bebê morre e “faz com que ela (Zélia) perca o equilíbrio emocional e rompa com Lua”⁵⁹⁹.

Afetado por todos esses acontecimentos e fugindo da imprensa por apresentar o mesmo determinante que atraiu olhares, Gibão se isola no campo. Intrigada com esse comportamento, Marcina segue ao seu encalço. A moça já estava desconfiada, pois ele nunca tirava aquele gibão de couro, fato que impedia qualquer intimidade entre o casal. Enquanto Gibão dormia, Marcina

⁵⁹⁸ Idem. Anexo 2, p. 17

⁵⁹⁹ Arquivo Nacional – Fundo DCDP. *Saramandaia*. Sinopse 1976, Anexo 2, p. 12.

acabou por desvendar o mistério: por baixo do gibão haviam asas. Chocada, Marcina volta para sua casa e revela o segredo. Pela manhã, todos da cidade já estavam a par da notícia. Um homem que poderia voar. Ávidos de curiosidade, chegam a cidade, médicos, jornalistas, antropólogos e sociólogos até mesmo do exterior. Desde criança, Gibão cresceu com a ideia que suas asas eram uma deformação. Sua mãe, Dona Leocádia, orientada pelo padre Romeu – dono de todos os segredos da cidade –, escondeu as asas do filho, podendo-as regularmente **“algo lhe dizia, que o dia que descobrissem, estaria perdido porque a ninguém era permitido ter asas impunemente”**⁶⁰⁰ (grifo nosso). A questão de um homem poder voar perturbou, de tal forma a vida em Saramandaia que é instaurada na cidade uma averiguação:

[...] por medida de precaução é exigido que todo cidadão se apresente para ser inquirido e provar que não tem asas, nem conhece ninguém que as tenha. Espalha-se o pânico entre a população, pois o simples fato de alguém ser amigo de Gibão, pode comprometê-lo. Isso faz com que haja várias deserções entre os mudancistas e do grupo que cerram as fileiras em torno de Gibão seja cada vez maior⁶⁰¹.

Buscando tirar proveito da situação, Carlito, agora noivo de Dalva, buscando vingar-se dos reveses sofridos pelo plebiscito, incita a população contra Gibão. “Uma verdadeira caçada se inicia ao homem alado”⁶⁰². Acuado, Gibão atira em Carlito e foge. Zico Rosado, aproveitando-se da reação de Gibão, inflama a população contra os mudancistas e a família Tavares, alegando que tal situação foi gerada pela heresia cometida à seus antepassados, ao mudar o nome da cidade para Saramandaia. Lua por sua vez reata com Zélia Tavares que juntamente com sua família, passam a defender Gibão. Gibão, por sua vez, acende a centelha para que seja retomado o conflito entre os Rosados e os Tavares. Lua ao defender seu irmão publicamente foi impedido pela Câmara de exercer seu cargo, sofrendo *impeachment*. A cidade é tomada por um clima de histeria geral, havendo:

[...] a necessidade de encontrar um bode expiatório, leva uma pequena multidão a dar caça a Gibão, que se refugia nas montanhas. Armados de paus e pedras, instigados e comandados pelos jagunços de Zico Rosado conseguem cercar a gruta onde ele se esconde.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Idem. Sinopse, p. 08.

⁶⁰¹ Idem. Adendo à sinopse, p. 20.

⁶⁰² Idem. Sinopse, p. 08.

⁶⁰³ Idem, Sinopse, p. 09.

“Gibão deixara de cortar as asas desde que se sentira ameaçado. (...) as asas haviam crescido. Ele deixara também como uma forma de protesto”⁶⁰⁴. Escondido em uma gruta na fazenda da família Tavares, é cercado por jagunços armados e sem ter como escapar, Gibão correu soltando suas asas em direção ao precipício e logo viu seus pés suspensos. As balas disparadas já não podem alcançá-lo. Encontrava a liberdade. “O dia é apenas um clarão do sol, quando Gibão sobrevoa a multidão num voo rasante e some no horizonte. Poucos viram e os que viram não acreditavam”. Assim Dias Gomes encerra sua história.

4.10.2 Análise do Processo Censório de *Saramandaia*

Em *Saramandaia*, Dias Gomes emprega recursos narrativos presentes em outra telenovela. Tal como a Sucupira de *O Bem-Amado*, a trama se passa em uma pequena cidade do interior nordestino chamada Bole-Bole, marcada pela permanência de estruturas tradicionais e conservadoras que apesar de todo desdobramento da trama se mantiveram no controle político social de suas cidades. Apesar de explicitar em seu texto, elementos próprios da cultura política brasileira - evidenciando aspectos do coronelismo como o mandonismo local, clientelismo, corrupção - diante dos cortes e vetos sofridos em *O Bem-Amado* e o recrudescimento da censura, em *Saramandaia*, os coronéis, por vezes, são descritos como doutores e capitães, são nomeados no texto como jagunços.

Ao longo de toda a narrativa, *Saramandaia* foi tolhida por uma série sucessiva de vetos, suscitados pelos motivos mais banais possíveis, como figurantes de maiô, inclusive em expressões que antes eram recorrentes nas demais telenovelas de Dias Gomes como “filha da mãe!” (Cap. 42), ou “que diabo!” (Cap. 107). Após o veto integral de *Roque Santeiro* a manutenção de uma avaliação rígida, baseada em uma prática disciplinadora, assegura a DCDP um lugar de controle privilegiado o que conduziria a Rede Globo a empreender intensos processos de negociação. Nessa produção Edgardo Erichsen, sujeito chave para acordos e conciliações com a DCDP, e o próprio Boni gerenciam as negociações a fim de evitar maiores prejuízos.

Saramandaia teve sua sinopse aprovada em 26 de Janeiro de 1976, no entanto, não consta junto à documentação o parecer detalhado da apreciação, somente uma advertência. A advertência é uma modalidade nova nos ofícios enviados à emissora, demonstrando o poder

⁶⁰⁴ Idem.

ameaçador da DCDP. Nesta advertência, a DCDP apresentou ressalvas intimidantes tais como: o autor deve se centrar na sinopse visto que o exame das gravações poderia alterar a classificação indicativa e, conseqüentemente, o horário de exibição; a publicidade da novela será condicionada aos certificados contínuos de liberação da censura e por fim, qualquer “agravamento de situações ou inclusão de cenas inconvenientes ao horário ou para a televisão, ocorrerá, inevitavelmente, a alteração da impropriedade ou mesmo interdição”.⁶⁰⁵ Respondendo ao ofício, o superintendente de produção J. B. Sobrinho afirma que a partir de *Saramandaia*, todas as futuras sinopses apresentadas à Censura Prévia, serão extremamente detalhadas contendo, no mínimo, 20 páginas. No tocante a esta produção, a emissora reitera a DCDP que o plebiscito ficcional não possui nenhuma conotação política, sendo somente o gancho condutor da narrativa. Todavia, refuto a ideia que Dias Gomes tenha tocado nessa temática despropositadamente.

O plebiscito, embora seja constituído por duas forças que se dizem antagônicas, uma conservadora e outra que propõe mudanças, ambas são aportadas em bases tradicionais. Apesar dos “mudancistas” serem uma facção que propõe mudanças, estes têm como base política a outra família tradicional, os Tavares, que historicamente disputam o poder político e econômico com os Rosado. Sua proposta é apresentada com progressista, embora as justificativas para o novo nome da cidade sejam equivalentes a dos tradicionalistas, já que além de interesses socioeconômicos estarem em jogo, há uma justificativa extremamente tradicional, que alega que o “ridículo do nome que inclusive tem causado constrangimento as moças e senhoras, quando tem que declarar sua naturalidade”. Dias Gomes, observa o personagem Tenório Tavares como o “que se pode chamar de liberal-conservador. Mentalidade menos estreita que a de Zico Rosado, esforça-se mesmo por ser mais progressista, embora a formação de ambos, seja a mesma”⁶⁰⁶. Economicamente, seus negócios não vão tão bem como o seu oponente, e como alternativa, busca investir na produção de cachaça. A mudança no nome da cidade seria, assim, muito favorável a seus negócios, visto que lançaria no mercado uma “cachaça chamada Saramandaia, cuja marca registrou sorrateiramente”⁶⁰⁷.

A maneira de como o plebiscito foi articulado ao longo da narrativa por Dias Gomes exprime a visão do autor frente ao cenário político brasileiro do período, marcado pelo bipartidarismo. Implementado no Brasil pelo AI-2, o bipartidarismo foi instaurado como uma

⁶⁰⁵ Ofício da DCDP, assinado por Rogério Nunes encaminhado para o diretor por Edgard Erichsen da Rede Globo, em 26/01/1976.

⁶⁰⁶ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976, Anexo 2, p. 12

⁶⁰⁷ Idem.

solução encontrada pelo regime militar para garantir ao governo uma base sólida junto ao Congresso Nacional, além de construir para a opinião pública, principalmente a internacional, uma fachada democrática (ZAVARIZE, 1987). O arranjo bipartidário artificial foi formado pela Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido pró-governo e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), uma espécie de oposição consentida. Todavia, a reformulação do sistema partidário a esta estrutura dual gerou um processo de acomodação. A Arena, partido que se tornou o reduto dos conservadores, abrigou sobretudo a UDN e alguns membros do PSD. No entanto, a criação do MDB exigiu intensas articulações e negociações partidárias, culminando em um partido formado por agremiações diversas abrigando, sobretudo, parlamentares do PTB e PSD, passando por outras legendas menores como o PDC, PST, PL e PSB. Como se pode notar, o MDB, tal como uma colcha de retalhos partidária, abrigou parlamentares que propunham projetos de oposição à ditadura militar, bem como incorporou membros da ala mais conservadora provenientes do PSD e da UND, ainda em uma parcela reduzida (MOTTA, 1996).

Traçando um paralelo com a ficção, os tradicionalistas representavam tudo de mais reacionário e conservador e podem ser facilmente associados aos nacionalistas autoritários que compunham a linha dura da Arena. No caso dos “mudancistas” estes podem ser relacionados ao MDB, uma vez que também era um partido formado por jovens, de composição heterogênea e propunham uma modernização conservadora. Em sua estrutura abrigava liberais conservadores, como a família Tavares, embora tivesse como principal liderança João Gibão - um solitário idealista que ao longo da narrativa percebe e defende a importância da liberdade frente a um contexto político social tradicional e repressivo. Este partido de oposição buscava implementar mudanças sem subverter a ordem tradicional, embora encontrasse dificuldades de todo o tipo para implementá-las, devido às práticas autoritárias efetivadas pelos tradicionalistas.

Por conseguinte, frente a realidade ficcional de *Saramandaia*, se fez necessário mesmo sem comentários prévios por parte da DCDP, a emissora reiterar que a representação de tudo o que se relacionava ao plebiscito, não detinha caráter político, nem paralelos com o momento contemporâneo. Por fim, Boni reitera que o autor bem como toda a equipe de produção foram devidamente instruídos para a manutenção do alto nível da narrativa, “evitando cenas, situações ou falas que possam estar, eventualmente em desacordo com as normas censórias e as determinações de V. Sa.”⁶⁰⁸.

⁶⁰⁸Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976. Ofício encaminhado pela Rede Globo para o diretor da DCDP, Rogério Nunes, em 26/01/1976.

Ao longo da apreciação da gravação dos treze capítulos iniciais de *Saramandaia* foram apontadas pela DCDP irregularidades em seu processo de produção. Todavia, na documentação não consta a advertência do órgão censor, somente a resposta da emissora para as questões levantadas. Este documento traz um artifício utilizado pela emissora. Projetando a possibilidade de cortes, a produção passou a submeter à apreciação da censura prévia capítulos mais extensos, de aproximadamente 35 a 40 minutos, sendo que a duração média dos capítulos que iriam ao ar, era de 28 minutos⁶⁰⁹. Tal estratégia foi uma alternativa da produção a fim de minimizar os prejuízos econômicos, criando uma margem de 7 a 12 minutos para efetivação de cortes. Assim, se fossem realizados cortes nas gravações, estas não comprometem os capítulos que iriam ao ar, pelo contrário, se caso não houvessem vetos às cenas previamente aprovadas, estas poderiam ser empregadas nos capítulos subsequentes acelerando, assim, todo o processo de produção.

Não obstante, percebendo a estratégia desenvolvida pela emissora, a DCDP envia uma advertência à produção pedindo esclarecimentos, visto que os técnicos censores não foram previamente informados do aumento do material a ser analisado. Em resposta, a produção se desculpa com a justificativa que houve uma falha da equipe devido ao desconhecimento da legislação censória e reitera que a partir do capítulo 14 e subsequentes, encaminhará um novo script e “VT” para verificação das cenas já examinadas e liberadas. Transcorridos um mês de apresentação de *Saramandaia*, o próprio chefe da DCDP, Rogério Nunes, assina outra advertência à produção da telenovela, visto que em sua concepção a narrativa “vêm apresentando implicações censórias que contraídicam a exibição do programa para o horário em que foi liberado”. Nunes evidencia os aspectos que devem ser excluídos do texto a fim de evitar a alteração da impropriedade indicada:

1. Atenuar o caráter histórico da personagem Marcina;
2. Cessar ou amenizar consideravelmente o relacionamento amoroso de Dalva e Carlitos, tendo em vista não serem casados e Dalva recusar-se a se casar
3. Atribuir ao delegado comportamento compatível ao seu cargo, evitando mostrá-lo em situações de ridículo, ofensivas a carreira de policial⁶¹⁰.

Ao acompanhar os desdobramentos dos capítulos de *Saramandaia* é possível perceber que Dias Gomes, ao longo da narrativa, atendeu algumas das exigências de Rogério Nunes,

⁶⁰⁹ Idem. Ofício encaminhado pela Rede Globo, assinado por Mauro Borja Lopes para o diretor da DCDP, Rogério Nunes, em 19/05/1976.

⁶¹⁰ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976. Ofício 041/76 - Advertência expedida pela DCDP à Rede Globo, em 03/06/1976.

principalmente no tocante a dois aspectos: o relacionamento de Dalva e Carlitos e com relação ao Delegado.

Ao retornar a sua cidade Natal, Dalva retoma o seu relacionamento juvenil, embora buscasse resguardar sua liberdade, negando-se a se casar com Carlito. Todavia, o comportamento da personagem não foi bem visto, uma vez que contrariava as regras sociais do controle do comportamento feminino. Dessa forma, por pressões censórias, o protagonismo de Dalva em seu relacionamento foi totalmente esvaziado, visto que seu comportamento foi observado como desviante frente ao imaginário social patriarcal do período, no qual as mulheres ansiavam pelo casamento como uma forma reconhecimento social. Assim, a lógica da relação na narrativa foi alterada passando Dalva a pressionar Carlitos para o matrimônio.

Nenhum corte direto dos técnicos censores foi atribuído ao personagem Petronilho. A advertência de Rogério Nunes a respeito do delegado foi tão efetiva que o personagem delegado foi diluído ao longo da narrativa, pois era o tipo honesto, culto amável, cuja caracterização estava muito próxima a de um intelectual, com óculos e cabelos compridos. A representação do personagem era totalmente incompatível com a imagem de delegado e poderia gerar apropriações pelo público incompatíveis à função, associando-o a uma figura gentil, fraco, frouxa e permissivo. Se tomarmos como referencial a nossa realidade, a representação do personagem era envolta pelo fantástico, posto que não havia para Petronilho “nenhum crime sem solução, nunca um inocente foi para prisão e nenhum criminoso, ficou sem punição”, questões que até hoje muito sensíveis aos inquéritos criminais geridos pela polícia brasileira. Na construção deste personagem, Dias Gomes empregou a construção estética presente no realismo maravilhoso para criar um contraponto à realidade opressiva, haja vista que Petronilho “trata os presos com uma humanidade extrema, atendendo todas as reivindicações, deixando, inclusive, as portas da cadeia sempre abertas (e jamais houve uma fuga)”⁶¹¹.

Apesar do fantástico integrar a realidade de Saramandaia, a liberdade, em tempos violentos e repressivos, era tão insólita que era vista como o mais fantástico desafiando até mesmo a credulidade dos habitantes. A liberdade neste momento subverte tanto a ordem social da cidade que foi entendida, por grande parcela da população, como uma heresia ou como coisa associada ao demônio. Essa liberdade estava expressa, principalmente, por meio dos personagens de João Gibão, Marcina e Risoleta.

⁶¹¹ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976, Anexo 2, p. 18.

A personagem mais controlada pela DCDP, Marcina, trazia em si mesma a representação do desejo feminino. O desejo sexual reprimido gerava uma fogueira interna que a consumia de tal maneira que era capaz de queimar lençóis e quase incendiar sua própria casa. Ao decorrer de toda história Marcina, sem dúvidas foi a personagem campeã em cortes, somando vinte três vetos diretos. Os gritos e calores da personagem foram abafados pelos censores, como é possível constatar por meio do corte no Capítulo 41, em todo diálogo de Marcina e Gibão:

MARCINA: É, De repente... me deu uma doida... começou aquele braseiro, me queimando por dentro, me dando agonia. Então arrumei um pretexto para falar com Dona Leocádia à vontade, mas era para ver você. Você há de pensar que não tenho vergonha na cara... e eu acho que não tenho mesmo. Ele segura as mãos dela, olha-a nos olhos
 GIBÃO: Gina...
 MARCINA: Não...
 GIBÃO: Se eu não estivesse todo moído, pediria para você se debruçar sobre mim essa fervura, esse braseiro que lhe consome. Ela inclina o rosto lentamente até encostar no dele
 MARCINA: Um dia a gente vai arder juntos em uma fogueira.

O intenso desejo que invade Marcina na narrativa é explicado por uma possessão demoníaca. O força ameaçadora do desejo feminino, que chega ao limite do demoníaco, que invade até mesmo momentos sagrados é expresso, com bom humor, através do seguinte diálogo:

GIBÃO: Tua boca... teu corpo, está queimando como ferro em brasa.
 MARCINA: Desde a horada procissão, quando você disse que queria se casar, aquela fogueira acendeu. Minha mãe diz que é o demônio.
 GIBÃO: Começou na hora da procissão foi? Então é um demônio carola!⁶¹²

Até mesmo em sua noite de núpcias, Marcina e Gibão não tiveram descanso. Pela primeira vez nos pareceres censórios foram avaliadas a montagem e a ambientação da cena, as quais deveriam exprimir a intensidade da tão esperada noite, conforme podemos ver pelo *script*:

Figuras indefinidas que se movimentam na penumbra, imagem desfocada. Takes das explosões solares, erupções vulcânicas, animais pré-históricos, pássaros em voo lírico. Close em Marcina e Gibão, fisionomias serenas e satisfeitas.

A montagem que representaria a potência da cena não foi ao ar. Não só a satisfação sexual Marcina era impelida pela DCDP. Outra personagem, Risoleta, colocou em xeque a

⁶¹² Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Capítulo 64.

conduta moral da cidade, passando a ser perseguida pelos conservadores, tanto na ficcional de *Saramandaia* quanto pelos agentes da DCDP. A dona de bordel desafiou a moralidade pública e bons costumes da cidade e, como já era esperado, a personagem foi acompanhada atentamente pelos olhares censórios. A permanência das atividades da pensão causou calorosos debates de resistência frente às mobilizações em defesa da moral e dos bons costumes. A fim de apoiar a permanência da pensão, frente às pressões de Zico Rosado, Dr. Rochinha juntamente com todos os outros frequentadores da casa, propõe um juramento de fidelidade e apoio, juramento esse vetado pela DCDP. Erguendo os copos ele propõe:

Dr. ROCINHA: Juro pela minha honra
 TODOS: Juro pela minha honra
 Dr. ROCINHA: Permanecer fiel a Risoleta
 TODOS: Permanecer fiel a Risoleta
 Dr. ROCINHA: Resistindo a todas as pressões da moral e bons costumes
 TODOS: Resistindo a todas as pressões da moral e bons costumes
 Dr. ROCINHA: Enquanto tiver forças para levantar um dedo ou piscar um olho.

Discutindo a permanência de sua pensão, ameaçada de fechar as portas, Seu Encolheu comenta⁶¹³:

SEU ENCOLHEU: Se bem que no caso dela, não seja um comércio de primeira necessidade...
 RISOLETA: Não é pro Senhor... que encolheu...

A resposta sagaz de Risoleta, também, não foi ao ar. Ao longo do processo censório foram impelidos vetos contínuos à personagem que brincava com a sua sexualidade e com a dos demais moradores da cidade, como em seu comentário que no assunto de sexo “ela já havia feito doutorado”, ou por exemplo, em uma conversa com o coronel Tenório Tavares:

TENÓRIO TAVARES: Aquele seu quarto, cercado de bonecas, sabe que me dá até uma recordação da infância?
 RISOLETA: Não me diga que o Senhor brincava com boneca...

Não obstante, é interessante observar que Risoleta expõe as grandes fissuras presentes na moral conservadora da cidade, principalmente, com relação a Zico Rosado. Em uma cena em *flashback*, Zico Rosado ameaça Risoleta, que estava grávida:

⁶¹³ Idem. Capítulo 66, p. 11.

ZICO ROSADO: Você é a rapariga que virou a cabeça do meu filho? Lhe dou 24 horas para sumir da vida dele!

RISOLETA: Eu vou ter um filho dele!

ZICO ROSADO: Lhe dou dinheiro, o que você quiser, aconselho aceitar porque senão sumir desse jeito, vai sumir de outro⁶¹⁴.

A cena continua com Risoleta se debruçando no travesseiro. Seu vestido sobe, deixando Rosado remexido e perturbado. O desejo contido por sua nora, que se desdobra em perseguição, acompanha o personagem em toda a narrativa. A fim de representar um legítimo reacionário, Dias Gomes confere ao personagem a desfaçatez necessária ao moralista Zico Rosado. Apesar de liderar a campanha baseada na moral e bons costumes para o fechamento da Pensão de Risoleta, o usineiro se mantém como cliente assíduo de um prostíbulo, fora dos limites da cidade, como é possível notar em seu diálogo com duas jovens:

MULHER 1: Sabe que estava com saudade de você vovô?

MULHER 2: Eu também Rosadinho!

MULHER 1: Na semana passada você não veio.

ROSADO: Por causa do estival... tive uma canseira dos diabos. Mas a gente compensa e faz uma festinha a três!

“Ele beija as duas no pescoço que riem e soltam gritinhos”, assim, a cena prossegue com as formigas do nariz de Rosado picando as moças. Ao lhe perguntar se as formigas de seu nariz também não mordiam sua mulher, Zico responde “Não fala da minha mulher, aqui sou viúvo. Vivo juramentado, em gozo de licença-prêmio”. Os três riem e Rosado volta a agarrá-las. A licença prêmio é cortada com veemência pela DCDP, uma vez que exprime a hipocrisia moral presente no personagem mais conservador da trama.

Por meio do personagem do Cursino, Dias Gomes tentou introduzir uma discussão delicada ao período, o uso de anticoncepcionais visto como método abortivo pela Igreja. Pai de seis meninas, o maestro dos mudancistas passava grandes dificuldades financeiras para manter sua família. Em uma conversa, o Maestro informa ao Dr. Rochinha que sua esposa está grávida novamente, agora do sétimo filho, e que ele estava sem condições de arcar financeiramente com mais uma criança. Questionado pelo médico pelo motivo dela não ter seguido suas recomendações quanto ao uso dos anticoncepcionais por ele indicados, Cursino respondeu que o padre “proibiu Fifi de tomar a pílula e enche ela de hóstia todo o dia!”⁶¹⁵. A insinuação de Fifi ter um caso com o Padre, juntamente com crítica ao posicionamento da Igreja e de setores

⁶¹⁴ Idem. Sinopse. Capítulo 04, p. 02.

⁶¹⁵ Arquivo Nacional – Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. *Saramandaia*. Sinopse, 1976, Capítulo 80.

mais conservadores que consideravam a pílula anticoncepcional como um dispositivo abortivo, que não deveria ser utilizado pelas mulheres, uma vez que contrapunha preceitos religiosos, foi censurada.

Na narrativa uma das preocupações de Cursino com esta gravidez, além de seus problemas financeiros, diz respeito ao fato de que se caso nascesse um menino, este teria grande possibilidade de ser um lobisomem, visto que seria precedido por seis meninas. Em um diálogo sobre os lobisomens, uma carola da Igreja comenta, “os homens de hoje não viram mais lobisomem, viram mulher...é verdade?!”. Preocupado, Cursino responde “aqui em Saramandaia não. Mas lá pelas grandes cidades...” A referência estereotipada de Dias Gomes a respeito da transexualidade, observada como uma anomalia, também foi vetada pela DCDP.

Tal como em Sucupira, mazelas sociopolíticas como a corrupção ativa, persuasão e violência também fizeram parte da realidade de Saramandaia, estando estas práticas associadas, sobretudo, ao grupo político tradicionalista, circundando as ações de Zico Rosado e seu sócio Carlito. Entre os expedientes vetados pela DCDP estão a tentativa de suborno praticada por Carlito contra Cursino, para que este parasse de reger a orquestra dos mudancistas “pense nessas crianças, no futuro de seus filhos, [...] pense em você Cursino!”, e prossegue tentando persuadi-lo “pense na família, veja como estas crianças estão mal vestidas, mal alimentadas, todas esqueléticas.” Além da prática da corrupção ativa é interessante ressaltar que o corte nesta fala pode ser relacionado ao fato de que nesse período era proibido expor problemas socioeconômicos da região nordeste, como a fome e miséria de crianças, fator que poderia causar maior impacto junto aos telespectadores.

Entre os desmandos do coronel Zico Rosado, está a surra dada por seus jagunços em João Gibão, o evento comentado por Marcina em uma conversa com seus pais:

MARCINA: [...] aquela surra que deram em João, foi ele (Zico Rosado) quem mandou.

CAZUZA: Nem você, nem ninguém tem prova disso

MARIA: E só leva surra quem anda fazendo estripolia

MARCINA: Ou quem tem coragem de enfrentar os donos da terra.

Vale observar que Dias Gomes reitera que práticas violentas e autoritárias eram apoiadas por setores da população, como os pais de Marcina, defensores de Zico Rosado. Ambos justificaram as ações do usineiro sugerindo que Gibão teria feito “estripulias”, como questionar a *práxis* corrupta do latifundiário, ultrapassado os limites impostos pelo coronel. O corte da cena pela DCDP pode ser explicado pela audácia de Gibão de enfrentar os donos da terra, pelos métodos de violência escusa, recorrentes ao próprio período, ou mesmo, pela

demarcação da descentralização do poder sociopolítico dos latifundiários, principalmente no nordeste brasileiro, que contrapunha o ideal de centralização do Estado autoritário.

Nos capítulos seguintes, a surra a Gibão foi justificada pelo fato de que o vereador ao realizar uma inspeção na usina de Zico Rosado, verificou irregularidades e aplicou uma multa. No script, a multa está relacionada à “aquela história de assistência social”, deixando subentendido se tratava da inoperância dos direitos trabalhistas. Discursando como um político conservador, Zico Rosado fala a Firmino, seu jagunço:

ZICO ROSADO: A gente trabalha, carrega o Brasil nas costas, e quando é depois... somentemente, porque um vereadorzinho meia-tigela disse umas bobagices lá na Câmara, um milhão de multa! Um milhão seu Firmino, arrancado do meu bolso! Roubado dos meus filhos e netos!

FIRMINO: Aquele Gibão...mereceu mesmo aquela surra que levou... merecia muito mais.

ZICO ROSADO: Roubando de vocês também, os trabalhadores! Porque agora que ninguém vai ter assistência médica nem escola, nem coisa nenhuma, com que dinheiro!

Interessante notar que os cortes censórios só foram direcionados à fala de Zico Rosado e não a surra, antes vetada, bem como a ameaça violenta de Firmino a João Gibão que permaneceram intactas no *script*. Sobre a falta de critério de apreciação da DCDP que veta uma cena e tão logo permite a liberação do mesmo assunto foi comentada por Dias Gomes em entrevista: “uma cena que faço hoje, que é vetada pela censura, que volto a fazer daqui a um mês, ela passa e daqui a dois meses, ela pode não passar de novo”⁶¹⁶. Em *Saramandaia* há também cortes em todas as representações das mazelas sociais ligadas aos retirantes nordestinos, que migravam em busca de melhores condições de vida ao longo de uma estrada de chão. Entre os vetos no *script*, o mais representativo ocorreu no capítulo 68: “Corte para os flagelados da seca, que vem seguindo um velho beato ou um feiticeiro”. Dois ou três dos flagelados estão munidos de pás e picaretas”. Mesmo que estas pás e picaretas sejam para cavar em busca de água e representação dos flagelados “armados” manteve-se vetada. Entretanto, a cena da romaria guiada pelo velho beato/ feiticeiro passou pelo crivo censório.

Dias Gomes enfrentou em *Saramandaia* um intenso monitoramento tendo que, continuamente, adaptar a narrativa às pressões censórias. Apesar de tentar abordar temáticas de impacto sociopolítico, estas foram veementemente vetadas, tendo o autor que se deter a representações que questionavam as fissuras éticas e morais dos setores tradicionais. Neste

⁶¹⁶ Museu da Imagem e do Som. Coleção Certas Palavras. Entrevista de Dias Gomes a Rádio CBN, Rio de Janeiro, 1982.

sentido, o autor explorou as perversões éticas morais e sexuais presentes, sobretudo, no meio tradicionalista.

4.11 *SINAL DE ALERTA*: O EMBATE COM A CENSURA

Sinal de Alerta foi a última novela de Dias Gomes confinada ao horário das 22 horas. Aproveitando-se do contexto político da época, que anunciava o início da abertura política, somado a extinção do AI-5, Dias Gomes reduziu as doses de sátira e do fantástico, próprias às suas histórias e abriu caminho para uma narrativa que evidenciava a vida cortante da metrópole, fruto da modernização e do desenvolvimentismo que consumia, através de sua incessante lógica produtiva, o meio ambiente e a qualidade de vida, sobretudo das classes populares. Como o próprio título assinala, *Sinal de Alerta* carregava uma denúncia das graves consequências do desenvolvimentismo e da desumanização - degradação ambiental, poluição, doenças e morte - expondo o impacto da modernização na vida da classe trabalhadora. Intercalado por intrigas amorosas, o autor recorreu e abusou no percurso de seu texto do realismo socialista evidenciando, como mencionou Marcos Napolitano (2014, p. 24), uma mensagem, com uma linguagem simples e direta, modelar para a luta engajada, conduzida por protagonistas identificados com as classes populares.

Neste drama social urbano, Dias Gomes levantou como temas transversais discussões latentes, como a especulação imobiliária, os danos ambientais e implodiu a esfera dos costumes, evidenciando assuntos muito polêmicos, entre os quais, destaca-se o divórcio, temática sensível às telenovelas do período, motivo da interdição de *Despedida de Casado*, em 1977. A manipulação das produções cinematográficas e da mídia impressa geradas pelas pressões financeiras do empresariado também foram apresentadas.

Exibida entre 31 de julho de 1978 a 26 de janeiro de 1979, esta novela contou com percalços no decorrer de sua produção. Logo nos vinte primeiros capítulos a direção de Walter Avancini passou para as mãos de Jardel Mello, Gonzaga Blota e Paulo Ubiratan. Outra alteração ocorreu nos trinta capítulos finais com a participação do escritor e roteirista engajado Walter Durst, amigo pessoal de Dias Gomes. Entre os meses de setembro a outubro de 1978, o horário de apresentação de *Sinal de Alerta* foi postergado para às 23h, por determinação do Tribunal Regional Eleitoral, em função da exibição do horário eleitoral gratuito. Em decorrência disso, foi ao ar em dez episódios um compacto da história editado por Paulo Ubiratan, que resumia os setenta primeiros capítulos apresentados até então. Após as eleições, a novela voltou a ser transmitida em seu horário habitual, com capítulos inéditos (MEMÓRIA GLOBO, 2013, p. 90).

Igor Sacramento (2012, p. 357) observa que Dias Gomes estruturou a narrativa traçando a luta de classes entre o burguês Tião Borges e o proletariado, representado pelos operários e moradores do bairro, os quais possuíam um alto grau de conscientização política. No entanto, Dias Gomes escapa à dicotomia prevista, conferindo ao empresário – caracterizado por um industrial com sua postura empreendedora agressiva que buscava meios de ingressar na carreira política como deputado estadual - uma origem popular, evidenciada através do seu próprio nome, Tião Borges. Somado a isso, o núcleo do proletariado não era uniforme, havendo, ao mesmo tempo, personagens engajados e outros que, apesar de sofrerem os mais violentos efeitos da luta de classes, posicionavam-se à favor do empresariado (SACRAMENTO, 2012, p. 357). Como era de se esperar, essa temática, apesar de ser debatida dentro de um viés ambiental, foi contida pelas amarras censórias.

A vinheta apocalíptica concebida por Hans Donner para *Sinal de Alerta* projetava a dura e fria realidade criada pelo capitalismo, realçando os efeitos negativos causados pela industrialização, que contaminava e poluiu tudo o que tocava. Empregando efeitos visuais de ponta para o período, como animações e colagens, a vinheta delineia o cenário ambiental e social da trama. Com um tom alarmante, a abertura se inicia com uma barulhenta e caótica metrópole que se ergue envolta pela fumaça tóxica, levando embora a vida natural, como a Baía de Guanabara, que é simplesmente retirada com as mãos para ceder lugar a prédios e mais prédios. Espaços que representavam aspectos tradicionais da cidade foram subitamente arrancados. O progresso alcançava até os lugares mais remotos, empurrando as classes populares a um novo estilo de vida, a lógica industrial, a novos meios de transporte, que as reduzia como sardinhas em latas. Denunciando as ácidas consequências ambientais e sociais derivadas do progresso, a vinheta se desenvolve apresentando uma perspectiva imagética que desconstruía a imagem otimista do desenvolvimentismo e do progresso, tão alardeadas pelos governos militares.

Para além da inovação estética, esta abertura foi a única de todas as novelas produzidas pela Rede Globo que não possuía uma música tema, e sim, um arrojado concerto de ruídos. A sonoplastia empregada na vinheta e ao longo de toda a narrativa era resultado de uma composição de sons e ruídos, presentes no cotidiano das grandes metrópoles, como sons de máquinas, apitos, buzinas, ônibus, aviões, trens, entre outros. Esse novo recurso estético revelava a experiência sensorial do caos urbano como parte da percepção da realidade. Neste sentido, a poluição sonora foi usada como elemento de composição da narrativa e dos cenários, onde transcorria a ação, evidenciada pelo elevado volume do som, que muitas vezes, tal como na realidade, disputava a atenção com os diálogos entre os personagens.

A fim de dotar um maior realismo à trama, o jornal *Folha do Rio* – dirigido pela personagem Talita (Yoná Magalhães) - e os telejornais que noticiavam os acontecimentos ao longo dos capítulos, foram produzidos a partir de edições especiais nas redações de *O Globo* e de gravações nos estúdios de telejornalismo da emissora. Em uma cena, o personagem Nilo sofre uma agressão e, no dia seguinte, a foto do incidente ganha a manchete na *Folha do Rio*. Para que esta foto fosse publicada foi necessário gravar a cena em externa, fotografar, editar e imprimir o jornal com o material e gravar a cena definitiva. Já a produção dos telejornais que aparecem na novela foram gravados em estúdio da emissora, editados, revertidos para fitas de videocassete e exibidos nos televisores presentes no cenário durante as gravações⁶¹⁷. Buscando aproximar-se do universo dos telespectadores e conferir maior veracidade ao discurso defendido na trama, personalidades como o arquiteto Oscar Niemeyer e a ambientalista Ruth Christie – presidente da Campanha Popular em Defesa das Natureza – participaram das gravações da novela, concedendo depoimentos que ressaltavam a importância social da preservação do ecossistema (MEMÓRIA GLOBO, 2013, p. 90).

No dia 24 de abril de 1978, Guy Cunha, representante da Globo em Brasília, apresentou a solicitação de censura prévia à novela inicialmente intitulada de *O Grande Homem*. Ao longo das vinte e sete páginas, a sinopse extremamente detalhada apresenta assuntos inovadores e arrojados para o gênero. Passemos então para a história.

4.11.1 Sinopse

No escritório de Tião Borges (Paulo Gracindo), o movimento estava intenso, pois à noite ele seria homenageado com o título “Homem de Ação”, do ano de 1977. O empresário paraense era o dono da Fertilit - um grande complexo de fábricas e companhias interligadas que produziam e comercializavam fertilizantes, inseticidas, herbicidas, entre outros – além de direcionar investimentos à negócios ligados a setores diversos, como o comércio, indústria e o ramo imobiliário. Tião sobrevoava o Rio de Janeiro com seu helicóptero particular em companhia de Pepe Caravalla – roteirista do filme “O chefão”, que contava a história de um influente empresário e seu poderoso complexo industrial. Ao longo do voo, Tião enfatizava o seu sucesso e espírito empreendedor, lembrando a sua origem humilde. A duras penas havia se estabelecido na cidade, trabalhando como operário, caixeiro de venda e ambulante. Pepe, já

⁶¹⁷ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sinal-de-alerta/bastidores/>. Acesso em: 10/10/2021.

cansado de ouvir os mirabolantes planos urbanísticos e a trajetória fantástica contada por Tião, começou a refletir sobre quão pobre e falso era seu roteiro cinematográfico.

No entanto, a personalidade de Tião era fascinante, o que valeria o sacrifício de remodelar todo o argumento e ficar um ou dois meses estudando o personagem. Aguardando no escritório do empresário estava o diretor de cinema Chico Tibiriçá. O diretor foi vencedor do Urso de Prata, do Festival de Berlim, “(COISA QUE OS INVEJOSOS NÃO PERDOAM), obrigado, para sobreviver, a realizar um filme cujos objetivos são puramente comerciais” (grifo do autor)⁶¹⁸. Tibiriçá estava com receio da resposta do industrial frente ao roteiro, pois havia escrito notas ácidas em uma coluna sobre a vida de um outro conhecido empresário. Tibiriçá sabia que Tião possuía algumas qualidades não muito cristãs e, por isso, temia pela integridade de Pepe.

Chegando ao escritório, Tibiriçá tratou logo de negar qualquer aproximação do filme à vida de Tião. O empresário não conseguiu conter sua decepção, pois estava envaidecido em ter um filme dedicado à sua trajetória. Pepe revelou, então, que havia reformulado o roteiro, passando este a ter como eixo central da narrativa a vida de Tião. O empresário, na fronteira do desequilíbrio mental, confessou a Pepe seus projetos mirabolantes, como o de aterrar a Lagoa Rodrigo de Freitas e criar um bairro super moderno, transformando a cidade em uma “megalópole desvairada”. Ademais, o empresário detinha aspirações políticas inconfessáveis. As múltiplas facetas de Tião poderiam ser transformadas em um roteiro e tanto. Além disso, tanto Pepe como Tibiriçá, precisavam de um produtor para o filme e dinheiro era o que não faltava a Tião.

E se caso não houvesse uma nuvem de fumaça envolvendo a fábrica, durante o voo de helicóptero, Tião poderia ver a manifestação formada nos portões da Fertilit. Um grupo de moradores, liderados por D. Consuelo, protestavam contra a poluição a qual estavam expostos, com a cobertura da televisão, jornalistas e fotógrafos. Os manifestantes circulavam em volta da fábrica com máscaras de gás, óculos protetores e com as seguintes faixas: “queremos respirar”; “estamos sendo envenenados”; “que será de nossos filhos?”; “fora com a Fertilit!”; “abaixo a poluição!”. Ofegante, D. Consuelo em depoimento à imprensa denunciava que não havia uma casa que não houvesse um doente, pois a fumaça lançada pela fábrica atacava os pulmões, olhos,

⁶¹⁸ Sinopse, p. 26. Por meio do personagem Chico Tibiriçá, Dias Gomes faz alusão a trajetória de Anselmo Duarte. A Palma de Ouro que Anselmo trouxe de Cannes, em 1962, com o filme *O Pagador de Promessas*, com o roteiro assinado por Dias Gomes, acabou por semear disputas ferrenhas no campo cinematográfico. Apesar de seu reconhecimento internacional, devido a divergências estéticas e ideológicas com cineastas do Cinema Novo, Anselmo não obteve grande projeção no cinema nacional após 1962, se dedicando a produções com um formato mais comercial (NOVAES, 2000).

rins, ouvidos, coração chegando até ao cérebro, causando, também, alergias, pneumonia, dores nas articulações, feridas e até queda de cabelos. Tudo graças ao terrível agente laranja – a dioxina. Entre as crianças doentes pela poluição estava o filho de Vera e Nilo, que sofria de uma forte bronquite. Tal como Vera, ele também trabalha na Fertilit. Durante a manifestação, Nilo invadiu a fábrica e acabou por ser demitido, o que causou uma crise familiar.

Alterado, Nilo resolveu sair para esporear, mas ao entrar no ônibus discutiu com o motorista. A discussão se acirrou e, em segundos, os dois estavam rolando na calçada. Alguns passageiros ficaram a favor de Nilo. O motorista, ao correr, foi perseguido pelos passageiros e transeuntes que achavam se tratar de um assaltante e acabaram por linchá-lo. Perplexo e horrorizado, Nilo fugiu. Tomado pela culpa, foi procurar a viúva, Selma, e apresentou-se como amigo íntimo de seu marido. Selma tem um menino da idade de seu filho, o que sensibilizou Nilo, que promete retornar e ampará-la no que for necessário.

Durante o voo, Tião mostrou a Pepe a casa de Talita, sua ex-mulher, de quem havia se separado há cinco anos. Com a separação, ela permaneceu dirigindo o jornal *A F. do Rio*, que pertencia a sua família. “Com a aprovação da Lei do Divórcio, Tião quer legalizar a separação. Mas, assim como recusou o desquite, Talita agora nega o divórcio”⁶¹⁹. A fim de evitar o desquite litigioso, Tião foi deixando as coisas ficarem como estavam. Todavia, tudo mudou quando conheceu Sula Monteiro. Trinta anos mais nova, a moça despertou a paixão do empresário. Ele a pediu em casamento, embora houvesse o impasse com sua ex-mulher. Para tanto, o industrial enviou um advogado para negociar com Talita uma separação amigável. Frente às negativas e a fim de pressioná-la, o advogado insinuou que, lançando mão de seu poder de influência, Tião poderia facilmente criar provas - adultério, injúria ou abandono de lar - necessárias à entrada no divórcio. Transtornada com a ameaça, Talita expulsou o advogado e vai até a casa de Tião em busca de explicações. Chegando lá, foi recebida por Henriqueta, ex-noiva de Tião na juventude e governanta da casa. Talita empurrando a senhora entrou casa adentro procurando Tião. Para sua surpresa encontrou Sula e, em uma intensa discussão, atirou a moça na piscina. Ao retornar à sua casa, Tião foi informado por Sula sobre a intempestiva atitude de Talita, e o pressiona para que ele tomasse providências. Sula exigia o casamento como condição de se render. O empresário foi, então, informado por seu advogado da recusa de Talita em conceder o divórcio amigável, o que o fez contratar um detetive com o intuito de conseguir uma prova de adultério para, enfim, entrar com o divórcio. Para tanto, Tião pagou a Pepe, que estava em péssima situação financeira, para seduzir sua ex-mulher. O roteirista confessou a Tião que

⁶¹⁹ Sinopse, p. 05

andava sexualmente desestimulado, indo procurar até um psicanalista. No entanto, para sua surpresa, já que estava desiludido, ao assistir uma solenidade, escutou uma banda tocar um dobrado, e se sentiu subitamente excitado. Daí em diante, sempre que ouvia dobrados, em volume máximo, Pepe encontrava a cura para o seu mal. Tião argumenta que não seria necessário chegar tão longe com Talita, já que desejava apenas um flagrante, e para tanto, bastaria apenas um encontro simulado. Pepe aceitou a proposta. No entanto, envolveu-se com Talita e acabou por contar o plano de Tião.

Enquanto isso, as manifestações na fábrica prosseguiram. Tião contradizia todas as acusações que repercutiam na opinião pública. “Agora é moda atribuir todos os males a poluição, dor de dente, poluição. Dor de barriga, poluição” rebatia Tião⁶²⁰. De acordo com o empresário, a poluição era uma consequência do progresso e lutar contra o progresso era um crime. Seria justo ir contra a Fertilit, responsável pela subsistência de mais de cinco mil famílias?

Porém, o estado do filho de Vera e Nilo se agravou muito e o menino veio a falecer. Desesperado, Nilo recorreu à D. Consuelo que levou o caso à imprensa. Nilo concedeu diversas entrevistas e nelas acusou os responsáveis pela fábrica de serem assassinos. A acusação não pôde ser comprovada, pois no atestado de óbito constava parada cardíaca. Apesar de negar veementemente as acusações e qualquer responsabilidade sobre a morte da criança, Tião ofereceu à família arcar com todas as despesas do velório e até mesmo uma indenização. Nilo recusou todas as ofertas, pois para ele a vida de seu filho não tinha preço e era seu dever lutar contra a fábrica para que esta fosse fechada ou banida para outro bairro. Entretanto, dias depois, Vera aceitou uma promoção na empresa e, assim, Tião conseguiu que ela se calasse. Nilo se chocou com a atitude de sua esposa e a separação se tornou inevitável, fato que o aproximou de Selma.

Desquitado de Vera, Nilo se mudou para casa de Selma e começou a trabalhar em uma agência de veículos, na qual recebeu uma proposta que seria muito bem remunerada. Ele deveria levar carros roubados para outros Estados, onde seriam vendidos. Selma ficou perplexa quando descobriu sobre as atividades contraventoras de Nilo, como também os detalhes sobre a morte de seu marido. Por estar muito envolvida com Nilo, Selma exigiu que ele abandonasse tudo, mas era tarde demais.

O movimento de oposição à Fertilit crescia em todo o subúrbio. Buscando contornar os ânimos, Tião ofereceu patrocínio à escola de samba e ao time de futebol do bairro e, para os

⁶²⁰ Sinopse, p. 12.

operários, comida barata no restaurante da fábrica. Mesmo assim, os protestos continuavam e o empresário decidiu, então, usar métodos violentos de repressão, sendo Nilo um dos manifestantes espancados.

O segurança da fábrica começa a agir e dispersar qualquer manifestação. Componentes do movimento começam a ser atacados, em ruas escuras por desconhecidos, sem que nada possa provar contra a fábrica. Uma verdadeira guerra se trava contra a fábrica e o bairro⁶²¹.

Neste ínterim, Pepe com a ajuda de Talita descobriu fatos desabonadores sobre o passado de Tião, marcado por trapanças e deslealdades. No entanto, o fato de Tião deter a participação majoritária da fita cinematográfica permitiu que ele direcionasse a narrativa, impondo uma imagem idealizada de si mesmo e de seus projetos. Incluiu no roteiro até mesmo a sua ideia genial, aterrar a Lagoa Rodrigo de Freitas, a despeito dos protestos dos ecologistas. Revoltado, Pepe recusou-se a assinar o roteiro. Tibiriçá impotente aceitou tudo, pois mesmo sem a participação deles, Tião iria concluir o filme. Os boatos sobre o projeto imobiliário ganharam projeção e, como consequência, geraram a desvalorização dos imóveis ao redor da Lagoa, o que beneficiou diretamente o empresário, que não perdeu a oportunidade para comprar alguns apartamentos.

O mal-estar entre Talita e Tião se agravou. A *F. do Rio* se tornou, então, o opositor mais ferrenho de Tião, dando ampla cobertura às manifestações contra a Fertilit e denunciando o impacto ecológico que seria causado pelo projeto imobiliário do empresário na Lagoa.

Vendo-se atacado quase diariamente Tião em represália, manda cortar os anúncios de toda a publicidade de suas empresas e começa a fazer pressão para que as outras firmas, façam o mesmo⁶²².

D. Consuelo propôs um abaixo assinado e conseguiu a adesão de três mil pessoas. Ela o encaminha, juntamente com uma carta denúncia, à Organização Mundial da Saúde (OMS) e à FEEMA. A estratégia deu certo! Finalmente as agências reguladoras proibem a fabricação de produtos tóxicos e poluidores, tendo a Fertilit que se adequar às recomendações, senão poderia ter suas atividades suspensas. O subúrbio estava em festa. Um verdadeiro carnaval foi formado, embalado pela bateria da escola de samba. Na fábrica, se ouvia os gritos de Tião, mas esse não era o motivo mais importante de sua indignação. Quando Talita, finalmente, consente o divórcio

⁶²¹ Sinopse, p. 18.

⁶²² Idem.

amigável, Sula lhe confessou que estava apaixonada por Pepe e que iria se casar com ele. Perplexo, Tião sentia a dupla derrota, mas não era um homem que se deixaria abater e certamente, partiria para outra. E foi dessa maneira que Dias Gomes encerrou sua sinopse.

4.11.2 Análise do Processo censório de *Sinal de Alerta*

De acordo com Aziz Nacib Ab'Saber (1995, p. 09), ao longo da década de 1970, ainda não havia uma consciência ambiental consolidada e difundida entre a opinião pública e, sobretudo, na mídia. À rigor, os numerosos problemas do ambiente urbano-industrial derivados do intenso desenvolvimento industrial eram relegados a uma questão de menor importância, não havendo fiscalização dos órgãos públicos com relação a emissão de gases tóxicos e de materiais particulados descartados no meio ambiente. De acordo com Sacramento (2016, p. 353), a discussão sobre a temática ecológica no ambiente urbano e suas implicações, desde 1973, havia sido abordada no Globo Repórter, por meio de uma trilogia de documentários - com direção geral de Walter Lima Júnior e de cineastas engajados - que tocava em assuntos como a poluição do ar, das águas e a sonora. Seguindo essa mesma direção e atento às questões socioambientais do período, Dias Gomes traz em *Sinal de Alerta* referências a casos contemporâneos, tais como a nuvem de dioxina em Seveso, Itália, e os efeitos derivados da poluição atmosférica em Cubatão. Em 1976, após uma explosão em uma fábrica de produtos químicos em Seveso, foi lançada ao ar uma espécie de nuvem que envolveu a cidade, composta de dioxina, responsável por causar feridas na pele, desfiguração, náuseas e visão turva, dentre outros sintomas⁶²³. No Brasil em 1977, as indústrias químicas e petroquímicas de Cubatão, emitiam mais de mil toneladas diárias de componentes químicos tóxicos formando um domo de poluição que envolvia a cidade. Essa fumaça preta provocava entre a população local lesões dermatológicas, causadas pela chuva ácida, altas incidências de internações e mortes por doenças respiratórias, problemas cerebrais e muitos casos de anencefalia neonatal (NAOUM, 2021, p. 104-105). Sobre a divulgação dos efeitos dos gases tóxicos na malformação congênita,

⁶²³Informações disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/12/01/principais-desastres-ambientais-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em: 05/09/2021.

o que causava a morte sistemática entre os recém nascidos, o biomédico Paulo Naoum comentou em entrevista:

[...] houve um grande jogo de interesses políticos - na época era ditadura militar, e se escondiam dados. Eu recebi telefonemas do Ministério da Saúde e do Gabinete da Presidência para não publicar os artigos. Eles pediam que não fosse liberado nenhum dado sem passar pelo crivo deles (BBC Brasil, 10/07/2017).

Na sinopse, além de todos os sintomas supracitados gerados pela emissão de dioxina, Dias Gomes procurando projetar os efeitos deste agente tóxico sobre a vida das crianças dispara em um diálogo: "que será dessa geração que vai viver nessas condições? Se conseguir sobreviver, será uma geração de doentes"⁶²⁴.

O expressivo desenvolvimento urbano e a desenfreada especulação imobiliária na cidade do Rio de Janeiro foram evidenciados na novela a partir do projeto megalomaniaco de Tião Borges, também inspirado em fatos reais. Após a violenta remoção das favelas da Catacumba e da Praia do Pinto ao longo das décadas de 1950 e 1960, foi intensificado o processo de especulação imobiliária ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas, quando quase metade da Lagoa é aterrada, causando grande impacto ambiental (RODRIGUES, 2012, p. 351). Na ficção, sem sequer se importar com a destruição do ecossistema ali presente, Tião Borges daria prosseguimento a este projeto, aterrando, definitivamente, todo o espelho d'água da Lagoa. Frente a esta trama, duramente realista e inspirada no desenvolvimentismo predatório, analisaremos como esta foi recebida pela DCDP.

O processo censório de *Sinal de Alerta* se mostrou nos bastidores um jogo de forças entre a DCDP e o autor, remetendo a um cabo de guerra, já esgarçado, prestes a se romper. Essa acirrada disputa foi intermediada por intervenções da emissora. De um lado, os vetos expedidos pelos censores tinham a função de demonstrar a importância da DCDP dentro do aparato repressor, visto que com o processo de abertura política o órgão estava sendo desaparelhado da estrutura do Estado. De outro lado, Dias Gomes, desafiava a DCDP insistindo ferozmente em reintroduzir, no decorrer de cada capítulo, as questões interditas, a fim de expor e testar o enfraquecimento da Divisão. Não é exagero supor que, após anos sofrendo com os silenciamentos impostos pela DCDP, o autor buscasse extravasar, ao assumir uma posição ativa e audaciosa de enfrentamento, causando um desgaste aos censores, os quais àquela altura já poderiam vislumbrar o iminente esfacelamento do órgão com a distensão política em

⁶²⁴ Sinopse, p. 04.

andamento. A rigor, esta foi a novela de Dias Gomes que reuniu, ao longo de sua apresentação, o maior número de cortes.

A partir do capítulo 86, Walter Dust assumiu a finalização de *Sinal de Alerta*, que se encerrou prematuramente, em comparação as demais novelas do autor⁶²⁵. O inédito afastamento de Dias Gomes, em uma produção já em andamento, pode ser explicado a partir de três hipóteses. A primeira relaciona-se às críticas desfavoráveis à produção por parte da imprensa especializada (SACRAMENTO, 2012, p. 359). Aliada a isso, havia o trabalho adicional demandado pela inserção de novas cenas que, em sua maioria, seriam eliminadas pela censura, visto que envolviam os assuntos anteriormente vetados. Estratégia esta que foi associada pelo próprio autor ao dito popular “boi de piranha”, pois enfatizava as passagens que propositalmente chamariam a atenção dos censores, em detrimento dos assuntos de interesse do escritor. Por fim, a última hipótese está relacionada aos altos custos de produção da emissora. Em diversas apreciações, os censores queixavam-se que cenas que não constavam no *script*, apresentado à censura prévia, eram gravadas mesmo assim, fator que aumentava consideravelmente o tempo e os recursos de produção.

Outra questão que marcou esse processo foi o fato da apreciação censória ser majoritariamente feminina, uma vez que 90% do corpo técnico que avaliou essa produção era composto por mulheres. Entre os onze técnicos censores, apenas um é do sexo masculino. Essa presença feminina conduziu, sobretudo, à observações de assuntos relacionados a aspectos sensíveis ao público jovem, ligados a valores morais e de comportamento.

Hábil ao referenciar questões sensíveis ao contexto de reabertura política, Dias Gomes trouxe como gancho a mobilização popular, a partir de uma mirada que paralisava ações mais incisivas da DCDP. Na visão dos censores, ao perpassar o tema pelo viés ambiental, Dias Gomes carregou a “temática política, por vezes, joga(ando) com valores de forma inversa, dentro de uma certa intencionalidade, chegando às vezes ao nível de um certo exagero”⁶²⁶. Neste sentido, a recepção da sinopse da novela por parte da DCDP foi seguida de uma série de recomendações. Com pinceladas na moral e aos bons costumes, observando o divórcio como assunto nevrálgico e o crime de furto dos automóveis, o parecer se concentrou nos “protestos dos operários e do povo em geral, contra a ação poluidora da fábrica, o que causa distúrbio com violência”⁶²⁷. O movimento do operariado, conforme a análise das censoras Teresa Narra e

⁶²⁵ Diferente das demais telenovelas de Dias Gomes que se estendiam, aproximadamente, em 160 capítulos, *Sinal de Alerta* se encerrou prematuramente, no Capítulo 116.

⁶²⁶ Parecer 3188/78, emitido em 31/07/1978, referente ao capítulo 26, pelos técnicos censores Ivan Machado e Maria das Graças Pinhati.

⁶²⁷ Parecer 1551/78, emitido pelas técnicas censoras Teresa Narra e Hellô Carvalledo, em 04/05/1978.

Hellô Carvalledo, teria o potencial de estimular “proposições que podem descambar em violência e aproveitamento para manifestações que podem gerar distúrbios de ruas” e, assim, recomendam a notificação do autor.

Uma segunda apreciação da sinopse, realizada pela censora Seila Rouver, alertou aos possíveis problemas censórios “previsíveis pelo assunto proposto tais **como as greves contra a poluição e o dono da fábrica, com o intuito de estatizar e incentivar a insatisfação e revolta particular** pelo lado emocional da cena”⁶²⁸(grifo nosso). Um autor publicamente engajado, ao perpassar qualquer representação que expressasse uma manifestação popular, mesmo que esta estivesse formalmente dissociada de uma causa trabalhista ou política, era como adentrar em um campo minado. A censora chama a atenção aos desdobramentos passíveis à esta manifestação, visto que ao transcorrer da narrativa, esta poderia ser convertida em uma revolta popular ou mesmo a uma greve de trabalhadores, ambas de cunho progressista e comunista. Adverte, também, aos problemas decorrentes ao apresentar cenas envolvendo o amor livre, adultério, chantagem, roubo, abuso de poder, vingança e violência. Ainda neste parecer, Seila Rouver destaca que sua análise foi construída a partir de um mero resumo da narrativa, “(...) sem a linha e o enfoque pessoal que será dado ao enredo capítulo por capítulo, bem como, sem os pormenores paralelos inseridos no desenrolar da história, ao sabor do autor ou do Ibope”⁶²⁹.

Com o intuito de atender a observação da censora, a Rede Globo - representada por seu gerente de produção em Brasília, Guy Cunha - reiterou que a novela se tratava de uma produção destinada ao horário das 22 horas e, portanto, apresentou um adendo à sinopse. Devido aos possíveis desdobramentos da história que, aos olhos da DCDP poderiam se tornar inconvenientes, principalmente, em relação a tensão entre as classes sociais, Dias Gomes lançou uma proposta que deslocaria, teoricamente, o eixo central da trama. Por meio deste adendo foi criado uma sub trama com novos personagens incorporando à narrativa principal um assassinato misterioso.

O suspense foi criado por meio da personagem Sula que, ao fugir da intensa repressão de seus pais, resolve dormir na casa de sua amiga Roberta. Inesperadamente, alguns minutos depois, chegam à casa Mariozinho, namorado de Roberta, e um casal, Duda e Mariângela. Sula pede licença e recolhe-se em um dos quartos, enquanto todos se divertem na sala. Ao acordar, Sula vê a casa em completa desordem e encontra Roberta estendida sobre as almofadas, morta.

⁶²⁸ Parecer 1553/78, emitido pela técnica censora Selia Rouver, em 04/05/1978

⁶²⁹ Idem.

Além dos direcionamentos da DCDP, Dias Gomes por causa da inesperada gravidez da atriz Vera Fischer, teve que, novamente, traçar um novo destino à personagem. Na história, Sula também engravida.

Entretanto, para dar a necessária coerência e autenticidade ao comportamento da personagem, que em várias cenas revelou temer o relacionamento sexual a que obriga o matrimônio (e por isso, até agora se manteve solteira), o filho de Sula resulta de uma violência de Duda, na mesma noite que morreu Roberta, como será esclarecido num rápido “flash back”⁶³⁰.

Com este novo gancho Dias Gomes acrescenta à sinopse um ousado segundo adendo. Em um dado momento da trama, Sula passa a apresentar sintomas estranhos, como fome, náuseas, sonolência e desejos súbitos. A princípio, ela não suspeitava de uma gravidez, confirmada dias depois por um exame. Estava desesperada, já que se encontrava às vésperas de se casar com Tião. Na noite do assassinato de Roberta, Sula foi estuprada por Duda. Incapaz de contar o que de fato aconteceu, Sula se casa com Tião. Somente após a cerimônia, ela revela que está grávida. Tião “reage com a natural violência de quem é movido por velhos tabus”. Após a violência da recepção da notícia, Tião decide que não iria anular o casamento, pois a verdade poderia vir à tona, o que se transformaria em um escândalo, fato que poderia manchar sua imagem pública. Contudo, com a vaidade ferida, Tião decide que Duda deveria desaparecer e para isso dá ordens à Sansão, seu empregado de confiança. A morte de Duda é atribuída às implicações com o caso da morte de Roberta”. Graças às humilhações diárias a que era submetida, Sula decide separar-se de Tião.

No entanto, duas passagens não foram bem recebidas pela DCDP, sendo excluídas do texto. A primeira, uma ameaça ao patriarcalismo e a família tradicional, refere-se da reação inicial de Sula quando descobre a gravidez “chega a lhe passar a cabeça a ideia de se ver livre do problema, de maneira drástica, mas não teve coragem”. A segunda diz respeito da violação sofrida pela personagem “Sula evoca a cena, Duda indo ao seu quarto e ela lutando desesperadamente com ele”⁶³¹. Apesar dos rígidos preceitos morais que guiavam a Censura, esta foi a primeira vez, em todas as telenovelas de Dias Gomes apresentadas às 22 horas, que uma cena de violência sexual foi vetada. Em *O Bem-Amado*, por exemplo, cenas explícitas de abuso sexual foram normalizadas, sendo levadas ao ar, sem maiores problemas. Este veto pode ser justificado devido ao fato de que a análise das cenas foi realizada por censoras, portanto,

⁶³⁰ Ofício da Rede Globo à DCDP, encaminhado em 25/09/1978.

⁶³¹ GOMES, Dias. Adendo à Sinopse relativo ao personagem “Sula”. Documento enviado pela Rede Globo a DCDP.

mais sensíveis a apresentação da temática. O adendo de *Sinal de Alerta* foi liberado, desde que este seguisse os cortes supramencionados.

Após produzidos, os dez primeiros capítulos foram submetidos à censura prévia. As observações ultrapassaram as gravações e incidiram sobre Dias Gomes. Segundo os censores, Maria Pinheti e Ivan Machado:

De acordo com o seu conhecido estilo, o autor explora, tanto nos diálogos quanto no enquadramento das cenas, o contraste social, dentro de um tema iminentemente urbano, ou seja, o sofrimento de um povo num subúrbio poluído e a vida do milionário, proprietário da fábrica. Na utilização dessa temática, eclodem inúmeras tramas paralelas, ocasião em que são introduzidas sutis críticas sociais e políticas (grifo do autor)⁶³².

A fim de exemplificar, os censores rastreiam uma fala presente no capítulo 07 (p. 10), “em que Tião afirma que sempre teve vocação para ser capitalista, pois sempre se rebelou contra a condição de explorado, passando a ser opressor”. Tal observação alude a intrínseca relação de opressor e oprimido delineada por um intelectual contemporâneo a Dias Gomes, o educador e filósofo Paulo Freire⁶³³. Com uma argumentação bem fundamentada, os censores afirmam que a temática escolhida por Dias Gomes - a poluição - por afetar a sociedade como um todo, foi empregada pelo autor como uma estratégia para evidenciar a desigualdade social, visto que na condição de explorada, a população do subúrbio sofre, diretamente, as consequências da contaminação, enfrentando uma série de enfermidades, sem contudo, ser capaz de se rebelar, pois a maioria precisava o emprego na fábrica para assegurar a sua sobrevivência. Os censores concluem pela liberação “desde que aparados os excessos na colocação do enredo.”

E com relação aos excessos no enredo, uma temática relativa ao personagem Ruy (apresentado na sinopse como o roteirista Pepe Cavala) rendeu uma acirrada negociação entre a emissora e a DCDP. Com o objetivo de reverter a situação, Borjalo encaminha um ofício a DCDP, requerendo uma “revisão de censura”, considerando que os diálogos, sempre em tom humorístico, não infringiam as normas e determinações censórias⁶³⁴. Esse pedido foi veementemente rejeitado e justificado pela DCDP com base nos seguintes argumentos.

⁶³² Parecer 2265/78, emitido em 13/07/1978, referente aos capítulos 01 ao 10, pelos técnicos censores Ivan Machado e Maria das Graças Pinhati.

⁶³³ “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor”, frase presente na obra *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire, publicada em 1968. À frente do Plano Nacional de Alfabetização (que integrava as Reformas de Base de João Goulart), Paulo Freire foi um dos intelectuais engajados de grande projeção no período, refletindo sobre os processos de dominação de classe e de opressão.

⁶³⁴ Ofício encaminhado ao chefe da DCDP por Mauro Boja Lopes, diretor executivo da Rede Globo, em 19/06/1978.

Inicialmente, o parecer indica que os diálogos apontados anteriormente não foram suprimidos, como por exemplo, “ouvi uma banda tocando diante de um monumento”. O parecer aponta que a deficiência psicossomática de Rudy, que lhe causa impotência sexual, é somente sanada quando o personagem ouve os dobrados e marchas militares (conforme cap. 08). Essa associação foi entendida de modo pejorativo, tendo como alvo os militares. De forma insólita e grotesca, o escritor buscaria, segundo os censores, atingir a classe militar “simbolicamente, numa relação de poder e potência, só tem potência quem for militar”⁶³⁵. Ao levantar esse tema, Dias Gomes ironizou a imagem masculina e viril ligada a instituição do exército, propondo o gozo ao som das machinhas militares. Assim, a fim de encerrar com essa polêmica, mesmo que as marchas e dobrados não fossem militares – fator que foi usado como justificativa pela emissora no processo de negociação - a DCDP bate o martelo e decide por banir, definitivamente, essa temática. Porém, a determinação de Rogério Nunes não foi cumprida por Dias Gomes. A insistência em retomar os dobrados militares foi seguida por vetos consecutivos da DCDP⁶³⁶, estando presente até mesmo no último capítulo da trama.

Já a cena da festa entre amigos que resultou no assassinato de Roberta, vista pelos censores como uma orgia, foi vetada pela DCDP. O *script* da cena do capítulo 12 sugere que “Roberta, Mariozinho, Duda e Mariângela parecem ter bebido. Duda e Mariângela dançam, enquanto Roberta e Maiozinho deitados nas almofadas, se beijam. Corta para Sula que surge no corredor, espantada. Zoom, com big close”⁶³⁷. Ao analisar a referida cena, os censores Ivelice de Andrade e Ivan Batista Machado propõe a exclusão definitiva do encontro entre os jovens pois, segundo eles:

Embora de forma configurada e subentendida, apresenta-se 2 jovens casais em pleno embalo, onde induz-se não o amor, mas a prática do sexo pelo sexo, do sexo bestial e animalesco, do sexo artificialmente excitado pelo excesso de álcool, cigarro e som⁶³⁸.

Os censores determinaram, a partir de suas projeções sexuais, que a cena “seria inadequada a televisão, veículo este influenciador de costumes, a uma grande parcela de uma

⁶³⁵ Parecer 2265/78, emitido em 13/07/1978, referente aos capítulos 01 ao 10, pelos técnicos censores Ivan Machado e Maria das Graças Pinhati.

⁶³⁶ A temática dos dobrados militares foi retomada nos capítulos 82,83,86, 87, 109,110 e 116.

⁶³⁷ Parecer 2265/78, emitido em 08/08/1978.refereente aos capítulos 11 ao 16, pelos técnicos censores Ivan Machado e Maria das Graças Pinhati.

⁶³⁸ Idem.

juventude não é devidamente embasada para o devido discernimento da imagem.”⁶³⁹ Para atender as determinações, a produção da novela a reedita em *stop motion*, imagens paradas, que cortam a continuidade da ação. Após esses ajustes, os censores verificam que “após reeditada com recurso de parada de imagens, perdeu-se parcialmente a característica de bacanal, anulando os aspectos nocivos para o telespectador”.⁶⁴⁰ No âmbito dos costumes, qualquer alusão ao sexo, principalmente o realizado por uma mulher separada, foi visto como inadequado. Um exemplo é a cena, dos personagens Talita e Rudi que apresenta “movimentos de realização do ato sexual, embora, cobertos pelo lençol”, vetada, pois constava no *script* somente um beijo⁶⁴¹. Em outra apreciação, as técnicas censoras Eni Borges e Selia Rover denunciam a franca apologia ao amor livre e queixam-se que na narrativa são “raras as virgens”⁶⁴². A concretização do adultério praticado pelos personagens Nilo e Selma também foi alvo dos censores, sendo frequentemente interrompida⁶⁴³.

No encontro dos jovens, um pequeno diálogo foi circulado em vermelho pelos censores. No depoimento sobre a morte de Roberta, Daisy cita o nome de “fornecedores”. Havia uma preocupação com qualquer menção ao tráfico de drogas na TV, exigindo uma abordagem mais direta da DCDP para com a emissora. Assim, em ofício enviado para a Rede Globo, Rogério Nunes solicita que a produção de *Sinal de Alerta* evitasse qualquer alusão quanto ao tráfico de entorpecentes “quando a personagem Daisy em depoimento à polícia dá a impressão dela e sua patota ter tido um envolvimento forte com fornecedores de drogas”. Porém, Dias Gomes tenciona ainda mais a ação censória, trazendo, de forma explícita, conteúdos anteriormente suprimidos, como o adultério, sexo livre, o uso e o tráfico de entorpecentes⁶⁴⁴, o estupro de Selma (retomado na narrativa em formato *flash back*) e a proposta de aborto. Inevitavelmente, estes assuntos seriam suprimidos pois, conforme avaliam Ivelice de Andrade e Odília Valadares, eram indesejáveis à exibição na televisão e escapavam “à referência padrão – defesa da ecologia.”⁶⁴⁵

⁶³⁹ Parecer 2889/78, emitido em 03/08/1978, referente aos capítulos 11 e 12, pelas técnicas censores Ivelice de Andrade e Ivan Batista Machado.

⁶⁴⁰ Parecer 3185/78, emitido em 15/08/1978, referente ao capítulo 22, pelas técnicas censoras Cleide Barros e Ivelice de Andrade.

⁶⁴¹ Parecer 4034/78, emitido em 30/11/1978, referente aos capítulos 79 e 81, pelas técnicas censoras Jussara Costa e Seila Rouver.

⁶⁴² Parecer 4392/78, emitido em 05/12/1978, referente aos capítulos 82 e 83, pelas técnicas censoras Eni Borges e Seila Rouver.

⁶⁴³ Parecer 3498/78, emitido em 21/09/1978, referente ao capítulo 40, pelas técnicas censoras Odília Valadares e Ivelice de Andrade.

⁶⁴⁴ Os vetos sobre referências ao tráfico de entorpecentes incidiram em 32 capítulos.

⁶⁴⁵ Parecer 3519/78, emitido em 27/09/1978, referente ao capítulo 48 e 49, pelas técnicas censoras Odília Valadares e Ivelice de Andrade.

Reiteradamente, entre os capítulos 83 a 85, Dias Gomes foi audacioso em tocar, sem restrições, em um tabu, ainda atual, a prática do aborto. Assinalados à lápis, os cortes se seguiram, consecutivamente, como é perceptível no diálogo entre Sula e Daisy:

SULA: É uma amiga minha entende? ... Ela está em uma situação difícil por causa disso. Eu me lembrei de você. Pensei que talvez você soubesse de um médico que pudesse resolver o problema dela.

DAISY: [...] O que você deve ter imaginado é que eu devo estar por dentro dessas transas...

SULA: Não, não pensei nisso....

DAISY:[...] Isso acontece nas melhores famílias.

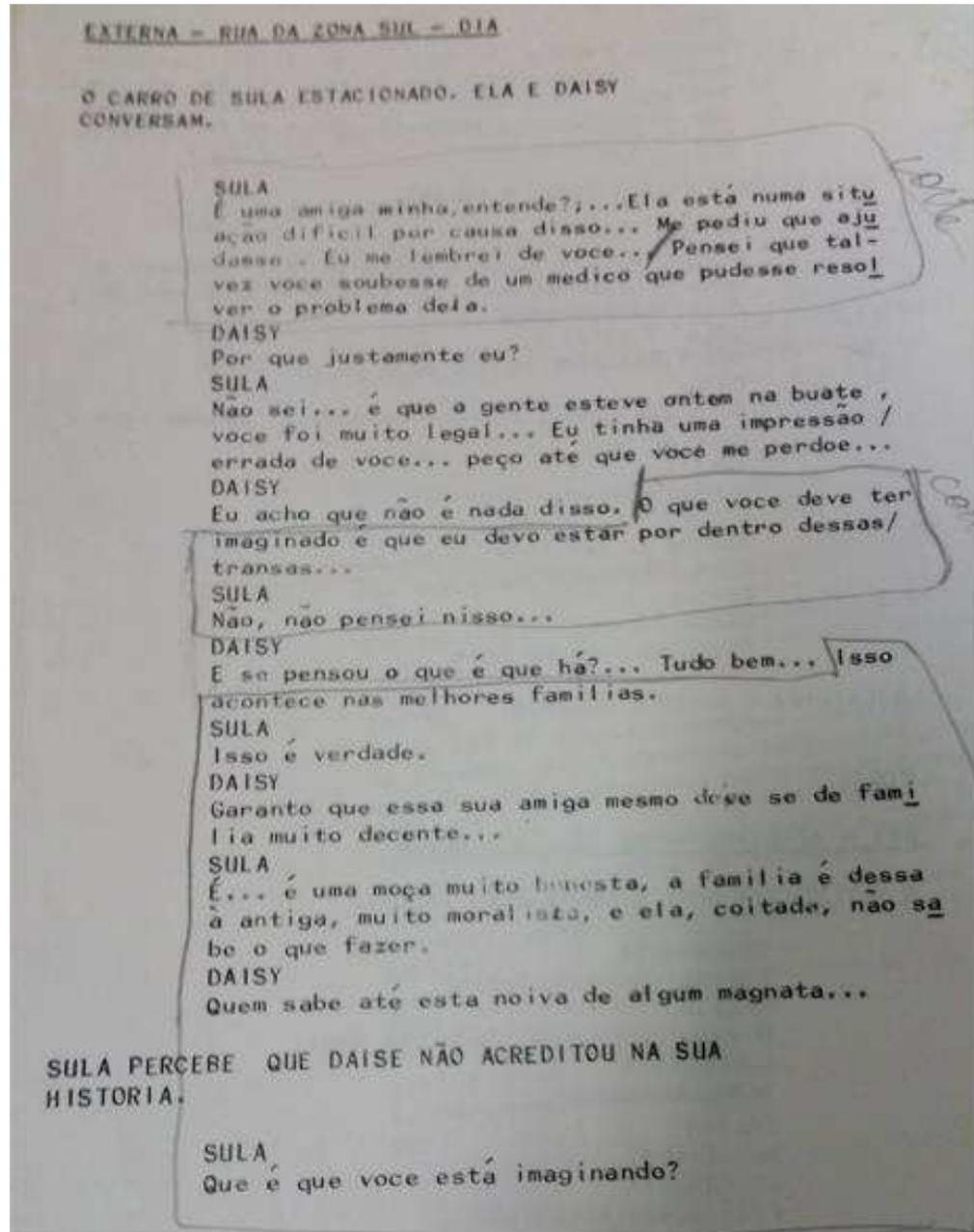
SULA: Isso é verdade.

DAISY: Garanto que essa sua amiga é de família muito decente.

SULA: É... é uma moça muito honesta, a família é dessa à moda antiga, muito moralista, e ela, coitada, não sabe o que fazer...

DAISY: Quem sabe ela não é noiva de um magnata....

O diálogo prossegue até que finalmente Daisy indica o endereço de um médico para que Sula possa realizar o aborto. Chama a atenção os atributos traçados pelo autor para a personagem que estava à procura de uma clínica para realizar o aborto - “a moça é de família muito decente”, “de família dessa à moda antiga, muito moralista”. Nesta passagem, Dias Gomes desnudou a hipocrisia presente nas classes média e alta - parcelas da população que tinha condições financeiras para arcar com as despesas de uma clínica especializada - enquanto, publicamente, incorporam um discurso contrário e disciplinador fundamentado na defesa da criminalização, na valorização de preceitos morais e religiosos conservadores. Desta forma, o autor escancara a hipocrisia do discurso moralista presente principalmente na elite e classe média brasileira, na qual os censores se incluíam.

Figura 15: Diálogo Censurado em *Sinal de Alerta*

Fonte: Arquivo Nacional – DF. Fundo DCDP. Processo Censório *Sinal de Alerta*. Parecer 3519/78.

Retomando a história, Sula comparece à clínica no horário marcado. O *script* do capítulo 83 (p. 17), descreve todo o cenário e a tensão a que as mulheres estavam expostas na sala de espera. “SONOPLASTIA = Música acentuando o clima de tensão. Mulher sai do consultório amparada por uma enfermeira. Parece dopada, andando com dificuldade.” Sula aguarda ansiosa ser chamada, até que, por fim, levanta e sai correndo desnorteada pela rua. Apesar de não ter efetivado o aborto, toda a cena foi vetada.

Dias Gomes, em um mesmo capítulo, lançou assuntos ruidosos à apreciação censória. O primeiro deles, de conotação político-ideológica, foi a adesão do Padre Mauro à mobilização popular contra a Fábrica. Já o segundo, no âmbito da moral e costumes retorna, mais uma vez, a prática do aborto. A manobra deu certo. A supressão foi efetivada na esfera dos costumes, haja vista, conforme o comentado no parecer, não era permitido abarcar nem mesmo “aludir a prática do aborto, inconveniente e ilegal”⁶⁴⁶. O único aborto autorizado pela DCDP foi o de Consuelo, sofrido em consequência da poluição da fábrica⁶⁴⁷.

Cumprindo esse corte, as demais temáticas estariam liberadas para ir ao ar, inclusive a procissão ecológica, que percorreu pelas ruas do Bairro, com adesão popular. Tião reagiu propondo ao Padre consideráveis doações para a Igreja e ameaçando demitir todos os trabalhadores envolvidos na procissão. Porém, como esta contou com a participação de inúmeros operários, o que poderia lhe render um problema trabalhista, somado a ampla cobertura da imprensa, o empresário desiste da demissão em massa⁶⁴⁸. Como forma de ameaça aos funcionários Tião encontra um bode expiatório, o operário negro Rafa (Milton Gonçalves), que após o evento é demitido. Não obstante, utilizando de sua força religiosa e sua imagem pública, o vigário intercede pelo operário que é readmitido.

Assim como na ficção, o apoio de setores progressistas da Igreja foi essencial para os movimentos de base e de organizações da esquerda como a Juventude Operária Católica (JOC), a Juventude Universitária Católica (JUC), as Ligas Camponesas, entre outros. Alicerçados pela Teologia da Libertação, padres e bispos incorporaram o ideal de uma “fé engajada” e operaram a estrutura organizacional da Igreja - rede de comunicação, espaço físico, ritos religiosos, influência sociopolítica, etc, - dando o suporte necessário os movimentos de resistência e fortalecendo o engajamento político, já que possuíam grande poder simbólico e alcance de conscientização entre as camadas populares (ESTEVEZ, 2015, p. 232).

Ademais, a participação de personalidades como Oscar Niemeyer e Ruth Christie são observadas pelas censoras com ressalvas. O arquiteto e a ambientalista em seus depoimentos se posicionam na trama contra o aterramento da Baía de Guanabara, pois consideravam que um empreendimento como este levaria a um crime ambiental sem precedentes. No capítulo 69, as censoras Jussara Costa e Odila Valadares queixam-se que as entrevistas não constam no *script*

⁶⁴⁶ Parecer 4034/78, emitido em 31/10/1978, referente aos capítulos 68 e 69, pelas técnicas censoras Jussara Costa e Odila Valadares.

⁶⁴⁷ Parecer 3506/78, emitido em 25/09/1978, referente aos capítulos 46 e 47, pelas técnicas censoras Jussara Costa e Odila Valadares.

⁶⁴⁸ Parecer 4034/78, emitido em 10/11/1978, referente aos capítulos 76 e 77, pelas técnicas censoras Jussara Costa e Seila Rouver.

e fizeram as seguintes observações: “as considerações feitas por Oscar Niemeyer abrangem também a forma em que são tratados os empregados pelo industrial contestado”⁶⁴⁹. Tendo a percepção que apontamentos foram realizados por Oscar Niemeyer, intelectual de esquerda, mundialmente reconhecido, as censoras deixaram o assunto à cargo de uma deliberação superior⁶⁵⁰. Escapando à rigorosa análise censória deste folhetim, a cena foi liberada para ir ao ar.

As mobilizações operárias seguiam, apesar das constantes intervenções de Tião, que se tornavam cada vez mais violentas, incluindo espancamento dos manifestantes. Com a finalidade de desarticular o movimento, o industrial oferece propinas, cargos de destaque na empresa, benesses à Igreja acrescido de benfeitorias ao operariado, como a construção de escola, posto médico, um restaurante subsidiado e patrocínios à escola de samba e ao time de futebol da vila. Como último recurso para intimidar e coagir os trabalhadores, Tião ameaça entrar com um processo de reintegração de posse do terreno, onde foi construída a vila de operários, todavia, sem sucesso.

A produção da Fertilit continuava a todo vapor. O estado de poluição chegou a um ponto tão crítico que os pássaros caíam mortos em suas gaiolas. Em meio a essa tensão, uma das caldeiras da fábrica explode e atinge em cheio um operário, levando-o a óbito. O industrial fez o possível para encobrir o fato, visto que derivava de uma falha de manutenção, deixando todos os operários ainda mais revoltados⁶⁵¹.

Frente à repressão, Rudi, o cineasta, busca conter os ânimos e intervém junto a Tião para que ele tenha uma atitude mais esportiva frente às manifestações. A intromissão de Rudi não surtiu efeito. Além de dar ordens expressas ao seu funcionário de confiança Sansão para uma ação mais rígida contra os trabalhadores, Tião convenceu o operário Nicanor a ser seu informante, com o intuito de delatar seus companheiros⁶⁵². O objetivo do empresário era desarticular os líderes do movimento, caracterizados como elementos altamente intelectualizados, com alto potencial subversivo. Dias Gomes, ao transformar o personagem em um operário infiltrado, um pelego, expôs os dispositivos de controle e delação presente no chão das fábricas. Neste contexto, operários infiltrados contribuía para a sustentação da aliança

⁶⁴⁹ Parecer 3995/78, emitido em 31/10/1978, referente aos capítulos 68 e 69, pelas técnicas censoras Jussara Costa e Odila Valadares.

⁶⁵⁰ Entre os anos de 1964 a 1980, Oscar Niemeyer, que estava em exílio político em Paris.

⁶⁵¹ Parecer /78, emitido em 27/12/1978, referente aos capítulos 97 e 98, pelas técnicas censoras Eni Borges e Seila Rouver.

⁶⁵² Parecer 3739/78, emitido em 05/10/1978, referente aos capítulos 54 e 55, pelas técnicas censoras Jussara Costa e Odila Valadares.

“empresarial-policial-militar”, na medida em que forneciam informações privilegiadas para o empresariado sobre os operários de maior combatividade, o qual, por sua vez, repassava aos órgãos ligados ao SISNI, sendo assim, essenciais para o controle preventivo de greves e desarticulando as demais estratégias de resistência (DAMIÃO, 2017, p. 61; FIGUEREDO FILHO, 2016, p. 130).

Incentivado por Consuelo, Padre Mauro, planeja uma noite de vigília em frente a fábrica, reunindo toda a comunidade para reivindicar medidas para conter a emissão de poluentes⁶⁵³. Informado, por Nicanor, sobre a manifestação, Tião pede ao gerente da fábrica que providencie o reforço policial para conter e dispersar a manifestação religiosa. A vigília ocorre, pois tem ampla cobertura da imprensa, o que inibe a força policial.

Os capítulos finais de *Sinal de Alerta*, ao que tange à aspectos envoltos pelos costumes, diluiu as polêmicas que agitaram a trama e caminharam para um desfecho moralmente conservador: o adultério de Nilo não foi consumado, retornando arrependido para sua esposa; Sula se separa de Tião e vislumbra um possível relacionamento com Chico. Tião, por sua vez, reata e se casa com sua ex-mulher e ganha prestígio social e político no meio empresarial, necessário à projeção de sua carreira política, com o título concedido pela ordem “Legião dos Cavaleiros do Progresso”. Essa tríade ordem-cavaleiros-progresso, remete à elite empresarial que conduzia a modernização conservadora no período. Apesar de estar em um contexto urbano e industrial, a composição do personagem Tião Borges apresenta métodos e práticas de manutenção do poder análogas as da elite rural, tão bem representada pelos coronéis Jandira e Carlos Serrano de *Verão Vermelho*, Odorico Paraguaçu em *O Bem-Amado*, o casal de *Roque Santeiro* Sinhozinho Malta e Viúva Porcina e o tradicionalista Zico Rosado de *Saramandaia*. Apesar da rápido e intenso processo de industrialização e urbanização, as novas experiências cotidianas advindas da modernização conviveram com as persistentes formas “arcaicas” de sociabilidade agroindustrial como as práticas coronelistas (GARCIA, 2016, p. 219).

Embora o desenlace da trama tenha sido satisfatório à DCDP, o embate de forças gerou um saldo positivo aos autores – Dias Gomes e Walter Dust -, dado que a manifestação da classe operária saiu vitoriosa, com a transferência da fábrica para um local afastado e não povoado. Observa-se que este movimento foi dirigido por líderes politicamente conscientes, de origem popular e representantes de minorias, no caso mulheres e negros. Os três personagens – a combativa e articulada Consuelo (Isabel Ribeiro), Adelaide (Ruth de Souza) sua companheira de lutas e o operário Rafa (Milton Gonçalves) – são revestidos do ethos do proletariado

⁶⁵³ Parecer, emitido em 29/12/1978, referente aos capítulos 99 e 101, pela técnica censora Cleusa Barros.

idealizado pela intelectualidade pecebista, sintetizados no estereótipo de heróis (no plural, ressaltando a coletividade), formado por pessoas de origem humilde, incorruptíveis, com grande consciência de classe e dispostas ao sacrifício individual a favor do coletivo. A humanização da figura do operário, tal como representada em *Sinal de Alerta*, já era recorrente na produção teatral e cinematográfica dos anos 50, que respirava os ares do neorealismo italiano, movimento de vanguarda centrado na problemática social do pós-guerra (NAPOLITANO, 2004, p. 25-26). Estes personagens eram representados em permanente conflito com capitalistas individualistas, predatórios e autoritários, tal como Tião Borges. Mergulhando no realismo socialista, Dias Gomes com *Sinal de Alerta* encerra sua longa e intensa jornada sob a mirada cortante e repressora da DCDP, alcançando, enfim, a liberdade de ultrapassar o limite do gueto, que para ele se tornara o horário das 22 horas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegado ao momento final deste percurso, que tomou a obra de Dias Gomes como um eixo atravessado por um contexto tão candente de nossa história, cumpre considerar um pouco dos desafios, “perdas e danos” desse trajeto e ao mesmo tempo reconhecer, talvez com uma fisionomia mais nítida, contornos que configuramos nas páginas anteriores. Meu trabalho de pesquisa teve que lidar com algumas impossibilidades, como por exemplo, a inacessibilidade ao arquivo audiovisual da Rede Globo. Por essa razão, não percorri um caminho de cotejo entre os roteiros - *Verão Vermelho* (1969), *Assim na Terra como no Céu* (1969-1970), *Bandeira 2* (1971-1972), *O Espigão* (1974), *Roque Santeiro* (1975), *Saramandaia* (1976) e *Sinal de Alerta* (1978-1979) - de Dias Gomes aferidos pela Censura de Diversões Públicas e aquilo que se verteria em imagens nas telas, com exceção de *O Bem-Amado* (1973), pois a obra está disponível comercialmente. No entanto - e tendo aí o eixo fundamental da tese -, ao acolher os pareceres censórios da DCDP sobre essas produções ficcionais, pude me lançar ao movimento analítico e interpretativo das negociações e mediações das quais são protagonistas quatro atores: as telenovelas de Dias Gomes, a Rede Globo, o mercado publicitário e o mecanismo repressor.

Um desafio flagrante para esse trabalho foi enveredar por um território cheio de tramas e subtramas, envolvido por um repertório farto e diversificado de temáticas. Afinal, a obra de teledramaturgia de Dias Gomes é constantemente impregnada de um movimento na qual a ficção - por mais “desvairada” que seja, como em *Saramandaia* - flerta sempre com a cotidianidade da vida brasileira, a qual se desdobra, todavia, em uma infinidade de temáticas e cenários culturais. Jogo do bicho, ligas camponesas, especulação imobiliária, coronelismo, boemia carioca, questões ambientais, cangaço, entre outras temáticas, integraram o repertório de análise. A pesquisa, nesse momento, não devia perder de vista o horizonte de correlações entre tais situações narrativas específicas e o contexto mais imediato da conjuntura brasileira do período. Na ficção de *O Bem-Amado*, reverbera, por exemplo, na manifestação espontânea - orquestrada pelas Irmãs Cajazeiras, partidárias do corrupto Odorico Paraguaçu -, uma analogia às marchas planejadas e organizadas por setores conservadores da sociedade brasileira, pré e após o golpe civil-militar, como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” e a “Marcha da Vitória”.

Nesse movimento de complexa interação entre texto e contexto, o mergulho no universo ficcional da teledramaturgia de Dias Gomes ficou envolvido em um olhar que em nenhum momento se desprende das condições específicas e especialmente drásticas em que as produções narrativas foram geradas e depois levadas ao ar. Assim, o caminho que vai do texto

escrito de cada capítulo ao que chegaria ao televisor na sala de estar da casa brasileira é atingido crucialmente pelas formas de cerceamento, vigilância e interferência de distintos agentes. Mais especificamente, trata-se de redirecionamentos de conteúdo, cortes diretos e intimidações; tudo isso imposto ora pela DCDP, órgãos de inteligência ligados à Segurança Nacional, ora pelo departamento de autocensura da Rede Globo, ora pelas pressões do mercado publicitário. Legislação censória, cursos de formação de técnicos censores, novos parâmetros de avaliação para telenovelas, dossiês de agências do SISNI, Inquéritos Policiais Militares, Encíclicas Papais, toda essa documentação foi mobilizada para a compreensão das engrenagens do mecanismo censório nas telenovelas.

Intensas negociações, articulações entre agentes de diferentes campos e acomodações de interesses regeram, portanto, o processo de produção das telenovelas de Dias Gomes. Por meio de longos processos censórios, foi possível, no percurso que realizamos nesta tese, acompanhar as tensões da emissora com a Censura de Diversões Públicas, as questões mais sensíveis ao regime e as representações sociopolíticas críticas que passaram pelos filtros censórios. Dias Gomes, inicialmente com suas peças e roteiros, depois com suas telenovelas, desafiou continuamente os limites impostos pelo Estado de exceção e, por essa razão, foi banido e confinado ao horário das 22 horas. E foi no jogo de forças, mediado por diferentes agentes com interesses diversos de ordem política, econômica e simbólica, que se configurou o cenário principal dessa pesquisa.

Em termos políticos, a aliança traçada entre o empresariado e o regime militar fortaleceu a posição conservadora que se antagonizou com o ideário e certos movimentos de esquerda. Nessa tensão ideológica, a emissora assumiu uma postura ativa, acomodando um jogo de forças com pendor conciliatório, preservando, de um lado, a sua macro relação de aliança o regime militar e, de outro, mantendo em seu quadro artistas e intelectuais de esquerda, responsáveis por dar valor simbólico e legitimidade cultural a programação e a imagem da emissora.

Tal acomodação era necessária, pois a telenovela da década de 1970 foi o produto cultural que propiciou o início da supremacia da Rede Globo. Ao incorporar forças não alinhadas ideologicamente, por meio de produções culturais de grande sucesso gestadas por intelectuais de esquerda, como Dias Gomes, a emissora conseguiu alcançar legitimidade no cenário cultural, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

Embora reiterasse em sua grade programática estivesse afinada com o ideário conservador, a Rede Globo passou, ao mesmo tempo, sobretudo nas telenovelas das 22 horas, a veicular dimensões dificilmente aderentes aos valores consagrados e encampados pelo regime

militar. Ao contrário, a presença de teledramaturgo como Dias Gomes deu vazão a dimensões dissonantes, até em relação ao repertório corrente da indústria cultural daquele contexto. Todavia, a Globo o fez esvaziando o conteúdo “mais radical”, visto que essas produções eram também cerceadas pela autocensura praticada pela emissora.

Para tanto, foi conduzido um imbricado esquema de negociações, que às vezes assumia uma feição personalista, envolvendo uma equipe especializada contratada pela emissora. Composta por altos executivos, diretores de programação e jornalistas, militares e censores aposentados, esse *staff* foi capitaneado, nada mais nada menos, pelo próprio Roberto Marinho. Empregando o seu prestígio pessoal, aliado naturalmente à sua ascendência como grande empresário da comunicação junto ao alto escalão do Estado autoritário, as intervenções de Roberto Marinho se direcionavam a casos extremos, seja para negociar sanções capazes de gerar prejuízos financeiros e danos à credibilidade da emissora, seja para garantir a integridade física de seus produtores culturais em depoimentos em órgãos repressivos, como os DOI-CODIs e os centros de informação das três Forças Armadas.

Ao me debruçar sobre essa documentação, uma das surpresas encontradas foi a atuação do jornalista Edgardo Manoel Erichsen, figura de grande influência junto à cúpula do regime militar. Escalado para o cargo de Diretor do Departamento de Relações Públicas da Globo, Erichsen cumpriu o seu papel com destreza, ao fortalecer os elos entre a emissora e os militares, conduzindo importantes negociações com a Censura de Diversões Públicas e ao articular interesses de ambos os lados. Reacionário, o jornalista conseguiu habilmente decodificar em suas pautas a imagem desejada pelo regime, estabelecendo vínculos pessoais com diretores de órgãos estratégicos, ministros, governadores e até mesmo com o presidente, Emílio Garrastazu Médici. Esse prestígio é derivado de sua intensa atuação pró-regime, que envolvia práticas de delação⁶⁵⁴, promoções de ideais ufanistas, além de atender aos interesses de visibilidade do Estado nas telas da Globo, detendo poder de influenciar, até mesmo, contratações e alterações programáticas na grade da emissora como, por exemplo, a indicação de Amaral Netto para integrar os quadros da empresa. Também com trânsito no governo militar, Paulo César Ferreira,

⁶⁵⁴ Em um documento confidencial resguardo no Arquivo Nacional, Fundo CISA- RJ, contém um editorial redigido e apresentado por Edgardo Erichsen, do dia 11/08/1978, no qual é possível acompanhar as práticas de suas delações. Esse editorial acompanhava a movimentação de um “homem que vem buscando notoriedade. Refiro-me a Luiz Inácio da Silva” (ERICHSEN,11/09/1978). Erichsen delata os diferentes veículos de imprensa levam a público declarações do então líder metalúrgico, vistas como subversivas. No programa *Vox Populi* da TV Cultura, São Paulo em 21/05/1978, denunciou que Lula incentivou a classe operária e o meio rural a lutarem contra o regime militar e na *Revista Cultura Contemporânea*, em julho de 1978, “disse que os trabalhadores tem condições de levar qualquer país do mundo, a qualquer regime político que eles queiram”. Arquivo Nacional. Fundo SNI. Cisa RJ. Informação confidencial n. 0787, de 11/09/1978.

ex-assessor e amigo pessoal do então ministro da Fazenda Delfim Netto, é contratado pela emissora.

Adotando uma manobra mais agressiva, associada ao tráfico de influências, a Rede Globo coopta ex-militares a integrar os quadros da empresa. Trata-se de um poderoso agenciamento de sujeitos imersos na lógica repressiva, detentores de uma rede de sociabilidade com o alto escalão do regime. Contratados pela emissora, favoreciam a empresa com informações privilegiadas e estratégicas. Entre estes agentes, destaca-se o coronel João Batista Paiva Chaves. Com relação à negociação direta com a censura federal, a emissora admite José Leite Ottati, antigo chefe do Departamento de Censura do Estado da Guanabara, e Wilson de Almeida Aguiar, diretor aposentado da SCDP. Nessas microrrelações de poder, ao atenuar as tensões com o regime a emissora angaria vantagens econômicas, em um contínuo e longo processo de negociação.

Em uma perspectiva macro, apesar de alguns momentos de embate com o Estado de exceção – sendo o caso de Roque Santeiro um dos mais emblemáticos –, a emissora, até a fase de redemocratização, se manteve como a principal tela de visibilidade do regime, garantindo, no plano simbólico, a estabilidade dos governos militares. Como saldo dessa afinada conciliação de interesses, a Rede Globo se tornou, nada mais nada menos, a emissora líder incontestável de audiência; conseguiu empréstimos a juros irrisórios para investimentos em infraestrutura; expandiu a rede de afiliadas e garantiu, por anos, lucros imensuráveis com a publicidade estatal.

A Rede Globo propiciou credibilidade aos governos militares, além de promover políticas públicas em diferentes áreas, fortalecendo o nacionalismo ufanista e a imagem do Brasil do futuro. Nessas mensagens, a percepção voltava-se à representação da nação como um coletivo harmônico, valorizava-se a submissão tanto ao Estado quanto à família patriarcal, bem como se reforçavam condutas morais e comportamentos alinhados aos preceitos cristãos e aos “bons costumes”. Em uma ditadura extremamente violenta e repressora, era imprescindível para a acomodação das tensões sociais criar um ambiente, mesmo que artificial, que propagasse continuamente a ideologia da harmonia, com o intuito de escamotear a repressão política do período.

O projeto de integração nacional foi dirigido para promover, em última instância, um discurso de unificação cultural e se adequava perfeitamente à perspectiva de desenvolvimento socioeconômico sedimentado, respectivamente, nas bases de um capitalismo monopolista dependente e na exclusão brutal da participação política. A fim de encobrir as disparidades raciais, sociais e regionais e com o objetivo de propalar o ideal de uma nação orgânica, diversas

campanhas estatais foram empreendidas no meio televisivo, a fim de veicular massivamente o nacionalismo conservador. A construção deste projeto nacionalista calcava-se na valorização da mestiçagem, entendida como uma unidade na diversidade, na qual “o mito das três raças é, neste sentido, exemplar: ele não somente encobre os conflitos sociais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais” (ORTIZ, 2012, p. 44). Esta unidade, que tinha em vista a exaltação do sentimento nacional, articulava incluídos e excluídos em torno da ideia de nação. Conforme observa Priolli (2000, p. 15), como o discurso televisivo era (e ainda majoritariamente é) proferido por uma elite branca, radicada no Sudeste e com referenciais eurocêntricos e estadunidenses, criava-se uma imagem do país “folclorizando e discriminando índios, negros e asiáticos, pelo ângulo racial; mulheres e homossexuais, pelo ângulo de gênero; nordestinos e nortistas, pelo ângulo geográfico” (PRIOLLI, 2000, p. 15). Este discurso audiovisual foi tão bem articulado, sobretudo nas telenovelas que, após cinquenta anos, a vitrine audiovisual presente nas telas da TV ainda expressa essa noção limitada de nacionalidade, impedindo o acesso igualitário de representações das múltiplas identidades que compõem a sociedade brasileira.

A rigor, em conformidade com Doutrina de Segurança Nacional, esse discurso cultural somente poderia ser conduzido com sucesso a partir da neutralização e abafamento de vozes dissonantes, buscando, em última instância, desarticular a cultura política comunista. Legalmente institucionalizada, a Censura de Diversões Públicas não agia de forma isolada, estando encrustada em um aparato repressor, coercitivo e violento, composto por diferentes órgãos de inteligência ligados ao SISNI, Departamento da Polícia Federal e ao Ministério da Justiça. Essa configuração permite visualizar com nitidez a abrangência da atuação da Censura de Diversões Públicas no meio televisivo, que não agia somente no âmbito de controle da moral e costumes, mas operava com as agências de inteligência no sentido de eliminar representações ideologicamente subversivas, a fim de impedir que estas fossem apropriadas de forma massiva. O objetivo era neutralizar tanto a produção artística quanto a atuação política do produtor cultural engajado, passando a monitorá-lo e coibi-lo em todas as instâncias.

Imobilizados pela Censura de Diversões Públicas nos meios teatral, cinematográfico e radiofônico, produtores culturais reconhecidos encontraram na televisão, especialmente na Rede Globo, uma oportunidade de trabalho altamente remunerado e um espaço de audiência massiva para suas criações artísticas. Entretanto, a presença desses atores culturais em um meio massivo gerou um desconforto na relação da Rede Globo com o regime militar.

Um dos primeiros intelectuais engajados a ingressar na emissora foi Dias Gomes. Demitido da Rádio Nacional em 1965, pelo AI-1, monitorado por diferentes agências do SISNI,

indiciado em IPMs, teve várias de suas produções impedidas de chegar ao público pela censura, até mesmo o premiado filme *O Pagador de Promessas*. Ameaçado, Dias Gomes trabalhava informalmente, com o auxílio de amigos que assinavam seus roteiros para programas televisivos e radiofônicos. No contexto de outorgação do AI-5 que leva ao ápice a repressão, o dramaturgo migra para a televisão. Mas, não migra sozinho. Em seu encalço estava a Censura de Diversões Públicas e os órgãos de inteligência.

Incrivelmente hábil no novo meio, Dias Gomes imprimiu em sua teledramaturgia um repertório de narrativas e temáticas embebidas pelo nacional popular, antes exploradas nos palcos, na literatura e nas telas do cinema. Ao mesmo tempo, tal teledramaturgia recebeu a inflexão de vertentes da literatura latino-americana, levando ao ar o fantástico, o místico e o maravilhoso presentes no imaginário popular. Apresenta em suas obras personagens mais complexos em relação aos padrões das telenovela de extração melodramática, com virtudes, fraquezas e vícios de um “ser brasileiro” que parece encontrar identificação com o grande público. Desviando-se em linhas gerais da estrutura melodramática tradicional do gênero e escapando do maniqueísmo, estas telenovelas inseriram anti-heróis como protagonistas queridos ao público, Tucão, Odorico Paraguaçu, Zeca Diabo, Roque Santeiro, Sinhozinho Malta e a poderosa Viúva Porcina. Suas narrativas trouxeram imagens de um Brasil ainda desconhecido por muitos brasileiros, que extrapolavam o eixo Rio-São Paulo, estampando nas telas o universo a ele familiar, o Nordeste.

Juntamente com autores como Braúlio Pedroso, Janete Clair, Jorge Andrade, Dias Gomes remodelou o gênero, com histórias que tocavam em aspectos sensíveis a nossa realidade sociopolítica, que abusavam da linguagem coloquial e regional, cenários que não deixava de operar como cartões postais do país (afinal essas telenovelas seriam exportadas), aliados à temáticas carregadas de elementos de cultura popular de matriz oral. Convivem os sinais inequívocos de arcaísmo e modernidade, tradição e atualização, o Brasil velho e o Brasil novo, sem que necessariamente a balança valorativa penda para um dos lados.

O mote que mobilizava as narrativas das novelas, em especial, as que iam ao ar às dez da noite, constituía-se, sobretudo, de questões polêmicas que fervilhavam no cotidiano e auxiliaram na expansão da fruição do gênero em âmbito ficcional, ultrapassando os limites das telas. Determinadas situações narrativo-ficcionais apresentavam-se para um reconhecimento de dilemas e problemas da vida política e social brasileira. Ofereciam-se para a arena do debate público. Ao mesmo tempo, as telenovelas de Dias Gomes passam a figurar segundo uma tendência que se imprime ao gênero: ofertam-se como repertório de inserção do telespectador no compasso da modernidade. Interagindo com o público e integrando-se às conversas

cotidianas, essas narrativas passaram, pois, a ser apropriadas para além de seu espaço de exibição eletrônico. Dos recantos mais remotos do país às grandes metrópoles, a telenovela passa a ser um campo convidativo à atualização de comportamentos, modos e modas tomados como emblemas da modernidade.

Em um contexto altamente repressivo, de intensa urbanização, de desenvolvimento de um mercado de consumo, em que ao mesmo tempo aumentam as desigualdades sociais, telenovelas captaram as ambivalências próprias a este período. Com o compromisso de criar uma espécie de ponte entre a ficção e o cotidiano, alguns autores formatam a “novela-verdade”, tomando como ganchos das narrativas situações prosaicas que fervilhavam em qualquer esquina, com o intuito de aproximar o telespectador, por meio da identificação de tipos e problemas. Essa fórmula deu certo. As produções de Dias Gomes alcançaram enorme sucesso popular, ampliando consideravelmente o período de audiência da Rede Globo, a ponto de reconfigurar a grade de horários em termos comerciais: estende-se para às 22 horas uma programação que consegue fidelizar o público, atraindo, conseqüentemente, o interesse do mercado publicitário.

Visibilidade, popularidade e sucesso em âmbito nacional e internacional somados a um salário inimaginável no teatro e cinema brasileiros foram vantagens auferidas a Dias Gomes, quando adentrou em uma emissora ao qual ele não era ideologicamente afinado, vistas as ligações do Grupo Globo com os governos militares, desde o pré-golpe. Sua incursão no campo televisivo foi tão profunda e marcante que mesmo após a reabertura política, quando o teatro já estava livre das amarras censórias, ele permaneceu atuante na teledramaturgia, demonstrando um processo de acomodação à lógica televisiva e suas benesses. Após *Sinal de Alerta*, o autor alcança enfim o horário nobre e lança produções, em diferentes formatos – como minisséries e adaptações –, também com expressiva audiência. Em contrapartida, a incursão deste intelectual comunista na Rede Globo, emissora liberal e parceira do regime militar, em um gênero popular como a telenovela, foi observada com ressalvas por seus pares.

Em 1969, ao ser contratado pela emissora, Dias Gomes não pôde assumir a coautoria da telenovela *A Ponte dos Suspiros*, passando a assinar a trama com o pseudônimo de Stella Calderón. Infiro que esta foi uma estratégia implementada pela emissora, com a intenção de negociar com a SCDP a presença deste autor reconhecido publicamente como um subversivo em seus quadros. Logo que Dias Gomes assume a narrativa, a SCDP avança sobre a produção, realizando cortes.

Meses depois, a emissora envia para avaliação da censura prévia a sinopse de *Verão Vermelho*, devidamente assinada por Dias Gomes, propondo a veiculação da telenovela para o

horário das 21:35, com classificação indicativa de 14 anos. Na promoção da trama, nas páginas do jornal *O Globo*, destacou-se o fato do elenco ser proveniente do teatro e do cinema, recolhendo os rendimentos da notabilidade de Dias Gomes no meio teatral. Essa estratégia buscou envolver a obra com uma credibilidade simbólica, convidando os telespectadores – especialmente das classes A e B – a assistirem uma produção com o “selo qualidade” que não mais poderia ser consumida no teatro e no cinema, em razão das limitações impostas pela censura nestes meios.

Apenas dois dias antes da estreia, a equipe de produção de *Verão Vermelho* foi surpreendida com a determinação de uma nova classificação etária, 16 anos. Essa manobra da SCDP objetivou dificultar o processo de negociação da emissora em instâncias superiores, além de inviabilizar a obra, visto que a determinação lançava a telenovela a um horário não antes explorado para o gênero, a faixa das dez da noite. Tal artifício já havia sido posto em prática pela censura na incômoda telenovela de Nelson Rodrigues, *A morta sem espelho*, suspensa, pois a audiência não se estendia até este horário. Ainda que Nelson Rodrigues e Dias Gomes tivessem posições ideologicamente contrárias, ambos os dramaturgos, em razão de suas peças provocativas, seja na dimensão dos costumes ou ao questionar a realidade sociopolítica, eram inconvenientes ao SCDP. Remodelando toda a sua grade, com a finalidade de atender aos critérios impostos, dilatando a programação em mais de 25 minutos diários, a Rede Globo aposta em Dias Gomes como teledramaturgo, apresentando *Verão Vermelho* após às 22 horas. Elogiada até mesmo pelo censor, que ressalta o valor artístico da obra, a narrativa apresenta ao telespectador novas tonalidades, evidenciando facetas do cotidiano baiano, marcado pelo sincretismo religioso, festas e elementos identitários como o candomblé, rodas de capoeira e a literatura de cordel. Temáticas ousadas para o período foram referenciadas, como o desquite, questões raciais, conflito no violento por terras, reforma agrária e a ação de lideranças camponesas.

A produção seguinte, *Assim na terra como no céu*, contava com um enredo contemporâneo, se tornando uma vitrine privilegiada do que significava ser moderno, e, para tanto, estabeleceu um contraponto com a realidade, ao convidar para integrarem a ficção, o cronista Carlinhos de Oliveira e o compositor Nelson Motta, que interpretam a si próprios. A censura não impediu que fossem exibidos a juventude burguesa transviada, transtornos psicológicos, a contestação dos padrões tradicionais de tratamento dado às mulheres, a liberalização sexual, o conflito entre gerações, a homossexualidade, o desquite. Surpreendentemente, tampouco proibiu que fosse veiculado um atentado a um jornalista investigativo que desejava divulgar as informações sobre um crime. Representações proibidas

de serem ao meio televisivo, até pouco tempo atrás, foram submetidas à avaliação da SCDP, como o uso das drogas (entendido como forma de rebeldia, subversão e transgressões da juventude burguesa) e o temido suicídio, sendo sumariamente vetadas. No entanto, estas representações acabaram por tensionar todo o processo censório, gerando ameaças constantes de elevação da classificação indicativa e, conseqüentemente, alteração do horário de exibição, intensificando, assim, as negociações entre a emissora e a SCDP.

Estabelecendo um contraponto à juventude dourada de Ipanema, *modus vivendi* na zona sul, representada em *Assim na terra como no céu*, Dias Gomes em *Bandeira 2* toma como cenário o subúrbio carioca. Da zona norte, emergem personagens tipos como o jogador de futebol, o bicheiro, o síndico, os retirantes nordestinos, o sambista e a porta bandeira. Querido pelo público, o anti-herói Tucão, o “manda chuva local”, é perseguido pela tesoura censória em consequência das contravenções por ele praticadas, seja no âmbito criminal, seja na esfera dos costumes. Os princípios norteadores que regeram a apreciação no que diz respeito à natureza moral e costumes estavam nítidos. Entretanto, aspectos associados à representação de questões de cunho político-ideológico, surpreendentemente, foram somente mencionados nas apreciações, não sofrendo cortes e nem redirecionamentos de conteúdo. Entre estas questões destacam-se a migração de nordestinos para os grandes centros, a miséria, a invasão de propriedade particular, a pressão e tortura em interrogatórios, a aproximação entre o poder público, o clero e os contraventores associados ao jogo do bicho. O silenciamento também se fez sentir. O núcleo negro, com suas tramas e subtramas, relacionado à escola de samba, não foi sequer mencionado em todo processo censório.

Presente no imaginário social brasileiro, *O Bem-Amado* captou os vícios de nossa cultura política, fazendo emergir uma multiplicidade de representações do início de 1970, as quais expressam formas de sociabilidade de toda ordem inseridas em um campo de lutas ideológicas, promovendo um choque entre concepções e comportamentos que expunham a dualidade entre a vida moderna *versus* o cotidiano rural. Um grande rigor censório regeu todo o processo de apreciação, o qual estabeleceu inclusive, uma interface com outros meios de comunicação ecoando, por exemplo, na trilha sonora, que recebeu um veto direto na distribuição e veiculação da música *Paiol de Pólvora* no mercado fonográfico. Outra particularidade presente nesse processo é a exposição da complexidade dos mecanismos de controle, em razão da intervenção direta do Departamento da Polícia Federal na trama. Alertando para os perigos contidos na narrativa, a DPF exige da DCDP filtros censórios mais apurados.

Tal como em *O Bem-Amado*, o processo censório de *O Espigão* revelou outra força de controle, para além da DCDP, que quase impediu que a obra chegasse às telas em 1974, o mercado publicitário. Pressionado pela emissora, Dias Gomes ajustou a narrativa, embora a crítica contra a especulação imobiliária permanecesse. Entretanto, oito anos após a sua exibição, o empresariado não se esqueceu da repercussão gerada pela trama, e em virtude da intervenção das construtoras cariocas, a reprise de *O Espigão* não foi levada ao ar.

Porém, o episódio mais pujante da ação censória estava por vir. A aguardada chegada de Dias Gomes ao horário nobre, com *Roque Santeiro*, foi amplamente anunciada em vários canais de promoção do Grupo Globo, visto que a sinopse conseguiu a façanha de passar pelo crivo da censura prévia. Entretanto, com uma virada surpreendente digna de um bom folhetim, já contando com mais de trinta capítulos gravados, a apresentação da novela foi vetada. A DCDP não expôs os motivos. Nem mesmo as mais intensas negociações, envolvendo o elenco e toda rede de influências liderada Erichsen com o alto escalão militar, surtiram efeito. Tensionando a relação com o Estado Autoritário e afirmando seu poder de influência, Roberto Marinho leva ao ar no *Jornal Nacional* um editorial, assistido por 20 milhões de pessoas, denunciando explicitamente a ação da DCDP sobre a telenovela. O desfecho tragicômico veio à tona anos depois. No dia 8 de maio de 1975, o "Dragão", mais conhecido por grampo telefônico, foi instalado por agentes do SISNI-RJ e capturou uma verdadeira preciosidade: uma ligação de Dias Gomes para o historiador Nelson Werneck Sodré, na qual o teledramaturgo contava debochadamente como ludibriava os censores ao transformar o texto dramaturgicamente de *O Berço do Herói* para o roteiro de *Roque Santeiro*.

No ano seguinte, a extensa sinopse de *Saramandaia*, juntamente com os dezenove capítulos iniciais, é apresentada à DCDP por ninguém menos que Edgard Erichsen. Extraordinariamente, foi requerida uma relação do elenco juntamente com todos os profissionais envolvidos na produção, relação esta que provavelmente foi encaminhada aos órgãos do SISNI, para a verificação sobre uma possível infiltração de profissionais engajados nesta telenovela. A intensa e cansativa negociação estabelecida pela emissora não conseguiu impedir uma vasta distribuição de vetos e ameaças constantes de pôr um fim à realidade fantástica de Bole-Bole. Apesar da apreensão de suspensão da narrativa, personagens insólitos circulavam na trama, principalmente quando comparados à realidade repressiva e autoritária daqueles dias: o sensível e educado delegado Petrolhino, que tratava os presos com tamanha humanidade que não era necessário trancar as portas da cadeia; Marcina, que ardia de prazer; e Gibão, coagido desde a infância a esconder suas asas e que, ao fim da história, alcança a liberdade.

Partindo da realidade fantástica de *Saramandaia*, Dias Gomes aterriza no drama social urbano de *Sinal de Alerta*, denunciando as graves consequências do desenvolvimentismo que consumia, através de sua incessante lógica produtiva, o meio ambiente, impactando, sobretudo, a qualidade de vida da classe trabalhadora. Como se buscasse dar um troco contundente à DCDP, o autor implodiu a esfera dos costumes, evidenciando assuntos polêmicos, como o divórcio, o uso de drogas e o aborto. Invertendo a lógica do “dar trabalho”, Dias Gomes cria um processo extremamente cansativo para os censores, tensiona o cabo de forças, pois dia após dia lança diálogos, ações e construções cênicas que seriam alvos inequívocos de cortes.

O crivo censório era moral? Nem tanto assim. No que concerne à esfera de costumes, desde que não ferisse a lógica patriarcal, preceitos éticos e morais cristãos se esfacelavam, principalmente, quando tratavam de assuntos relacionados a questões de gênero. A violência, em termos gerais, era considerada imprópria para o horário das 22 horas. Desde que não fosse contra a mulher. Trazendo representações recorrentes da vida cotidiana, Dias Gomes em suas telenovelas projeta todo o tipo de violência passível de ser cometida. Em suas tramas, acompanhamos personagens sendo subjulgadas, agredidas, chicoteadas, internadas em manicômios, estupradas e até mesmo mortas, sem que houvesse nenhuma intervenção da censura. Isto denota a naturalidade e a banalização na recepção dessas ações, expondo a sociedade, bem como evidencia concepções e ações do próprio regime militar que legitimava, entre as formas de tortura, a violências de toda sorte contra a mulher.

Em contrapartida, Dias Gomes insere suas personagens em posições sociais não usuais à época, como a taxista Noeli de *Bandeira 2*, a delegada Donana Medrado em *Sucupira*, a fazendeira Viúva Porcina de *Roque Santeiro*, em *Sinal de Alerta*, jornalista e proprietária do *Jornal Folha do Rio Talita* e a politizada líder operária, Consuelo, embora todas, de algum modo, sofressem com algum tipo de violência ao longo das narrativas.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a esfera cultural foi o espaço privilegiado no qual a intelectualidade engajada, vinculada ao PCB, assumiu o protagonismo em diferentes campos de expressão artística. A defesa de ideais revolucionários, a valorização estética do nacional popular associada a posturas comportamentais progressistas tinham a função de despertar, por meio da arte, a conscientização política das massas e esteve presente, com gradações e variações, nas produções artísticas desses intelectuais. Frente a essa hegemonia, constituída ao longo de décadas pela esquerda em um mesmo momento em que a indústria cultural se expandia e se consolidava no país, produções críticas e com grande qualidade artística resistiram aos diferentes meios de coerção, repressão e violência empregados pelo Estado.

Não deve espantar que a centralidade da esquerda no campo cultural tenha sido um obstáculo para a concretização de uma política cultural reacionária, a qual, todavia, não mediu esforços para impor seus valores conservadores de forma massiva. Os intelectuais públicos do espectro político alinhados à direita aceitaram e reconheceram que não foram capazes de impedir a influência da cultura política comunista ao longo dos 21 anos de intervenção repressiva e, por este fato, atualmente, empenham-se a alcançar a hegemonia na esfera pública, buscando protagonismo no ambiente virtual, nos veículos midiáticos e no mercado editorial. No entanto, a projeção dessa “nova direita” vem acompanhada de velhas práticas autoritárias e inconstitucionais que visam fragilizar as estruturas democráticas, como a censura.

REFERÊNCIAS

Fontes

Arquivo Nacional (Superintendência Regional de Brasília-DF).

Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Subsérie: Cursos.

Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Subsérie: Novelas.

Fundo Serviço de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Arquivo Nacional (Acervo Digital)

Fundo Serviço Nacional de Informações.

Arquivo do Superior Tribunal Militar (STM)

Acervo da Justiça Militar da União (Digital)

Inquéritos Policiais Militares.

Legislação

Constituição da República Federativa do Brasil de 1967.

Decreto Lei nº. 14.529, de 9 de dezembro de 1920.

Decreto Lei nº. 5.077, de 29 de dezembro de 1939.

Decreto Lei nº. 8.462, de 26 de dezembro de 1945.

Decreto Lei nº 40.047, de 27 de setembro de 1956.

Decretos Lei nº. 51.134, de 03 de agosto de 1961.

Decreto Lei nº. 314, de 13 de março de 1967.

Decreto Lei nº. 5.535, de 1969.

Decreto Lei nº. 56.510 de 28 de julho de 1965.

Decreto Lei nº. 1.077 de 26 de junho de 1971.

Sitiografia

Papa Pio XI. *Vigilanti Cura*.

Papa Pio XII. *Miranda Prorsus*.

Papa Paulo VI. Decreto *Inter Mirifica*. Concílio do Vaticano II.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SÁBER, A. N. A Sociedade Urbano-Industrial e o Metabolismo Urbano. In: AB'SÁBER, A. N. *Prospectivas à beira do Novo Milênio*. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1995.
- AGUIEIROS, Gabriela Hassimoto. *Ficção televisiva e política: a obra de Dias Gomes*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.
- ALMEIDA, Maria Isabel. *Rompendo os vínculos, os caminhos do divórcio no Brasil: 1951-1977*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- ÁVILA, A. *Teleinvasão*. São Paulo: Cortez, 1982.
- AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BARBOSA, Marinalva. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS FILHO, Eduardo Amando. *Por uma televisão cultural-educativa e pública: a TV Cultura de São Paulo, 1960-1974*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EDUFSCar, 2002.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n.º. 44, 2009.
- BOBBIO, Norberto. Para uma definição da direita reacionária. *Revista de Ciências Sociais da UEMS*, Dourados, MS, v. 2, n.º. 2, p. 4-19, 2022.
- BOLAÑO, César. Mercado brasileiro de televisão, 40 anos depois. In: BRTTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César. (Orgs.) *Rede Globo 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BORGERTH, Luiz Eduardo. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: Girafa, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BRITTO, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BRUM, Alessandra Souza Melett. A Igreja Católica e o cinema: o caso da revista *A Torre de Marfim*. *Anais do XIX Encontro Regional de História de Minas Gerais*, Juiz de Fora, 2014.
- BUCCI, Eugênio. Ainda sob o signo da Globo. In: BUCCI, Eugênio; KHEL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BUCCI, Eugênio. *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira em seu cinquentenário*. São Paulo: Perseu Abramo, 2002.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- BUSETTO, Áureo. Relações entre TV e poder político. In: PINHO, Sheila; SAGLIETTI, José (Org.). *Núcleos de Ensino*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.
- BUSETTO, Áureo. Sintonia com o contemporâneo: a TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, J; BARBOSA, C. (Orgs.). *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- BUZAID, Alfredo. *Em nome da moral e dos bons costumes*. Brasília: Ministério da Justiça, 1970.
- CAMPOS, Pedro Henrique P. *Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988*. Niterói: EDUFF, 2014.
- CAMPOS, Pedro Henrique P. Ditadura, interesses empresariais, fundo público e “corrupção”: o caso da atuação das empreiteiras na obra da hidrelétrica de Tucuruí. *Projeto História*, São Paulo, v. 66, set.-dez., 2019.
- CAMPOS, Pedro Henrique P. O empresariado, Delfim Netto e a ditadura civil-militar brasileira. *Revista Continentes (UFRRJ)*, ano 09, nº.16, 2020.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2008.
- CARNEIRO, Ailton José dos Santos. A morte da clínica: movimento homossexual e luta pela despatologização da homossexualidade no Brasil (1978-1990). *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História (Anpuh)*, Florianópolis, 2015.

CARNEIRO, Ana Marília M. *Cinema e Censura nas ditaduras militares brasileira e argentina*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2019.

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil: o longo Caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARVALHO, Lucas Lopes. *O controle público sobre a programação de TV no Brasil: entre a censura, democracia e a liberdade de expressão*. Tese (Doutorado em Direito), Universidade de Brasília (UNB), Brasília- DF, 2015.

CASTRO, Dionísio A.; COSTA, Fábio A.; ASSUNÇÃO, Jorge Luis; QUINTARELLI Nathalie; SCHAIDER, Yuri Reis. Exu seu sete da lira: disputas midiáticas e institucionais sobre o normal, o anormal e o paranormal. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, nº. 35, 2019.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAVES, Geovano Moreira. O cinema além do filme: o projeto da igreja católica brasileira para a formação de educadores cinematográficos via cineclube Belo Horizonte. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 09, nº. 02, 2012.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Walter. *O campeão de audiência: uma autobiografia*. São Paulo: Best Seller, 1991.

CODATO, Adriano. Regime político e recrutamento parlamentar: um retrato coletivo dos senadores brasileiros antes e depois da ditadura. *Revista Sociologia e Política*, Curitiba, v. 24, nº. 60, 2016.

COSTA, Cristina. Expressão, Interdição e Censura: uma análise multidisciplinar a respeito da censura prévia ao teatro a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP. In: *Anais da 58ª SBPC*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

COSTA, Iná. *Dias Gomes um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

DAMIÃO, Paulo Henrique S. *A balança de Temis em tempos sombrios: Justiça do Trabalho, trabalhadores e Ditadura militar em Juiz de Fora*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

DARTON, Robert. *Censores em ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DIAS, José. *Odorico Paraguaçu, o bem-amado de Dias Gomes: história de um personagem larapista e maquiavelento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Estratégia Psicossocial e a Segurança Nacional em tempos de ditadura: uma leitura de gênero da Doutrina da Escola Superior de Guerra. *Anais XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, RN, 2013.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Homens e mulheres contra o inimigo: a mobilização do gênero pela ditadura militar brasileira (1964-1985). *Diálogos*, v. 18, nº.01, jan.-abr., 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2014.

GARCIA, Emilla Grizende. *Isto deve ser obra da esquerda comunista, marronzista e badernenta: sociedade e política na telenovela O Bem-Amado*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, 2016.

GARCIA, Emilla Grizende. A ressurreição de “O Bem-Amado”. In: Busetto, Áureo; Palha, Cássia Rita Louro; Vieira, José Rodolfo (Orgs.). *Imagens midiáticas e midiaticizadas: temporalidades e historicidades*. Londrina: LEDI, 2022.

GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988*. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *Topoi*, v. 11, n.º. 21, jul-dez, 2010.

GASPARI, Elio. *Ilusões armadas: ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

GOMES, Alfredo Dias. Nota do autor. In: Mercado, Antônio (Coord.). *Coleção Dias Gomes: os falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

GOMES, Dias. O Engajamento é uma prática de Liberdade. In: *Teatro e realidade brasileira*. Civilização Brasileira, Caderno Especial 2. Rio de Janeiro, 1968.

GOMES, Dias. *Odorico, O Bem Amado ou Uma obra do governo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

GOMES, Dias. *Sucupira ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982a.

GOMES, Dias. Teatro popular. In: Campebelli, Sandra. *Dias Gomes: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982b.

GOMES, Dias. Nota do autor. In: Mercado, Antônio (Org.). *Coleção Dias Gomes: os falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

GOMES, Dias. *Odorico na cabeça*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. *O Bem-Amado*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.

GRAMSCI, A. *Cadernos do Cárcere*, vol. II. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981.

GUEDES, Wallace Andrioli. Roberto Farias e a lógica do duplo-pensar no caso da censura ao filme ‘Pra frente Brasil’. *Topoi: Revista de História*, v. 15, 2014.

GUEDES, Wallace Andrioli. O caso da interdição do filme *Pra Frente Brasil* e a continuidade da censura política às artes nos anos finais da ditadura militar brasileira. *Revista Contemporânea*, v. 01, n.º. 07, 2015.

GUEDES, Wallace Andrioli. Notas sobre a atuação do Conselho Superior de Censura (CSC) no ano 1981: entre a memória e a história. In: *Anais 30.º. Simpósio Nacional de História* (Anpuh), Recife, 2019.

GULLAR, Ferreira. Problemas estéticos na sociedade de massa. In: *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

GULLAR, Ferreira. Prefácio. In: GOMES, Dias. *O Bem-Amado*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.

HAMBURGUER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n.º. 82, 2011.

HAMBURGUER, Esther. Política e Novela. In: Eugênio Bucci (Org.). *A TV aos 50: Criticando a Televisão Brasileira no seu Cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

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

HEREDIA, Cecília Riquino. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal*, Julho de 2013.

HORIE, Leandro. Salários e distribuição de renda: a política salarial do PAEG. *Leituras de Economia Política*, Campinas, v. 29, p. 50-67, jul./dez. 2019.

IBGE, Departamento da População e Indicadores Sociais. *Evolução e perspectivas da mortalidade infantil no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1999.

ISHAQ, Vivien; FRANCO, Pablo; SOUZA, Teresa. *A escrita da repressão e da subversão 1964-1985*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA, 2001.

JEANNENEY, Jean-Noel. A mídia. In: REMOND, René. (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

LÖWY, Michel. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Lech, 1979.

KEHL, Maria Rita; CARVALHO, Elizabeth; RIBEIRO, Santuza. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

KEHL, Maria Rita; COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá. *Um país no ar: história da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KRAUSE, Kátia Iracema. *O Brasil de Amaral Netto, o Repórter: 1968-1985*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2016.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.

KUSHNIR, Beatriz; ARRUDA, Yara. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.º. 07, 2013.

MAIA, Tatyana de Amaral. Intelectuais, direitas e a Censura de Diversões Públicas na ditadura: tensões, acomodações e ambivalências (1967-1985). *Revista de História*. São Paulo, n.º. 180, 2021.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista brasileira de História*. São Paulo, v. 17, n.º. 34, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARCELINO, Douglas Átila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. *Os exercícios do ver: a hegemonia audiovisual e a ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 1999.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica social e política*. Petrópolis: Vozes, 2010.

MATTOS, Laura. *O herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

MEDEIROS, Ana Maria de. *Uma metáfora do Brasil: O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. *Almanaque da TV Globo*. São Paulo: Globo, 2006.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (Orgs.). *O tempo da experiência democrática (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MOREIRA, Cássio Silva. *O projeto de nação do governo João Goulart: o plano trienal e as reformas de base (1961-1964)*. Tese (Doutorado em Economia), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A formação do MDB e a influência do quadro partidário anterior. *Revista de Sociologia e Política*, nº. 6-7, 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A indústria do “anticomunismo”. *Anos 90*, Porto Alegre, nº. 15, 2001/2002.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O anticomunismo militar. In: *40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Comunismo e anticomunismo sob o olhar da polícia política. *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 30, nº.01, p. 17-27, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAICA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.) *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: modernização autoritária e cultura política brasileira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política. *Revista Páginas*, Rosário, Argentina, año 8, nº. 17, p. 9-25, 2016.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, nº. 23, p. 109 - 137, jan./mar. 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Universidades e cultura na ditadura militar brasileira. *Revista Estudios del ISHIR -Unidad Ejecutora en Red ISHIR*  ONICET, Argentina, nº. 20, 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados Presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2021.

NAOUM, Paulo Cesar. *Desafios de um biomédico: relatos de um cientista sobre suas pesquisas em doenças do sangue e ambientais*. São José do Rio Preto: Vitrine Literária, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964. *História Unisinos*, Novo Hamburgo, v. 18, nº. 03, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: uma censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n.º. 47, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB na era da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*. vol. 18, n.º. 50, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, PUC, São Paulo, n.º. 10, p. 7-28, 1993.

NOVAES, Adauto (Org.) *Anos 70: ainda sobre a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

NOVAES, Claudio. O pagador de Promessas e o cinema novo brasileiro: impasses culturais dos anos 60. *A cor das letras*, n.º. 04, 2000.

NOVELLI, Letícia. *As mulheres na Comissão Nacional da Verdade: a construção de consciência histórica na sala de aula por meio dos depoimentos femininos*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Tecnológica Federal do Paraná Londrina, 2020.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PALHA, Cássia R. Louro. *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2008.

PRIOLLI, Gabriel. Vinte velinhas para a Rede Globo. *Lua Nova*. v. 01, n.º. 04, São Paulo, 1985.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 05, n.º. 10, 1992.

POYARES, Walter. A sombra de Roberto Marinho. In: SILVA JÚNIOR, Gonçalo (Org.) *História da Televisão brasileira contada por: Armando Nogueira, Boni, Casseta e Planeta, Gias Gomes, Dora Câmara, Fernando Faro, Geordes Henry, Guel Arraes, Herbert Richers, Jorge da Cunha Lima, Max Nunes, Nilton travesso, Regis Cardoso, Walter Avancini, Walter Poyares e Wolf Maia*. São Paulo: Conrad, 2001.

RABELO, Adriano de Paula. Nelson Rodrigues e a censura: o caso Boca de ouro no Arquivo Miroel Silveira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n.º. 53, p. 355-367, 2018.

RAGO, Margaret. O feminismo no Brasil: dos anos de chumbo à era global. *Estudos Feministas*, jan./julho, 2014.

REIS, Daniel Aarão (Org.) *Modernização, ditadura e democracia: 1964 - 2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

REIS, Daniel Aarão. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n.º. 01, 2015.

REICH, Wilhem. *A revolução sexual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

REMOND, René. (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBKE, Nadib. Telenovela writers under the military regime in Brazil: beyond the cooption and resistance dichotomy. *Magazine Media Culture & Society*, June 29, p. 659-673, 2011.

RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. *Biografia da televisão brasileira*. São Paulo: Matríz, 2017.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROCHA, Graziella; BRANDÃO, André. Trabalho escravo contemporâneo no Brasil na perspectiva da atuação dos movimentos sociais. *Revista Katál*, Florianópolis, v. 16, n.º. 02, p. 196-204, jul./dez., 2013.

ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade: *O Bem-Amado* de Dias Gomes. In: Azevedo, Cecília (Org.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

ROLLEMBERG, Denise. *O Bem-Amado* e a Divisão de Censura de Diversões Públicas. São Paulo: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, ANPUH, 2011.

ROLLEMBERG, Denise. *O Bem-Amado* e a Censura: relação rigorosa ou flexível. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAIIKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs) *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENFELD, Anatol. A obra de Dias Gomes. In: GOMES, Dias. *Odorico, O Bem-Amado ou Uma obra do governo*. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

SÁ, C. P.; CASTRO, R. V.; OLIVEIRA, D. C.; Möller, R. C. A memória social do regime militar entre jovens na cidade do Rio de Janeiro: seu lugar na estrutura representacional. *Textos completos da IV Jornada Internacional e da II Conferência Brasileira sobre Representações Sociais*, João Pessoa, 2005.

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução: a televisão cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008.

SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antônio R.; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n.º. 2, jul./dez., 2009.

SACRAMENTO, Igor; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

SACRAMENTO, Igor. *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2012.

SACRAMENTO, Igor. Por uma teledramaturgia engajada: a experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos de 1970. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAIIKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs) *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

SILVA, Eduardo Faria. *A organização das cooperativas brasileiras e a negação do direito fundamental à livre associação*. Dissertação (Mestrado em Direito), Universidade Federal do Paraná (UFP), Curitiba, 2006.

SIMÕES, Inimá. TV à Chateaubriand. In: COSTA, Alcir; KEHL, Maria; SIMOES, Inimá. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

SOBRINHO, José Bonifácio de Oliveira. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

STAM, Robert. Bakhtin: *Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 2000.

SUN, André. *Dercy Gonçalves, matriz do artista popular brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2017.

VALIM, Alexandre B. História e cinema. IN: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VIEIRA, Marcelo D. *O cangaço no cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2007.

VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo: Divisão de Censura de Diversões públicas no regime militar*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal de Brasília (UNB), Brasília, 2010.

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 (UFC), Fortaleza, 2016.

TOSTES, Octávio. *A cor do milagre: o advento da TV em cores no Brasil do regime militar*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013.

WALLACH, Joe. *Meu capítulo na TV Globo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2011.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Após o liberalismo: em busca da reconstrução do mundo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

WANDERLEY, Sônia. O campo televisivo e a política nacional (1950-1970). In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte: Ed. Puc Minas, 2016.