

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
Programa de Pós-Graduação em História

Gabriela Nascimento Silva

**“Sugerimos o Corte”: as censuras das telenovelas *Dancin’ Days* e *Água Viva* em tempos de Estado Autoritário (1978-1980)**

Mestrado em História Social

**SÃO PAULO**  
**2018**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**  
Programa de Pós-Graduação em História

Gabriela Nascimento Silva

**“Sugerimos o Corte”: as censuras das telenovelas *Dancin’ Days* e *Água Viva* em tempos de Estado Autoritário (1978-1980)**

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Profa. Dra. Carla Reis Longhi

**SÃO PAULO**

**2018**

Gabriela Nascimento Silva

**“Sugerimos o Corte”: as censuras das telenovelas *Dancin’ Days* e *Água Viva* em tempos de Estado Autoritário (1978-1980)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Profa. Dra. Carla Reis Longhi

Dissertação aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

Dedico especial gratidão às agências fomentadoras desta pesquisa – CAPES e CNPq, que forneceram apoio financeiro essencial ao desenvolvimento e à finalização deste trabalho, desde o primeiro semestre do curso de mestrado.

## AGREDICIMENTOS

A todos que estiveram ao meu lado em todas as etapas deste período intricado e turbulento, mas de constante crescimento e aprendizado.

Com carinho a minha família, em especial ao meu irmão Willian, ao pai/padrasto Ernani e a minha mãe Alzenira, mulher forte, guerreira que sempre me surpreende com a incrível capacidade de se renovar, de se reinventar. Minha menina baiana, com defeitos e encantos, que me ilumina e me dá força. Obrigada por me apoiar sempre.

Ao meu marido, Giuseppe que me apoiou que acreditou no meu trabalho e que me deu toda a certeza de que tudo daria certo.

Não posso deixar de agradecer a minha professora querida, Doutora Carla Reis Longhi por toda a contribuição neste trabalho, empenho e sensibilidade nas horas mais duras, além da paciência e confiança no meu mestrado, sua dedicação me incentivou por diversos momentos.

Agradeço aos funcionários do Arquivo Nacional em Brasília e no Rio de Janeiro que sempre se mostraram receptivos e solícitos em atender a todas as solicitações.

Igualmente ao meu revisor Marco Fornaciari e minha amiga Ana Carolina por terem contribuindo efetivamente na difícil tarefa correção desta dissertação.

Também a todos os colegas que participaram comigo do Mestrado em História Social assim como todos os professores que me acompanharam e fizeram parte deste processo, serei grata pelas orientações e pelos conhecimentos adquiridos.

Por último quero agradecer a CAPES e ao CNPq pelo apoio financeiro e ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade PUC-SP.

## RESUMO

SILVA, Gabriela Nascimento. **“Sugerimos o Corte”**: as censuras das telenovelas *Dancin’ Days* e *Água Viva* em tempos de Estado Autoritário (1978-1980). São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente dissertação visa analisar a censura em duas telenovelas exibidas pela Rede Globo que alcançaram altos índices de audiência, atraíram o público pelos seus cenários de descontração, seus dramas pesados que cercavam sobre as questões familiares, valores morais e ascensão social. São elas: *Dancin’ Days* e *Água Viva*, transmitidas no final do Estado Autoritário, nos anos de 1978 e 1980, respectivamente. Por meio de uma abordagem comparativa, ilustrando as semelhanças e diferenças das censuras, à pesquisa tem como objetivo na identificação e no exame dos agentes que constroem as várias representações sociais das telenovelas em questão, inseridos em contexto de expansão mercadológica ao mesmo tempo das mais altas pressões do Estado pela preservação da moral e dos bons costumes. Com o auxílio documentação levantada – constituída de scripts censurados, pareceres dos censores, pareceres das emissoras e DVDs das duas telenovelas estudadas em questão - a pesquisa que tem como problemática a preocupação e o interesse do governo autoritário quanto às telenovelas, e a atuação das censuras nas narrativas de *Dancin’ Days* e *Água Viva*, se esforçará em esclarecer a disputa simbólica de poder em momentos distintos dos governos. Por fim, a justificativa para este trabalho consiste na pertinência de compreender uma época que muito se falou sobre a censura e que pouco foi estudado sobre ela. Portanto é de suma importância que se manifestem mais estudos que levantem, principalmente em telenovelas, produto esse que se manifesta até hoje de grande influencia sobre a população brasileira, acerca do processo e utilização do instrumento de repressão do Estado Autoritário, mesmo que no final dele, que oculta palavras, manifestação, informação e representação.

Palavras-chave: Censura, Estado, Autoritário, Telenovela.

## ABSTRACT

SILVA, Gabriela Nascimento. **“Sugerimos o Corte”**: as censuras das telenovelas *Dancin’ Days* e *Água Viva* em tempos de Estado Autoritário (1978-1980). São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

The aim of the present dissertation is to analyse the censorship in two soap operas displayed by Rede Globo that reached high rating points, attracting the public with their relaxed scenarios and, in parallel, their dense dramas retracting family issues, moral values and upward mobility. *Dancin’ Days* and *Água Viva* were transmitted in the end of the Military Rule, in the years of 1978 and 1980, respectively. With a comparative approach, illustrating similarities and differences of censorships, the research intention is to identify and discuss agents that build the many social representations in the studied soap operas, inserted in a context of marketing expansion and, simultaneously, forced to attend to the highest pressures of the Government by preserving good moral. With the support of collected data – censored scripts, censors and network view and DVDs of the studied soap operas – the research, that has as its main problematic the concern and interest of an authoritarian government about the soap operas, and the censorship through the narrative of *Dancin’ Days* and *Água Viva*, will get the effort to clarify the symbolic contest of power on different moments from the government. In conclusion, the fundance of this work consists on the pertinence of understanding an era in which mostly is said about censorship and little’s been researched about it. Therefore, it is of the utmost importance that further more studies are realized about soap operas, product that remains as a great influence on Brazilian people, studying the process of censorship and the use of soap operas as an instrument of repression of the Military Rule – even in the end of its command – hiding words, rallies, information’s and representations.

Keywords: Censorship, State Authoritarian, Soap Opera.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2 A ESTRUTURAÇÃO DA CENSURA E SUA INSTITUCIONALIZAÇÃO</b> .....	13
2.1 A SEGURANÇA NACIONAL .....	21
2.2 O DISCURSO SOBRE A SOCIEDADE CIVIL.....	25
2.3 O CENSOR.....	31
2.3.1 O lugar do censor nos anos finais do Estado Autoritário .....	38
<b>3 VISIBILIDADE DAS TELENVELAS E SEUS COMPARATIVOS</b> .....	41
3.1 TELENVELAS: TRAJETÓRIA HISTÓRICA NO BRASIL .....	41
3.2 SEMELHANÇAS ENTRE AS TELENVELAS <i>DANCIN' DAYS</i> E <i>ÁGUA VIVA</i> .....	47
<b>4. A LUA DE MEL ACABOU: AS DIFERENÇAS DAS TELENVELAS E AS ESTRATÉGIAS PARA SUA LIBERAÇÃO</b> .....	71
4.1 ESTRATÉGIAS DE ESCAPE .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95
ANEXO A – Maiores e menores audiências de telenovelas das 20h na TV Globo .....	102
ANEXO B – Organograma dos órgãos de censura .....	103

## 1 INTRODUÇÃO

Um dos passos mais importantes para a elaboração de uma pesquisa é a escolha de seu tema; é por causa dela que passamos horas e horas pesquisando, escrevendo, lendo. É pelo tema que, quase inconscientemente, mudamos nosso cotidiano, nosso modo de nos relacionar, de olhar, de pensar. Em muitos casos, a escolha do tema se baseia em memórias do próprio pesquisador, em suas próprias vivências e nas daqueles que o cercam; às vezes, partimos até de algo imaterial, quase inexplicável, como as emoções, as paixões. No meu<sup>1</sup> caso, os dois caminhos se entrelaçaram e contribuíram para que hoje eu possa trabalhar com a análise da censura em duas telenovelas<sup>2</sup> exibidas pela Rede Globo: *Dancin' Days* e *Água Viva*, transmitidas entre os anos de 1978 e 1980.

Este é o tema da minha pesquisa, desdobramento das memórias daqueles que me cercam e de minhas particularidades. Lembro-me de ouvir de meu padrasto, desde pequena, histórias de luta e de esperança sobre a vivência que ele teve quando jovem, durante o período em que vigorou o Estado autoritário de 1964. No início dos anos 1980, ele cursava a faculdade de Direito na Universidade de São Paulo. Nessa época, fazia papel de militante na própria instituição, produzindo e distribuindo um folhetim interno relatando a repressão e os maus bocados que os estudantes viviam naquele momento. O acontecimento passou, mas a memória permaneceu, e diante desse “passado que dói”<sup>3</sup> me coube nesta pesquisa ser “ator comprometido e analista, cidadão que defende valores; e praticante de um saber que os relativa” (ROMERO, 2007, p. 11).

A história do meu padrasto se manifestou como relato de uma época, de um “passado que dói”, e passei a me identificar com ela, ao mesmo tempo em que algumas particularidades minhas se tornaram gostos pessoais e acabaram definindo minha opção pelo tema. Lembro-me de que, quando criança, minha família se reunia todos os dias da semana às 21 horas, quase como em um ritual, para assistir à “novela das oito” na Rede Globo. Esta era uma realidade não só minha, como também de muitos brasileiros, já que

o censo nacional de 1980 constatou que 55% de um total de 26,4 milhões de residências já estavam equipadas com aparelhos de TV, um crescimento de 1.272% entre 1960 e 1980. Em 1989, segundos dados da Abinee, existem cerca de vinte

---

<sup>1</sup> A dissertação será redigida na 1ª pessoa do plural; no entanto, neste momento, optamos pela 1ª pessoa do singular, uma vez que há referência à memória particular da pesquisadora.

<sup>2</sup> Adotaremos a nomenclatura “telenovela”, e não “novela”, por ser aquele o termo genérico que se refere à narrativa ficcional televisiva no Brasil.

<sup>3</sup> Para o autor Luis Alberto Romero, o passado que dói se constitui pela memória do passado recente, “que dói”.

milhões de televisores no país. Esses dados tornam-se ainda mais expressivos quando se sabe que 68,3% da população da época viviam em áreas urbanas, e que 73,1% das residências urbanas tinham televisores (MATTOS, 2010, p. 119).

Essas telenovelas eram exibidas em horário nobre<sup>4</sup> e pareciam ser muito atrativas para o público. Apresentavam não só momentos de descontração, mas também dramas pesados envolvendo questões familiares, valores morais, ascensão social, e assuntos que atrelados à realidade dos brasileiros.

A telenovela que me remete a memórias afetivas é também pensada como um espaço de representação, onde podemos identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Como entende Stuart Hall, as representações são ligas que conectam o sentido e a linguagem à cultura, sendo a linguagem percebida como “um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (HALL, 2016, p. 18). É, portanto, através dessas linguagens – sejam elas faladas, escritas, expressas em imagens, objetos, músicas ou mesmo expressões faciais – que são feitas elaborações desses sentidos que regulam nossas práticas e condutas na sociedade à qual pertencemos.

Essencialmente, podemos afirmar que essas práticas funcionam “como se fossem línguas” não porque elas são escritas ou faladas (elas não são), mas sim porque todas se utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento (HALL, 2016, p. 23).

Hall explica ainda que essas práticas

constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro em si mesmos – ao contrário, eles são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. Para usar outra metáfora, eles operam como signos, que são representações de nossos conceitos, ideias e sentimentos que permitem aos outros “ler”, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos (HALL, 2016, p. 24).

No entanto, ao introduzirmos uma abordagem discursiva, e não semiótica<sup>5</sup>, das representações, nos concentramos principalmente nos efeitos e consequências destas; isto é,

---

<sup>4</sup> O horário nobre equivale ao momento de maior audiência da emissora, sendo o mais caro para a exibição de propagandas.

<sup>5</sup> A abordagem semiótica é trabalhada por Ferdinand de Saussure, que interpreta o signo em dois elementos: o *significante*, que é a forma como a informação se apresenta, e o *conceito resultante* que é provocado em nossa mente a partir dessa informação, o *significado*. Os dois são necessários para a produção de sentido, mas é a

sua política, que tem relação com o poder e a questão do sujeito, posto assim com a sua produção de sentido pela linguagem. Ou seja,

o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. A ênfase da abordagem discursiva recai invariavelmente sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou de um “regime” de representação, e não sobre a “linguagem” enquanto tema mais geral. Isto é, seu foco incide sobre linguagens ou significados e de que maneira eles são utilizados em um dado período ou local, apontando para uma grande especificidade histórica – a maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas (HALL, 2016, p. 27).

Assim, o discurso cria conhecimento das coisas, traz sentido, e forma poder. Este, por sua vez, é exercido em forma de rede, permeando todos os níveis sociais e operando em todos os campos da vida social. É, inclusive, através das *formações discursivas*, como explica Hall (2016, p.26), que se define “o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre determinado tema ou área *de* atividade social”; “que tipo de conhecimento é considerado útil”; “que gênero de indivíduos ou ‘sujeitos’ personificam essas características”. Acrescentamos, como destaca Chartier (1989), que através da análise dessas representações não encontramos neutralidade nos discursos construídos. Na verdade, elas produzem estratégias e práticas com tendência a impor certa autoridade, legitimando um projeto reformador, ou a justificar para os indivíduos que consomem esses discursos as suas escolhas e condutas; ou seja, exercem relações de poder e dominação.

A pesquisa, então, irá se preocupar com a representação articulada às três modalidades da relação com o mundo social que Chartier aponta:

Em primeiro lugar, observado com o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 1989, p. 23).

Ao identificarmos os sujeitos atuantes na construção da narrativa e do espaço da representação, seja pelas “configurações intelectuais múltiplas” – representadas aqui pelos autores, diretores, e atores das telenovelas –, seja pelas formas institucionalizadas – através

---

relação entre eles no contexto de uma determinada cultura, código ou linguagem que dá base à representação. (SAUSSURE. 1975)

dos órgãos institucionais, da própria emissora, ou mesmo dos agentes publicitários – é compreensível que a legitimação de algumas representações desqualifica outras, dentro do âmbito conflitante desses grupos. Estes devem ser entendidos com o olhar de uma época, a qual configurou um mundo social assim construído.

Isso posto, o trabalho analisa mudanças e permanências na censura das diversões públicas<sup>6</sup> durante o período em que vigorou no Brasil o Estado autoritário, concentrando-se na censura das anteriormente citadas *Dancin' Days* e *Água Viva*. A temática da censura nas diversões públicas como um todo foi um motivador para a empreitada realizada aqui. A princípio, a ideia era caracterizar os modelos sociais que os regimes vigentes nos anos de transmissão das telenovelas consideravam ideais, visto que estas, definidas como “obras abertas”<sup>7</sup>, se tornaram veículos que captam e expressam padrões de comportamento social tanto no âmbito privado como no público. Entretanto, ao considerar as fontes, foi possível perceber que haviam embates e disputas de legitimação para estabelecer uma representação sobre a sociedade, e que é viável entender diversos agentes que possuem lógicas, mecanismos e interesses múltiplos no âmbito de um Estado autoritário com interesses no mercado.

Delimitar, através das fontes abordadas, um modelo social que o regime considerava ideal não se faz razoável, e não evidencia os conflitos presentes nas relações de poder e dominação. Portanto, o objetivo da pesquisa se concentrará não em tal modelo, mas sim na identificação dos agentes relevantes nesse contexto, nos embates estabelecidos entre eles, e na análise das representações construídas acerca da sociedade civil no contexto de uma proposta “abertura política” ou “distensão”, sob uma perspectiva neoliberal; logo, se preocupará com a questão de como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída.

Através de uma abordagem baseada no método comparativo, o trabalho se fundamenta na exploração do material empírico (os capítulos das telenovelas) e aquele produzido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), dentre o qual figuram os pareceres dos censores. A princípio, analisamos os órgãos e agentes que atuaram na censura; em seguida, comparamos as telenovelas, indicando as semelhanças e diferenças entre as intervenções censórias em seus capítulos. Por fim, buscamos analisar as estratégias e as intenções dos que constroem as telenovelas para escapar da censura, observando assim o jogo de tensão entre as partes envolvidas em todo o processo.

---

<sup>6</sup> A nomenclatura “diversões públicas” é referência ao principal órgão institucional que censurava as telenovelas, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

<sup>7</sup> Por irem ao ar enquanto estão sendo escritas, as telenovelas foram definidas pela autora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003) como obras abertas.

No que compete às telenovelas, a primeira, *Dancin' Days*, obteve 72% de audiência média, sendo a sétima telenovela mais assistida na história da Rede Globo<sup>8</sup> no Rio de Janeiro e a quinta em São Paulo. Dirigida por Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dennis Carvalho e Marcos Paulo, seu autor foi Gilberto Braga, que, em parceria com Manoel Carlos, também escreveu *Água Viva*, dirigida por Paulo Ubiratan e Roberto Talma. Esta última atingiu 71% de audiência média no Rio de Janeiro e 58% em São Paulo. As duas foram reprisadas no Canal Viva em 2014.

A telenovela *Dancin' Days*, preliminarmente chamada de *A prisioneira*, contava na trama principal a história das irmãs Yolanda Pratini (Joana Fomm), socialite, e Júlia Matos (Sônia Braga), ex-presidiária que, após passar 22 anos na prisão, tenta se livrar do estigma de sua condição e se reaproximar de sua filha Marisa (Glória Pires), criada por Yolanda. Esta, com medo de perder a sobrinha, dificulta a aproximação entre mãe e filha.

Já em *Água Viva*, temos como trama principal a disputa dos irmãos Miguel Fragonard (Raul Cortez) e Nelson (Reginaldo Faria) pela mesma mulher, Lúcia (Betty Faria), que é mãe de dois filhos e não mede esforços para ascender socialmente. No desenrolar da trama, Lúcia descobre que a pequena órfã Maria Helena (Isabela Garcia) é filha de Nelson e, ao saber disso, decide adotá-la. Apenas nos capítulos finais Nelson fica sabendo da paternidade. No final da trama, Miguel é assassinado, criando um clima de suspense que gerou altos índices de audiência.

Na época em que as telenovelas eram exibidas, o país passava por um momento de transição. Apesar de terem sido veiculadas durante governos diferentes, o projeto para uma abertura política e a passagem à democracia faziam parte de um plano em curso que abrangia tanto o governo de Ernesto Geisel quanto o de João Batista Figueiredo – ainda que essa transição fosse um ponto de divergência entre diversos setores da sociedade.

Na época em que *Dancin' Days* era exibida em horário nobre da Rede Globo, o governo era comandado pelo general Ernesto Geisel:

Anticomunista convicto, foi o primeiro a reconhecer o governo comunista de Angola, em 1975. Mandatário de regime acusado de ser braço do imperialismo estadunidense, entrou em conflito com o “grande irmão do Norte” por conta do acordo nuclear com a Alemanha e por causa dos direitos humanos. Abusou da censura para controlar a oposição, mas patrocinou uma política cultural que beneficiou muitos artistas que eram notoriamente contra o regime. Essas políticas, longe de serem expressões de um governo hesitante ou indefinido, inscrevem-se em uma estratégia clara de reforçar a autoridade do Estado e, conseqüentemente, dotar o

---

<sup>8</sup> Para dados sobre a audiência média de telenovelas, cf. apêndice A – Maiores e menores audiências de telenovelas das 20h na TV Globo.

regime e o governo de instrumentos para conduzir a transição para o governo civil com mão de ferro (NAPOLITANO, 2015, p. 231).

Em um governo que discutia a possibilidade de uma “abertura” – mesmo que “lenta, gradual e segura” –, vemos três momentos decisivos entre 1979 e 1980: A Lei da Anistia, a reforma partidária e a volta das eleições diretas para governadores (NAPOLITANO, 2015). Apesar de essas medidas indicarem a construção de um governo mais “aberto”, as telenovelas ainda passavam pelo filtro da censura. *Dancin’ Days*, por eventualmente lidar com questões “tabus” para a corporação militar, como traição ou libertação sexual, não escapava dos olhares dos técnicos de censura.

No que tange ao período em que foi transmitida a telenovela *Água Viva*, durante o governo de Figueiredo o país passava por tempos de mudança moderada e gradual, liderada por um regime frágil e acompanhada por uma “hegemonia liberal-moderadora”, ou o que se convêm chamar de “neoliberal”. O clima era de instabilidade econômica e pressões por parte dos movimentos sociais e do mercado.

O embate entre esse Estado autoritário e a lógica neoliberal se concentrava na multiplicidade dos indivíduos. Na perspectiva do Estado, o interesse global se sobrepunha à individualidade que o mercado propunha; pelo menos, era essa a configuração que o Estado autoritário buscava construir. A pergunta que fica é: como conceber um plano “coletivo” no qual os indivíduos se reconhecem, e são reconhecidos pelo mercado, como “plurais”?

Nenhum espírito seria capaz de abraçar a infinita variedade das diversas necessidades de indivíduos diversos que disputam os recursos disponíveis e atribuem uma importância determinada a cada um deles. É essa impossibilidade fundamental de fabricar um conhecimento “total”, de construir uma visão unificadora da sociedade, que explica por que a única atitude concebível seria a rejeição de todo o controle centralizado e a promoção da lógica do mercado, que deixaria os indivíduos livres em suas ações e não os dirigiria (LAGASNERIE, 2013, p. 62).

Como entende Lagasnerie, temos, por um lado, um mercado neoliberal que percebe o ser humano como indivíduo; por outro, a pretensão do Estado autoritário de construir um projeto de uniformização da sociedade brasileira, com discursos totalizantes que produzem lógicas hierárquicas. Em um espaço como o da telenovela, em que se concentram os interesses das duas conjunturas, mercado e Estado, são visíveis as relações conflitantes entre representações opostas da sociedade.

Mas, por mais que este mercado confronte o discurso da individualidade, é perceptível que também carrega suas próprias questões hierárquicas e coletivistas, já que, em sua própria

produção, a telenovela se insere em um processo industrial marcado por fragmentação e ritmo impostos pelas determinações empresariais e econômicas que a envolvem.

A própria linguagem das pessoas envolvidas no processo revela esta dimensão industrialista; é comum encontrarmos afirmações que a televisão seria “uma fábrica de macarrão”, uma “indústria de sabonetes”, ou como nos dizia uma atriz, fazer telenovela é o mesmo que “produzir panela em uma fábrica”. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 150).

Nas telenovelas, seguindo a lógica de produção industrial,

entre o autor e os atores praticamente não há comunicação, inclusive porque durante as gravações o primeiro se encontra escrevendo os próximos capítulos a serem rodados. Entre a direção, edição, sonoplastia, há rupturas sensíveis, que transformaram o produto final numa espécie de *bricolage*, montado por setores de forma independente (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 150, grifo dos autores).

Ainda que seja controverso considerar a telenovela apenas como um produto de escala industrial, a fragmentação e o ritmo fazem parte do processo de produção – como em qualquer processo industrial – com a finalidade de acelerar sua fabricação, barateando-a. Além disso, com o surgimento de telenovelas que se concentram na realidade social brasileira, o gênero passou a ser rentável para a Rede Globo, mesmo apresentando custo de produção elevado. Em poucos meses de veiculação, com auxílio de comerciais e merchandising, sua lucratividade superava qualquer gasto gerado no processo de produção.

Uma telenovela como Roque Santeiro (1985/86) com gastos em torno de 2 milhões de dólares, conseguiu obter um custo por capítulo na faixa de 10.000 a 15.000 dólares. A otimização dos custos de produção tem em contrapartida duas entradas generosas: os comerciais, com preços que chegam a US\$ 19.800 por 30 segundos na novela das 20 horas; e o merchandising, que aparece com o segundo faturamento (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 114).

Na Globo, o merchandising é tarefa de uma empresa vinculada denominada “Apoio” e envolve um grupo grande de pessoas, incluindo planejadores, redatores, gerentes de produção, dentre outros. Divididas em grupos para cada telenovela e funcionando como agências publicitárias, as equipes desenvolvem as chamadas “ações de merchandising”. “O preço de uma ação desse tipo equivalia a 20 a 30% a mais do valor de 1 minuto de comercial” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 114). Quanto ao número de inserções no corpo do texto televisivo, as informações são diversas e um tanto obscuras. Os dados do diretor da Apoio estimam “20 a 23 contratos por novela, com 5 a 6 ações por contrato, uma por mês, que totalizaria 120 a 130 durante toda a telenovela” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 115).

Não é fácil chegarmos a um quadro definitivo sobre o *merchandising*; no entanto, o que se pode afirmar é que os números de inserção são maiores que os revelados. Mesmo que se considere certa confusão entre “ações de merchandising”<sup>9</sup> e “sinal de merchandising”<sup>10</sup>, constatamos que as inserções pagas aparecem em número elevado (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 115).

Esse processo de *merchandising* surgiu na própria Rede Globo, como aponta Muniz Sodré:

Na novela *Cavalo de Aço*, de 1973, uma garrafa de conhaque Dreher foi, casualmente, posta num cenário por um regra-três. Funcionou como propaganda poderosa do produto: a situação dramática ficou em segundo plano na memória do telespectador, destacando-se a marca do conhaque. Ninguém na tevê sabia que estava fazendo propaganda (na época a Rede Globo ainda não faturava com esse tipo de anúncio, o que é comum agora), mas funcionou com toda a força (SODRÉ apud RAMOS, 1987, p. 43).

Ao longo da história das telenovelas brasileiras, o *merchandising* chegou, inclusive, a fazer parte das tramas. Diferente do que muitos pensam, em geral são os autores que adaptam os seus textos para divulgar marcas em seus capítulos.

Podemos constatar que não é uma simples ocupação de cenas. Não se trata apenas da necessidade de elaboração de realismo. Representa muito mais. O *merchandising* não se efetiva após a sinopse pronta, como querem alguns. Interfere no seu conteúdo. De fato, o realismo se impõe, mas é o do faturamento (RAMOS, 1987, p. 84).

Há, inclusive, momentos em que as marcas se misturam e se confundem com o enredo. *Dancin' Days*, por exemplo, exibia em sua abertura meias coloridas e sandálias de couro. Até hoje, é difícil saber quais as marcas destas. Elas incorporaram o nome da telenovela. Viraram “*Dancin' Days*” e entraram na moda, sem solenidades (RAMOS, 1987, p. 111).

Compreendendo que a telenovela passou a ser o principal veículo da propagação de comportamentos consumistas na sociedade brasileira, tendo como perspectiva os hábitos da classe média urbana e sendo pautada pela lógica do mercado, segue que é impossível estudar este fenômeno sem considerar o seu significado econômico.

Uma observação preliminar: a produção da indústria cultural é pautada pela lógica de mercado. Afirmção banal que encontramos entre os críticos e os administradores

<sup>9</sup> Algo que envolve o ator diretamente.

<sup>10</sup> Apenas a exibição de um produto.

das empresas de cultura. Mas de maior importância. É impossível entendermos o fenômeno telenovela sem levarmos em consideração o seu significado econômico. A própria natureza da televisão comercial, baseada na exibição de uma programação contínua, com elevado número de horas/texto, já nos coloca diante da rentabilidade dos produtos apresentados. Diante da tarefa de preencher longos períodos de programação, e manter o público atento e interessado, tanto o rádio quanto a TV, a partir dos anos 50, vão recorrer às formulas seriadas, radionovela e telenovela (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 111-112).

Assim, a telenovela evidencia-se como produto televisivo ajustado à lógica de mercado, cuja produção cultural e industrial está ligada ao lazer e ao entretenimento. Sua produção se demonstra racionalizada e expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, como aponta Michel de Certeau (2014).

Acerca da censura, esta é tema frequente de pesquisas relacionadas à mídia ou à cultura popular como um todo<sup>11</sup>, seja através da imprensa – como em Maria Aparecida de Aquino (1999), que lida com a censura política à imprensa escrita no Brasil e sua relação com o Estado autoritário e determinados órgãos de divulgação após o movimento armado de 1964 –, seja na Música Popular Brasileira (MPB) – como na obra de Marcos Napolitano (2001), que, fazendo uso de fontes escritas e musicais, problematiza as diversas formas de engajamento político e crítica cultural assumidas pela canção brasileira renovada entre o surgimento da Bossa Nova (1959) e a diluição do Tropicalismo (1969), mapeando e analisando essas duas facetas da canção brasileira dos anos 1960, veículo ideológico e produto comercial. Sonia Khede (1981), por sua vez, estuda a censura teatral no Brasil com foco no Conservatório Dramático Brasileiro, entrevistando pessoas que atuaram no teatro no período e sofreram censura; Maria Luiza Carneiro (1997) aborda a censura do livro impresso no Brasil com base nos arquivos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) de São Paulo; por fim, Inimá Simões (1999) analisa a censura cinematográfica, identificando a influência da Polícia Federal, do Serviço Nacional de Informações (SNI) e congêneres em sua relação com alguns setores da sociedade e revelando um pouco de seus embates com cineastas brasileiros.

Contudo, mesmo com o impacto social que as telenovelas causaram e ainda causam no país desde sua criação em 1951<sup>12</sup>, vemos que é praticamente inexistente na área de História

---

<sup>11</sup> Destacamos que o conceito de cultura popular utilizado nesta pesquisa é aquele de Chartier, definido como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada, sem ignorar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, que percebe a cultura popular, em suas dependências e carências, em relação à cultura dos dominantes.

<sup>12</sup> A primeira telenovela, *Sua Vida me Pertence*, escrita e dirigida por Walter Forster, foi exibida pela extinta TV Tupi São Paulo, de 21 de dezembro de 1951 até 15 de fevereiro de 1952.

um trabalho de fôlego que aborde a censura destas<sup>13</sup>. As discussões sobre telenovelas nos anos do Estado autoritário, tanto no âmbito político-econômico quanto no cultural, estão concentradas na área de Comunicação, e as poucas pesquisas levantadas sobre o assunto tratam exclusivamente dos anos 1970, principalmente do governo Médici; durante esse período, é constante a atuação de órgãos censórios. Porém, pesquisas sobre o período posterior a esse governo são escassas, e são raras as discussões historiográficas sobre a censura na conjuntura política brasileira dos anos de 1975 a 1985.

Portanto, o presente trabalho é pertinente porque compreende uma época – considerada de abertura, mesmo que “lenta, gradual e segura” – em que a censura foi muito discutida e pouco estudada, além de lidar também com o impacto que as telenovelas tiveram e têm sobre a sociedade civil. Partindo dessa constatação, é de extrema importância que hoje se realizem mais estudos sobre os mecanismos de censura nos meios televisivos durante esse período, esclarecendo sua importância e influência nos tempos atuais.

No passado, dificuldades de acessibilidade às fontes tornavam praticamente impossível a realização de qualquer estudo sobre a temática aqui colocada. Hoje, no entanto, os detentores desses documentos, como emissoras e até órgãos públicos, vêm disponibilizando ao público o tipo de fonte relevante nesse caso. O Arquivo Nacional, em Brasília e no Rio de Janeiro, por exemplo, disponibiliza quase todo o corpo documental utilizado neste trabalho: todos os capítulos das telenovelas que foram censurados, sendo 174 de *Dancin' Days* e 159 de *Água Viva*, os pareceres dos censores e recursos Rede Globo. Além dessas fontes, também foram utilizados os DVDs<sup>14</sup> das duas telenovelas.

Os textos censurados e os pareceres se encontram no Fundo da DCDP, localizado no Arquivo Nacional, com sede em Brasília. Em 1965, a DCDP funcionava no prédio do antigo Departamento Federal de Segurança Pública, que depois foi transformado no Departamento de Polícia Federal (BRASIL, 1967). Era o órgão censório mais importante do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado nos anos de 1940. Encarregada de centralizar a censura em nível nacional, a ela se vincularam, ainda, os órgãos de censura regionais, os SCDP dos estados.

Nesta pesquisa, o período entre 1964 e 1985 será nomeado como “Estado autoritário”, já que os governos deste momento privilegiavam a autoridade do Estado frente às liberdades individuais e atuavam na cassação de direitos de quem se opunha ao regime, rompendo assim

---

<sup>13</sup> A dissertação de mestrado de Laura Quintas, intitulada “*Roque Santeiro*” e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas e apresentada em 2016, discute a censura da telenovela *Roque Santeiro* na mesma época abordada nesta pesquisa; contudo, o faz sob a ótica jornalística (QUINTAS, 2016).

<sup>14</sup> Os DVDs utilizados foram comprados online através do site da produtora Som Livre.

com as perspectivas democráticas. Além disso, acreditamos, como evidencia Aquino (1999), que o termo é o mais adequado para nos referirmos ao uso exagerado do poder pelos governantes do pós-1964.

No entanto, convém apontar que alguns autores utilizam outras terminologias para se referir ao mesmo momento histórico. É o caso de Maria Helena Moreira Alves (1984), que utiliza a expressão “Estado de Segurança Nacional”, pois acredita que o Estado criado no pós-64 é caracterizado exclusivamente pela Doutrina de Segurança Nacional e privilegiava a questão da segurança interna aliada ao desenvolvimento econômico aberto ao capital estrangeiro. Temos também o caso de Gláucio Ary Dillon Soares (1989), que utiliza a expressão “regime autoritário” em título de artigo, mas ao longo do texto, se refere a tal regime apenas como “ditadura”, sem implicações ou relações reais com um Estado autoritário de fato. Por fim, no trabalho de René Armand Dreifuss é possível ler que “a queda do governo ocorreu como a culminância de um movimento civil-militar e não como um golpe das Forças Armadas contra João Goulart” (DREIFUSS, 1981, p. 361).

Temos as seguintes questões como problemáticas de estudo: qual era a preocupação e o interesse do governo autoritário quanto às telenovelas? Como, em diferentes momentos, a censura atuava sobre essas telenovelas? Quais eram as semelhanças e diferenças tanto nas estruturas quanto nos enredos de *Dancin’ Days* e *Água Viva*?

O texto é composto por três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro, intitulado “A estruturação da censura e sua institucionalização”, se concentrará na formação dos órgãos de censura e sua atuação durante os anos ditatoriais no Brasil. Destacamos que a censura não é uma exclusividade do regime de exceção: esteve presente dos anos do Império até os tempos da República. Procuramos também enfatizar o discurso político<sup>15</sup> que o governo militar transmitia para a sociedade civil, a fim de que a censura pudesse ser aplicada de forma institucionalizada e autorizada. Igualmente, discutiremos a intelectualização de militares através da Escola Superior de Guerra (ESG) e da Doutrina de Segurança Nacional, elaborada no final da década de 1940, mas acentuada nos tempos do Estado autoritário, especialmente nos chamados “anos de chumbo” do governo Médici.

Também procuramos problematizar a separação da censura em moral e política; ou seja, analisaremos se a censura das diversões públicas era de fato apenas moralizante ou

---

<sup>15</sup> Seguindo Patrick Charaudeau (2008), entendemos que o discurso político não é propriedade dos governantes ou aspirantes a governantes, nem dos pensadores da política; seu sentido se produz em função da interação e das identidades que dela participam.

também possuía caráter político. Caracterizaremos, ainda, a imagem do censor, considerando sua seleção, seus pareceres – compostos ou não por certa mecanização –, os tipos de cortes que sugeriam e sua preocupação com a classificação etária de telenovelas.

No segundo capítulo, intitulado “Visibilidade das telenovelas e seus comparativos”, mostraremos que a importância das telenovelas as transformou em uma preocupação do Estado autoritário. A partir do que constatamos no decreto nº 1077 de 1970 – que permite a proibição de programação televisiva que atente contra a moral e os bons costumes – percebemos, em termos quantitativos, uma atenção maior dos técnicos de censura dedicada às telenovelas. Elas dominam o horário nobre das emissoras, têm grande lucratividade e apresentam enredos que abordam intimidades privadas, políticas públicas, problemas autênticos e, cada vez mais, acontecimentos reais (LOPES, 2013, p. 25). Consultando a documentação da DCDP e do SCDP, também compararemos *Dancin’ Days* e *Água Viva*, mostrando suas semelhanças através tanto do arquétipo das telenovelas em si, quanto do tipo de censura que sofriam. Além disso, buscaremos evidenciar os espaços de maior alcance que atingiam.

No terceiro capítulo, “A lua de mel acabou: as diferenças das telenovelas e as estratégias para a sua liberação”, utilizando a documentação da DCDP, SCDP e as imagens exibidas pela Rede Globo, atentaremos, em um primeiro momento, para as diferenças na aplicação da censura às duas telenovelas, destacando as categorias temáticas deixadas de lado pelos técnicos de censura em cada uma e as imagens que, em princípio, iriam contra a moralidade e os costumes definidos pelo Estado autoritário como aceitáveis, mas, que por algumas questões, não foram censuradas. Em segundo lugar, discutiremos a disputa de interesses sobre o que iria ser transmitido, envolvendo o autor, o Estado autoritário e a emissora, destacando, em conjunto, as estratégias utilizadas para driblar a censura.

Por último, como não poderia deixar de ser, apresentaremos nossas considerações finais, através das quais tentaremos dar explicações sobre as problemáticas colocadas ao longo da pesquisa. Esperamos que elas construam novos conhecimentos e possibilitem novas pesquisas que discutam a censura na televisão e principalmente nas telenovelas, e possam contribuir com novas abordagens, estimulando uma linha de pesquisa que se mostre nova no campo do conhecimento da História e que, hoje, é praticamente inexplorada.

## 2 A ESTRUTURAÇÃO DA CENSURA E SUA INSTITUCIONALIZAÇÃO

Ao longo do período em que o Brasil esteve sob o governo de um Estado autoritário, a censura das diversões públicas foi um elemento importante da lógica de controle utilizada por esse Estado, tendo como objetivo conter seus opositores e quaisquer mensagens que contrariassem seus interesses. Constituíram-se como aparatos legais e institucionais para reprimir as liberdades individuais e tudo o que fosse contra os códigos morais e dos bons costumes. Enganam-se, porém, aqueles que acreditam que a censura estatal foi uma característica exclusiva desse período. Utilizada em diversos momentos históricos no Brasil, ela serviu como suporte para os interesses dominantes de determinados setores da sociedade. À época da independência, por exemplo, jornais como *O Constitucional* e *A Sentinela da Liberdade* foram intensamente reprimidos devido ao seu conteúdo de cunho emancipatório das continuidades portuguesas no Exército Imperial (BERG, 2002, p. 77).

Já em fins do século XIX, mais especificamente por volta do ano de 1870, quando a urbanização já era muito mais intensa em São Paulo, com frequência era produzida a documentação chamada de Termo do Bem Viver, relacionada à conduta social. Tais documentos deveriam ser assinados por qualquer pessoa acusada de “ação que perturbasse a tranquilidade pública”. Pessoas que não se adequavam ao “sistema de conduta” definido pelos padrões das autoridades eram levadas à delegacia e obrigadas a assinar o documento. Eram definidas como condutas impróprias a vadiagem, a embriaguez, a prostituição, a mendicância, a desordem, dentre outros. Este mecanismo era, segundo as autoridades, uma prevenção ao crime, uma vez que o indivíduo considerado infrator não era preso de imediato. Quando a pessoa assinava o termo não era qualificada como criminosa, mas poderia ser processada criminalmente caso houvesse desvio da conduta ali prescrita (DINIZ, 2012, p. 1). Assim,

conduzir à delegacia os ditos infratores como vadios, ébrios, prostitutas e mendigos era tarefa da polícia. Os crimes agora determinados se ampliam. Até por volta do século XVIII e início do século XIX, a pobreza era vista de forma mais “humanizada” por parte da população das cidades. O próprio ato de “mendigar” era digno de complacência e ajuda. À medida que as pessoas passaram por processos de urbanização e crescimento industrial, aumento demográfico e reformas políticas, muitos projetos tentaram afastar certos personagens da cidade de forma a “varrê-los” dos grandes centros, dos espaços públicos. O propósito era um: grandes centros urbanos modernos e ditos civilizados não possuíam espaços para pobreza, vadiagem, loucura e mendicância. Nem tão pouco para a desordem, já que a cidade moderna preza pela “ordem e progresso” (DINIZ, 2012, p. 53).

Para construir e manter tal ordem e progresso, fez-se necessária a montagem de um aparato disciplinar a fim de vigiar, controlar e conter as revoltas e agitações políticas e sociais

contrárias à ordem vigente. Sendo assim, algumas práticas policiais e judiciais regulamentadas estabeleceram os direitos e obrigações dos sujeitos. Não por coincidência, em 1871 é reativado o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), oito anos após o fechamento do primeiro Conservatório (1843-64). Dura até 1897, quando é definitivamente extinto. Esta encarnação do CDB tinha como objetivo

promover estudos dramáticos e melhorar a cena brasileira; criar um jornal para divulgar seus trabalhos e uma escola de declamação e arte dramática para atores; realizar a crítica literária e linguística das composições em português que lhe fossem remetidas; e elaborar uma lei sobre propriedade literária para ser submetida à avaliação do governo (SOUZA, 2017, p. 44).

Porém, os Artigos Orgânicos da Associação do CDB, em seus artigos 6º, 7º e 8º, já estabelecia uma atuação censória ajustada aos pressupostos da cena teatral brasileira:

Art. 6º – Criar-se-há tantas Comissões de censura quanto pareção necessária. A estas comissões serão remetidas todas as obras que se apresentarem ao Conservatório para serem revistas e julgadas, ou seja a pedido de seus authores, ou sobre as quaes o Conselho julgue conveniente interpor o juízo do Conservatório.

Art. 7º – As comissões de censura serão compostas por três membros (...).

Art. 8º – As regras para a censura e o julgamento serão instituídas em um Regulamento ad hoc, tendo por fundamento – a veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Authoridades Constituídas – a guarda da moral e da decência publica – a castidade da lingua – e aquela parte que é relativa à orthoepia (ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO C.D.B., 1843).

A criação do CDB foi um marco na história da censura no Brasil, pois criou precedentes para a estruturação da censura de diversões públicas (GARCIA, 2009, p. 3).

Com a proclamação da República em 1889 e a promulgação da Constituição em 1891, torna-se cada vez mais difícil diferenciar a censura de teor moral daquela de teor político. Além disso, como afirma a autora Creuza Berg, “(...) a imagem que se quer construir em torno das instituições e das relações de poder de determinada sociedade em determinada época, mas sempre procura se embasar em valores já presentes na consciência coletiva” (BERG, 2002, p. 79).

Em 9 de dezembro de 1920 começa a fiscalização nas casas de diversões e espetáculos públicos, acompanhada pelo ministro do Estado da Justiça e Negócios Interiores. Além de fiscalizar, cabia à Polícia Civil, mais especificamente ao segundo delegado, auxiliar na censura prévia de qualquer peça teatral. De acordo com o decreto-lei nº 14.529, art. 39, § 5º:

Na censura das peças teatrais a polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensas à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e aos seus símbolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém à prática de crimes ou conttenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da sociedade atual (BRASIL, 1920b).

Portanto, a censura que era promovida na época tinha o objetivo de proteger a ordem, segurança e moralidade públicas. Cabia à censura a preocupação não apenas com aspectos morais, mas também com o potencial prejuízo às relações internacionais, às autoridades constituídas e ao governo vigente. O decreto igualmente demonstrava preocupação em relação ao cinema, também sujeito a censura prévia. Cabia, conforme o art. 48 da lei nº 14.529, ao “2º delegado auxiliar, por si ou pelo censor que designar, indicar as partes das películas que tiver proibido, podendo autorizar a exibição, depois de supressas as cenas indicadas, que serão entregues ao censor e inutilizadas pela Polícia” (BRASIL, 1920b).

Quatro anos depois, em 7 de janeiro de 1924, é criada, de forma complementar, a lei nº 4.793, que aborda especificamente o censor. Em seu art. 13, ficam

fixados em quatro o número de censores das casas de diversões públicas, criados pelo decreto número 14.529, de 9 de dezembro de 1920, em virtude da lei n. 4.003, de 7 de janeiro do mesmo ano, sendo conservados, entretanto os oito censores atualmente em exercício e não se preenchendo as vagas ocorrentes, até que o número se reduza ao mínimo estabelecido neste artigo (BRASIL, 1920a).

Em 1931 é criado o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), com o objetivo de controlar a circulação de informações e o uso do rádio. Em 1934, o DOP se transforma no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e passa, a partir de então, a abranger também a produção cinematográfica.

O DPDC mais tarde é reorganizado e se transforma, em 1938, no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), dirigido por Lourival Fontes. Tinha diversas funções, como editar a “Hora do Brasil”, realizar a personalização da propaganda, fazer a abertura da Sessão Cinema e controlar a Sessão de Turismo. Porém, se concentrava, acima de tudo, na educação cívica do operariado. Com uma espécie de manual pedagógico, elaborado pelos intelectuais do governo Vargas, os operários eram instruídos a viver exclusivamente na lógica do trabalho, e o Estado exercia um esforço consciente de atribuir valor positivo e significativo a ele.

Assim, o trabalho não ocuparia o lugar de um “castigo” ou de um instrumento para atingir objetivos que se encontram fora de seu universo.

O trabalho deveria ser encarregado como uma atividade central na vida do homem e não como um meio de “ganhar a vida”. Isto implicava que o homem assumisse plenamente sua personalidade de trabalhador, pois ela era central para a sua realização como pessoa e sua relação com o Estado (GOMES, 2005, p. 201).

Por isso, o projeto político do Estado Novo tratava de se preocupar em reconhecer os direitos sociais e trabalhistas, já conquistados pelos trabalhadores brasileiros, mas, na prática, nunca reconhecidos legalmente. A partir daí, é formado um pacto entre o Estado e o movimento operário, isto é, “uma troca orientada por uma lógica que combinava ganhos materiais com ganhos simbólicos da reciprocidade, sendo que era esta segunda dimensão que funcionava como um instrumento integrador de todo o pacto” (GOMES, 2005, p. 180).

Em dezembro de 1939, a DNP se transforma, finalmente, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão subordinado à Presidência da República. Devido a sua amplitude, é possível compreender as normas proibitivas do período ao definir suas finalidades. Por mais que a DNP realizasse incentivos e premiações culturais, os esquemas de censura e vigilância foram pontos primordiais de sua ação. Destacamos algumas de suas finalidades a seguir:

Art. 2: O DIP tem por fim:

[...]

c) fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei;

[...]

m) proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendam ou prejudiquem o crédito do país e suas instituições ou a moral;

[...]

p) autorizar mensalmente a devolução dos depósitos efetuados pelas empresas jornalísticas para a importação de papel para imprensa, uma vez demonstrada, a seu juízo, a eficiência e a utilidade pública dos jornais ou periódicos por elas administrados ou dirigidos.

[...]

Art. 14. Ficam transferidas para o D.I.P. as atribuições concernentes à censura teatral e de diversões públicas, ora conferidas à Polícia Civil do Distrito Federal e a que se refere o Capítulo V do Decreto n. 24.531, de 2 de julho de 1934.

*Parágrafo único.* Ficam incorporados ao Quadro do D.I.P., a que se refere o artigo 18, deste decreto-lei, a carreira de Censor e um cargo de Censor - Padrão J, do Quadro II, do Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 15. Ficam transferidos para o Quadro do D.I.P. os cargos e funções gratificadas do Quadro I, do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, que atendiam ao extinto Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (BRASIL, 1939).

A atuação vinculada à estrutura do DIP foi meticulosamente elaborada por intelectuais como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Almir de Andrade e Lourival Fontes e os colaboradores Nelson Werneck Sodré, Gilberto Freyre e Graciliano Ramos, por meio das revistas *Cultura Política* e *Ciência Política* e do jornal *A Manhã*, com direção de Cassiano Ricardo (VELLOSO, 1987, p. 40). O objetivo até então era unir a camada do político à camada social, através de uma cultura política. Ao Estado caberia disciplinar, organizar e coordenar as forças sociais. Quando atingidos esses desígnios, haveria a relação entre o Estado e esse “homem transformado”, advindo da união entre essa camada política e a social. Sendo assim,

tanto a Cultura Política quanto a Ciência Política estavam voltadas para a legitimação do Estado Novo, sendo que a primeira se encarregava da produção do discurso no sentido de definir ou esclarecer o rumo das transformações político-sociais e a segunda se encarregava da difusão do discurso no sentido de ensinar o patriotismo e construir o mito de Vargas, no qual estão presentes a magia, a intuição e a profecia, combinadas com o espírito da racionalidade, planificação e previsão (BERG, 2002, p. 83).

O Estado varguista teria, portanto, o anseio de regular as relações sociais, partindo da esfera dos interesses individuais e defendendo a condição da lógica do trabalho, considerando essa como a única forma legítima de alcançar ascensão social e intelectual. Além disso, protegeria a população contra a expansão excessiva das máquinas e do capital, e cuidaria da imagem de Vargas como o “pai dos pobres”, aquele com a preocupação de criar leis sociais e trabalhistas no país.

Com o enfraquecimento e desaparecimento do DIP, somado à queda de Getúlio Vargas, a censura, antes concentrada na imagem e na propaganda do personalismo<sup>16</sup>, passa, a partir do governo Dutra, a enfatizar a construção da imagem do país, e não propriamente a do presidente. Essa nova configuração é estabelecida por intermédio do decreto nº 20.493/46, que aprova a regulamentação do Serviço de Censura e Diversões Públicas:

Art. 1º. Fica aprovado o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, que com este baixa, assinado pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

[...]

Art. 4º. Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

I - as projeções cinematográficas;

II - as representações de peças teatrais;

III - as representações de variedade de qualquer espécie;

<sup>16</sup> Personalismo “significa a divulgação exclusiva de características positivas do presidente da República. Numa espécie de ‘culto à personalidade’, como foi feito por outros sistemas de propaganda oficial” (FICO. 1997. p.70).

- IV - as execuções de pantomimas e bailados;
- V - as execuções de peças declamatórias;
- VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;
- VII - as exibições de espécimes teratológicos;
- VIII - as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc. e *estandartes* carnavalescos;
- XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;
- X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;
- XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;
- XII - as exibições de televisão (BRASIL, 1946).

De acordo com Beatriz Kushnir (2004, p. 101), o decreto nº 20.493/46 é um dos tripés para se compreender o quadro censório do pós-64. Apesar de criado em 1946, fundamentou a maioria dos pareceres dos censores até 1988, chegando até mesmo “a ser base de atuação dos censores como se pode inferir a partir das justificativas presentes nos pareceres e na publicação de 1971, *Censura Federal*, que reunia leis, decretos-leis, decretos e regulamentos relativos a essa atividade” (LUCAS, 2015, p. 228, grifo do autor).

É importante ainda perceber que a censura no Brasil existiu tanto nos momentos em que o país passava por períodos democráticos, quanto nos períodos autoritários (GARCIA, 2009, p. 13):

Como também afirma Kushnir, grande parte da censura da ditadura militar se baseou em aparato legislativo criado na ditadura Vargas, que, com a criação do DIP fez uma inovação importante: além da repressão ao que não interessava ao governo, o departamento funcionava como alavanca de propaganda política ao regime ditatorial (QUINTAS, 2015, p. 10).

Além disso, com o propósito de assumir o controle nacional sobre a produção artística que contrariasse a “moral e os bons costumes” ou que veiculasse uma postura político-ideológica, o regime militar caracterizou-se pelo processo de centralização da censura de diversões públicas:

Em 21 anos de existência, os governos militares e respectivos representantes aplicaram, de modo geral, as seguintes medidas no campo da censura: retomaram a censura da imprensa, abandonada na época do Império e restaurada pelo governo Vargas, ativaram leis inativas cuja abrangência dos princípios facultava a prática autoritária de natureza política sobre as diversões públicas e manifestações artísticas, expandiram o raio de ação da censura prévia sobre veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de censura e, principalmente, combinaram aspectos morais e elementos políticos que, em dado momento, inverteu as estatísticas da censura que, até então, priorizava questões morais sobre o aspecto

político, além de aumentar drasticamente o número de interdições de peças, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão. Não fosse suficiente, a centralização da censura de diversões públicas, nesse caso em particular, respondeu ao plano de expansão do controle nacional sobre as manifestações pública que, por si só, converteu-se em medida administrativa de natureza política (GARCIA, 2009, p. 21).

O decreto nº 20.493/46 é essencial durante o período militar. Ao longo dos vinte e um anos do regime, é excepcionalmente aprimorado, adequando-se às necessidades do momento por meio de outros decretos e/ou leis complementares. Um exemplo é a lei nº 5.536, de 21 de dezembro de 1968<sup>17</sup>, que pretendia melhorar a organização e a qualificação da atuação censória. A lei previa que

Art. 1º. A censura de peças teatrais será classificatória, tendo em vista a idade do público admissível ao espetáculo, o gênero deste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nesta Lei.

§ 1º Os espetáculos teatrais serão classificados como livres e impróprios ou proibidos para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesesseis) ou 18 (dezoito) anos.

[...]

I - atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;

II - Ofender a coletividades ou as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e

III - prejudicar a cordialidade das relações com outros povos (BRASIL, 1968).

Para o diretor do departamento da DCDP – também um censor, designado por portaria do chefe de polícia – ficava a responsabilidade de selecionar e treinar os censores, com base no decreto mencionado anteriormente, e distribuir as tarefas entre censores e fiscais. Cada cidade continha uma seção regional do Serviço de Censura de Diversões Públicas, e era dividida em quatro zonas, cada uma com seus respectivos fiscais. Além disso, os cargos de Classes de técnicos de censura das diversões públicas deveriam obrigatoriamente ser ocupados apenas por pessoas com diplomas devidamente registrados de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Entretanto, várias medidas previstas nessa lei não entraram em vigor assim que a mesma foi decretada. O Conselho Superior de Censura, por exemplo, só se constituiu de fato em 1979, com o objetivo de rever as decisões do Departamento de Polícia Federal relativas à censura de espetáculos e de elaborar critérios que orientassem o exercício da censura.

A peça final do tripé é o decreto-lei nº 1.077, baixado em 26 de janeiro de 1970 pelo então presidente da República, Emílio Garrastazu Médici, e seu Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Tinha a finalidade de controlar as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes em quaisquer que sejam os meios, abrangendo inclusive a programação

<sup>17</sup> Para Kushnir, a lei nº 5.536 é o segundo tripé do quadro da censura.

televisiva. Segundo Kushnir (2004, p. 43-44), o decreto também legalizou a censura prévia da imprensa. Entretanto, seu foco estava diretamente relacionado à questão da “moral e bons costumes” em livros, rádio, revistas e televisão:

A censura das diversões públicas tinha caráter majoritariamente prévio. Peças de teatro, filmes e, a partir do decreto, programas de televisão, de rádio, alguns livros e revistas eram censurados antes de serem divulgados. Isso pode ser corroborado pelo fato de que os capítulos de novelas para a TV e o rádio passaram a ser censurados depois do decreto (FICO, 2004, p. 8).

As “comunidades de informações” propagavam a ideia de que os subversivos estavam “revolucionando” os costumes, baseados em uma motivação comunista e, portanto, política (MAGALHÃES, 1997). Logo, mudar o comportamento a partir dessa lógica colocava em risco a segurança nacional e abria a porta para os ideais de esquerda. Na visão dessas comunidades, as proibições estabelecidas pelo decreto resguardavam a “moral e os bons costumes”, abrindo, por fim, o caminho para a politização da censura de costumes. Além da motivação comunista, o imaginário desses grupos também supervalorizava a crença de que a sociedade brasileira era suscetível a mudanças externas e à infiltração subversiva (GARCIA, 2008, p. 79).

Com a união desses argumentos, a estrutura organizacional da censura se centralizou em Brasília, sobrepondo-se às censuras estaduais que existiam paralelamente à nacional. Em 1972 é criada oficialmente a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>18</sup>, subordinada ao Departamento de Polícia Federal (DPF), mas cujos funcionários eram membros “à parte” da polícia. À DCDP competia a censura do rádio, do cinema e da televisão, cuidando da “moral e dos bons costumes” da sociedade brasileira; também tinha poder para proibir filmes políticos, músicas e peças teatrais contestadoras do Estado autoritário brasileiro.

A DCDP foi um órgão extremamente dependente da máquina pública. Ao longo de sua existência, teve sua capacidade de decisão reduzida porque não estava subordinada apenas ao DPF, que dispunha de “27 superintendências regionais, 54 delegacias da Polícia Federal, doze postos avançados, bases fluviais e duas bases terrestres” (KUSHNIR, 2004, p. 179), mas também ao Ministro da Justiça<sup>19</sup>. Seu papel principal era fornecer pareceres técnicos a fim de justificar ou não a proibição de determinado material. O término da censura prévia de

---

<sup>18</sup> Atualmente, a documentação da DCDP encontra-se no Arquivo Nacional, com sede em Brasília.

<sup>19</sup> Ver apêndice B – Organograma dos órgãos de censura.

diversões públicas ocorre em 1979, mas a DCDP só é desativada no ano de 1988, com a promulgação da nova Constituição, que pôs fim à censura punitiva no Estado brasileiro.

Assim, durante a vigência do Estado autoritário criou-se um sistema repressivo articulado por meio do uso da própria repressão, da propaganda, da espionagem e, é claro, da censura. Dessa forma, a censura de diversões públicas configurou uma tentativa por parte dos militares de disciplinar e educar a sociedade civil nos moldes de seu projeto de governo.

## 2.1 A SEGURANÇA NACIONAL

Observando os pareceres emitidos pelos censores, vemos que a censura não se dá, absolutamente, de forma aleatória. Ela surge por meio de um estudo, de uma sistematização de métodos e técnicas a serem empregados e de uma doutrina: a Doutrina de Segurança Nacional, instrumentalizada pela ESG, que tem como princípio a segurança nacional, cabendo aos militares até mesmo assumir o papel de condutores dos negócios do Estado, afastando os civis da participação e decisões e transformando-se em verdadeiros atores políticos. No entanto, as divergências dentro do próprio Estado poderiam interferir nesse quadro devido a linhas de pensamento diversas e interpretações diferentes da própria doutrina<sup>20</sup>, o que, conseqüentemente, poderia formar clivagens dentro da própria instituição.

Com isso, fomentam a ideia da cultura militar, que privilegia a manutenção da estrutura hierárquica necessária para a preservação ordem institucional; no entanto, desde os primórdios das Forças Armadas, os militares recebiam mais formação política do que profissional. Como consequência, houve politização e desenvolvimento da ideia, dentro da corporação, de que eles seriam os mais interessados nas questões nacionais e, portanto, a eles caberia o dever de arbitrar sobre as crises políticas, inclusive intervindo de forma mais assídua em nome da ordem interna. Essa visão estimulou o surgimento da ala moderadora (mesmo que tenha sentido ambíguo) dentro das Forças Armadas (BORGES, p.18).

Apesar das divergências internas, as forças militares constituíam uma unidade com um mesmo fim: a proteção da segurança nacional. Dessa forma, justificavam a formação de uma nova sociedade, a sociedade militar. A legitimação do poder do Exército e a fundamentação para a criação dessa nova sociedade passam a

---

<sup>20</sup> De acordo com Carlos Fico, temos que atentar para o modo reducionista através do qual alguns autores dividem os militares em moderados e linhas-duras. Uma análise mais apurada dos governos do período revela que as divergências na caserna eram muito mais sutis.

introduzir no pensamento militar a ideia do progresso tecnológico, da modernização técnico-científica. Começou, então, a nascer um novo profissionalismo e uma nova mentalidade militar: a do soldado-cidadão, que exigia participação política e livre manifestação sobre os assuntos políticos e profissionais. No caso brasileiro, os militares chegaram a demonstrar uma superioridade técnica sobre o setor civil (BERG, 2002, p. 29).

Os próprios tenentes eram sensíveis aos problemas da inflação, acreditando que o retorno a uma economia mais estável dependia de uma questão moral, ligada à corrupção.

Não obstante o radicalismo da oficialidade jovem – fosse qual fosse sua vinculação familiar direta – não poderia expressar-se e encontrar eco se não tivesse havido a expressão do café, a urbanização, os surtos de expansão do mercado interno e, como catalisador de tudo isso, a ideologia militar de participação na via pública (CARDOSO apud BERG, 2002, p. 30).

Contudo, o uso da força e o estímulo a uma política concentrada na ideia de um inimigo demonstravam que as ações dos militares – amparadas pelo art. 162 da Constituição de 1934, que estabelecia a sua função na defesa da pátria e dos interesses pregados pela Constituição, pela ordem e pela lei – estavam permeadas pelo histórico autoritário no qual foram formados.

A necessidade da profissionalização do Exército, somada à valorização da tecnologia, exigia militares com estudo superior e formação internacional. Com o advento da Segunda Guerra Mundial, fez-se necessária a criação de um “centro de estudos doutrinário”, com interesse na segurança nacional e com os meios para a sua viabilização. A partir de um curso do alto comando de 1942, que incluía apenas coronéis e generais, é criada, através da Lei do Ensino Militar<sup>21</sup>, a ESG, que desenvolvia duas linhas distintas de orientação: a do Ensino Militar Bélico e a do Ensino Militar Técnico e Científico.

Oficializada em 1949<sup>22</sup>, a Escola era composta por cursos orientados pelo contexto de uma nova ordem mundial, apontado no início da Guerra Fria e configurado como um mundo dividido em blocos. Esses militares, em acordo com os parâmetros das escolas estadunidense e francesa, acreditavam que o país poderia tornar-se uma grande potência, desde que fosse possível o gerenciamento de um planejamento próprio (ALVES, 1984, p. 24).

Administrada por oficiais das três forças, a ESG dedicava-se à preparação da doutrina estruturada através do campo político, econômico, psicossocial, científico-tecnológico e militar, e buscava lutar contra a infiltração de ideias e ações que tivessem vinculação com a

---

<sup>21</sup> Decreto-lei nº 4.130, de 26 de fevereiro de 1942.

<sup>22</sup> Estudos divergem acerca da data de sua criação; baseamo-nos, portanto, no site oficial da ESG (ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA, [s.d.]). A despeito da data de criação, a ESG tem seu início a partir do decreto nº 25.705, de 22 de outubro de 1948.

ótica comunista. Vale destacar que a Escola foi estabelecida de acordo com as linhas gerais do *National War College*, de Washington. Entretanto, mesmo com a orientação inicial instituída pelos estadunidenses e apesar de ter até copiado o nome da “filial”, a ESG elaborou sua própria doutrina, preocupada com o desenvolvimento e a segurança nacional (CAMPBELL apud MATTOS, 2010, p. 34).

Dentro da Escola, formularam-se as bases da Doutrina de Segurança Nacional<sup>23</sup>, que estabelecia um novo status para as Forças Armadas, cabendo a elas não mais apenas um papel arbitral-tutelar; passam, a partir dessa nova lógica estrutural no meio político, ao papel de dirigentes, exercendo diversas funções políticas e administrativas (BORGES, p. 20). A doutrina vem ampliar o conceito de “defesa nacional” para o de “segurança nacional”, o que significava um maior envolvimento das Forças Armadas na política interna e na vigilância e condução da sociedade, uma vez que é estipulado que a segurança nacional não é só de reponsabilidade do Exército, mas de toda a sociedade brasileira.

Em função da dedicação da ESG em treinar parte dos militares para a atuação na proteção da segurança nacional, “por volta de 1979, 27,8% dos cargos civis da administração pública, direta e indiretamente, foram preenchidos por militares” (GÓES apud BORGES, 1979, p. 2). Intelectuais que ocuparam cargos públicos ou propuseram projetos adotados pelo Estado foram formados nesta escola ou nela atuaram, como alguns presidentes do país e chefes do SNI<sup>24</sup>. Dois dos temas frequentados por estes ideólogos, como aponta Lucas (2015, p. 232), são importantíssimos para compreender a censura: a moral e o civismo e a ideia de guerra interna. Em relação ao civismo, vemos que se pautava e propagava em diversos campos, seja educacional, seja nos meios de comunicação, difundindo modelos de conduta e defendendo instituições que, segundo a doutrina militar, integravam a pátria, como família, escola, justiça, igreja e Forças Armadas. Quanto à guerra interna, podemos considerar que foi total, pois em nome da manutenção do regime foram criados decretos e leis arbitrárias, fez-se uso da força e adotou-se o mecanismo da vigilância interrupta.

---

<sup>23</sup> A doutrina se transforma em lei em 1968, com a publicação do decreto-lei nº 314/68, que tinha como objetivo principal identificar e eliminar os “inimigos internos”.

<sup>24</sup> Casos dos presidentes Humberto Castelo Branco (1964-1967), que ocupou o cargo de diretor de estudos da ESG, Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), chefe do SNI, e João Batista Figueiredo (1979-1985), também chefe do SNI. O general Golbery do Couto e Silva, um dos principais ideólogos do regime, trabalhou na ESG, foi idealizador do SNI e ocupou cargos estratégicos dentro do governo, como o de ministro-chefe da Casa Civil dos presidentes Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). O SNI, criado em 13 de junho de 1964 pela lei nº 4.341, tinha como propósito não somente prover a Presidência da República de informações relacionadas à soberania nacional e afins, mas também se encarregar das atividades de espionagem típicas do período ditatorial. O órgão foi extinto apenas em 1990, no governo de Fernando Collor de Melo.

Violência e cultura foram os dois pilares sobre os quais o Estado autoritário construiu seus alicerces. Arquiteta, num primeiro momento, a ideia de um inimigo interno comum que deveria ser vigiado e combatido; assim, em nome do anticomunismo, a Doutrina de Segurança Nacional suprimiria qualquer tipo de resistência social, ideológica ou cultural, mobilizando-se de forma arbitrária e autoritária através dos diversos poderes disponíveis, incluindo a propaganda institucional, com o objetivo de defender a economia de uma situação de instabilidade, e a segurança do país, seja ela externa ou interna. A associação com a cultura se faz presente através dos discursos e símbolos que foram construídos para afirmar os modelos moralizantes e conservadores de família e os papéis de homem e mulher na sociedade. Assim, modelos, valores e ideias eram propagados de forma a guiar a conduta dos cidadãos, não havendo lugar para comportamentos que se contrapunham aos padrões pré-estabelecidos. Disso resulta a afirmação, respaldo e consolidação da nação e seu Estado dirigente.

A questão moral aparece recorrentemente nos estudos que abordam a censura. Muitos consideram política e moral como esferas distintas, sem qualquer ligação entre si. Por vezes, as interdições de cunho moral são vistas como menores, destituídas de teor político; no entanto, moral e política são parte de um mesmo movimento de construção do inimigo e dos modelos ditos positivos pelos militares da sociedade brasileira. Kushnir indica que a censura, mesmo de teor moral, é também um ato político, algo explícito no art. 3º da lei nº 5.536/68:

Ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e de segurança da nação, como também aos elementos da moral e dos bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas (KUSHNIR, 2004, p. 105).

A separação entre censura política e censura moral não parecia clara para os próprios censores. Percebemos isso com o conteúdo suprimido no capítulo 8 da folha 6 da telenovela *Dancin' Days*, do qual foi retirado o trecho em que o personagem Cacá fazia menção a Brasília:

Cacá: – Tá bom, mãe, eu admito que eu não gosto da cidade. E dá pra gostar? Se eu quisesse levar você para algum lugar, agora, onde é que a gente ia? Não tem a menor vida cultural! Os filmes passam meses depois, quando passam, e nem todos os cinemas são bons, teatro vem em uma companhia de seis em seis meses, música nem se fala, e as pessoas<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 8. Pág.6.

Em seu parecer, a técnica de censura Cleusa Maria Ferreira Barros determinou que fosse cortada a fala do personagem, já que haviam “algumas críticas desairosas a Brasília que, além de não serem verdadeiras, podem dar uma imagem falsa da nossa capital”<sup>26</sup>. Ou seja, mesmo que os cortes fossem realizados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, concentrada exclusivamente no entretenimento, a censura de abordagem moralizante por vezes é também política. Não havia separação entre essas duas esferas. Neste trecho, a censora apresenta certa perspectiva moralizante, mas que também possuía características políticas, já que Brasília era o centro do poder político autoritário institucionalizado no momento. Além disso, a cidade, quando fundada, foi pensada para a modernidade e para o progresso, contrariando a fala do personagem Cacá. Logo, mesmo em um ambiente em que a censura se fazia de forma muito mais moralizante do que política no ato de avaliar, classificar, cortar e proibir, ela era considerada pelo próprio Estado como um ato político.

## 2.2 O DISCURSO SOBRE A SOCIEDADE CIVIL

Para delimitarmos o discurso da censura sobre a sua legitimação, temos antes de analisar os vários aspectos implicados na sua formatação final. Após o acordo brasileiro para se unir aos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial, o país se tornou, em última instância, dependente dos Estados Unidos para a

colocação de praticamente todas as suas exportações, exceção de uma pequena quantidade que ia para outros países sul-americanos e para a África do Sul. Dependia, também, de produtos americanos como petróleo, carvão mineral, produtos acabados de aço, papel de jornal e uma ampla variedade de máquinas (MCCANN, 1995, p. 355).

No contexto da Guerra Fria, em que o mundo se dividia de forma bipolar, e da luta subversiva, a opção recaiu não só sobre a Escola Superior de Guerra, mas também na já discutida Doutrina de Segurança Nacional, na medida em que os militares transmitiram para a sociedade civil que a guerra deveria ser vista como permanente, ou seja, como aponta Nilson Borges (2003, p. 29): “O mito da guerra e o inimigo interno permitem, portanto, ao Estado instaurar a sua política repressiva, acionado aos aparelhos de segurança e informação (repressivos) para exercerem o seu papel ‘moralizador’, desmobilizando, com isso, a população”.

---

<sup>26</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 1718/78. Capítulos 1-15.

Sob a observação constante dos estadunidenses, o sentimento incrustado na sociedade civil brasileira mais do que nunca reverberava o horror ao ideal do comunismo. Seria, contudo, mais adequado falarmos desse horror no período que vai dos anos de 1917 a 1964. Grupos formados por clérigos, militares e empresários se associavam na recusa e combate ao comunismo como uma verdadeira frente. Nesse momento, emerge uma das principais facetas da preocupação moral: ligada à política, ela esteve mutuamente vinculada ao combate nessa “guerra”. É nesse contexto que, entre os anos de 1964 a 1968, foram instituídos no Brasil a Constituição autoritária de 1967 e também o Ato Institucional nº 5, ou AI-5, de 1968, dois instrumentos legislativos que oficializavam a tentativa de legitimar o regime e suas políticas, já que, como afirma Kushnir (2004, p. 127), “uma máquina legislativa para a questão da censura [mas não só para ela] foi montada *pari passu* às necessidades de seu uso”.

É importante destacar, como aponta Gláucio Soares (1989) que, para algumas pessoas políticas e militarmente no Estado autoritário, havia naquele momento uma decadência moral na sociedade brasileira que faria parte de um projeto de inspiração comunista. Na mesma linha de Carlos Fico (2002, p. 260), consideramos isso parte de uma narrativa legitimadora dos atos repressivos do próprio regime militar, que desenvolvia “a tese de que a crise moral era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar os maus hábitos – sendo, dessa maneira, a ante-sala da subversão”.

Esse desvario não ficou circunscrito apenas aos militares; também foi absorvido e reinterpretado por pessoas comuns da sociedade civil. Entre aquelas que escreviam cartas para a DCDP, algumas mencionavam que

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 em 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” (FICO, 2002, p. 261).

Ainda de acordo com Fico (2002, p. 261), uma das cartas destinada ao comandante da Polícia Federal em São Paulo, encaminhada à DCDP no dia 1º de agosto de 1975, dizia o seguinte: “Essa é a tática dos inimigos da Pátria, solapar a família, corromper a juventude, disseminar o amor livre, a prostituição e toda sorte de degradação do povo. Feito isso, nada mais precisa ser feito para se dominar um País.”

Com o Estado autoritário já em vigência, a censura de teor moral passou a fazer parte de uma cultura política em uso no Brasil, marcada principalmente pela atuação dos militares, que passam a desempenhar o papel de dirigentes necessários à preservação do interesse maior da nação, a ordem institucional (BORGES, 2003, p. 18), sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional. Nesse sentido, “assumiram a função de partido da burguesia, manobrando a sociedade civil, através da censura, da repressão e do terrorismo estatal, para promover os interesses da elite dominante, assegurando-lhes condições de supremacia em face social” (BORGES, 2003, p. 21), fazendo com que essa classe fosse bastante favorecida e se tornasse cada vez mais dominante e hegemônica em relação às classes subalternas de nosso país. Vale ressaltar, ainda, tendo em vista o modelo de desenvolvimento econômico-social, que a própria burguesia e a pequena-burguesia abandonaram seus representantes políticos tradicionais e aderiram à perspectiva de um governo forte (BORGES, 2003, p. 21).

Nesse clima ideológico, o aparelho militar criou o SNI, passa a encabeçar uma ampla rede de espionagem após o governo do general Emílio Garrastazu Médici.

Ao contrário do que supôs Golbery do Couto e Silva, que afirmou ter criado “um monstro”, não foi ele, mas a linha dura, que gestou tal criatura. A vitória definitiva da corrente, representada pela decretação do AI-5, fez com que a espionagem passasse a atuar a serviço dos setores mais radicais, divulgando as avaliações que justificavam a escalada e a manutenção da repressão (FICO, 2004, p. 36).

O Serviço agia de forma truculenta a fim de exterminar do contexto nacional o suposto terrorismo e seus “perigosos protagonistas”, os “subversivos”, fundamentando-se, evidentemente, na Doutrina de Segurança Nacional, em sua tentativa de padronizar a sociedade na necessidade de uma guerra interna contra um inimigo comum. Difunde-se, assim, a ideia de uma luta contra a subversão e os comunistas, que, tinham o suposto objetivo de desarticular a ordem vigente.

Com a radicalização da Doutrina de Segurança Nacional – juntamente com os seus órgãos adjacentes, como o SNI –, a censura de diversões públicas passa a fortalecer uma cultura de fiscalização da “moral e bons costumes” no país. Fica evidente um conflito do próprio Estado e setores mais conservadores da sociedade contra modificações comportamentais como a liberação sexual, as manifestações artístico-culturais das “vanguardas”, ou mesmo o movimento *hippie*. Por essa perspectiva, a TV Globo cria a telenovela de perfil mais voltado à realidade do cotidiano do brasileiro, acarretando maiores problemas com a censura de costumes (FICO, 2004).

Além da preocupação com os costumes, o discurso alegórico enaltecendo as maravilhas do regime e omitindo as misérias que este produz vem compor um quadro que se apresenta à sociedade civil carregado de funções simbólicas. Diferentemente do visto na era Vargas, este não se baseia na construção da imagem presidente, mas na do progresso e desenvolvimento do país, já que o modelo não se concentra ditador, mas em uma instituição: o Exército (BERG, 2002, p. 56). Assim, a propaganda que se faz durante o período vem carregada de enaltecimento do regime:

Na ocasião, foram divulgados os objetivos do governo com a propaganda. Falava-se em “mobilizar a juventude”, em fortalecer o “caráter nacional”, em estimular o “amor à Pátria”, a “coesão familiar”, a “dedicação ao trabalho”, a “confiança no governo” e a vontade de participação”<sup>27</sup> (FICO, 1997, p. 94).

Essas diretrizes pressupõem a eficácia da propaganda, da qual depende a atuação da censura e vice-versa. Dessa forma, são produzidos conteúdos que remetem à ordem para o caminho do progresso, entendido pelo regime como o do desenvolvimento econômico e tecnológico.

Também é pertinente repetir que para a legitimação não só da censura, mas do próprio Estado autoritário, a difusão de ideais sobre moral e civismo passa através de diversos canais, como a escola e os meios de comunicação, pelos quais o Estado autoritário instaurava modelos de conduta e defendia instituições que, segundo a doutrina militar, integravam a pátria, como família, escola, justiça, igreja e Forças Armadas (LUCAS, 2015, p. 232).

Com o painel montado pelo Estado autoritário para articular um discurso para o corpo social brasileiro, foi possível justificar a atuação da censura afirmando que, desde na imprensa até no teatro, cinema, música, ou mesmo televisão poderiam existir “comunistas” e “subversivos” infiltrados, que procuravam confundir a mente e os hábitos dos ditos “cidadãos de bem”. Mas, se engana quem acredita que a censura agia da mesma forma em cada um desses espaços. Para Fico (2004), durante o período não houve apenas uma censura, mas duas. Para ele, a censura à imprensa e a censura de diversões públicas se distinguem muito. A primeira não agia através de normas ostensivas, mas de “bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam”. A segunda era antiga e legalizada, existindo desde 1945 com o Estado Novo de Getúlio Vargas, e conhecida principalmente no teatro, na música e no cinema.

No que se refere à censura da imprensa, em análise comparativa dos jornais *O Estado de S. Paulo* e o alternativo *Movimento*, Aquino (1999, p. 212) discute a vigência do período

---

<sup>27</sup> Em fevereiro de 1971, a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) lançou um “Plano Global de Comunicação Social”. Através dele, os objetivos da propaganda do regime foram traçados.

que ela considera como de censura política do Estado autoritário brasileiro, entre os anos de 1968 (quando houve a publicação do Ato Institucional nº 5) e 1978 (quando ocorre a abolição da censura prévia). Para ela, o momento pode ser dividido em duas fases distintas: uma primeira, de 1968 a 1972, em que ocorre a estruturação da censura do ponto de vista legal e profissional, e esta age, sem distinção, em todos os veículos da imprensa, mas restrita a telefonemas e bilhetes enviados às redações; e a segunda, de 1972 a 1975, quando há uma radicalização devida à institucionalização da censura prévia de órgãos de divulgação que resistissem ao governo. Aquino nos alerta que em 1974, ano da posse de Geisel, apesar promessa da distensão política, não houve grandes mudanças no quadro da censura; há mesmo, em alguns casos, elevação do número de proibições. Já entre 1975 e 1978, a “censura passa a ser mais restritiva e seletiva: lentamente vai se retirando dos órgãos de divulgação, bem como diminuem de intensidade as ordens telefônicas e os bilhetes às redações” (AQUINO, 1999, p. 215). Deve-se salientar que, entre os anos de 1968 e 1978, a censura da imprensa escrita no Brasil adotou como estratégia o uso de “telefonemas, anônimos ou não, de ordens escritas, apócrifas ou não, encaminhadas às redações de jornais, e de acordos fechados com os proprietários de grandes órgãos de divulgação, ou através de censura prévia” (AQUINO, 1999, p. 215).

Ao comparar a censura de diversões públicas (como teatro, música, cinema e televisão) à da imprensa, vemos situações diversas mesmo nas fases mais punitivas das duas. Fico (2004) afirma que a censura da imprensa apresenta um auge repressivo entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970. Nas diversões públicas, o auge ocorre no final dos anos 1970, durante o processo de distensão política. Nessa esfera, como aponta Marcos Napolitano (2004), o campo musical se destacava como alvo da vigilância, sobretudo artistas e eventos ligados à MPB. Através de fontes coletadas junto às coleções do DOPS nos arquivos públicos de Rio de Janeiro e São Paulo, conclui, considerando a atuação dos agentes da repressão nesse campo entre 1967 e 1982, que eles eram norteados por uma “mistura de valores ultramoralistas, antidemocráticos e anticomunistas”, e que as principais acusações encontradas nos chamados “prontuários” foram as seguintes, em grau de suspeição decrescente:

- a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; c) participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; d) conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); e) ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”.

Neste sentido, Chico Buarque de Hollanda era dos mais citados; f) citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos) (NAPOLITANO, 2004, p. 105).

Ações e declarações que iam contra a moral dominante e a ordem política, ou que fugiam aos padrões de comportamento e bons costumes vigentes, eram vistas como suspeitas e passíveis de acusações nos prontuários. No caso de artistas que tivessem essas condutas em letras cantadas, a *performance* e as eventuais declarações dadas em seus shows os transformavam em exemplos de “perfil suspeito”, e os mesmos passam a ser constantemente vigiados e até perseguidos. A interferência dos agentes fica clara ao registrarem tais atitudes, indicando que haviam pessoas “subversivas” que atuavam no campo da cultura para iniciar uma “guerra psicológica”. A técnica utilizada poderia se destacar mais tarde em registros de atividades suspeitas produzidos pelo órgão, potencializando a desconfiança sobre vigiados.

Ao abordar o cinema sob a perspectiva de Leonor Souza Pinto (2006), é possível perceber a estruturação da censura no pós-golpe em quatro fases: a moralista (1964-1966), a da militarização do órgão de censura (1967-1968), a da censura político-ideológica (1969-1974), e a da distensão (1975-1988). A primeira se caracteriza pela tomada dos cortes como regra, concentrados em palavrões, cenas de cunho sexual e figurinos ousados demais se comparados aos padrões da época. Paralelamente à repressão cultural, a difusão no exterior da imagem de um país “democrático” é montada, ao ser criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilmes), em 1969, cujas funções incluíam desde a distribuição de filmes, sua coprodução, até seu envio desses para festivais e mostras internacionais. Nesses casos, os filmes apenas necessitavam dos carimbos de “Boa Qualidade” (BQ) e de “Livre para Exportação”. Em caso de negativa, o filme estava inviabilizado de participar em festivais e ser comercializado no exterior.

Na segunda fase, a partir de 1967, a censura passa a se preocupar com questões de ordem política nas obras. Termos como “subversão”, “ditadura”, “governo popular” e “revolução” passam a ser recorrentes. O período caracteriza-se por um intenso e gradual processo de militarização da censura, apoiado na instauração do AI-5:

Seus quadros funcionais são reorganizados e o controle transferido a militares de alta patente – generais, coronéis. Ao final de 1968 toda a chefia é militar. Ao moralismo, é acrescentado um foco político. A ditadura é “a verdadeira democracia”, qualquer discordância simboliza “atentado à segurança nacional”. A interdição de filmes se instala. A censura, mais uma vez, reflete os projetos da ditadura no plano político (PINTO, 2006, p. 8).

De 1969 a 1974, a censura assume seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime. Esse período, iniciado com o AI-5, é caracterizado por enfrentamento e repressão direta. No cinema, a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria. Exemplo disso é estratégia de “boi-de-piranha”, onde, com o intuito de salvaguardar o máximo do conteúdo das obras, produtores inseriam diversas cenas atraentes para o regime, mas com pouca importância no roteiro. Com isso, era possível negociar cortes e vetos totais das cenas. Por fim, na distensão, na contramão dos ares de liberdade sugeridos pela abertura política, a censura de diversões públicas, especialmente do cinema, muda seu foco para os filmes brasileiros na televisão, onde agora se concentrava o grande público, enquanto os libera para as salas de cinema. Havia uma política mais moderada para sessões de cinema, enquanto na televisão os filmes recebiam cortes que muitas vezes tornavam as tramas incompreensíveis, eram liberados somente para horários noturnos ou simplesmente vetados.

Podemos concluir que a censura, no Estado autoritário, não funcionou da mesma maneira nos diversos veículos em que atuou, apresentando dessemelhança em termos de quantidade de proibições. Em 21 anos de existência, os governos militares e seus representantes aplicaram, de modo geral, as seguintes medidas para viabilizar seu discurso frente à sociedade civil e instaurar suas práticas tanto no meio da imprensa como nas diversões públicas: a construção do mito da guerra e do inimigo interno; a criação de instrumentos legislativos para legitimar o regime; a divulgação da tese de uma crise moral fomentada pelo “movimento comunista internacional”; a promoção dos interesses da burguesia; a propaganda enaltecida do regime; a expansão da censura prévia para veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de censura, combinando teor moral e político de forma a, em dado momento, inverter as estatísticas da censura que, até então, priorizava questões morais, além de aumentar drasticamente o número de interdições nas diversões públicas. Não fosse suficiente, a centralização da censura de diversões públicas indicava a expansão do controle desses veículos sobre as manifestações públicas, e um dos principais atores neste processo foi o censor, como veremos a seguir.

### 2.3 O CENSOR

Como são selecionados os censores do Estado autoritário? Quais os critérios para os cortes e as proibições que realizam? Por que exercem esse papel? Essas são as questões que reverberam quando são analisados os relatórios, pareceres, prontuários e outros gêneros de

escrita burocrática dos serviços de vigilância e controle das comunicações, dentre os quais se destacavam a DCDP e o SCDP. Vemo-nos, agora, obrigados a discutir a figura do censor.

É evidente que a censura possui um elemento de subjetividade; entretanto, devemos deslocar nossos olhares dos sujeitos atuantes na censura para as leituras postas em ação por eles, a fim de ordenar o que de fato estabeleciam como inapropriado. Interditar uma cena que abordasse temas como sexo, moralidade pública e bons costumes era exigência da lei<sup>28</sup>, mas a amplitude dos assuntos parece conferir certa abstração à caneta vermelha da censura.

Com a finalidade de “fornecer ao TC [técnico de censura] elementos básicos que permitem, tanto quanto possível, uniformizar os critérios para exame e classificação das matérias submetidas ao SCDP/SR/RJ, dada a subjetividade que tal exame envolve”<sup>29</sup>, foram criadas as “*Normas Internas para a Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP*, que tinham por referência a Constituição Federal de 1967, art. 8º, letra d<sup>30</sup>, o Decreto 20.493/46, a Lei 5536/68 e a Lei de Segurança Nacional DL 898/69” (BERG, 2002, p. 99). O documento continha instruções como as seguintes:

No campo da comunicação social relativa a diversões e espetáculos públicos, as matérias que envolvem aspectos políticos e filosóficos, sem que haja manifestação superior prévia e expressa, não devem sofrer restrições por parte do SCDP/SR/RJ. Quando na análise prévia da matéria submetida ao SCDP/SR/RJ for constatado, além das restrições legais, acima referidas, críticas e referências consideradas ofensivas e/ou pejorativas a pessoas, deve ser buscado uma aquiescência do autor ou produtor para a supressão ou substituição do texto ou encenação [...]. No que concerne a moral e aos bons costumes, entretanto, é inegável a competência da ação prévia da Censura Federal (Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ, s/d. Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF.)

As próprias Normas tratavam da subjetividade da análise do censor:

As manifestações do conceito de moral e a definição de bons costumes torna a avaliação das matérias a analisar bastante subjetiva e o princípio de deixar a conclusão a cargo do bom senso de cada TC [Técnico de Censura] pode levar a uma diversidade de critérios não convenientes nem ao SCDP/SR/RJ nem ao interessado pela liberação da matéria (Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ, s/d. Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF.)

Ao nos concentrarmos nas referências para a construção desse manual, é possível captar os parâmetros para a seleção dos assuntos e temas a serem vetados ou examinados com

<sup>28</sup> Decreto-lei nº 1.077, portaria 11-B, de 6 de fevereiro de 1970.

<sup>29</sup> Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ, [s/d]. Encontram-se no Fundo DCDP, SO, SN. ANDF/CRDF.

<sup>30</sup> “Compete à União: [...] organizar e manter a polícia federal com a finalidade de prover: [...] a censura de diversões públicas.” (BRASIL, 1967)

maior cautela. Tal afirmação faz sentido quando nos confrontamos com a Constituição de 1967, art. 153, § 8º, emenda Constitucional 1/69, onde consta que

é livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão a ordem ou preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes (BRASIL, 1969).

Percebemos que na própria Constituição eram delimitados assuntos para servir de base aos censores no referente a política, subversão, religião, raça ou classe, atrelados à moralidade e aos bons costumes. Não coincidentemente, vemos os mesmos ou semelhantes assuntos nas Normas, nas fichas que eram divididas por temáticas como “sexo”, “política”, “tóxico”, “violência”, dentre outros, englobados na classificação “geral”.

A lei nº 5.536/68 institui o Conselho Superior de Censura, órgão diretamente subordinado ao Ministério da Justiça, que em sua composição dispunha de representantes dos Ministérios da Justiça, Relações Exteriores e Comunicações; do Conselho Federal de Cultura; do Conselho Federal de Educação; do Serviço Nacional do Teatro; do Instituto Nacional do Cinema; da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor; da Academia Brasileira de Letras; da Associação Brasileira de Imprensa; dos Autores Teatrais; dos Autores de Filmes; dos Produtores Cinematográficos; dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas; e dos Autores de Radiodifusão. Tinha como objetivo rever as decisões do DPF relativas à censura de espetáculos, além de elaborar critérios que orientassem o exercício da censura.

Mesmo que sua efetiva concepção tenha se dado apenas em 1979, com o decreto nº 83.973, sua importância já é sentida nos anos anteriores devido ao seu art. 3, que impõe:

Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes (BRASIL, 1968).

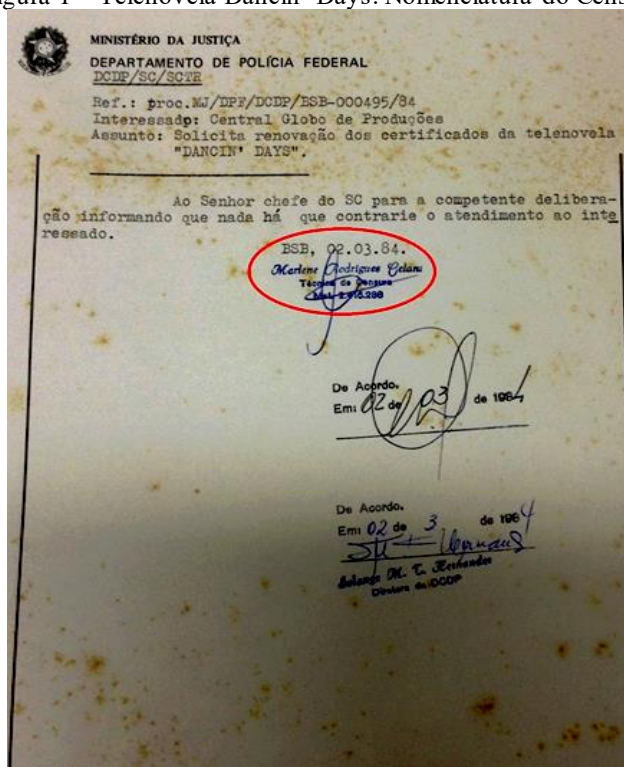
Como indica Kushnir (2004, p. 105), a definição de que a censura fosse feita de acordo com a ordem política (colocada pela “segurança nacional e ao regime representativo e democrático”) e respeitando os elementos da moral e bons costumes, expõe “que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo

das diversões públicas”. Dessa forma, quando o TC Ivan Batista Machado determina a liberação da sinopse da telenovela *Água Viva* no dia 7 de dezembro de 1979, ele se baseia não só na censura prévia de diversões públicas (art. 4º, inciso XII, decreto nº 20.493/46<sup>31</sup>), mas também no decreto, que aborda o argumento político. Como mostramos a seguir:

Considerando-se que a presente novela, dentro de todo um contexto, insere-se nos mesmos níveis censórios, apresentando-se situações análogas havidas em novelas já anteriormente liberadas por esta DCDP, para o horário das 20:00 horas, no referido veículo, havendo por bem em opinar PELA LIBERAÇÃO, da presente sinopse para o horário pretendido, ou seja, para o horário das 20:00 horas e cuja a liberação final condicionar-se ao exame do taípe dos respectivos episódios, de acordo com o disposto no art. 4º, inciso XII (Censura à Televisão), Decreto 20493/46, combinado com o art. 3º (Censura Classificatória) da Lei 5536/68.<sup>32</sup>

Também importante na lei nº 5.536/68 é o art. 14, que resolve que “fica alterada para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, Código PF-101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal”. Ou seja, o título de censor federal passa a ser “técnico de censura”, como notado nas figuras 1 e 2:

Figura 1 – Telenovela Dancin’ Days. Nomenclatura do Censor.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5.

<sup>31</sup> “Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar: [...] XII – as exibições de televisão.” (BRASIL, 1946)

<sup>32</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 5639/79. Sinopse.

Figura 2 – Telenovela Dancin' Days. Nomenclatura do Censor.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 9998 / 80

TÍTULO: "ÁGUA VIVA" - CAP. 50

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 12 (DOZE) ANOS C/CORTE

REF. FLOSO:

Este capítulo põe em evidência, a reconquista da amizade de Nelson por Sandra; a alegria deste em poder desfrutar a companhia de M<sup>rs</sup> Helena; início do julgamento de Evaldo, onde são mostrados mais uma vez o espírito solidário por parte de todas as pessoas que o cercam.

Embora continuem as dissensões entre Marcos e sua mãe, neste capítulo, os diálogos apresentam-se sem maiores consequências para o horário. Quanto a outros aspectos, com exceção da expressão "pombas" (fls. 19 do script) dita por Marcos, a qual deverá ser suprimida, nada há que impeça a sua liberação para os maiores de 12 (doze) anos.

Brasília, 27 de março de 1980.

N. Fernandes Rosa  
TC. Mat. 2.096.598

Marlene Cotani  
TC. Mat. 2.416.288

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5.

Quando o cargo é transformado em “técnico de censura”, são realizados concursos públicos que estipulavam que, para exercer tal função, era indispensável um “diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia” (KUSHNIR, 2004, p. 103). Aqueles que já ocupavam o cargo de censor federal “estariam classificados, de acordo com o nível de escolaridade, em TCs-classe A (até o segundo grau) e classe B (nível superior)” (BERG, 2002, p. 93). No que diz respeito exclusivamente à televisão, e mais especificamente à telenovela, os censores, como aponta Berg (2002, p. 93), recebiam uma apostila da DCDP instruindo-os sobre o que deveriam ou não censurar, que deveria ser seguida à risca para o preenchimento dos pareceres. Após a lei nº 5.536/68, esse documento aponta para certa padronização, tanto no esqueleto de sua formatação quanto na escrita dos censores<sup>33</sup>. Era formado pelo número do parecer, o título da telenovela, a classificação etária, e o parecer em si, composto pelo resumo do capítulo, a exigência do corte ou da liberação, a data e o nome dos técnicos de censura. Apesar da falta da liberdade dos censores através dessa padronização dos pareceres, a fim de vetar a subjetividade dos julgamentos,

<sup>33</sup> Salvo algumas exceções, como no caso do teatro durante os anos do governo Médici, em quem os pareceres se resumiam, às vezes, a um “sim” ou “não” (BERG, 2002, p. 95).

as manifestações do conceito moral e a definição de bons costumes tornaram a avaliação das matérias a analisar bastante subjetividade e o princípio de deixar a conclusão a cargo do bom senso de cada TC pode levar a uma diversidade de critérios não convenientes aos SCDP/SP/RJ nem ao interessado pela liberação da matéria (Normas Internas para Avaliação do Material Submetido ao SCDP apud BERG, 2002, p. 94).

Contudo, percebemos em alguns casos certa autonomia nos pareceres, como no parecer nº 731/78 da TC Laura Bastos<sup>34</sup>, que, ao citar a telenovela *Dancin' Days*, afirma que esta

se desenvolve estudando o relacionamento de uma sociedade burguesa, hipócrita e decadente. [...] A preocupação do material é uma constante na novela. No final, conseguem um certo grau de maturidade que os leva a um reajuste social e emocional.

Devido à complexidade dos temas abordados, exigindo um nível de compreensão e amadurecimento do público telespectador, sugerimos pela liberação da novela para maiores de 16 anos, subordinada ao prévio exame dos tapes.<sup>35</sup>

Logo, apesar de os pareceres serem padronizados com base em leis específicas, decretos e na própria Constituição Federal, eram também redações livres que poderiam dar subjetividade à censura. Advertimos, entretanto, como menciona Kushnir (2004, p. 23), que “esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca os seus formuladores”. Destacamos ainda que, para além das leis censórias, os técnicos de censura também estavam inseridos em uma comunidade de espectadores e, mesmo que tivessem objetivos distintos – e “deve-se ter clareza que o objetivo do censor não é a apreciação artística, mas sim interditar determinadas representações ou classificá-las. E o interdito tem como seu par o proposto” (LUCAS, 2015, p. 235) –, partilhavam de uma mesma cultura, tinham seus objetivos, ações e produções definidas como culturais pela sociedade e se assemelhavam em seus modos de vida. Nesse sentido, era o governo que definia as exigências relativas ao seu perfil. Em 1966, o SCDP, preocupado com o bom desempenho dos censores, cria cursos de aperfeiçoamento e especialização na Academia Nacional de Polícia (ANP). Essa prática durou por quase vinte anos.

Na estrutura acadêmica instalada nesses cursos, para formar e atualizar os censores, o primeiro, de 1966, foi composto dos seguintes professores: o coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho ministrou técnica de censura; o censor Criolano Fagundes, direito aplicado; e a atriz Sylvia Orthof, teatro. Em 1976, a professora de técnica e censura de teatro foi Maria Clara Machado e, no ano seguinte, professores da

<sup>34</sup> Parecer referente à telenovela *Dancin' Days*, à época chamada provisoriamente de *A prisioneira*.

<sup>35</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 731/78. Sinopse.

Universidade de Brasília ministraram também disciplinas para os censores. (KUSHNIR, 2004, p. 177)

A diversidade de discentes vindos de áreas de inteligência do Exército mostrava a preocupação em formar censores como técnicos, dentro da ideia de defesa da moral e dos bons costumes. Em 1974, com o intuito de profissionalizar o cargo, é criado o primeiro de muitos concursos para técnicos de censura. A consolidação desse processo se dá com a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao DPF e com sede no Distrito Federal, pelo decreto nº 73.332, de 19 de dezembro de 1973, em substituição ao SCDP. Na mesma época, as divisões locais da Censura Federal ou das Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDP) passaram a se chamar Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Anexos ao DCDP, esses SCDPs estaduais recebiam os documentos que passariam por censura, avaliavam os programas das diversões públicas, realizavam fiscalização local e aplicavam as decisões da DCDP de Brasília.

Essas seções locais, a partir de 1970, com a entrada de novos técnicos de censura, passaram a desempenhar importante papel na centralização, na medida em que elas faziam presentes em cada estado e até mesmo, por meio das “descentralizadas”, nos municípios, as decisões do DCDP, ao qual estavam subordinadas “doutrinária e normativamente”. (VIEIRA, 2016, p. 72)

Apesar de centralizada durante todo o período, até o fim da primeira metade da década de 1970 a censura foi dependente do Ministério da Justiça e, dentro dele, do DPF. Em alguns momentos a DCDP parecia mais autônoma, com maior visibilidade para o Diretor da Divisão, como durante a diretoria de Solange Hernandez (1981-1984), também chamada “Margaret Thatcher, D. Solange, a dama da tesoura ou a dona da censura”.

Solange Hernandez, a Solange *Tesourinha*, era a legítima representante da “linhadura” da censura. Sintonizada com as reflexões de Armando Falcão, enquanto foi “dona da tesoura”, desaprovou segundo os registros do DCDP, 2.517 letras de música, 173 filmes inteiros, 42 peças de teatro e 87 capítulos de novelas. (KUSHNIR, 2004, p. 160)

Contudo, o que percebemos é que o período foi marcado pela forte centralização e controle por parte do Ministério da Justiça e do DPF sobre a Censura Federal. Sendo assim,

articulava-se, por um lado, a conveniência política momentânea, ou seja, orientando a DCDP a escapar de certos temas polêmicos ou orientar novos alvos, e, por outro, a efetivação de uma racionalização administrativa voltada para maximizar a eficiência do censor e de sua capacidade de compreender e perceber a periculosidade das obras, assim como desenvolver estratégias de neutralização das mesmas, operação

realizada por meio dos cursos, das discussões sobre a legislação censória e das consultas jurídicas (VIEIRA, 2016, p. 72).

Até o momento, vimos as bases legais para fundamentar não só a censura como o desenvolvimento do tecnicismo do censor, justificado pela sua subjetividade e pelo funcionamento burocrático dos órgãos relativos à Censura Federal. Isso resultou em uma censura federalizada, centralizada, racionalizada e subordinada ao interesse do Estado em eficiência burocrática. Contudo, devemos relativizar essa eficiência, já que, a partir de meados dos anos 1970, vemos problemas técnicos graves na atuação da censura.

### 2.3.1 O lugar do censor nos anos finais do Estado Autoritário

Nos desdobramentos desse panorama, podemos verificar o descompasso entre a tecnologia utilizada pelas emissoras – principalmente na Rede Globo – e os equipamentos da DCDP. De forma ilustrativa, Carlos Fico (2002, p. 265) relata que em 1971 a própria Rede Globo havia doado ao DCDP um equipamento de vídeo para que a censura fosse realizada em Brasília; em 1974, a Divisão ainda contava o mesmo equipamento, que não era mais adequado. A precariedade tecnológica forçava os censores a se deslocarem para as emissoras quando os equipamentos da DCDP eram insuficientes. Em ambiente hostil, os censores se sentiam pressionados, o que incidiu diretamente sobre o desempenho censório.

Fora das emissoras, os censores trabalhavam no prédio do DPF. O edifício foi construído de forma análoga ao panóptico de Bentham<sup>36</sup>, apresentando

uma arquitetura que lembra muito a figura dos *meganhas* – policiais de óculos Ray-Ban, tipos truculentos e cruéis que andavam em furgões C-14 ou nas populares Veraneio, automóveis típicos dos anos de 1970. Todo em vidro fumê preto, não se sabe o que acontece lá dentro. *Eles* de lá, veem tudo o que se passa aqui fora protegidos nessa escuridão (KUSHNIR, 2004, p. 159).

A própria arquitetura do DPF garantia a sustentação e eficácia do esquema de vigilância e controle do comportamento dos homens, seus gestos, suas atividades e seus discursos. Funcionava, de certa forma, de maneira muito semelhante à ideia que Foucault nos apresenta sobre o panóptico, que

---

<sup>36</sup> O panóptico era a arquitetura carcerária ideal para o filósofo Jeremy Bentham. O objetivo da construção panóptica era garantir a segurança. Baseava-se em uma torre central, que observava a todos os prisioneiros, reclusos em celas individuais, sem que esses pudessem saber se estavam ou não sendo observados.

é polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico pode ser utilizado (FOUCAULT, 1977, p. 181).

Em fins da década de 1970, a discussão sobre o lugar do técnico de censura na burocracia estatal era efervescente. Num momento de revogação de vários atos e decretos – principalmente o AI-5 – e do processo em curso de anistia política, a visibilidade do censor tornava-se um incômodo:

A vontade de retirar os censores, tanto do organograma do DPF como do Ministério da Justiça, estava presente nos debates que antecederam o processo de estabelecimento da Anistia política, no fim do governo Geisel, e continuaram nos primeiros meses do governo do general João Batista de Oliveira Figueiredo (1979-1985). (KUSHNIR, 2004, p. 157)

No próprio prédio da DPF, o censor era “posto de lado”, o que já era evidente ao longo do Estado autoritário; afinal, muitos funcionários ali alocados não se consideravam policiais e acreditavam que realizavam uma tarefa intelectual. Assim, ser técnico de censura no DPF significava ter função à parte.

O problema parecia ainda maior quando vemos o número de censores atuantes no DCDP, sempre aumentando a partir de 1970. “Em 1973 haviam 34 censores atuando na sede, em Brasília. Em 1978, 45, chegando ao máximo de 59 censores em 1981. Somados aos outros 162 espalhados pelo Brasil, neste ano, eles totalizavam 221 censores atuando no país.” (FICO, 2002, p. 265) Nesse contexto, a década de 1980 foi palco de diversas manifestações exigindo uma solução para o problema do “lugar do censor”. Grande parte dos técnicos de censura resistia a ideia de deixar o DPF, já que se sentiam parte integrante deste. Mesmo considerando seu “trabalho intelectual”, os últimos censores já se admitiam policiais, para que assim pudessem gozar das vantagens que o Estado proporcionava a estes.

É apenas com a Constituição de 1988 que o cargo de técnico da censura é extinto e os antigos censores são realocados em áreas da PF: Polícia Marinha, Segurança Bancária, Administrativo, Departamento Pessoal, Comunicação Social, etc. “Em fins da década de 1990, dos 220 censores que existiram, 116 estavam na ativa e foram elevados à categoria de delegado. Dos 104 aposentados, 36 eram advogados e 71 não tinham nenhuma formação jurídica.” (KUSHNIR, 2004, p. 207)

O que se pretendeu explicar nesse capítulo foram os parâmetros adotados para a construção da censura por parte do Estado autoritário. Estes basearam-se em leis e práticas anteriores a 1964, e após esta data é criado todo um aparato legal para legitimar a censura. Pautado na efetividade e racionalidade burocrática, o Estado traz a Doutrina de Segurança Nacional para dentro da Censura Federal, estabelecendo a DCDP como um instrumento de sua política. O papel do censor é destacado como o de agente da política de Estado, atuando em uma guerra interna contra subversivos prontos a atentarem contra a moral e os bons costumes. A censura, desde que reformulada e regulada, teria um papel primordial nessa luta, controlando e vigiando os discursos, as ações e os comportamentos que atentassem contra a ordem vigente.

### 3 VISIBILIDADE DAS TELENVELAS E SEUS COMPARATIVOS

Capaz de exercer influência no cotidiano do seu público, a telenovela difunde sentidos que caracterizam a era das imagens espetaculares, bebe da realidade, cria ilusões e sustenta o imaginário de seus telespectadores. Apresenta-se como produto ideológico que “faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior” (BAKHTIN, 2002, p. 31).

Para iniciar as reflexões sobre as telenovelas, trabalhadas nessa dissertação como importantes programas que se tornaram visíveis diante de uma sociedade influenciada pela lógica do consumo e vigiada pelos governos autoritários, entende-se por essencial desenvolver uma análise a priori sobre a história das telenovelas brasileiras, para que seja possível compreender de modo mais embasado a preocupação do Estado e dos micropoderes atuantes sobre as imagens e narrativas postas para o grande público.

#### 3.1 TELENVELAS: TRAJETÓRIA HISTÓRICA NO BRASIL

No dia 21 de dezembro de 1951, estreava na TV Tupi, pouco mais de um ano após a implantação da televisão no Brasil<sup>37</sup>, a primeira telenovela brasileira: *Sua Vida me Pertence*, de Walter Foster. Encenada ao vivo, sem muitos recursos e com péssimas condições técnicas, era exibida apenas às terças e quintas, às 20 horas, com duração média de vinte minutos por capítulo. Longe de dar sinais de que um dia chegaria a ser um dos meios que mais divulgaria marcas, maneiras e formas de consumir, a telenovela buscava, nesse novo campo quase inexplorado que era a televisão, se afastar da herança técnica das radionovelas e das *soap operas*<sup>38</sup>. No entanto, por mais que houvesse a separação técnica, sua estrutura seguia as matrizes da radionovela, que se baseavam nos folhetins clássicos, além de outras experiências latino-americanas.

<sup>37</sup> No dia 20 de janeiro de 1951, Assis Chateaubriand inaugura a TV Tupi em São Paulo. Quatro meses depois, inicia um novo empreendimento e cria a TV Tupi Rio, no Rio de Janeiro.

<sup>38</sup> Apesar do termo “telenovela” ser comumente traduzido em inglês como *soap opera*, há algumas diferenças essenciais. Nascidas nos Estados Unidos, as *soap operas* possuem um enredo que se desenrola sem fim programado, indo ao ar enquanto houver audiência e patrocinadores dispostos a bancar o programa. Além disso, seus protagonistas são famílias ou uma comunidade que vive diferentes dramas e ações. Já nas telenovelas, o final tem data marcada, e sua narrativa se concentra, geralmente, em um casal (MAZZIOTTI; FREY-VORG, 1996, p. 48).

Haviam, todavia, problemas na estrutura e constituição dessa nova maneira de se fazer novela. Atores vindos do rádio, por exemplo, eram acostumados a utilizar apenas a voz; quando entravam em cena diante das câmeras, apresentavam expressão corporal em desacordo com o proposto. Além disso, tinham problemas em decorar os scripts, já que estavam habituados a ler os textos. Também a presença de um narrador mostrava conexão com as radionovelas: através dele era construída a ligação com os capítulos anteriores, e, do mesmo modo, criava-se o suspense no final dos capítulos, com a exibição de um prelúdio das próximas cenas. Apenas em 1963, com a produção da primeira telenovela em capítulos diários – e também a de maior duração, com 596 capítulos – na TV Excelsior<sup>39</sup>, intitulada *2-5499 Ocupado*<sup>40</sup>, do argentino Tito Di Miglio, foi possível perceber a quebra do tradicional esquema televisivo brasileiro de mostrar histórias divididas em duas ou três partes por semana.

De audiência pouco expressiva, em 1962 a TV Excelsior, emissora do canal 9, ficava atrás de suas concorrentes, Tupi e Record. Na época, pertencia a uma sociedade composta por Mário Wallace Simonsen, José Luís Moura, Ortiz Monteiro e João Scantimburgo. Mais tarde, por divergências políticas, Simonsen, partidário da candidatura do general Lott, compra as ações de Moura, que fechava com a de Jânio Quadros. Mesmo após a posse de Quadros, Simonsen não teve dificuldade em se aproximar do presidente, já que Saulo Ramos, advogado de Simonsen e da Excelsior, passou a ser chefe de gabinete. Em seguida, o empresário compra as ações dos outros dois sócios e coloca seu filho Wallace Cochrane Simonsen Neto à frente da emissora.

A partir daí a Excelsior passa por uma reformulação e, no lugar de Álvaro Moya, entra na direção Edson Leite. Em depoimento, este traz um panorama da preocupação da Excelsior com os rumos em que ela se encontrava e o seu papel diante de sua transformação. Diz ele: “a estação tinha apenas 1,5% de índice de audiência. Em cinco emissoras, ocupava o 5º lugar. O Sr. Mário Simonsen nos pediu, a mim e ao Alberto Saad, uma emissora com audiência. Ele assumiria os riscos econômicos de equipamentos e as contratações” (ORTIZ, 1989, p. 59).

Em termos de produção televisiva, a TV Excelsior

implementou a grade de programação vertical e horizontal – uma sequência diária com programa infantil, telenovela, telejornal, shows e filmes. Lançou um casal de bonequinhos animados como seus mascotes, que eram utilizados em vinhetas da programação, possibilitando aos telespectadores a imediata identificação do canal. Adotou rigoroso controle do tempo dos intervalos comerciais, os quais não podiam

<sup>39</sup> Fundada em 1959 pelo empresário Mário Wallace Simonsen e cassada em 1970.

<sup>40</sup> A veiculação das telenovelas diárias junto à estratégia de uma programação horizontal – ou seja, assistir à televisão como uma prática cotidiana – só foi possível com o início do uso de videoteipes nas emissoras, em 1960.

ultrapassar 2 minutos. Implantou a primeira telenovela diária no país: 2-5499 *Ocupado* (BUSETTO, 2007, p. 4).

A telenovela 2-5499 *Ocupado*, transmitida em 1963, torna-se um marco na forma de se fazer telenovela. Diante da formatação de uma estrutura diária, 2-5499 *Ocupado* está ligada a um quadro amplo de transformações, principalmente na forma de gestão das próprias emissoras; do início do investimento publicitário – uma vez que Edson Leite compra os direitos da telenovela numa viagem à Argentina, com o apoio da Colgate Palmolive, e durante toda a década de 60 a publicidade de firmas de sabão e dentifrício são constantes –; e do avanço das telecomunicações. De início, a telenovela diária teve certa resistência do público, mas logo após sessenta dias de exibição, já demonstrava ganhar admiradores. As telenovelas seguintes, no geral, conquistaram rápido sucesso, conseqüentemente alterando hábitos familiares: acostumadas ao jantar às 20 horas, as famílias passam a fazer a refeição às 17, porque pouco depois começam os romances seriados na TV. Aos poucos o público se habituava e organizava sua rotina com base nos horários estabelecidos pela programação televisiva. Com o surgimento do videotape (VT), cria-se a possibilidade não só da produção de uma telenovela diária, como também de sua veiculação dentro de um esquema de “horizontalidade” dos programas. Logo, esta passa a atrair o telespectador que até então via uma programação de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias.

As telenovelas apresentavam também características do gênero do melodrama<sup>41</sup>, típico dos anos 1960, primeiro sendo importadas de países da América Latina como Cuba, Argentina, México e Venezuela e, posteriormente, aproximando-se dos próprios melodramas brasileiros. Isto se deve à hegemonia do gênero, sobretudo porque, em última instância, as agências de dentifrícios e de sabão que introduziram a telenovela diária no Brasil definiam o formato da narrativa a ser apresentada para o público, já que as emissoras eram dependentes das patrocinadoras.

Dentro da categoria do melodrama, é possível destacar uma distinção clara entre a dramaturgia latino-americana e a brasileira. Esta última, de certa forma, apresenta tanta fidelidade ao padrão folhetinesco quanto a latino-americana, mostrando relações amorosas conflitantes, a polarização entre riqueza e pobreza, a dicotomia entre bem e mal e o desenrolar de uma história de amor entre um mocinho e uma mocinha; entretanto, há uma preocupação na identificação do público com essas telenovelas. Por isso, os autores adaptam o panorama da história a uma vida urbana. Telenovelas como *Ninguém crê em mim*, *Os rebeldes*, *Os tigres*

---

<sup>41</sup> Sobre o gênero do melodrama, ver: Jesus Martín-Barbero: Dos Meios às Mediações. Segunda Parte. Capítulo 3 - Indústria Cultural: capitalismo e legitimação.

e *Beto Rockefeller* são exemplos que buscaram reformular as temáticas e os referenciais de linguagem que até então estavam presentes no modelo folhetinesco. “Se a novela, no início da década, constituía uma produção cultural afastada das propostas da cultura brasileira, que fundiam arte-cultura-projeto político, temos agora uma aproximação com a atmosfera cultural do final dos anos 60.” (ORTIZ, 1998, p. 79)

Ainda no ano de 1968, é introduzido o crédito direto ao consumidor por parte do governo, o que redundou em um aumento proporcional no consumo de produtos nacionais; conseqüentemente, a venda de televisores superou as expectativas. Se, em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas possuíam aparelhos de televisão, em 1970 esse número já chegava a 40% (SKIDMORE apud MARCELINO, 2004, p. 25). Este extraordinário aumento no consumo de televisores refletia a entrada do país no período do enganoso “milagre econômico”, que inegavelmente trouxe a expansão do capitalismo, mas de cujos resultados materiais a maior parte da sociedade brasileira não pôde desfrutar de maneira sustentável e equânime.

“Nunca fomos tão felizes”, exclamava o slogan oficial difundido pela TV nos anos de 1970, conforme aponta Napolitano (2015, p. 150). O autor destaca que, entre os anos de 1969 e 1973, o Brasil cresceu a uma taxa média de 11% ao ano, chegando a quase 14% em 1973. Para a maioria da população sem opinião política ou mesmo envolvida nos ideais promovidos pela esquerda brasileira, o Brasil de fato vivia tempos gloriosos; afinal, nos anos 1970 havia pleno emprego, consumo farto com crédito a perder de vista, frenesi na bolsa de valores, a euforia do tricampeonato da Copa do Mundo, e as grandes obras “faraônicas” divulgadas pela mídia e propaganda oficial, como a Ponte Rio-Niterói, a Usina de Itaipu e a Rodovia Transamazônica. Contudo, do outro lado da moeda, cabe ressaltar o desenvolvimentismo implementado sem democracia, imposto pelo Estado autoritário, que gerou alto prejuízo social. Há de se considerar que o “salário mínimo entre os anos de 1964 e 1966 teve uma perda real de 25% e 15% entre 1967 e 1973. A mortalidade infantil não caiu no ritmo esperado para uma potência econômica em ascensão (131/100 mil em 1965, 120/100 mil em 1970, e 113/100 mil em 1975)” (NAPOLITANO, 2015, p. 149). Somam-se a isso a alta inflação e a concentração de renda; entretanto, a ampla oferta de emprego mascaravam os efeitos das perdas materiais, democráticas e simbólicas dos trabalhadores mais pobres.

Embora grande parte da população brasileira dos tempos de “milagre econômico” não tivesse condições de comprar o seu primeiro televisor, durante este período, devido ao aumento da escala de produção – contribuindo para ampliar o mercado e conseqüentemente atraindo investimento publicitário –, a redução no custo dos televisores se tornou

significativa. No início da década de 1970, a programação das televisões estava basicamente assentada na trindade telenovelas, “enlatados”, e shows de auditório.

Além do incentivo do setor privado, o Estado também tinha o poder de conceder e cancelar concessões de canais, embora a sua política sempre tenha sido a de estimular o modelo comercial de TV:

A concessão de canais de televisão era também um instrumento fundamental de que os governos militares dispunham para pôr em prática os objetivos de promover a “integração nacional”, pois, como parece claro, dotar áreas periféricas de estações de televisão deveria ser concebido como um instrumento eficaz na tentativa de integrá-las àquelas outras mais desenvolvidas do país. (MARCELINO, 2004, p. 20)

A Rede Globo foi a maior beneficiária dessa política. Criada em 1965, teve crescimento rápido devido principalmente às relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em aperfeiçoar ações de marketing, e incentivo da propaganda. No relativo a telenovelas, a Rede Globo passou a adotar o mesmo modelo que consagrou a Rede Tupi a partir do final dos anos 60, deixando de lado o estilo fantasioso que dominava as produções anteriores e propondo uma alternativa realista baseada na telenovela *Beto Rockfeller* (Tupi, 1968)<sup>42</sup>. Essa nova perspectiva trouxe a trama para o universo contemporâneo das grandes cidades brasileiras, com o uso de gravações externas, a introdução de linguagem coloquial, o humor inteligente, certa ambiguidade dos personagens e, principalmente, referências compartilhadas pelos brasileiros. Com a mudança, os telespectadores também são transformados: já não eram unicamente as mulheres donas de casa que assistiam às telenovelas, mas também os jovens e o público masculino.

A consolidação da TV Globo dentro do espaço audiovisual começa em 1969, em conjunto com a implantação do sistema de telecomunicações da Embratel. Este foi constituído pela instalação das estações terrestres de satélite, ampliando o sistema telefônico; a implantação das linhas de micro-ondas, possibilitando uma melhoria na transmissão televisiva em todo o território nacional; e a introdução da TV em cores. As medidas promovidas pelo órgão estatal mostravam a preocupação do governo com a área, que possibilitou a aceleração do desenvolvimento televisivo brasileiro – sobretudo da Rede Globo, que passa a criar as bases para uma equilibrada produção de cultura industrializada, unindo planejamento e estrutura organizacional vertical e centralizada.

---

<sup>42</sup> Houve uma ruptura desse modelo na telenovela *Sheik de Agadir* (Globo, 1966), que tinha personagens com nomes estrangeiros vivendo dramas pesados e diálogos muito formais.

Contudo, mesmo com o incentivo promovido pelo Estado, sua relação com a Globo mostrava, em certos momentos, tensão e conflito. A face repressiva da censura, que exigia análise prévia integral dos textos, colide, algumas vezes, com a proposta mercadológica da emissora, que passa a direcionar sua programação para as camadas socioeconômicas mais baixas da população, com o objetivo de alcançar larga audiência. Quanto mais não fosse, esse tipo de estratégia acabou por influenciar no potencial da televisão de interagir com a população, aspecto que nos ajuda a compreender a motivação por trás das interferências estatais. Num dos casos mais emblemáticos da história da televisão brasileira, a telenovela *Roque Santeiro*<sup>43</sup> (1975) teve seu texto integralmente censurado. Logo após o envio da “sinopse” do texto de Dias Gomes – um dos grandes nomes da intelectualidade do Partido Comunista – para a apreciação dos censores, o diretor da DCDP já alertava que a emissora deveria ter cuidado com as cenas e diálogos que tratavam dos problemas sociais na região nordestina, e recomendava que a Rede Globo enviasse os textos dos primeiros 20 a 30 capítulos (algo incomum à época, já que era corriqueira a análise de apenas 10 capítulos). *Roque Santeiro* foi liberada para ser exibida somente a partir das 22 horas, mas não chegou a ir ao ar no ano de 1975<sup>44</sup> porque, aos olhos dos censores, abordava assuntos que poderiam causar problemas à ordem moral e política (MARCELINO, 2004, p. 47).

É dentro desse contexto que a Rede Globo sedimenta seu aparato de produção com interesse no mercado, cria departamentos de pesquisa, marketing e formação, e torna-se a primeira emissora de abrangência verdadeiramente nacional. Devido a esse investimento, o produto telenovela ganha qualidade e popularidade entre as camadas populares, desbancando as outras emissoras. Se, no período anterior, TV Tupi e Excelsior apareciam como grandes produtoras de ficção seriada, o quadro se inverte entre 1970 e 1980, com a Globo chegando a produzir 77 telenovelas, enquanto a Tupi produz cerca de 50, a Record, 18, e a Excelsior apenas uma (ORTIZ, 1998, p. 89).

Esse trabalho vinha acompanhado das sondagens que a emissora realizava nos textos das telenovelas, desde a sinopse até sua exibição final, com o intuito de garantir a manutenção

---

<sup>43</sup> “Sátira à exploração política e comercial da fé popular, a novela marcou época apresentando uma cidade fictícia como um microcosmo do Brasil. A cidade é Asa Branca, onde os moradores vivem em função dos supostos milagres de Roque Santeiro (José Wilker), um coroinha e artesão de santos de barro que teria morrido como mártir ao defender a cidade do bandido Navalhada (Oswaldo Loureiro). O falso santo, porém, reaparece em carne e osso 17 anos depois, ameaçando o poder e a riqueza das autoridades locais.” (ROQUE..., [2013?])

<sup>44</sup> A obra de Dias Gomes somente seria exibida em 1985, quando foi liberada para as 20 horas; ainda assim, com restrições por parte da censura.

do interesse popular pela narrativa durante sua longa extensão. Desenvolveu-se a partir daí o mecanismo das *group discussions*<sup>45</sup>, realizadas por volta dos capítulos 20, 40 e 60:

Esses estudos, elaborados pela LPM (Levantamentos e Pesquisa de Marketing Ltda.), são realizados tendo como amostra um grupo de nove a dez mulheres, donas-de-casa entre 25 a 45 anos, as quais, na presença de um moderador, se reúnem para discutir a novela que está no ar. Os encontros são feitos simultaneamente em São Paulo e no Rio de Janeiro. (ORTIZ, 1998, p. 127)

Também é utilizado o “painel”, composto por entrevistas via telefone com mulheres, para detectar problemas rapidamente. Com isso, a Globo podia acompanhar a recepção do público enquanto a telenovela era exibida, mantendo o “padrão Globo de qualidade”<sup>46</sup>.

No fim da década, a Rede Globo torna-se hegemônica no espaço ficcional da televisão brasileira, enquanto sua principal concorrente no gênero, a TV Tupi, desaparece. Já não tem a necessidade de demonstrar legitimidade cultural para o Estado. Sérgio Mattos indica que

é extremamente significativo o fato de, em 1979, a Rede Globo de Televisão ter anunciado publicamente que a maioria dos programas produzidos por ela estavam atingindo os mais altos níveis de audiência em todo o país, principalmente aqueles exibidos no horário nobre, então já preenchido com 95% de programas produzidos pela própria rede (TV Globo Network, 1979). Vale destacar que a presença de programas estrangeiros na televisão aberta vem sofrendo uma acentuada queda ao longo dos anos (MATTOS, 2010, p. 115).

É nesse momento que entram em cena as duas telenovelas trabalhadas nesta dissertação, *Dancin' Days* e *Água Viva*. Apresentam-se como “folhetins modernizados”, com temas folhetinescos e dramáticos, mas adaptadas à realidade não só do brasileiro como também à de um período marcado pela interferência da censura no meio das diversões públicas e pela mediação do mercado sobre as narrativas produzidas.

### 3.2 SEMELHANÇAS ENTRE AS TELENÓVELAS *DANCIN' DAYS* E *ÁGUA VIVA*

O intenso processo de incentivo e investimentos para a consolidação da televisão entre os anos 1950 e 1960 coincide, como vimos, na busca de uma linguagem televisual. Entretanto há mesmo assim uma tendência para a construção de narrativas melodramáticas, frequentes nos folhetins e nas radionovelas; inúmeros textos literários adaptados para a linguagem da

<sup>45</sup> Prática comum ainda hoje, principalmente quando há queda sequencial na audiência de alguma programação.

<sup>46</sup> O chamado “Padrão Globo de qualidade” se estabeleceu nos anos 70. Nessa década, a Globo consolidou-se como rede, reunindo a maior parte da audiência e dos investimentos comerciais.

televisão; e grande improvisação técnica, sem muito critério, nas etapas de produção. A perspectiva muda no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando há investimento tecnológico e administrativo tanto do setor privado como do setor público. Com isso, o número de telenovelas diminui, já que a duração destas se torna maior. Também diminui a concorrência entre as emissoras, já que a Excelsior faz sua última telenovela em 1970, quando tem sua concessão cassada, e a TV Tupi é extinta no final da década. É o momento da Rede Globo, que se consolida no cenário audiovisual com auxílio do investimento tecnológico e político do Estado aliado a uma perspectiva mercadológica de produção.

Do ponto de vista global, a década de 1970 sofre com grandes crises econômicas devido aos choques do petróleo (o primeiro, no final de 1973, e o segundo, entre 1979-1981), quando os principais exportadores, reunidos na Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP), impõem forte aumento no preço do barril. Ademais, a própria crise interna, junto a uma excessiva burocratização, faz transparecer o esfacelamento do modelo econômico do *Welfare State*, ou “Estado de Bem-Estar Social”. Para Jürgen Habermas (1987, p. 108), é “no ambiente interno que os limites do poder e da capacidade de intervenção do Estado estão mais evidentes. Nesse ponto, o Estado social esbarra na resistência dos investidores privados, fato tão mais claro quanto mais exitosa a implementação de seus programas”. Além disso, o projeto social-estatal gira em torno de uma contradição entre fins e meios. Seu objetivo, como afirma novamente Habermas (1987, p. 103), é a criação de formas de vida estruturadas igualmente, garantindo liberdade para a autorrealização e espontaneidade individuais; mas, obviamente, esse objetivo não pode ser diretamente alcançado pela transposição jurídico-administrativa do programa político<sup>47</sup>.

Por outro lado, no final da década de 1970 e início de 1980, outra ordem política surge no Reino Unido e nos Estados Unidos, simbolizada pelas figuras de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, respectivamente. Essa ordem, chamada de “neoliberalismo”,

expressa e sintetiza um ambicioso projeto de reforma ideológica de nossas sociedades: a construção e a difusão de um novo senso comum que fornece coerência, sentido e uma pretensa legitimidade às propostas de reforma impulsionadas pelo bloco dominante. Se o neoliberalismo se transformou num verdadeiro projeto hegemônico, isto se deve ao fato de ter conseguido impor uma intensa dinâmica de mudança material e, ao mesmo tempo, uma não menos intensa dinâmica de reconstrução discursivo-ideológica da sociedade, processo derivado da enorme força persuasiva que tiveram e estão tendo os discursos, os diagnósticos, e as estratégias argumentativas, a retórica, elaborada e difundida pelos seus principais expoentes intelectuais (GENTILI, 1996: 10-11).

---

<sup>47</sup> Os instrumentos jurídico-administrativos, para Habermas, atuam como regulamentadores e burocratas em geral; por assim dizer, normatizam e vigiam seus indivíduos.

Essa dinâmica se assemelha, como que por reflexo, à telenovela *Dancin' Days*, que foi também capaz de produzir um discurso derivado de uma estrutura da evidente mudança material. Por um lado, o cenário da telenovela, exibida em 1978, mostrava a mazela da inflação, como podemos ver na fala da personagem principal, logo no início da telenovela, quando ela sai da cadeia, depois de 11 anos presa por supostamente ter atropelado e matado um segurança. Com o classificado na mão, procura um lugar para morar em Copacabana e percebe o encarecimento dos serviços. Visto nas imagens que se seguem junto a sua fala:

Figura 3 – Telenovela *Dancin' Days*. Capítulo 4. Cena Júlia procurando apartamento.



Fonte: DVD da telenovela *Dancin' Days*.

Cerca de três e meia da tarde. Movimento normal de domingo. Júlia sentada no banco, lendo anúncios classificados, à procura de apartamentos. Um velho senta-se ao lado dela, também com jornal na mão. Velho de aparência inofensiva, figura simpática. Começa a ler jornal, mesmo tipo de anúncios. Tempo.

VELHO

Procurando apartamento também?

JÚLIA

Eu acho que não tô entendendo muito bem, sabe? Olha aqui, esse anúncio não é de conjugado?

Velho olha no anúncio

VELHO

É. Uma boa rua, a Assis Brasil. Tranquila. Se não for muito pro alto, que é ladeira...

JÚLIA

Pode tar (sic) custando cinco mil e quinhentos por mês?

VELHO

É o preço.

JÚLIA

Pra um quarto e sala? Tá tudo nessa base. Como é que as pessoas arrumam dinheiro pra alugar?

VELHO

A maioria paga aluguel antigo. Mas você encontra bem mais barato no subúrbio...

JÚLIA

Eu queria Copacabana... Onze anos atrás um apartamento custava...(não quer conversarmais) muito menos...

VELHO

Esteve viajando?

JÚLIA

Foi...

VELHO:

Preço de imóvel subiu muito. Mas uma moça bonita feito você não pode ter desses problemas.

(...)<sup>48</sup>

Por outro lado, a telenovela não mostrava apenas os problemas econômicos, mas também retratava um imaginário cheio de cores, luzes, com ênfase nas cidades; mostrava um modelo de consumo e de cultura visual que seria desenvolvido e ampliado nos anos seguintes, transformando-se em um padrão.

A trama, como relatam as técnicas de censura Maria Celia da Costa Reichert e Geralda de Macedo Coelho no parecer 700/78, “baseia-se num problema social que é a rejeição de ex-presidiários pela sociedade”. Continuam, como visto na figura 3:

Figura 4 – Telenovela Dancin’ Days. Parecer 700/78. Sinopse

é a rejeição de ex-presidiários pela sociedade. Júlia, a figura central, vive esse drama / quando sai da prisão e encontra dificuldades para empregar-se e ser aceita, não só pela sociedade, mas, também, pela irmã Yolanda com quem deixou Marisa, sua filha de quatro anos.

Marisa, já moça, não aceita a presença da mãe à qual causa maiores preocupações por ser uma adolescente problemática e os pais adotivos não possuem domínio sobre ela. A situação agrava-se quando Marisa resolve casar-se, em tenra idade, com o apoio de Yolanda que desejava ver-se livre dos problemas causados pela jovem. Júlia tenta impedir o casamento, porém, ele se realiza para desfazer-se logo depois, em virtude da imaturidade do casal.

Yolanda que há muito não suportava a presença do marido separa-se dele e quando estava iminente a sua decadência na sociedade, parte em busca de aventuras. Enquanto isto, Júlia projeta-se no meio social e com a ajuda de um amigo, que será seu futuro genro, conquista a amizade da filha.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 700/78. Sinopse.

A grande visibilidade e poder da telenovela causava apreensão a um Estado que recorrentemente censurava o que considerava “atentado contra a moral e os bons costumes”, levando à uma ação censória que se valia de fundamentos morais para a interdição de

<sup>48</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 4. Págs. 15 e 16.

manifestações de caráter político-ideológico. Na própria sinopse, no parecer 731/78, é verificada essa preocupação, como visto na figura 4:

Figura 5 – Telenovela Dancin' Days. Parecer 731/78. Sinopse

A novela se desenvolve estudando o relacionamento de uma sociedade burguesa, hipócrita e decadente. Dentro dessa temática geral, apresenta situações de : reabilitação de uma ex-presidência, e mãe solteira ( Júlia, a personagem principal), crises conjugais ( Yolanda e Horácio, Aurea e Aníbal, Celina e Franklin), com separações e / novas uniões, rebeldia de adolescentes ( Marisa e Beto ), instabilidade de vida de um jogador (Jofre) e de um sonhador pai de família ( Albérico), psicose ( Aurea), insatisfação profissional e emocional ( Cacá). Os relacionamentos afetivos dos vários personagens são conflituosos, contraditórios, interesseiros e imaturos. A preocupação material é uma constante na novela. No final, conseguem um certo grau de maturidade que os leva a um reajuste social e emocional.

Devido à complexidade dos temas abordados, exigindo um nível de compreensão e amadurecimento do público telespectador, sugerimos a liberação da novela para maiores de 16 anos, subordinada ao prévio exame dos tapes.

Brasília, 14 de março de 1978.

Laura Bastos  
Laura Bastos.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 731/78. Sinopse.

Já a telenovela *Água Viva*, de Gilberto Braga com a colaboração de Manoel Carlos, teve sua exibição solicitada em 1980, com o objetivo de “ressuscitar” o horário depois da malsucedida *Os Gigantes*, de Lauro Cesar Muniz, um dos maiores fracassos em audiência da emissora. Em sua trama, como relata o técnico de censura Ivan Batista Machado no parecer 5639/79, *Água Viva* aborda alguns temas centrais:

Figura 6 – Telenovela *Água Viva*. Parecer 5639/79. Sinopse

O presente título apresenta tres núcleos principais, que a partir destes partem ramificações secundárias, que completam o todo da estória.

Os dois primeiros núcleos são encabeçados, 1º: o / Dr. Miguel, famoso cirurgião plástico, realizado quer profissionalmente como conjugalmente; 2º, Nelson irmão de Miguel, "bon vivant", vivendo de rendas e fazem da vida um / eterno lazer, comportamento este totalmente reprovado pelo irmão médico, incompatibilizando-os.

O 3º principal núcleo centraliza-se na personagem / Lígia, mulher ávida em "status" e ascensão social, mentalidade esta que a leva a tres uniões conjugais, somente esta bilizando-se na última, com o rico e famoso Dr. Miguel.

A presente novela, atual, aborda toda uma temática urbana, apresentando-se todos estamentos sociais, desde a alta burguesia até a classe mais humilde, revelando-se em / todas, seus conflitos, valores, lutas, frustrações, aspirações, conseqüências, dissoluções conjugais, a indefectível triangulação amorosa, enfim, marcando-se toda uma gama de mazelas humanas, no agir, no pensar.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 5639/79. Sinopse

A trama de *Água Viva* girava em torno de dois irmãos, Nelson e Miguel, filhos de mães diferentes e órfãos. Como vemos na sinopse, os irmãos são muito diferentes. Enquanto Miguel é um famoso cirurgião plástico, casado e pai de uma filha, Nelson é um rico herdeiro, um "bon vivant" nas palavras do técnico de censura, que gosta de navegar e de pesca submarina. A desavença entre os irmãos vem da desconfiança que Nelson nutre acerca de Miguel quanto à partilha da herança dos pais. No meio da trama, os irmãos disputam o amor de Lígia, mulher ambiciosa e "ávida em status" que já havia se casado duas vezes e tem dois filhos. Lígia ama Nelson, mas acaba optando pela estabilidade de Miguel, recém-viúvo.

Como se vê, nenhuma das duas telenovelas tratava de questões políticas evidentes; entretanto, o contato com os pareceres técnicos da censura que avaliavam as duas programações revela a preocupação com a instituição familiar, seguindo os moldes de uma hierarquia militarizada, que se concentra na disciplina e nas técnicas de vigilância para a sua manutenção, de forma a controlar minuciosamente o corpo, através dos gestos, atitudes, comportamentos, hábitos e discurso. A censura dessas telenovelas tem como característica a vigilância centrada no poder disciplinar, e o seu "sucesso se deve sem dúvida ao uso de

instrumentos simples: o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame” (FOUCAULT, 1977, p. 143).

Ao analisar a censura das telenovelas, optamos por separá-las em categorias sinalizadas e apontadas pelos próprios técnicos de censura que apareciam em ambas, tanto nos pareceres como nos roteiros. Trabalhamos, portanto, com as seguintes definições: Expressão Indesejada; Relação Familiar Conflituosa; Conduta Duvidosa (em referência ao uso de drogas, jogos de azar e prostituição); Ofensa à representação da ordem institucional; Insinuação e Ato Sexual Explícito; e Amor Livre. Esta divisão em seis categorias consolida o levantamento quantitativo que empreendemos quanto aos focos de atenção dos censores.

Diante dessas categorias, observamos em *Dancin' Days* que, já na sinopse, no parecer 700/78, as técnicas de censura Maria Celia da Costa Reichert e Geralda de Macedo Coelho sinalizam com grifo preocupação quanto a seu conteúdo, por tratar questões como “crises conjugais”, “amor livre”, “jogos de azar” e “conflitos entre pais e filhos”, como visto na figura 6:

Figura 7– Telenovela *Dancin' Days*. Parecer 700/78. Sinopse – preocupação da censura quanto a seu conteúdo

Yolanda que há muito não suportava a presença do marido separa-se dele e quando estava iminente/ a sua decadência na sociedade, parte em busca de aventuras. Enquanto isto, Júlia projeta-se no meio social e / com a ajuda de um amigo, que será seu futuro genro, conquista a amizade da filha.

Ao lado do problema da rejeição de ex-presidiários, a novela explora a desagregação familiar, gerada pela separação de casais que insatisfeitos dentro / do casamento vivem crises conjugais, sem medir a extensão dos problemas criados pela separação e formação de / nova família.

A situação de amor livre é também abordada, sendo seu agente, a personagem Júlia que é mãe solteira, / Outros agravantes são os conflitos entre pais e filhos, / bem como, a prática de jogos de azar por parte de personagem de duvidosa conduta.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 700/78. Sinopse

O mesmo acontece em *Água Viva*, onde os técnicos de censura Maria das Graças S. Pinhati e N. Fernandes Rosa, no parecer de número 464/80, alertam na sinopse sobre a

abordagem de desajustes familiares e comportamento sexual e o uso de termos grosseiros, como visto na figura 8:

Figura 8 – Telenovela Água Viva. Parecer 464/80. Sinopse

Os aspectos para os quais chamamos a atenção, tendo em vista o horário da telenovela, referem-se ao impacto dramático das cenas quanto às situações de desajuste familiar, comportamento sexual de personagens de vida livre e a necessidade de certo trato na linguagem, evitando o uso de termos grosseiros.

Além desse alerta, sugerimos para a liberação dos capítulos examinados com a classificação etária de doze anos, os seguintes cortes:

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 464/80. Sinopse

A atenção dada pelos TCs às sinopses das telenovelas era significativa para a liberação de sua exibição, uma vez que, após liberadas, se tornava mais difícil a interdição das obras. Após essa etapa inicial, o programa tinha de ser avaliado capítulo a capítulo, cada um assistido por um, dois ou três censores. Vale explicar mais pormenorizadamente como eram feitas as etapas desse processo, pois delas decorriam a liberação ou não do programa para a exibição.

O processo de corte nas telenovelas era composto por algumas etapas. Inicialmente, era realizada uma análise prévia dos censores quanto à sinopse do programa. Se esta fosse liberada, a emissora responsável pela telenovela enviava os textos dos capítulos iniciais, e após a análise destes primeiros capítulos a emissora poderia exibir a telenovela. Nesta etapa, as análises dos censores geralmente continham cortes e uma série de recomendações para os próximos capítulos; como se não bastasse, a emissora deveria enviar à Divisão os *tapes* dos capítulos já gravados, que ainda poderiam ser interditados pela censura.

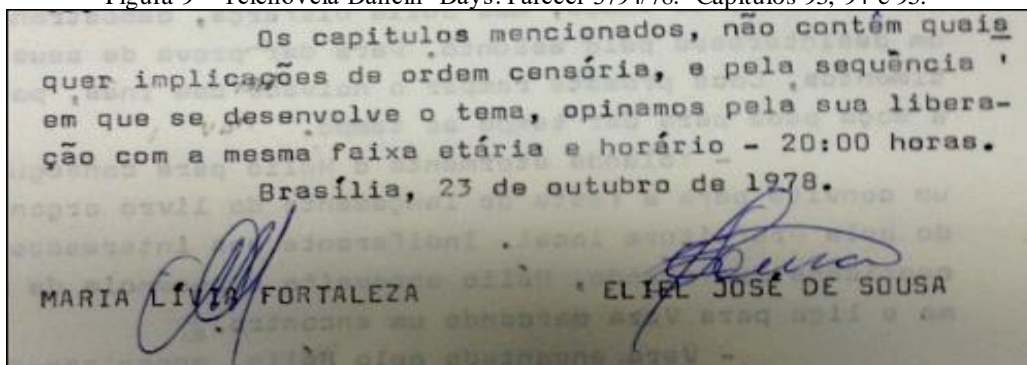
Todo esse processo burocrático demorava até cerca de duas semanas, o que acabava atrasando não só a produção como também o andamento da telenovela, que tinha seus capítulos adaptados conforme a audiência. Em alguns casos, certas emissoras deixavam de enviar o material para o exame dos censores com a antecedência mínima que a DCDP exigia por conta do tempo que levaria para o capítulo ser liberado. Nos casos de *Dancin' Days* e *Água Viva*, o envio das sinopses à DCDP aconteceu antes de sua exibição; após a aprovação,

enviavam 10 de seus primeiros capítulos, e daí em diante a telenovela era avaliada capítulo a capítulo.

Ao abordar o que de fato foi censurado nestas telenovelas de forma a encontrar semelhanças quanto ao seu conteúdo, localizados, de acordo com a categorização anteriormente explicada, 28 capítulos que continham expressões indesejadas e/ou inadequadas ao horário estipulado pela Censura Federal<sup>49</sup>, 15 capítulos que fazia referência a algum tipo de conflito familiar que gerava desconforto no Estado autoritário<sup>50</sup>, 5 capítulos com menção a alguma “conduta duvidosa”<sup>51</sup>, 3 capítulos com ofensa à representação institucional<sup>52</sup>, 5 capítulos contendo insinuação ou ato sexual dito explícito, e 5 que abordam o amor livre<sup>53</sup>.

Antes de entrarmos na apreciação dessas categorias, salientamos que em todos os capítulos censurados (não apenas em *Dancin’ Days*; em *Água Viva*, a situação era semelhante) não houve qualquer menção à palavra “censura” (apenas quando os autores dos pareceres assinavam como “técnicos de *censura*”). Em caso de proibição de algum termo, trecho, ou cena a palavra que consta, acompanhada da sinalização do que deveria ser retirado ou substituído, é “corte”. Apenas no parecer de número 3794/78 de *Dancin’ Days*, assinado pelos técnicos de censura Maria Lívia Fortaleza e Eliel José de Souza, no qual não houve qualquer proibição, é que se tem a menção a “ordem censória”, como percebemos na figura 9:

Figura 9 – Telenovela *Dancin’ Days*. Parecer 3794/78. Capítulos 93, 94 e 95.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 3794/78. Capítulos 93, 94 e 95.

Na verdade, há casos em que a censura surgia nos pareceres como sugestão ou recomendação, mesmo que ainda constasse como ordem censória; ou seja, a “sugestão” deveria ser obedecida. Em *Dancin’ Days*, observamos 10 capítulos nessa situação: os capítulos 20, 87, 91, 92, 110, 113, 124, 125, 132 e 136. Já em *Água Viva*, encontramos 4

<sup>49</sup> 10 capítulos em *Dancin’ Days* e 18 em *Água Viva*.

<sup>50</sup> 12 capítulos em *Dancin’ Days* e 3 em *Água Viva*.

<sup>51</sup> 3 capítulos em *Dancin’ Days* e 2 em *Água Viva*.

<sup>52</sup> 2 capítulos em *Dancin’ Days* e 1 em *Água Viva*.

<sup>53</sup> 2 capítulos em *Dancin’ Days* e 3 em *Água Viva*.

capítulos: 19, 21, 37 e 93. Para ilustração, tomemos como exemplo os capítulos 87, 124 e 125 de *Dancin' Days*, e o capítulo 21 de *Água Viva*, conforme visto nas figuras 9, 10 e 11:

Figura 10 – Telenovela *Dancin' Days*. Parecer 3767/78. Capítulos 87.

- Hélio e Verinha estão saindo juntos. A fisionomia dele denota um pouco de carinho.  
 Durante todo o seu desenrolar, esses capítulos seguem o conteúdo geral. Assim sendo, sugerimos sua liberação com a impropriedade de 12 anos.  
Obs.: No cap. 87, parte final, pag. 15, fala de 'Carminha, seria de bom alvitre que se cortasse o seguinte: "debaixo do meu "bumbum" não tá". No entanto, convém esclarecer que esta parte não consta do "script".  
 É o nosso parecer.  
 Brasília, DF, em 13 de outubro de 1978  
 Maria Lígia Fortaleza  
 Eliel José de Sousa

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 3767/78. Capítulo 86 e 87

Figura 11 – Telenovela *Dancin' Days*. Parecer 3767/78. Capítulos 124 e 125.

Cortes: Por considerarmos inadequadas para o público destinatário, sugerimos a supressão das expressões indicadas nas páginas 07 (cena 09) do cap.124, e (cena 08) do cap.125.  
 (Cont. verso)  
 CPF-742

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 3767/78. Capítulo 124 e 125

Figura 12 – Telenovela *Água Viva*. Parecer 664/80. Capítulos 21.

De forma geral não há impedimentos à liberação dos mesmos para a faixa de idade prevista, recomendando-se a supressão de termos vulgares, existentes no cap. 21, folhas 9 e 17.  
 Brasília, 25 de fevereiro de 1980.  
 Ivelice Gomes de Andrade  
 Marlene Celani

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 664/80. Capítulos 20/22.

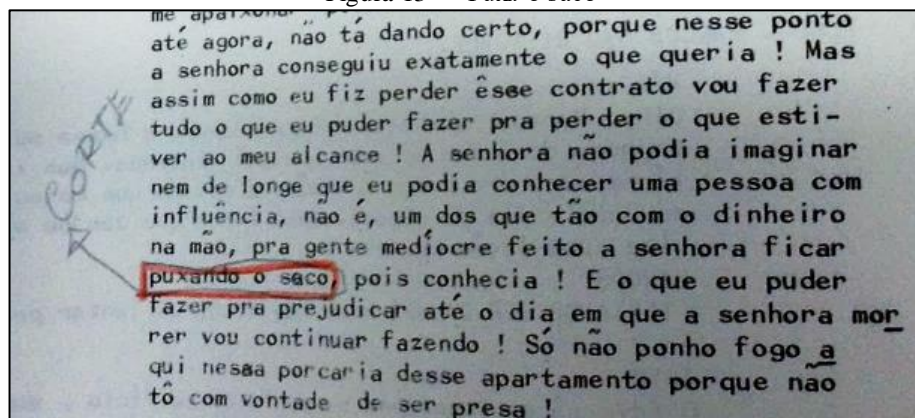
Retornando ao caso das interdições nas duas telenovelas, o exame dos cortes encontrados nesse *corpus* apresentou maior incidência da categoria “Expressão Indesejada”. O uso dessas palavras na fala dos personagens, para os censores, configurava-se como instrumento de transgressão e, principalmente, registro da transição, mesmo que tímida, da mais efêmera das mudanças sociais. É importante lembrar que, enquanto produtos culturais, as telenovelas são capazes de, a partir da visão de mundo de quem as produz, representar os costumes de uma época, ideias e sentimentos de um ou mais grupos pertencentes a uma sociedade. Assim, manter o “zelo pelo vocabulário na TV” demonstrava, de forma institucionalizada, a função pedagógica e moralizante que a censura assumia para si. Ao mesmo tempo, a preocupação do Estado com este produto cultural confirmava o potencial de influência sobre a população que a televisão possuía. As palavras, como sugere Bakhtin, são uma

multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais (...) A palavra constitui o meio no qual ainda não se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada (BAKHTIN, 2002, p. 41).

Cortar tais palavras remete ao papel que a censura representou nesse período. Defender a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade eram funções atribuídas ao censor pelo decreto-lei nº 1.077. Dessa forma, a exclusão de palavrões, xingamentos e expressões que designavam partes sexuais do corpo indicavam o caráter disciplinar e moralizante de um Estado autoritário.

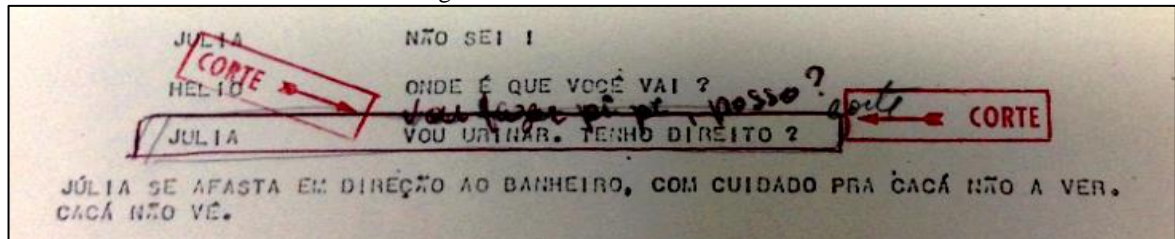
Nos textos, muitas frases foram vetadas pelos técnicos de censura por conterem expressões como as vistas nas figuras 12, 13, 14 e 15:

Figura 13 – “Puxa o saco”



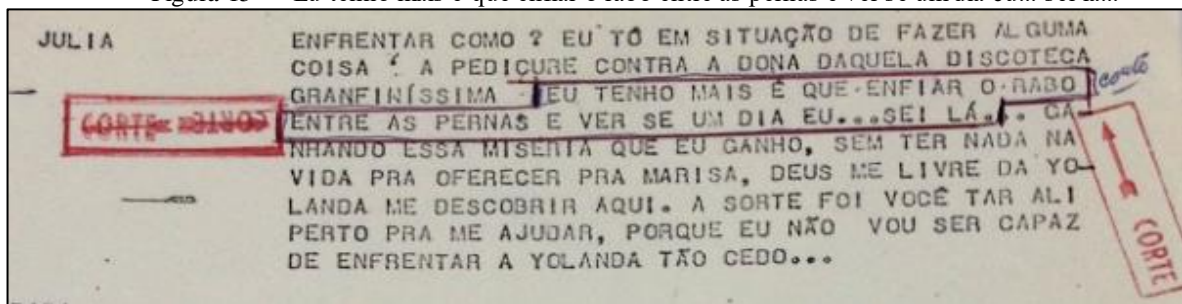
Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 60. p. 17.

Figura 14 – “Vou urinar. Tenho direito?”



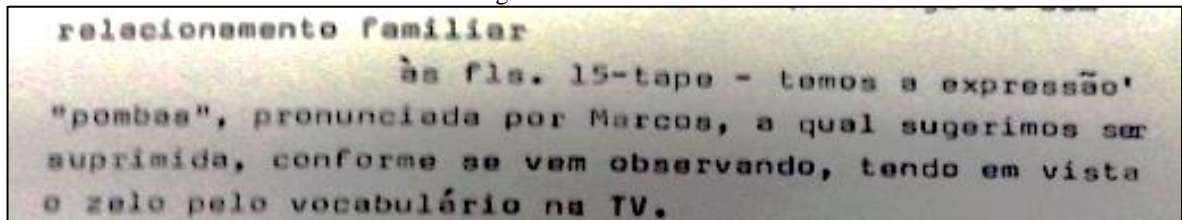
Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 32. p. 10.

Figura 15 – “Eu tenho mais é que enfiar o rabo entre as pernas e ver se um dia eu... sei lá...”



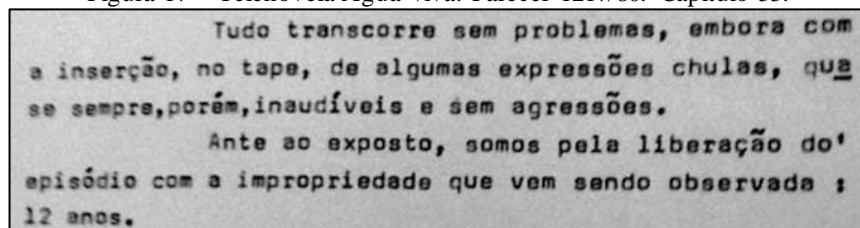
Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 33. p. 20.

Figura 16 – “Pombas”



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 1019/80. Capítulo 37.

Como aconteceu no teatro, a repetição dessa linguagem poderia ser uma estratégia para burlar os mecanismos da censura, desviando a atenção do técnico dos principais objetivos da telenovela (GARCIA, 2008, p. 306). Uma nota dos técnicos de censura Marlene R. Celani e Ivelice Gomes de Andrade em um dos pareceres de *Água Viva*, vista na figura 16, evidencia a frequência com que essa possível estratégia era utilizada:

Figura 17 – Telenovela *Água Viva*. Parecer 1217/80. Capítulo 55.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 1217/80. Capítulo 55.

A recomendação de cunho moral prevalecia de acordo com a orientação do ministro da Justiça, Petrônio Portella, que, em 30 de novembro de 1979, recomendou às emissoras de televisão “moderação e limpeza de linguagem”, “observância de certos tipos de temas morais, que devem ter uma postura condizente com o veículo e o seu horário”, “maior atenção com cenas íntimas, assim como situações matrimoniais especialmente em horários permitidos a menores” e adoção de um sistema de classificação etária (classificação livre até 21 horas, 14 anos das 21 às 23 horas e 18 anos das 23 horas em diante) (GARCIA, 2009, p. 53).

Outra categoria era alvo constante dos técnicos de censura era a Relação Familiar Conflituosa. Para além de uma função militar, o serviço militar baseado na Doutrina da ESG buscava a preservação da moral sexual e da estrutura familiar. Mesmo que o contexto histórico dos anos de 1960 a 1980 tenha presenciado uma desestabilização da tradicional família cristã brasileira – a entrada significativa de mulheres da classe média no mercado de trabalho, a disseminação da pílula anticoncepcional, a influência de comportamentos estrangeiros e a aprovação da Lei do Divórcio (1977) –, permitindo que novas formas de sociabilidade e comportamento fossem construídas, a atuação da censura permite que observemos qual era o modelo de representações familiares considerado ideal pelo Estado autoritário. Dessa forma, é nítido que a censura se baseava no modelo da família tradicional, hierarquizada e patriarcal. O tipo de representação que ela impõe às telenovelas deriva dos comportamentos e estruturas estabelecidas dentro da corporação militar; isto pode ser entendido neste momento como “uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 2004, p. 44).

Não é novidade que, na tentativa de controlar todos os aspectos da vida social, política, econômica, cultural e educacional, o Estado busca convencer os indivíduos dos elementos positivos em suas práticas. Era recorrente que justificativas de censores mencionassem a necessidade de proteção do público infante-juvenil, tomado como ingênuo e incapaz, ou da própria sociedade, vista como imatura. No já mencionado parecer 731/78, referente à sinopse de *Dancin' Days*, a TC Laura Bastos destaca justamente essa “incapacidade do público”. Ao seu ver, “devido à complexidade dos temas abordados, exigindo um nível de compreensão e amadurecimento do público telespectador, sugerimos a liberação da novela para maiores de 16 anos, subordinada ao breve exame dos tapes”.

A censura de costumes desviantes do modelo estabelecido sobre o papel da família em uma ordem cristã, paternalista e hierarquizada era uma das prioridades dos técnicos que

lidavam com as duas telenovelas. Um dos casos de conflito familiar em *Água Viva* ilustra o procedimento adotado. Marcos, de 26 anos e recém-formado em medicina, continua vivendo às custas da mãe Lourdes, ambiciosa mulher de sociedade, agora com problemas financeiros. A certa altura, Marcos se exalta:

MARCOS

Incomodado. Eu acho que é isso... afetivamente incomodado por tar na mesma sala que você, tendo que falar com você... Não tô afim não...

LOURDES

Eu sou sua mãe!

MARCOS

É um troço que ninguém pode mudar. Mãe a gente não escolhe. Mas também não é obrigado a aceitar sempre.

LOURDES

Eu preciso de você! Tirando você. O que que eu tenho nessa vida, Marcos?

MARCOS

É uma pergunta boa para você se fazer, num divã de analista. Tenta transar um analista ou talvez um psicólogo, porque na sua idade não tá muito provado que psicanálise ainda possa adiantar alguma coisa, talvez uma terapia de apoio. Pra evitar problema maior no futuro. Mas transa essa com a Marcia, ou procura outra pessoa pra te ajudar, porque eu realmente não... não tá dando pra te ver... Favor não procurar... nem aqui nem em outros lugares.

LOURDES

Você tá... tá me renegando?

MARCOS

Não sei o que que é, renegar... Tô dizendo que não tô a fim de papo. Se continuar a me sentir como eu tô me sentindo agora, vou passar o resto da vida semtar a fim de papo. É isso aí.

LOURDES

Nós moramos no mesmo edifício. Eu entendo que você não me procure por esses dias, que não queira uma aproximação maior, mas se cruzar no elevador... você nem me dar bom dia? Pra sua mãe?

MARCOS

Se te interessa um bom dia mecânico, desses que a gente dá pra todo mundo, tudo bem, não vai precisar ficar explicando nada pros vizinhos, porque não custa dizer bom dia, se eu cruzar com você... Agora, dizer que te desejo um bom dia, de verdade, não desejo mesmo... nem bom... nem ruim... não desejo nada... Só queria não tar te vendo. Tchau.<sup>54</sup>

Na visão das TCs Ivelice G. de Andrade e Marlene R. Celani, a conduta de Marcos frente à mãe Lourdes poderia trazer dúvidas ao público infantil quanto aos valores familiares, como visto no parecer 1188/80, retratado na figura 18:

<sup>54</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 48. p. 4.

Figura 18 – Telenovela Água Viva. Parecer 1188/80. Capítulo 48.

Julgamos por bem, observar o comportamento assumido pelo personagem Marcos, em relação à sua mãe (Lourdes), onde o autor vem tentando explorar, indiscriminadamente, atitudes áspers e críticas por parte daquele. Esta colocação exagerada, pondo o filho em posição abusiva, a despejar todo excesso de ódio e rancor, até então contido, sobre sua própria mãe, anulando-lhe todo o respeito e autoridade, poderá scarretar sérias dúvidas na mente infantil, quanto aos valores familiares, uma vez que a criança de doze anos não está apta a tais discernimentos, além de que, essa situação é por vezes endossada através de outros exemplos em que o autor supervaloriza o comportamento jovem, em detrimento às experiências dos mais velhos. Convém, portanto, seja amenizado, com corte, o diálogo em referência (Marcos e sua mãe - Lourdes - fls.04 do script), sugerindo, alerte-se ao interessado, quanto aos cuidados a serem observados nos próximos capítulos.

Isto posto, somos pela liberação do presente capítulo.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 1188/80. Capítulo 48.

O mesmo acontece em *Dancin' Days* quando, no parecer 4387/78, os TCs Maria Aurineide Pinheiro e Raymundo E. de Mesquita cortam frases – grifadas, abaixo – proferidas por Vera, jovem perto de seus 20 anos, em uma conversa com seus tios Esther e Alberico, que a criaram, sobre a decisão de ir morar com a amiga Júlia:

ESTHER

Talvez seja só porque... porque nós vamos ter muitas saudades de você...

VERA

Mas eu venho sempre aqui... A senhora acha que eu vou me mandar, titia? Eu só tô falando que eu quero morar com a Júlia, no Leme, a dez minutos daqui... a Áurea não mora com a senhora e não tá aqui sempre, a Inês, todo mundo?

ESTHER

Claro...

VERA

Eu vou fazer vinte anos... *Eu acho que uma pessoa da minha idade não deve mais morar na casa dos pais... Pode acabar pintando grilo... É normal da vida...*

ALBERICO

Normal quando a moça se casa, Vera Lúcia.

VERA

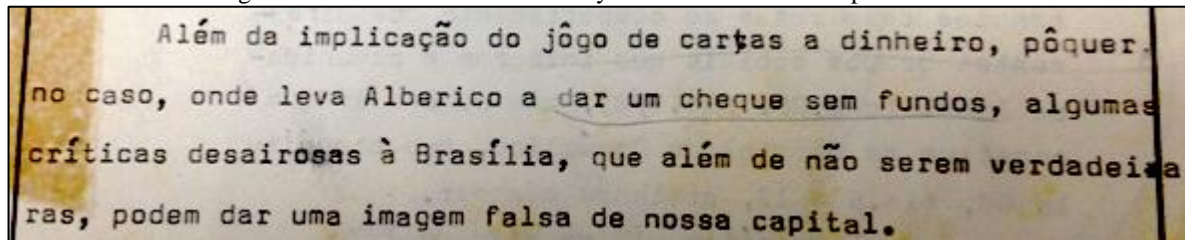
Aí que a mentalidade tá mudando, titio. Não é o casamento que deve marcar uma mudança na vida da pessoa... É... é ficar adulto, entende? A Maturidade... o casamento é troço que pode acontecer ou não... *Eu acho que chega uma hora que qualquer pessoa deve sair da casa dos pais...* E eu tenho uma sorte danada. Aliás, eu sempre tive sorte... porque eu sempre fui criada com amor... Quando eu converso com as minhas amigas é que eu vejo como eu sempre tive sorte... Porquê todas elas te grilos com os pais que eu nunca tive... Vocês podem dizer que é porque eu não

tenho pais. Mas não é verdade... Na minha cabeça, do jeito que eu fui criada o carinho que vocês sempre me deram.. eu tive um monte de pais... Vocês foram e vão ser sempre uma família maravilhosa pra mim.. Então, mais uma vez eu tô tendo sorte... Eu tô tendo a chance de deixar a casa dos meus pais sem grilo, numa boa, com amor... amor de vocês por mim... amor de mim por vocês...<sup>55</sup>

A justificativa para o corte, segundo os TCs, é a seguinte: “O [...] caso pode portar um inconveniente incitamento que, mesmo involuntariamente, poderá encorajar descontentes jovens imaturos a procurar incentivo no abandono ao convívio familiar.”

É claro, no entanto, que não eram somente os casos que faziam referência a relações familiares que levavam a emissora a ser advertida. Outra problemática para a qual é importante atentar gira em torno das condutas consideradas pelos censores como muito duvidosas para serem exibidas em horário nobre. Como sinalizamos, detectamos nas telenovelas 5 infrações que se encaixam nessa categoria, retratando assuntos como jogos de azar, uso de drogas e prostituição. No caso dos jogos de azar, podemos destacar o parecer de número 1718/81, onde a técnica de censura Cleusa Maria Ferreira Barros – que também mencionou as críticas a Brasília comentadas no primeiro capítulo –, sem oferecer justificativa ou opinião clara, demonstra preocupação com a conduta e alerta sobre um possível problema que o jogo poderia causar, como visto na figura 19:

Figura 19 – Telenovela *Dancin' Days*. Parecer 1718/81. Capítulo 10/12



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 1718/81. Capítulo 10/12.

Como ilustrado nos comentários sobre a ação do personagem Alberico em *Dancin' Days*, a censura, marcada por moralismo exacerbado, condenava qualquer ação que fugisse a um padrão moral minimamente aceitável. O personagem, um dos mais velhos moradores de Copacabana, comerciante que vive de altos e baixos, perde mais dinheiro do que o seu comércio lucra, e tem sempre em mente negócios inviáveis que fariam dele um homem rico. Ao se envolver com o pôquer, realizava, aos olhos dos censores, um ato criminoso, já que, por decreto-lei, jogos de azar eram proibidos no Brasil desde 1946<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 134. p. 7.

<sup>56</sup> Decreto-lei nº 9.215, de 30 de abril de 1946, assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra.

A legislação sobre censura também condenava e considerava passível de proibição a temática “drogas”, conforme o decreto-lei nº 69.845, de 27 de dezembro de 1971, cujo art. 20 estabelecia que

as autoridades de censura fiscalizarão rigorosamente os espetáculos públicos, a fim de evitar representações, cenas ou situações que possam, ainda que veladamente, suscitar interesse pelo uso de substância entorpecente ou que determine dependência física ou psíquica (BRASIL, 1971).

Em *Água Viva*, a temática é abordada e censurada pelas técnicas Marlene R. Celani e Ivelice G. Andrade, como visto na figura 20:

Figura 20 – Telenovela *Água Viva*. Parecer 2688/80. Capítulo 82/83

Capítulos ressaltando o escândalo provocado pela ingestão exagerada de comprimidos por Stela, que acaba por envolver Marcos Mesquita que fora socorrê-la. Isto vai repercutir na clínica de Miguel Fragonard e cria, ainda, uma série de transtornos para o restante dos familiares de Marcos, Janete e Stela. É assim que Evaldo consegue vingar-se de Lourdes Mesquita, pois fora ele quem tramara a reportagem nos jornais.

A idéia de uso excessivo de entorpecentes, poderá desaparecer eliminando-se os diálogos em referência, conforme se discrimina às fls.18 do cap. 82 e fls. 05 do cap. 83. As demais passagens apresentam-se adequadas ao horário.

Sugerimos liberação aos mesmos, com a impropriedade de DOZE ANOS, acatando-se os cortes em questão.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 2688/80. Capítulo 82/83.

Para além disso, a censura de diversões públicas também sentenciava que nenhuma manifestação poderia ir contra orientações de ordem política ou a segurança da nação. Quando tais temas eram retratados de forma vexatória nas telenovelas, aos censores caberia “sugerir” o corte, considerando essa situação como inclusa na categoria “ofensa à representação institucional”. Como exemplo, no capítulo 51 de *Água Viva*, Evaldo<sup>57</sup>, que fora

<sup>57</sup> Evaldo tem 43 anos e é pai de Janete. O personagem havia sido denunciado pela filha por envolvimento com contrabando de joias. Ao final, é condenado a dois anos de prisão, mas responde em liberdade.

condenado à prisão e está prestes a receber liberdade condicional, é citado na conversa entre os personagens Suely, Nelson e Jader. No fim do diálogo, Jader, irritado, comenta:

Para com isso Suely! A Janete fez o que tinha que fazer se cedesse à d. Lourdes nunca mais ia poder se olhar no espelho o resto da vida! Eu fico preocupado com o homem, porque penitenciária não é esse convento das Carmelitas que você fica pensando não. O cara já tem uma tendência para a marginalidade. Se bobear pode sair de lá um marginal!<sup>58</sup>

Com a justificativa de que a fala poderia incutir no público infantil uma ideia equivocada sobre a finalidade da instituição penitenciária, os censores N. Fernandes Rosa e Marlene R. Celani emitem o parecer de número 1204/80, reproduzido parcialmente na figura 21:

Figura 21– Telenovela Água Viva. Parecer 1204/80. Capítulo 51.

O excesso de dramaticidade no início do capítulo é atenuado através de seu seguimento. Algumas críticas feitas ao sistema penitenciário, não fogem ' aos costumeiros debates sobre o assunto, excedendo-se' um pouco, todavia, na idéia conclusiva e enfática de Jader (fls. 05 do script), a qual poderá trazer à criança, uma idéia errônea sobre a finalidade de uma instituição corretiva.

Isto posto, sugerimos o corte assinalado às fls. 05, bem como, a referência desrespeitosa aos ' pais, constante das folhas 04.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 1204/80. Capítulo 51.

Reforçamos, mais uma vez, que a censura com frequência se justificava através da tentativa de proteger o público jovem e infantil, mesmo que a programação não tivesse classificação etária “Livre”, para todas as idades. Imagens com conotação sexual poderiam também ser inapropriadas para um público de faixa etária diversa da que era proposta na classificação de cada telenovela. Ocorre que a sexualidade, “nas relações de poder, [...] não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior

<sup>58</sup> Transcrição do DVD da telenovela *Água Viva*. Capítulo 51.

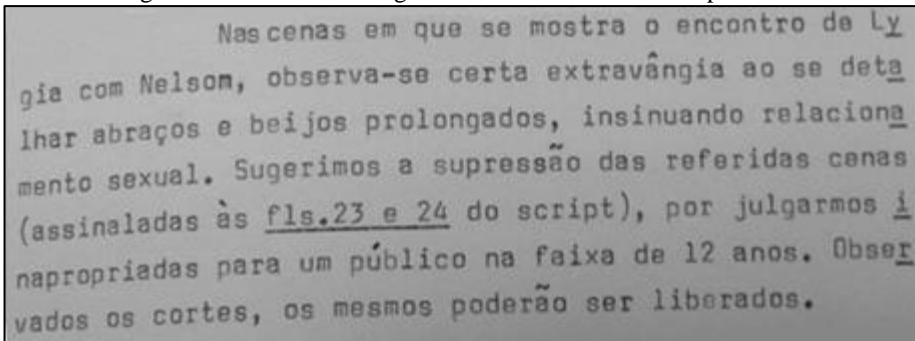
número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 2017, p. 112).

Na primazia da censura de ordem moral, a sexualidade é tratada tanto pela lógica da preservação dos costumes, quanto pela da repressão aos modos de seu exercício. Assim, como afirma Foucault,

não existe uma estratégia única, global, válida para toda a sociedade e uniformemente referente a todas as manifestações do sexo: a ideia, por exemplo, de muitas vezes se haver tentado, por diferentes meios, reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois sexos, às diferentes idades e às classes sociais (FOUCAULT, 1988, p. 112).

Posto isso, atentamos para a categoria “Insinuação e Ato Sexual Explícito” nas telenovelas: censura moral, mas inserida em um contexto político, porque se revela instrumento que paira sobre os discursos insidiosamente, lidando com a formação e conformação dos corpos. Desse modo, corpos que se beijam, se tocam e se prolongam, na hipótese repressiva, fogem do padrão e do modelo e se tornam afronta aos poderes hierárquicos que vigiam e controlam os indivíduos. Os pareceres dos técnicos de censura demonstram o poder de um Estado que normatiza a repressão dos atos sexuais. Não é incomum encontrar pareceres que indicam a supressão de cenas como a relatada na figura 22, em parecer assinado pelas TCs Marlene R. Celani e Ivelice G. de Andrade:

Figura 22 – Telenovela *Água Viva*. Parecer 670/80. Capítulo 19.



Nascenas em que se mostra o encontro de Lygia com Nelson, observa-se certa extravagância ao se detalhar abraços e beijos prolongados, insinuando relacionamento sexual. Sugerimos a supressão das referidas cenas (assinaladas às fls.23 e 24 do script), por julgarmos inapropriadas para um público na faixa de 12 anos. Observados os cortes, os mesmos poderão ser liberados.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 670/80. Capítulo 19.

A cena de *Água Viva* era um problema justamente por exhibir, em rede nacional, atos que insinuavam relacionamento sexual. Algo semelhante torna a ocorrer no parecer 885/80, abordando o capítulo 30 da telenovela, como visto na figura 23:

Figura 23 – Telenovela Água Viva. Parecer 885/80. Capítulo 30.

Quanto às seqüências de beijos entre Nelson e Lygia, no barco (fls.17 - cena 08), há momentos em que as mesmas se prolongam, focalizando os dois, em roupa de banho, um sobre o outro. Tendo em vista o horário a que se propõe a novela, achamos por bem, sugerir a diminuição das tomadas em questão, ou melhor, tirar os enfoques de Nelson sobre Lygia, beijando-a. Assim, somos pela liberação com a impropriedade de 12 anos.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 885/80. Capítulo 30.

As referidas TCs alertam quanto à exibição de beijos muito prolongados, atitude que poderia afetar o público telespectador, principalmente aquele mais jovem do que a idade mínima indicada na classificação etária determinada pela Censura Federal. Assim como os beijos, cenas que sugeriam contato íntimo entre personagens que não estão em relacionamento conjugal, possivelmente aludindo a traição à instituição do casamento, poderiam ser vetadas pelos censores. Salientamos que há cenas em que a insinuação sexual está também atrelada à categoria de “Amor Livre”, que, na verdade, refere-se a tal traição conjugal.

No relativo a tal categoria, encontramos casos similares nas duas telenovelas. Em *Dancin' Days*, uma cena mostra Júlia entregando a chave de seu apartamento a Cacá e pedindo que ele volte mais tarde para falar com ela. O texto é cortado, como visto na figura 24:

Figura 24 – Telenovela Dancin' Days. Script. Capítulo 130.

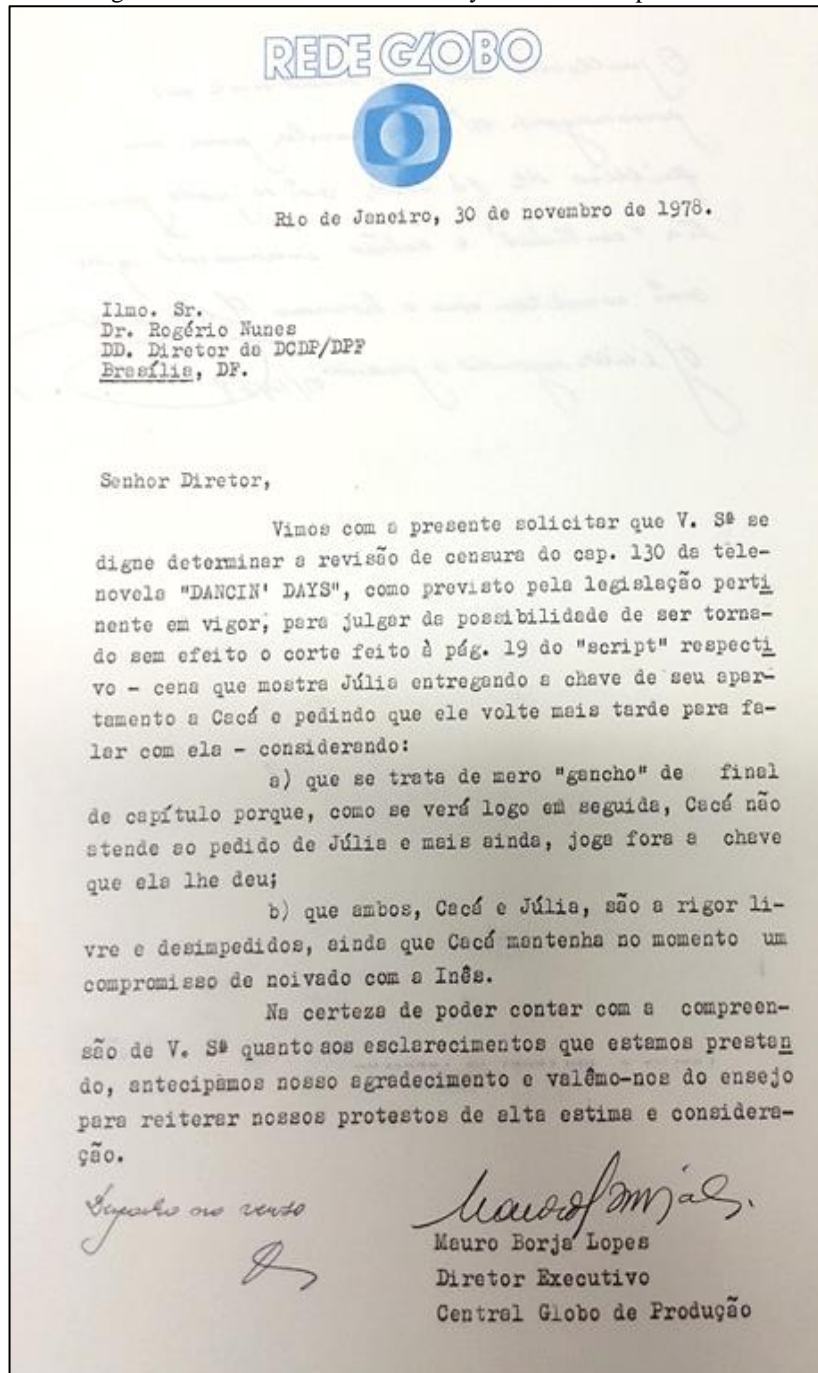
Cena pra Júlia e Cacá. Ela põe a chave na mão dele. : Cacá não compreende.  
 JULIA - (baixo) Leva ela em casa e vem me ver... Por favor...  
 Reação de Cacá. Olha a chave. Fecha a mão com a chave dentro.  
 CAM fecha na mão de Cacá, com a chave.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 130.

Podemos concluir que a intenção dos cortes sugeridos pelos TCs Cleusa Maria Ferreira Barros e Raymundo E. de Mesquita é suprimir uma alusão ao “Amor Livre” devido à carta que a Rede Globo envia ao diretor da DCDP/DPF, Rogério Nunes, solicitando a revisão da censura. Nesta, reproduzida na figura 25, Mauro Borja Lopes, Diretor Executivo da Central

Globo de Produções, explica a intenção e justifica a pertinência do fragmento, afirmando que ambos os personagens são livres e desimpedidos, ainda que Cacá tenha assumido um compromisso com outra personagem, Inês:

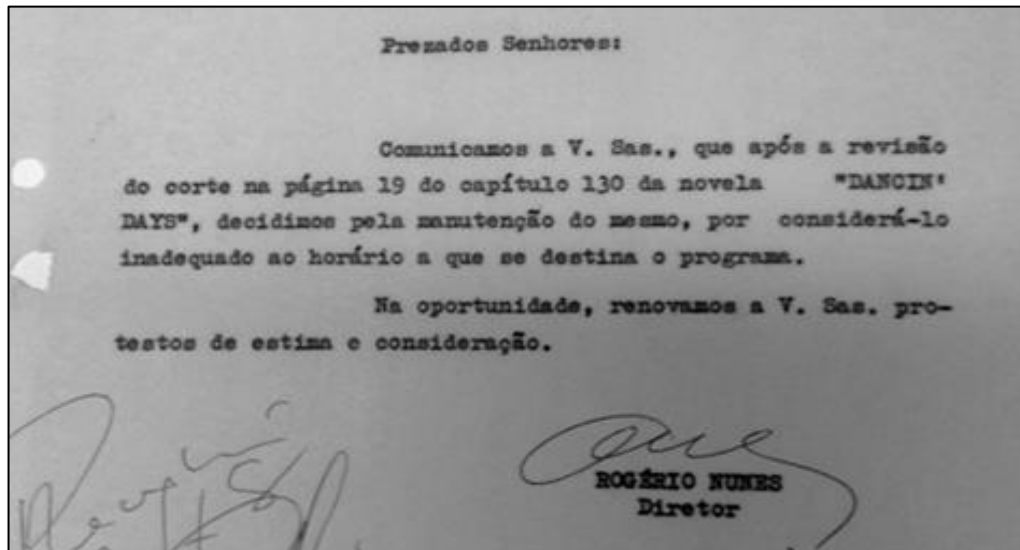
Figura 25 – Telenovela Dancin' Days. Recurso. Capítulo 130.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Recurso. Capítulo 130.

O recurso foi negado pelo diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que responde com o comunicado reproduzido na figura 26:

Figura 26 – Telenovela Dancin' Days. Recurso. Capítulo 130. Sutileza nas Imagens.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Recurso. Capítulo 130.

A situação parece se repetir na outra telenovela. Em *Água Viva*, uma cena do capítulo 97 apresenta Nelson e Suely aparentemente nus e aos beijos dentro do carro do personagem. Apesar de Nelson não estar em nenhum relacionamento conjugal, as TCs Marlene R. Celani e Ivelice G. de Andrade acharam por melhor suprimir integralmente a cena, considerando-a um caso de “amor livre”, já que a atitude de Nelson ao beijar Suely seria uma possível traição devido ao fato de ele ainda estar ligado à imagem da personagem Júlia, que se casou com Miguel no capítulo anterior. Assim sendo, as TCs declaram o que vemos na figura 27:

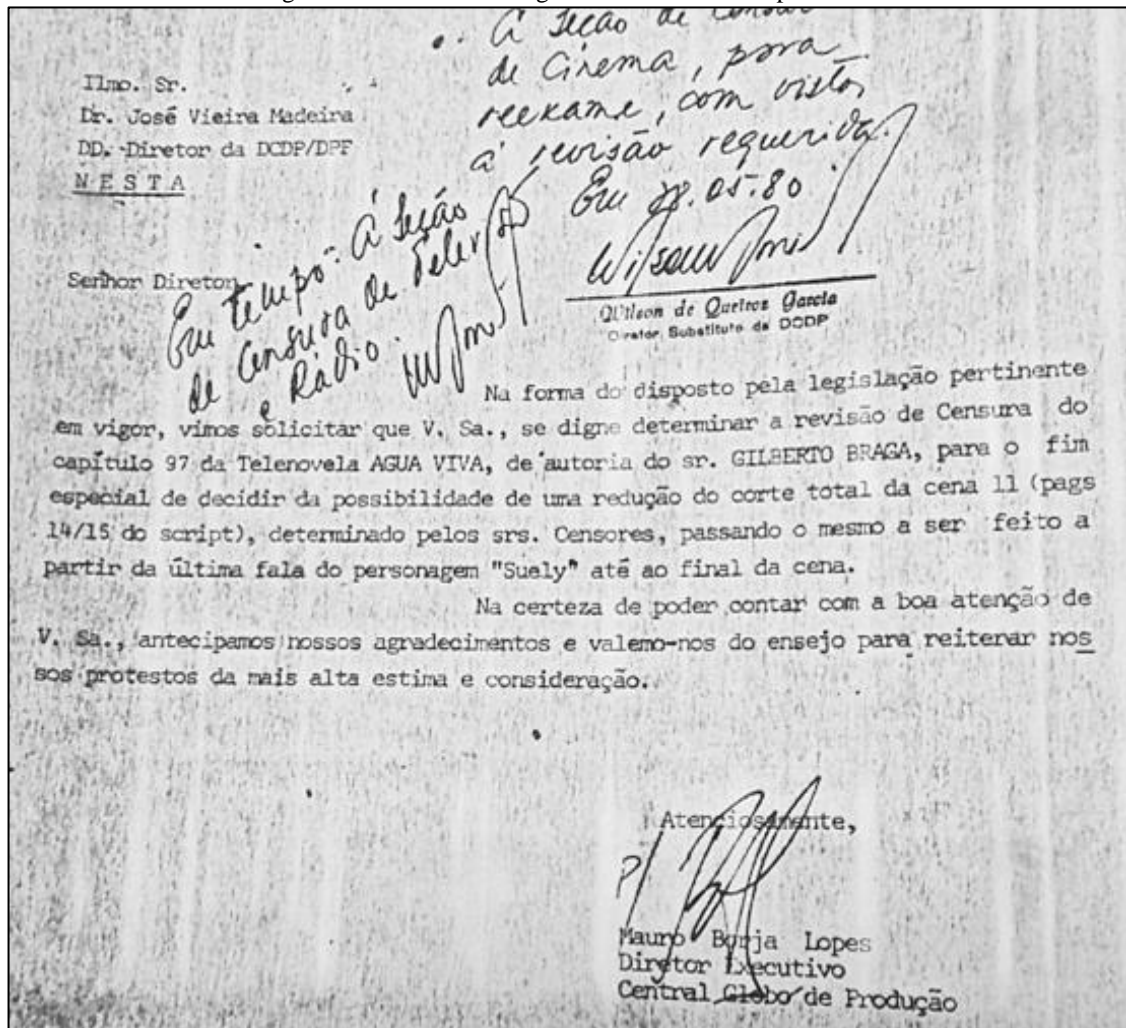
Figura 27 – Telenovela Água Viva. Parecer 2848/80. Capítulo 97.

O capítulo explora o relacionamento mais íntimo entre Nelson e Suely, bem como, entre Alfredo e Bia. Este último, deixa apenas ligeira impressão, desprovendo-se de qualquer clareza; quanto aos enfoques entre Nelson e Suely, embora mostrados em close, caracteriza perfeitamente o amor livre, ficando patente a nudez de ambos, reforçada, em parte, pelos diálogos. Tendo em vista que não há possibilidade de se proferir cortes intercalados na cena em epígrafe (cena 11 - fls. 14/15), achamos por bem suprimi-la integralmente, por extrapolar os limites permitidos, no momento, ao horário do programa: 20horas.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 2848/80. Capítulo 97.

Após a emissão do parecer, a Rede Globo, representada novamente por Moura Borja Lopes, apela ao diretor da DCDP na época, José Vieira Madeira, solicitando revisão da censura e redução do corte na cena 11 do capítulo 97, sem apresentar qualquer justificativa, como vemos na figura 28:

Figura 28 – Telenovela Água Viva. Recurso. Capítulo 97.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Recurso. Capítulo 97.

No dia 28 de maio de 1980, Gilberto Hortencio de Souza, chefe do Serviço de Censura de Santa Catarina /DCDP, refuta o pedido de Moura e informa-o que a censura não acata a solicitação porque há “um realismo das cenas, filmadas em primeiríssimo plano, e o grau de intimidade mostrado pelos personagens, em uma perfeita caracterização do ato sexual consumado”<sup>59</sup>. Quando a cena enfim vai ao ar, o beijo acontece dentro do carro de Nelson, mas os personagens não estão despidos, como na versão anterior. Em seguida ao beijo, há o

<sup>59</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Recurso. Capítulo 97.

corde para outra cena, evitando a insinuação de ato sexual. As imagens foram exibidas na sequência vista na figura 29:

Figura 29 – Telenovela *Água Viva*, capítulo 97, cena 11.



Fonte: DVD da telenovela *Água Viva*.

Como se pode notar no que diz respeito a estas telenovelas, a censura se concentra essencialmente no campo da moral, não só porque é próprio deste gênero abordar questões que envolvem conflitos morais e problemas da vida privada, mas também porque, como visto no capítulo anterior, a DCDP funcionava com base em leis que visavam coibir tudo que era considerado “atentatório à moral e aos bons costumes”, sendo esta a principal meta da Divisão. Ao mesmo tempo, consideramos as telenovelas representações da sociedade que, depois de anos, conquistaram reconhecimento público não só por parte das famílias brasileiras, como também da própria instituição militar que controlava o Estado naquele momento. Assim, o fato de a questão moral ser vista como problema a ser resolvido por uma instituição estatal ilustra os conflitos morais de uma sociedade que passava por mudanças no campo dos costumes. Sob os ditames das antigas e renovadas preocupações de ordem moral, a censura estava vinculada não só às peculiaridades do Estado autoritário, mas também àquelas das classes médias urbanas.

A partir da posse Ernesto Geisel e do anúncio da “abertura”, a censura teve que se reestruturar, passando por momentos de decadência. Carlos Fico aponta que

com a “política governamental de abertura no campo das diversões públicas”, veio o primeiro baque: a regulamentação do Conselho Superior de Censura. A DCDP foi obrigada a “adequar os ditames de censura aos padrões estabelecidos pelo novo órgão” e desde então viu-se não mais como simples instância censória, mas como “órgão moderador entre liberdade de criação e expressão dos artistas e criadores e o grande público” (FICO, 2002. p. 277).

A comparação realizada entre as duas telenovelas nos possibilita ver os embates entre os agentes citados por Fico. Além do mais, as empresas de propaganda, com o seu merchandising nas telenovelas, configuram um novo *ethos* de costumes impensável para a Censura Federal até os anos de 1970. No capítulo seguinte, discutiremos esses embates, que aparecem de forma sutil, mas permeiam a nova conformação da censura.

#### **4. A LUA DE MEL ACABOU: AS DIFERENÇAS DAS TELENVELAS E AS ESTRATÉGIAS PARA SUA LIBERAÇÃO**

Será que em tão curto espaço de tempo às telenovelas poderiam apresentar grandes diferenças quanto ao seu conteúdo, ou abordagem que fossem representativos e significantes para o seu censor ou mesmo para o seu expectador? As duas com o mesmo autor, mesmo horário de exibição, transmitidas pela Rede Globo poderiam, mesmo que com tantas semelhanças, merecerem um tratamento diferenciado por parte da DCDP e SCDP? As questões que envolvem na avaliação da programação televisiva, mormente no caso das telenovelas, como vimos se assemelham pela dinâmica censória quanto à proibição das questões morais, assim como servem também para interdição de manifestações de caráter político-ideológico, para tanto, as diferenças ocorrem, pois esses adquirem novos significados que perpassam a um sistema cultural, em que envolve todo um sistema de produção de símbolos e representações.

O apontamento sobre as diferenças nos dá a oportunidade de elucidar sobre comportamento da censura ao entorno das telenovelas exibidas em um curto espaço de tempo entre elas e em governos distintos, quanto a sua avaliação, nos permite inferir se as diferenças podem caracterizar um novo modos de ver e operação da censura ou se seu programa constituiu de uma padronização que não nos indica uma nova dinâmica da censura dada em momento distinto do Estado autoritário.

Metodologicamente para ilustrarmos as diferenças, observamos a censuras colocadas na telenovela *Dancin' Days*, como essa foi a primeira a ser vincula a Rede Globo (1978) a usamos como base para comparar com a telenovela *Água Viva* (1980), e no atentamos se os cortes referentes à telenovela de 1978 apareciam também na de 1980 e vice e versa. Não só isso como explanamos as possíveis cenas em que poderiam serem cortadas, mas que não foram, tomando por base nas categorias de censura observadas no segundo capítulo desta dissertação.

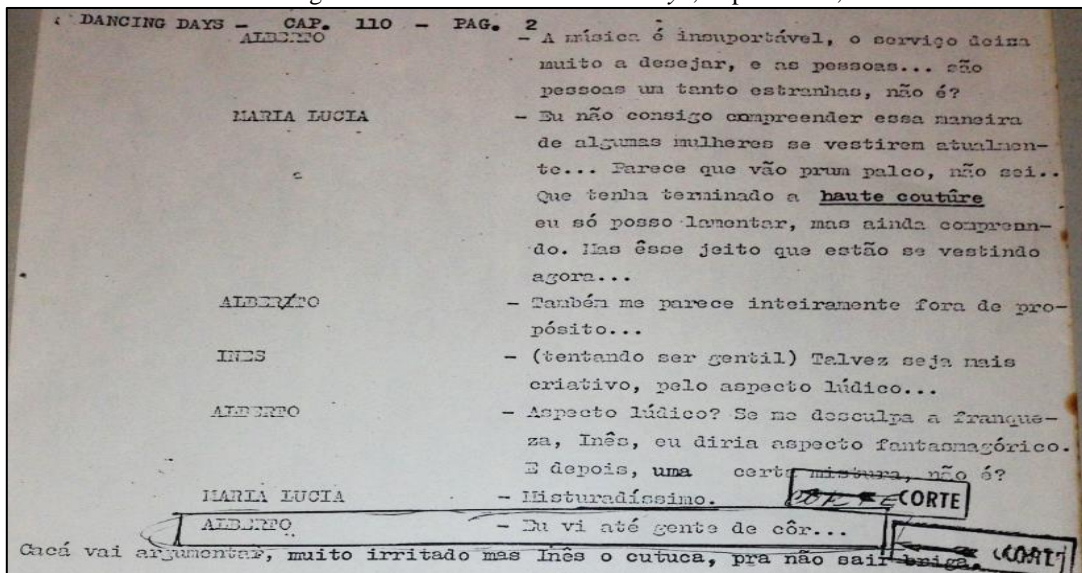
Todavia analisando as imagens e os documentos da DCDP e SCDP com os pareceres e script das telenovelas, as diferenças se apresentaram de duas formas, sendo a primeira, aparente na análise dos pareceres, já que dentre as comparações às categorias criadas existem àquelas que aparecem em uma telenovela e não aparece noutra, como os temas que envolvem violência excessiva, racismo, atentado à vida e exagero dramático. E a outra forma é apresentada com a censura nas duas telenovelas, entretanto a justificativa desses cortes se apresenta de modos diferentes.

Nos casos relativos à primeira forma supõe-se que as diferenças são evidentemente muito poucas, faz exemplo, *Dancin' Days* em que apenas uma categoria de proibição é distinta de *Água Viva*, esta se tratando de racismo. Já em *Água Viva* aparecem três categorias que não aparecem em *Dancin' Days*, sendo relativa aos temas que envolvem violência, atentado à vida e exagero dramático. Se olharmos mais atentamente, essas categorias se apresentam em contraste devido ao motivo de que se pensarmos que os temas que apareceram em exibição em uma determinada telenovela não aparecem em outra, e que, portanto em uma cena em que aparece uma ação já pré-determinada pela Censura Federal como um atentado a instituição militar ou um atentado a moralidade seria proibida, ou melhor, sugerida que se cortasse.

O caso da categoria racismo colocada como os censores Raymundo E. de Mesquita e Maria Luiza Fortaleza classificam no parecer de número 4021/78 do capítulo 110 da telenovela *Dancin' Days* que após apresentarem o resumo descrevem que: “Tendo em vista o enfoque de racismo no capítulo 110 sugerimos a supressão da frase “EU VI GENTE DE CÔR...”, proferida pelo personagem Alberto, indicada na página 02 do script desse capítulo, por contrariar dispositivos legais em vigor.”

A censura está colocada nesta cena entre os personagens Alberto, Maria Lucia, Cacá e Inês, como exposta a seguir:

Figura 30 – Telenovela *Dancin' Days*, capítulo 110, PAG.2.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Script. Capítulo 110. PAG.2.

Em *Água Viva* a categoria não se é visualizada pelos pareceres, e nenhum capítulo houve o corte nesse sentido. Apesar de que sobre a questão racial da telenovela, devemos advertir que o núcleo de personagens se concentra em atores brancos que não interagem de

forma mais íntimas com personagens negros, sendo até mesmo reproduzidos com estereótipos racistas que ocupam papéis secundários e terciários, retratados em situação de inferioridade social ou como aproveitadores.<sup>60</sup>

Apesar da pouca interação do núcleo da telenovela com os personagens negros, há uma passagem em que a personagem interpretada pela atriz Tônia Carrero, Stela, senhora e milionária que enfrenta problemas financeiros e que se envolve romanticamente com vários jovens atléticos, se relaciona com o modelo negro Poti, interpretado por Haroldo Macedo. Em um de seus encontros, na cobertura de Stela, em um dia ensolarado, os dois se bronzizam e mergulham na piscina, como visto:

Figura 31 – Telenovela *Água Viva*, capítulo 41. Cena Stela e Poti.



Fonte: DVD da telenovela *Água Viva*.

As falas dos personagens nesta passagem são as seguintes:

POTI

A água está ótima, você não vai cair não?!

STELA

Não... Gosto não.

POTI

Mas não cai nunca?

STELA

Só muito raramente. Meu negócio é outro.<sup>61</sup>

Em seguida entra na cena o mordomo de Stela, Lafaiete, interpretado pelo ator Edson Silva que assim como Poti é negro. Na imagem, Lafaiete adentra com um balde cheio de água do mar e uma colher de concha, Stela animada diz aos dois personagens que a água do mar seria de melhor utilidade para o seu bronzamento. E assim Lafaiete despeja, com ajuda da colher, a água contida no balde sobre o corpo de Stela, a câmera logo foca nos dois personagens, e Lafaiete então comenta com Stela em voz baixa se o Poti (sem o referir ao nome) não iria sujar a piscina, fazendo exata relação de sujeira com a cor da pele de Poti, Stela surpresa com o comentário do mordomo e o repreende.

<sup>60</sup> Dois personagens negros ilustram esses estereótipos. O primeiro representado pelo ator Edson Silva com o personagem Lafaiete, mordomo humilde da então senhora milionária Stela (Tônia Carrero). E o segundo, o modelo Poti (Haroldo Macedo) pelo qual Stela tem um breve caso.

<sup>61</sup> Transcrição do DVD da telenovela *Água Viva*. Capítulo 41.

As seqüências das imagens seguem abaixo assim como fala dos personagens:

Figura 32 – Telenovela *Água Viva*, capítulo 41. Cena Stela, Alfredo e Poti.



Fonte: DVD da telenovela *Água Viva*.

STELA

Ah pronto! Já vem aí meu banheiro. Água do mar, Poti! Muito melhor pra conservar o bronzeado. Vem cá Lafaiete!

STELA

Água do mar que conserva o bronzeado. Vamos lá rapaz, capricha!  
(Lafaiete com uma colher de concha derrama a água sobre Stela)

STELA

Está gostosa hoje (referindo-se a água).

LAFAIETE

Será que ele não vai sujar a piscina não?!

STELA

Tá maluco!

LAFAIETE

Não sei não, dona Stela. A senhora sabe que eu não me meto com amigo de patrão?! Mas eu acho esse rapaz tão abusado.

STELA

Não sei por que toda a gente humilde é reacionária. Gente humilde e cachorro, você já viu cachorro latir para pobre?! É isso mesmo... Cachorro não late para rico só late para pobre, você não reparou? Você com o cabelo "pixaim". Não tem vergonha não?!

LAFAIETE

Com licença, dona Stela. A companhia está tocando.<sup>62</sup>

A cena em questão em nenhum momento sofreu qualquer corte ou comentário dos censores em seu parecer. Quanto a isso podemos supor os motivos pelos quais em *Dancin' Days* a temática constava como um problema aos olhos dos técnicos da censura ao contrário do que se viu em *Água Viva* onde não houve qualquer interferência da DCDP.

Perante o comparativo das imagens arriscamos na possibilidade de três motivações, ou mesmo da não motivação do corte nas cenas. Em primeiro, e assim como discutimos na primeira parte desta dissertação sobre a figura dos censores, não podemos esquecer que por mais que eles seguiam critérios e normas eles também constituíam em seus pareceres de subjetividades, em muitos casos a relevância da censura de uma temática, não muito clara e definida pelos próprios pertencentes da DCDP ou/e SCDP cabia, como diz as Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP ao bom senso do TC. Assim não

<sup>62</sup> Transcrição do DVD da telenovela *Água Viva*. Capítulo 41.

nos parece estranho que no capítulo 41 de *Água Viva* supervisionado pelas censoras Marlene R. Celani e Ivelice G. de Andrade, em que apresentou claramente uma cena em que há uma atitude racista de um dos personagens, não houve veto e nem menção nos pareceres das TCs sobre o ocorrido. Mas já em *Dancin' Days* a supervisão da cena do capítulo 110 em que continha o racismo foi cortada, no entanto, por outros censores, cujos nomes são: Raymundo E. de Mesquita e Maria Luiza Fortaleza. Ou seja, por mais que os quatro censores obedeciam às mesmas normas da censura, a dificuldade dos técnicos em estabelecer o que deveria ser censurado torna a subjetividade do censor também da subjetividade da censura.

A outra possibilidade pode vir sobre a mensagem da personagem Stela espelhada no discurso do Estado sobre a questão do racismo naquele momento. Se alisarmos um breve histórico da presença dos negros nas telenovelas vemos que nos anos de 1960 poucos atores negros faziam parte dos elencos das telenovelas das grandes emissoras, e quando eram representadas eram vistas como o estereótipo do “malandro” ou do profissional inserido nos subempregos ou empregos de baixo prestígio social. Na década de 1970, o número de negros começa a aumentar nas telenovelas, mas ainda seguindo os estereótipos. Nos anos de redemocratização, no início da década de 1980, a postura da telenovela, mas não só, como das mídias como um todo, assumem caráter denunciativo e o negro passa a ganhar mais visibilidade. “Tornaram-se comuns matérias que mostravam casos isolados de preconceito por racismo no mercado de trabalho, em lugares públicos, em condomínios fechados, em escolas, além de denúncia de violência contra negros” (MIRANDA; SILVA; MONEZZI, 2013, p. 3).

Por tratarmos de uma cena que envolve o racismo seguido de uma repreensão, mesmo que de uma personagem branca, o que demonstra ainda o padrão eurocêntrico dominante nas mídias brasileiras, a cena talvez possa ter configurado ao censor como um olhar educativo sobre a questão racial. A punição não acontece pelo técnico da censura, mas já acontece pela própria personagem Stela, que de maneira cotidiana e realista insere elementos morais para punir o personagem Lafaiete. Diferente do que advém com o personagem Alberto de *Dancin' Days* que não foi repreendido pelos personagens, mas sim pelos Técnicos da Censura. Sendo assim, é certo que o racismo de modo aparente de alguma forma seria vetado das telenovelas, tanto as de 1978 como as de 1980, cabia apenas saber quem as iria vetar.

Por outro lado e por último, nos encontramos na possibilidade do veto ser apenas colocado em *Dancin' Days* pelo fato que na cena de *Água Viva* junto com atitude racista do personagem Lafaiete, Stela poucos minutos antes tomava sol bebendo uma garrafa de Coca-Cola. O uso do *merchandising* consciente pela emissora como uma nova forma de lucro, além de contribuir para a diminuição com os custos da produção da telenovela tratava-se de uma

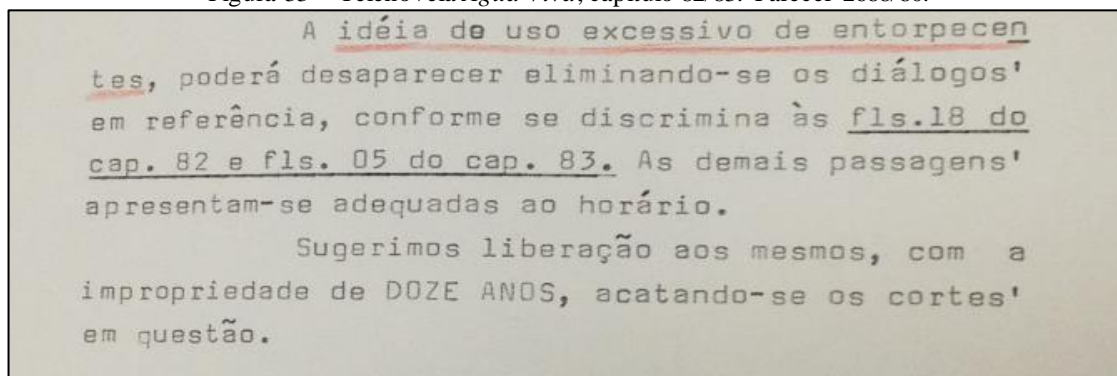
tensão lógica entre o Estado autoritário e o mercado que só tendia a crescer através de uma sociedade de consumo. Nela o indivíduo é heterogêneo, livre “para utilização do seu próprio conhecimento visando a seus próprios objetivos” (LAGASNERIE, 2013, p. 89) não preso mais as instâncias tradicionais. A lógica do Estado autoritário e do mercado se contrapõe nesse sentido, pois apesar das duas instâncias reprovarem o racismo nesse período, já que limita sobre as demandas democráticas e de consumo, a questão do corte nos demonstra apenas um fato e que é relevante que o controle do veto não exclusivo ao Estado, passando a ser quase que submisso ao mercado. Quando Stela toma sua Coca-Cola procedida pela atitude racista de seu mordomo a ação da censura se torna uma dificuldade tanto por questões burocráticas porque não só envolve a emissora, mas como envolve uma multinacional, como também envolve uma questão de contexto com a expansão da lógica neoliberal em contradição com a censura.

A última suposição do não veto da cena em *Água Viva* nos mostra uma característica presente nos anos finais do Estado autoritário que nada mais é do que o mercado tomando rédeas sobre as instituições tradicionais baseadas nos motes morais que abarcam família, igreja, hierarquia e costumes.

O tema que envolve o racismo, inclusive, não foi o único que gerou dúvidas quanto ao seu corte, outro caso discutível da censura refere-se sobre a questão do uso de entorpecentes como um atentado a vida, pretexto pelo qual a cena dos capítulos 82 e 83 de *Água Viva*, já abordadas nessa dissertação, sofrem com o corte das TCs. Marlene R. Celani e Ivelice G. de Andrade. Na cena a personagem Stela liga para seu filho Bruno e em tom de tristeza profunda, sem muitos detalhes, se despede. Após o término da ligação Stela em prantos ingere uso excessivo de entorpecentes para causar sua morte.

No parecer das censoras além do resumo com enfoque na trama de Stela, é aconselhável que:

Figura 33 – Telenovela *Água Viva*, capítulo 82/83. Parecer 2688/80.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer2688/80. Capítulo 82/83.

Ao ser exibida não fica exatamente claro que houve um abuso de ingestão desses comprimidos, apesar de que unindo o diálogo de Stela junto à interpretação dramática da atriz dá a entender que há uma tentativa de suicídio.

Ao final é exibido com as seguintes imagens e diálogos:

Figura 34 – Telenovela *Água Viva*, capítulo 82/83. Cena Bruno e Stela



Fonte: DVD da telenovela *Água Viva*.

(...)

Stela coloca o som de uma canção para Bruno ouvir.

BRUNO

Mami! Mami!

STELA

O quê que é meu amor? Você gostou?

BRUNO

Claro! Claro que eu gostei. Gostei muito!

BRUNO

Mamãe... Mamãe você sabe como são essas pescarias, a gente tem que acordar muito cedo e... Bom, eu prometo quando eu chegar ao Rio eu ouço (sic) todas essas músicas que você quiser.

STELA

Claro meu amorzinho, é isso mesmo! Você tem que se cuidar.

BRUNO

Mamãe, mami! Me promete uma coisa? Vai dormir, vai! É como se eu tivesse aí e te colocasse no colo e te levasse para a cama. Você me promete que vai dormir?

STELA

Meu lindo prometo tudo o que você quiser, também há essa hora o que mais eu vou fazer? Bruno não esquece uma coisa?! Eu te amo muito! Te amo meu filho!

BRUNO

Eu também te amo muito mamãe

STELA

Você é o melhor amor da minha vida!

BRUNO

Te cuida mamãe, juízo, por favor!<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Transcrição do DVD da telenovela *Água Viva*. Capítulo 82.

Após a fala de Bruno, os dois desligam o telefone e a câmara foca no rosto de Stela, chorosa ela pega o copo com gelo e algum líquido dentro e o ingere. A cena é passada para outro núcleo, quando volta, à personagem já está sendo levada pela ambulância (indicado apenas por seu som característico da sirene).

Do contrário, o mesmo tipo de veto não acontece no capítulo 99 de *Dancin' Days*, em que há semelhança nas imagens e enredo. No capítulo, a personagem Yolanda tenta se matar da mesma forma que a personagem Stela, através de entorpecentes, sob o motivo de receber um não de seu pedido de casamento ao personagem Hélio. As cenas que se seguem, notado nas imagens a seguir, mostram os comprimidos que foram ingeridos por Yolanda, em uma sequência de imagens sem fala e com uma trilha sonora dramática.

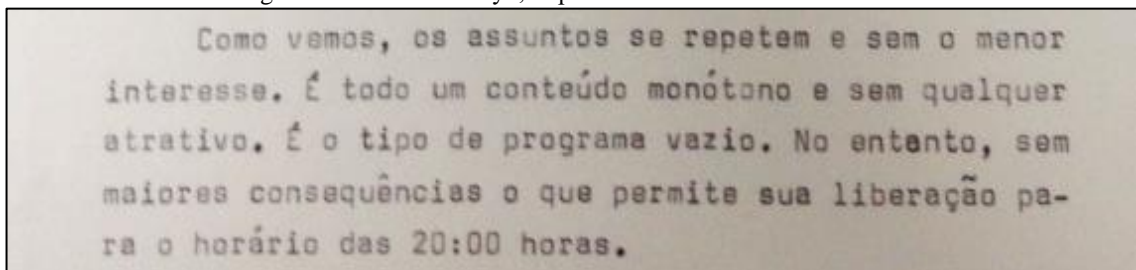
Figura 35 – *Dancin' Days*, Capítulo 99 a 103. Cena Yolanda



Fonte: DVD da telenovela *Dancin' Days*.

O que era veto em *Água Viva*, em *Dancin' Days* as imagens não parecera incomodar os censores Maria Livia Fortaleza e Eliel José de Sousa que entendem que o capítulo apresenta,

Figura 36 – *Dancin' Days*, Capítulo 99 a 103. Parecer 4000/78.



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 4000/78. Capítulo 99 a 103.

Assim, sem maiores preocupações quanto ao seu conteúdo o capítulo de *Dancin' Days* é exibido na íntegra e com o aval dos censores.

Mas como uma cena muito semelhante pode ser interpretada de formas diferentes causando veto parcial em uma das telenovelas e em outra não? A justificativa pode se basear

no quanto persuasivo as cenas podem sugerir aos telespectadores ou pelo menos ao que os TCs acham que podem sugerir. Por exemplo, a censura colocada no capítulo 82/83 de *Água Viva* é coerente quanto às diretrizes da legislação sobre censura ditada conforme o decreto-lei nº 69.845 em seu art. 20, que determinava como vimos anteriormente, na fiscalização por parte da censura nas representações que poderiam suscitar o interesse pelo o uso de entorpecentes. Apesar de nenhum dos dois pareceres, principalmente aquele que censurou mencionarem sobre o artigo como uma comprovação de uma aparente influencia ao uso dessas substâncias, e nem indicar qualquer outro motivo, nos faz pensar que a ação dos TCs gerava-se de forma arbitrária, já que não havia nem a preocupação de relatar a norma da própria DCDP no parecer ou instruir e argumentar sobre os itens censurados. De qualquer forma, não havia um padrão ou um rigor no cumprimento das normas, que inclusive não eram tão claras, cabia por muitas vezes, ao censor classificar se algum elemento poderia ser passível ou não de corte. Os censores aqui seriam como diz a autora Beatriz Kushnir:

“(...) uma parte *locus* da personalidade responsável por idéias e valores, que age inconscientemente sobre o ego contra as pulsões que provocam culpa. Essas pulsões refletem uma tendência permanente, e em geral inconsciente, que dirige e incita atividade do indivíduo. Nesse sentido, o papel do censor, do superego, seria o de defensor, guardião, vigilante e zelador, para que partes recalcadas do inconsciente não emergissem no consciente”. (KUSHNIR, 2004, p.155).

Apesar da ideia de tutor, esse censor do final da década de 1970 e início de 1980 em um Brasil onde as perspectivas das censuras estavam em discussão e até mesmo o lugar desse censor, mostrava-se cada vez mais a tona a dificuldade para abrir mão desse papel de “zeladoria”, a própria Kushnir (2004. p.156) relata que até mesmo para muitos o censor teria que ser personificado pelo Estado, senão não haveria serventia e eficácia.

Estado esse que mesmo que o consideramos autoritário não era dotado de uma única vontade e que por muitas vezes sofria com contradições internas, até mesmo das partes que compunham suas instituições. A própria censura seguia padrões com base em alguns decretos e leis específicas, mas ainda sim o tom dos pareceres denotam contradições, seguem as categorias de proibição, mas por alguns momentos as deixam de lado por não serem significativas aos TCs e por também não apresentarem clareza. Os próprios diretores da DCDP nos anos de 1978 e 1979, respectivamente, Rogério Nunes e José Vieira Madeira declaram em alguns ofícios a insatisfação do esteio legal básico em que se apoia o órgão censório. Como visto no Ofício nº 06/79-DCDP:

MJ - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE  
DIVERÇÕES PÚBLICAS

Ofício nº 06/79-DCDP

Brasília, 13 de março de 1979.

Senhor Presidente:

Reportamo-nos ao Ofício nº 147/SA-4.3 dessa entidade, endereçado ao Senhor Ministro do Exército e ora encaminhado a este Departamento pela pertinência do assunto. Na sua tarefa específica de velar pela moral e os bons costumes, muitas das vezes, a Censura Federal se vê impedida de atuar com mais rigor naqueles casos patenteadamente (sic) abusivos por falta de uma legislação mais coerente e atualizada. É mister destacar que, agora algumas normas esparsas, ainda é o Dec. nº 20.493, de 24.01.46, o diploma legal básico com que conta o órgão censório para reger suas atividades. E considerando que a televisão brasileira foi implantada em 1950, pode-se bem medir o grau das reais necessidades da Censura Federal. Uma nova lei de censura está pronta com as correções e adequações condizentes com a nossa realidade. Desnecessário ressaltar que esse seria o remédio saneador dos malefícios apontados. Valemo-nos da oportunidade para apresentar a Vossa senhoria e demais Membros dessa Congregação os protestos do nosso real apreço.

Ilmº Senhor

Dr. ARY DE CHRISTAN

DD. Presidente da Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil.

Caixa Postal nº 1561 - ZC 00 Rio de Janeiro – RJ. (Ofícios nº 06/79-DCDP).<sup>64</sup>

No Ofício nº 242/78–DCDP:

MJ – DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA E  
DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Ofício nº 242/78-DCDP

Brasília, 12 de junho de 1978

Senhor Presidente:

Recebemos o expediente de nº 782/692-AE, dirigido ao Senhor Presidente da República e encaminhado ao DPF pela pertinência do assunto. Louvamos essa Edilidade pela adesão à propositura do Senhor Vereador João Franco Cappio, configurando irrestrito apoio à Moção aprovada pelo I Congresso Cristão de Vereadores Católicos, realizado na cidade de Aparecida. Reconhecemos que a questão abordada é tema que vem preocupando a todos pela sua intrínseca relevância. Pode parecer, à primeira vista, que a Censura vem sendo ineficiente na missão de guardião da nossa moral e bons costumes. No entanto, para que possamos efetivamente conter os abusos constatados na difusão de matérias perniciosas divulgadas pelos diferentes veículos de comunicação social, mormente pela televisão, mister se faz que tenhamos elementos Jurídicos verdadeiramente eficazes. Aguarda-se, nesse sentido, a promulgação da nova lei de censura, resultado de estudos efetuados por comissão de alto nível, que atualiza as normas censórias

<sup>64</sup> BRASIL. Ofício n. 06/79-DCDP. Data: Brasília, 13 de março de 1979. Arquivo Nacional-Sede em Brasília. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas

readequando-as à realidade presente. Essa reclamada providência proverá a Censura Federal de meios condizentes e indispensáveis para exercitar plenamente suas atividades, de vez que, com exceção de algumas normas suplementares, ainda é o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, o esteio legal básico em que se apoia a atuação do órgão censório, e que, como se nota, é anterior a implantação da televisão brasileira. Em razão disso, surgem sérias dificuldades quando se pretende impor uma censura mais rigorosa às emissoras de TV, ou ao baixar medidas punitivas visando coibir os excessos. Julgando necessários esses esclarecimentos, encarecemos de Vossa Senhoria transmiti-los ao ilustre autor do requerimento e demais Membros dessa Casa. Queira Vossa Senhoria aceitar o testemunho do nosso apreço e consideração.

Ilmº Senhor

LUIZ CARVALHO DOS SANTOS

DD. Presidente da Câmara Municipal de Guaratinguetá-SP. (Ofício nº 475/78-DCDP)<sup>65</sup>

E no Ofício nº 613/79-SE/DCDP:

#### DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Of. 613/79-SE/DCDP

Brasília, 13 de setembro de 1979

Senhor Deputado:

Através do Ministério da Justiça, tomamos ciência do pronunciamento feito por V.Exa. na Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, por versar sobre assunto pertinente ao trabalho desta Divisão. Compartilhamos da sua preocupação com a escalada de violência e de sexualidade nos meios de comunicação, em geral. Embora possa parecer que sejamos cúmplice dessa escalada, tal não ocorre. A publicidade e a imprensa escrita independem de censura, por força de determinação legal. Quanto à televisão, lamentavelmente o Brasil não dispõe de leis específicas que regulem censoriamente (sic) sua programação, a despeito de existir a muito tempo entre nós e de ser um veículo de comunicação que atinja um grande número de pessoas. Pode, no entanto, ter a certeza de que estamos empenhado (sic) nesse sentido e, confiamos ter, num futuro não muito distante, uma nova legislação de censura, atualizada e consentânea com nosso tempo, pois, já há iam grupo trabalhando nisso. Esperamos que, depois, os abusos e excessos possam ser devidamente coibidos.

Aproveitamos a oportunidade para renovar a V.Exa. 'nossos protestes de estima e consideração.

Exmo. Senhor

Deputado NAIF JABUR

Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais<sup>66</sup>

Os ofícios mostram a fragilidade da censura, principalmente em um momento em que já havia sido revogado o AI-5, pela Emenda Constitucional nº11, de dezembro de 1978. Permanecem até mesmo discussões sobre a necessidade de atualizar e incrementar as normas da censura a fim de “velar pela moral e os bons costumes”.

Diante dessa situação, não nos é estranho que a censura nos programas televisivos apresentem-se de forma muito particular, a maioria, inclusive, dos pareceres encaminhados

<sup>65</sup> BRASIL. Ofício n. 242/78-DCDP. Data: Brasília, 12 de junho de 1978. Arquivo Nacional-Sede em Brasília. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas. Caixa: 002.

<sup>66</sup> BRASIL. Ofício n. 613/79-SE/DCDP. Data: Brasília, 13 de setembro de 1979. Arquivo Nacional-Sede em Brasília. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas. Caixa: 002.

pela Censura Federal deste período não tinham justificativas detalhadas, os cortes recorrentemente eram apenas indicados e em alguns casos pareciam até mesmo não fazer sentido, já que os censores se portavam por vezes mais como telespectador do que propriamente como agentes o Estado.

Caso esse que ocorre no parecer do capítulo 157 de *Água Viva*. Na cena o personagem Alfredo (Fernando Eiras) comunica a Lourdes, com quem tinha um caso, que vai se casar com outra mulher, Cláudia Vila Verde. Lourdes recebe a notícia e fica perturbada, chegando a agredir Alfredo.

No parecer das TCs Marlene R. Celani e Maria das Dores Oliveira Freitas, elas declaram que:

Figura 37 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 157. Parecer 4109/80

Com referência ao encontro entre Lourdes e Alfredo ( cena 01, fls. 01 do cap. 157) houve certa irreverência ao ser mostrado o comportamento histérico daquela, demonstrando excessivo ciúme pelo namorado, confirmando ter havido entre eles um relacionamento mais íntimo. A nosso ver, o exagero dramático e realista da cena, tornam-na, por vezes grosseira e, dessa forma, desaconselhável ao público em questão, motivo que nos leva a opinar pela supressão de algumas partes da mesma, conforme o assinalado às fls. 01/2.

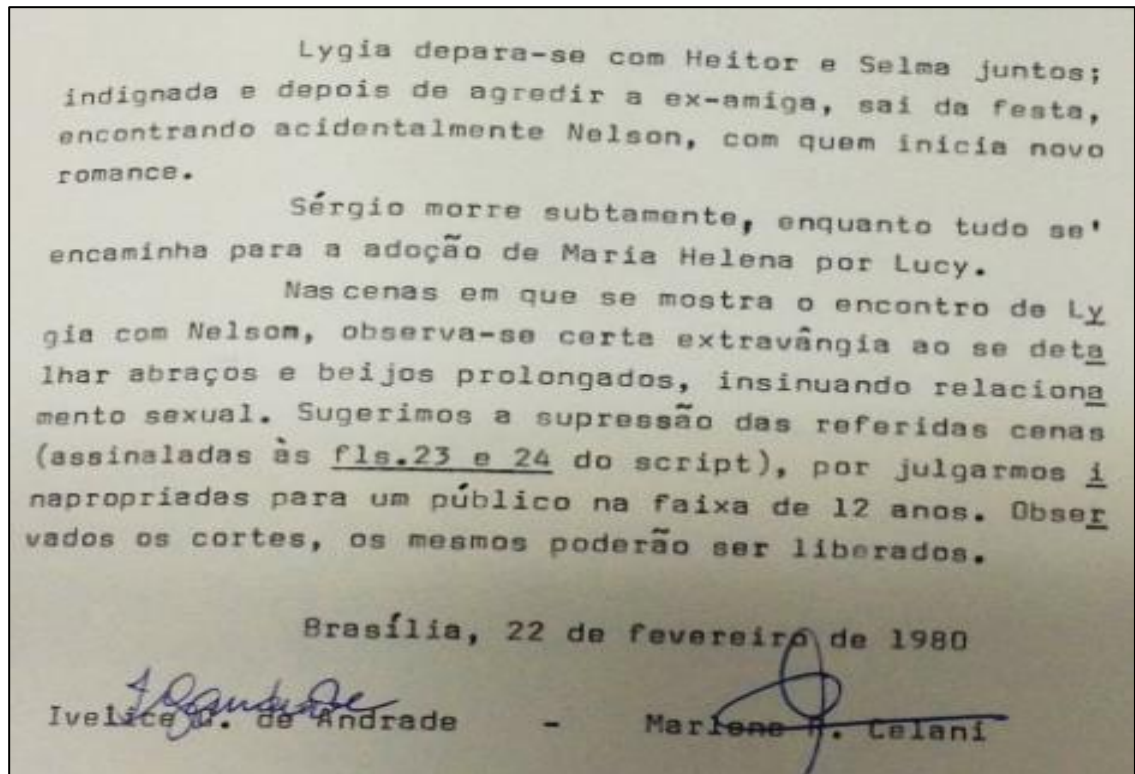
Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 4109/80. Capítulo 157.

“Há um exagero dramático e realista da cena”, “grosseira”, “desaconselhável ao público”, essas palavras apontada pelas TCs mostram a preocupação mais quanto à qualidade da cena do que propriamente quanto a especificações da DCDP para os cortes, que poderiam, inclusive, argumentar sobre a relação familiar conflituosa entre o casal, ou mesmo na possibilidade de traição, ou violência da discussão.

Da mesma forma, a argumentação para supressão de algumas partes da cena do encontro dos personagens não foi usado em outro capítulo da mesma telenovela em que poderia ter apresentado uma alegação semelhante. Nota-se que no capítulo 19 de *Água Viva*, considerada como clássica nas telenovelas do Gilberto Braga, em que a personagem Lígia dá

uma “surra” em Selma (as duas amigas, mas depois que Lúcia separa do marido, Selma ocupa a vaga), nem se quer é citada pelos TCs, como ilustrado a seguir:

Figura 38 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 19. Parecer 670/80



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 4109/80. Capítulo 157.

Mesmo apresentado violência, e um “exagero dramático e realista” a cena vai ao ar sem qualquer interferência da Censura.

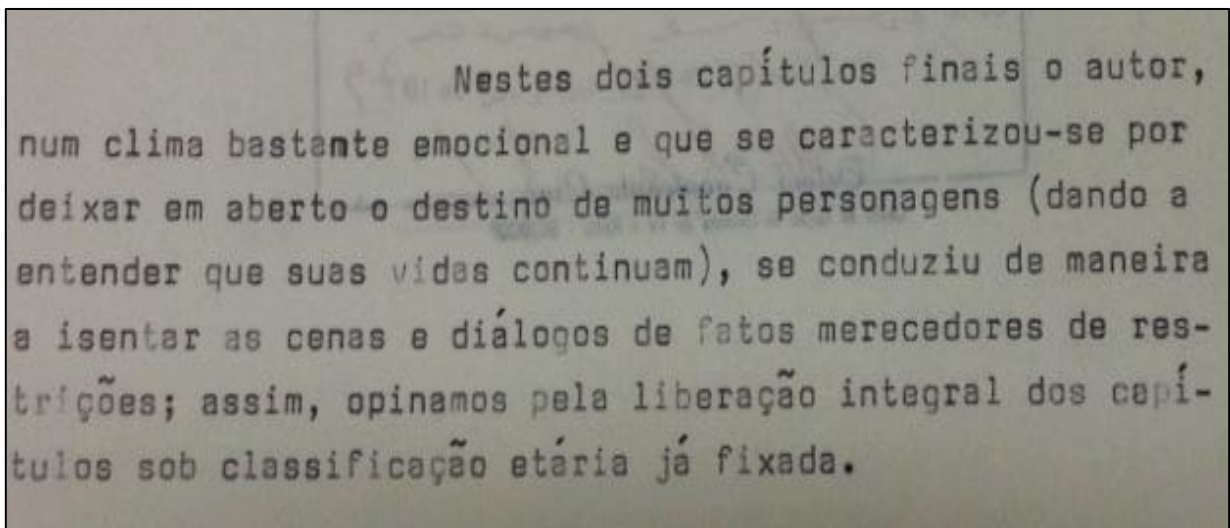
Figura 39 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 19. Cena Lúcia e Selma



Fonte: DVD da telenovela *Água Viva*.

Em *Dancin' Days*, no capítulo final de número 174 em que as personagens irmãs Yolanda e Júlia, semelhante à cena de *Água Viva*, se esbofeteiam por causa da criação da filha de uma delas, o capítulo também não sofre interferência pelos TCs Geralda de Macedo Coelho e Gilberto Hortencio de Souza, que resumem o capítulo junto ao de número 173 em apenas um parágrafo, sem mencionar a briga entre as duas:

Figura 40 – Telenovela *Dancin' Days*. Capítulo 174. Parecer 95/79



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 95/79. Capítulo 174.

O capítulo vai ao ar na íntegra, até mesmo com as partes da briga das irmãs que ao final fazem as pazes apenas com um abraço e o choro das duas:

Figura 41 – Telenovela *Dancin' Days*. Capítulo 174. Cena Júlia e Yolanda



Fonte: DVD da telenovela *Dancin' Days*.

Aparentemente o recurso da argumentação da violência servia para casos específicos, nas cenas em que, por exemplo, existiam brigas por contato físico eram usados outro tipo de justificativa para o corte como “exagero dramático”. Mas o que de fato poderiam esses censores considerar violência excessiva? Na telenovela *Água Viva* há no capítulo 93 um trecho em que o personagem Técio de longe leva um tiro de um homem desconhecido. Os censores, Ivelice Gomes de Andrade e Marlene R. Celani parecem não gostar do que vêem e pedem para:

Figura 42 – Telenovela *Dancin' Days*. Capítulo 93. Parecer 2836/80

a) fls.04 - diminuir o enfoque da teleobjetiva ' que aponta para Técio, bem como, a parte em que este, vai caíndo lentamente, após ser alvejado -(cenas com manifestação de violência excessiva);

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Parecer 2836/80. Capítulo 93.

Apenas nesta cena é que aparece a recomendação e advertência para a necessidade de diminuição na exibição da violência. É claro, no entanto, que não era somente a isso que gerava advertência à emissora, vale lembrar também que muitos que desejam a censura, na época, estavam tanto no aparelho do Estado como na sociedade civil (KUSHNIR, 2004, p 156), esta muito pautada na tradição, na família e na propriedade.

Um exemplo, clássico do comportamento dessa sociedade civil pode ser visto nos bastidores da telenovela *Água Viva*, na cena em que as atrizes Tônia Carrero, Glória Pires, Maria Zilda e Maria Padilha, na praia de Ipanema, simulam o *topless*, utilizando apenas um par de adesivos para cobrirem os seios. Algumas pessoas protestaram e chegaram inclusive a agredir a equipe da telenovela. Em entrevista Maria Padilha conta como foi gravar a cena:

Éramos agredidas. Levávamos lata de cerveja, jogavam copo cheio de areia. O brasileiro é muito doido com isso, né? Até hoje o peito de fora é esquisito. Para a atriz, Gilberto abordou o assunto no tempo certo: O momento era esse, ele queria colocar uma coisa que estava acontecendo no mundo. Anos 80. abertura política, corpo em evidência, (Fernando) Gabeira com a sunguinha. E virou um acontecimento. O Gilberto é danado, ele sabe como fazer as coisas renderem. (Entrevista publicada em 17 /01/2014)

Já para os censores, no parecer eles detalham o capítulo e até justificam o porquê não suprimem a cena, coisa incomum nos documentos analisados.

Figura 42 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 32. Parecer 907/80

Os capítulos examinados detalham situações focalizadas anteriormente, ressaltando o problema social do menor abandonado, mostrando a necessidade da adoção e se estender a tantas outras crianças desamparadas. Intercaladamente explora fatos atuais em destaque, como críticas ao sistema de vestibular e uso do topless. Quanto a esta última abordagem a mesma se constitui matéria largamente discutida nos vários meios de comunicação não trazendo problemas de ordem censória, uma vez que fotograficamente não foge àqueles ritmos de divulgação.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Parecer 907/80. Capítulo 32.

Para tanto, convém afirmarmos que ao final quem apresentava o poder de cortar, diminuir ou alterar os capítulos era o Estado autoritário configurado em suas instituições. Com medo de que a Censura eliminasse parte de sua programação a própria emissora cria instrumentos para driblar as táticas do Serviço de Censura.

#### 4.1 ESTRATÉGIAS DE ESCAPE

Determinadas estratégias eram usadas para que a censura não atingisse as telenovelas, sendo que eram elaboradas não só pela emissora, mas como pelos próprios autores que agiam de forma criativa e intuitiva, articulando as mais brilhantes lógicas de escape com o objetivo de trazer realismo às cenas. Alguns exemplos podem ser notados nas telenovelas para enganar a censura, como a utilização da cacofonia, recurso que substituía palavras vulgares e que recorrentemente eram cortadas com o intuito de sublinhar o mau caráter dos personagens.

Analisando os diversos pareceres eram periódicos os cortes referentes ao linguajar, como “Pombas”, “Porra”, “Puxa-saco” chegando até mesmo os TCs a assinalarem a constante presença desses termos. O autor então, por pura provocação, apela pelo recurso linguístico. No capítulo 61 de *Água Viva* os personagens Marcos e Márcia proferem as palavras “Pô”. “Pombas” e “Pô... Ah!”, as quais, à primeira vista parecem soar como “porra”. O chefe do SCDP no Amazonas Avelino Gambim percebe que no roteiro que as sílabas são presentes, mas que quando a cena é gravada os personagens pronunciam a palavra “porra”, e então emite o ofício nº 032/80-SCDP/SR/PF/AM ao diretor da DCDP para análise.

Figura 43 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 61. Ofício nº 032/80-SCDP/SR/PF/AM

Senhor Diretor:

Estamos enviando a V. Sa., em anexo, conforme prévio entendimento telefônico e radiograma Nº 007/SCDP-160480, uma fita video cassete (Nº 137), contendo a gravação do capítulo 061 da telenovela "ÁGUA VIVA", que está em exibição pela Rede Globo de Televisão.

Referido VC foi apreendido junto à Televisão Aju-ricaba, desta Capital, que recebeu seu conteúdo gravado por geração da Rede Globo, via satélite. No segmento entre as voltas 331 e 552 da gravação, as personagens "Marcos" e "Márcia" proferem a palavra "porra". "Pô"

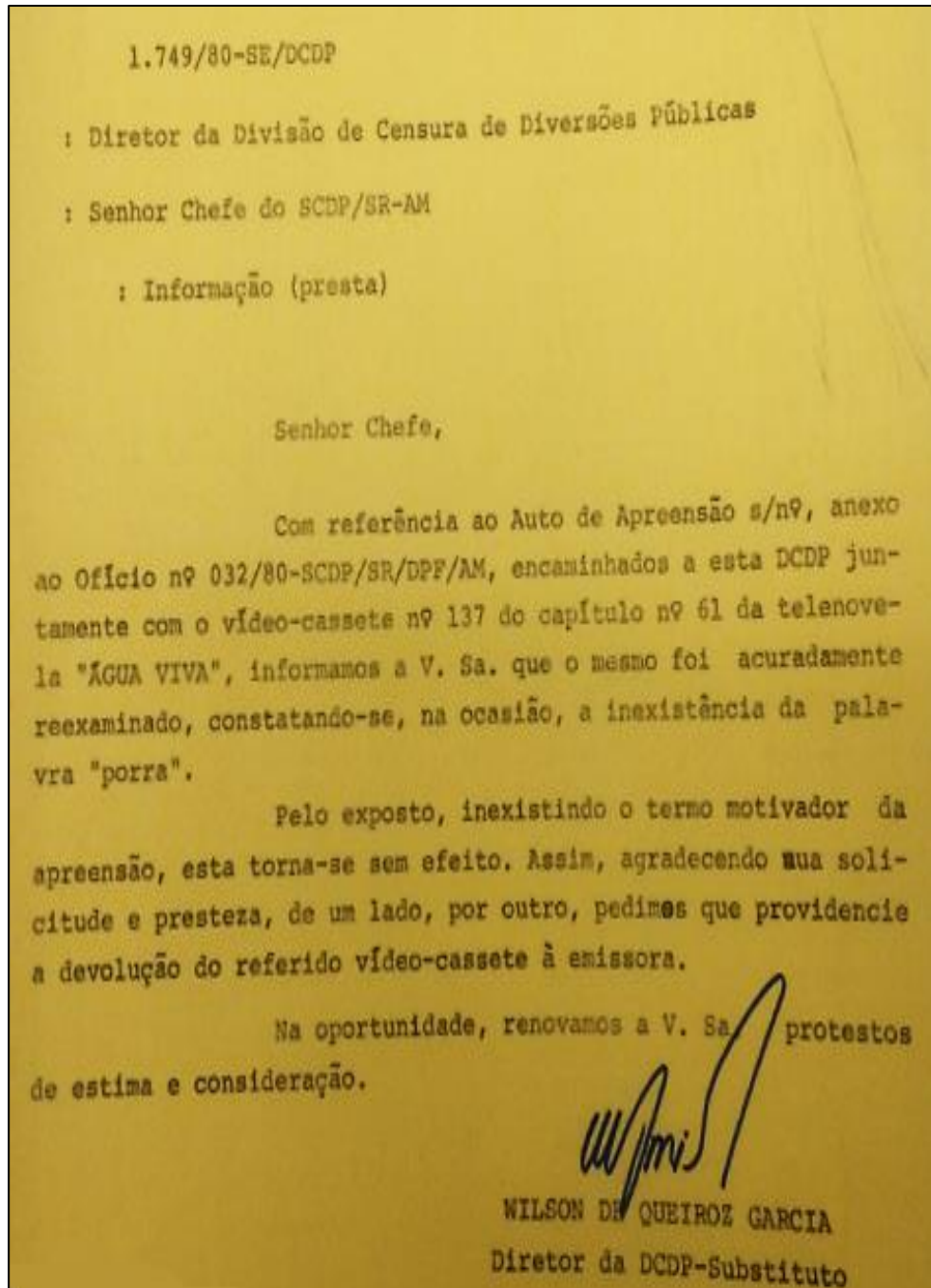
Anexamos, ainda, cópia do auto de infração aplicado à emissora local e cópia do auto de apreensão da referida fita.

Na oportunidade, apresentamos protestos de consideração e elevado apreço.

Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Ofício nº 032/80-SCDP/SR/PF/AM. Capítulo 61.

Mesmo a cena aparentar a palavra "porra" o diretor substituto da DCDP Wilson de Queiroz Garcia obtem o julgamento do diretor da SCDP do Amazonas para o corte, como observamos na imagem:

Figura 43 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 61. Ofício nº 1749/80-SE/DCDP



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5. Ofício nº 1749/80-SE/DCDP. Capítulo 61.

Outra estratégia aproveitada é a sutilidade das imagens, enquanto que no roteiro a ação dos personagens não ficava evidente, passando muitas vezes despercebidos aos censores, nas imagens dava-se de forma bastante clara. Como no caso do capítulo 39 de *Água Viva* onde houve a feitura de um baseado de maconha ser exibido em horário nobre da Rede Globo. O ator Fernando Eiras aparece bolando um cigarro passo a passo enquanto conversa com Maria Padilha e Gloria Pires no apartamento do núcleo jovem. A cena acaba com o rapaz convidando Sandra (Gloria Pires) para ir ver o “novo filme da Jane Fonda”.

Figura 44 – Telenovela *Água Viva*. Capítulo 39. Alfredo usando maconha



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Capítulo 39.

No roteiro apenas contava ação do personagem Fernando Eiras como “bolando algo”, é só então nas imagens que percebemos que o que ele bola é a seda da maconha. Mas não para por aí quando a personagem Marisa descobre que sua mãe na verdade é uma ex-presidiária, a menina entra em parafuso e começa a usar roupas indianas e começa a receber monte de jovens cabeludos, ainda em uma cena Marisa deitada em um pufe ouvindo som psicodélico quando era chamada a atenção ela apenas dizia “Escuta o som! Escuta essa guitarra, esse Cara é fera!”. Apesar de que não houve menção a cigarro algum é possível entender o que acontece ali.

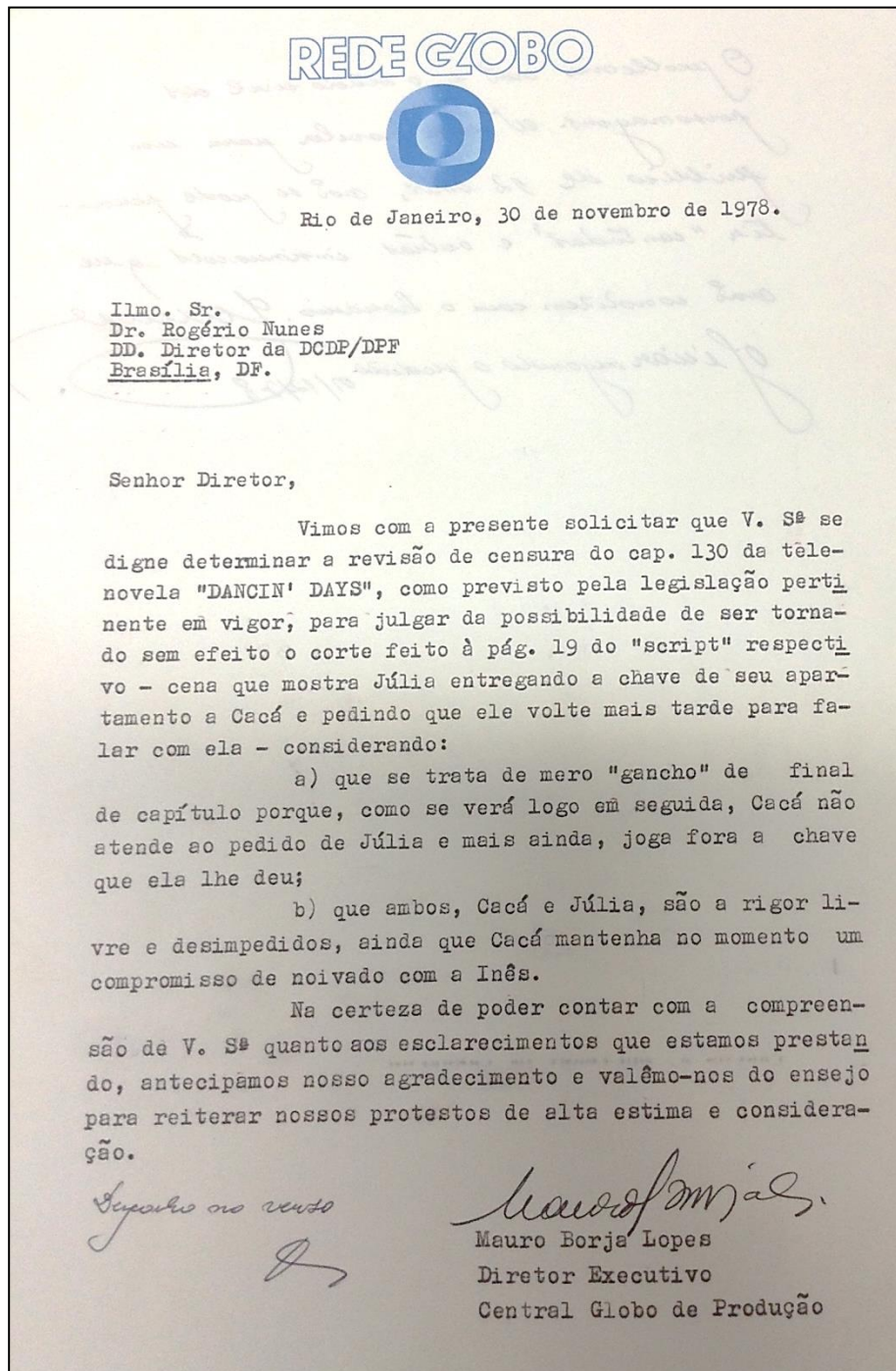
Mas não pensemos que a sutilidade das imagens, estratégia empregada pelo autor era uma artimanha do qual os censores não estavam em alerta. Em *Dancin’ Days*, por exemplo, há uma cena no capítulo 130, que inclusive já foi abordada nesta dissertação<sup>67</sup>, em que a personagem Júlia em meio a uma festa em sua casa, descobre que Marisa, sua filha, não é aceita como modelo, irritada ela expulsa todo mundo da festa, menos Cacá, a qual entrega a chave de sua casa pedindo para que volte mais tarde. A reação de Cacá foi fechar as mãos com a chave, dando a entender que ele voltaria. Diante disso, a censura é implacável e os TCs

<sup>67</sup> Importante mencionar que mesmo repetindo a imagem sua colocação aborda outros aspectos.

Cleusa Maria Ferreira Barros e Raymundo E. de Mesquita declaram que fosse suprimida a cena.

Inconformado o diretor executivo da central globo de produções, Maro Borja Lopes, determina por parte da DCDP revisão da censura como ilustrado a seguir:

Figura 45 – Telenovela *Dancin' Days*. Capítulo 130. Carta da Rede Globo encaminhada a DCDP



Fonte: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1980, TLN, Nível 3.5. Carta da Rede Globo encaminhada a DCDP. Capítulo 130.

Mesmo alegando que Cacá recusaria a proposta na sequência, a DCDP mantém a decisão do corte por considerá-lo inadequado ao horário a que se destina o programa.

Todas essas estratégias, de modo improvisado era solução encontrada pelos autores e da emissora de continuarem com a exibição das telenovelas sem que não houvesse espaços vazios prejudicando a qualidade do conteúdo. Vale lembrar que todo esse processo, de produção, revisão e exibição demorava, ainda mais com a censura prévia, a dificuldade nas questões de exibição em tempo hábil se tornava até mais problemático podendo causar atrasos não só a produção como também o andamento da telenovela, por conta disso, as próprias emissoras acabavam se “autocensurando”, como dito por Sergio Mattos:

A censura aos veículos de comunicação, principalmente na televisão, durante o Regime Militar, além de facilitar a manipulação da opinião pública limitou o crescimento da produção do próprio veículo, castrou a criatividade e incentivou a autocensura, que passou a ser adotada pelas próprias emissoras que constituíram seus departamentos de autocensura ou de controle de qualidade. (MATTOS, 2010, p.107).

A Rede Globo é um grande exemplo de uma emissora que usou a política da autocensura, chegou até mesmo a contratar ex-funcionários da censura, além do que,

Instituída a autocensura, o “Padrão Globo de Qualidade” teve acrescentados outros ingredientes para o seu *sucesso*. Em sintonia com a imagem, divulgada pelo governo autoritário, de um “Brasil Grande”, formulou-se também uma “assessoria militar” ou uma “assessoria especial” composta por Edgardo Manoel Ericson e pelo coronel Paiva Chaves. Segundo Clark, “ambos foram contratados com a função de fazer a ponte entre a emissora e o regime. Tinham boas relações e podiam quebrar os galhos, quando surgissem problemas na área de segurança”. (CLARK, 1991, apud, KUSHNIR, 2004, p.189)

A autocensura foi um modo encontrado pelas emissoras, jornais e todos aqueles que estavam ao crivo da censura para evitar qualquer tipo de problema que ia de encontro com os interesses políticos, mas é importante pontuar, assim como a autora Beatriz Kushnir nos expõem que as empresas que exerciam essa prática também colaboravam com um esquema repressivo (KUSHNIR, 2004, p. 190).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final desta dissertação, que tem por tema as censuras enquadradas nas telenovelas *Dancin' Days* (1978) e *Água Viva* (1980) durante o período final do Estado Autoritário, entre os governos de Ernesto Geisel e João Figueiredo. Como destacamos no início desse trabalho, algumas dificuldades foram encontradas ao longo da trajetória de pesquisa, como a utilização na forma analítica das imagens televisivas, e do encontro de obras no âmbito da historiografia que se acercam sobre as censuras nas “diversões públicas” no final do Estado autoritário, principalmente quando tratamos sobre telenovelas. As dificuldades foram enfrentadas e o trabalho persistiu no exame de suas fontes, buscando versar sobre como essas censuras estavam sendo aplicadas enquanto as telenovelas estavam sendo exibidas, ainda sim sob uma perspectiva comparativa retratando suas afinidades e distinções.

Entretanto, na tentativa de responder a esse questionamento nos debruçados nos documentos da Divisão de Censura e Diversões Públicas, junto aos seus órgãos regionais, os SCDPs, e encaramos na persistência e nas semelhanças do caráter moral do qual essas censura constituíam. Áreas não só moral como também político, já que, e como elucidamos, o aspecto da censura moral faz parte junto a uma construção do sistema político vigente, que carrega modelos moralizantes e conservadores, a fim de domar as individualidades e dominar os corpos.

Não só isso, como a censura é um instrumento não exclusivo ao período de 1964, revelando-se por diversos momentos da história do Brasil, ligadas a uma racionalidade policialesca e judicial, a fim de vigiar, conter e controlar revoltas e agitações que impediam os planos para o desenvolvimento técnico na manutenção da ordem e progresso do país. Assim como servia na preservação também da “tranquilidade pública”, assumindo aqui a censura, tons de repressão tanto político como moral. Tornando-se cada vez mais, ao longo dos anos difíceis de dissociarem seu teor.

A televisão, principal meio de comunicação do país no período em que este trabalho se concentra, vai se transformando e se aprimorando, e cada vez mais a ansiedade em manter a sociedade sobre os parâmetros da “moral e os bons costumes”, gradativamente, faziam com que os governos autoritários se atentassem nos programas veiculada nos televisores, receosos usavam das proibições das programações, decretavam novas leis e órgãos que regulamentavam as interdições neste campo para restringir o que era veiculado. O caráter da censura dos costumes e morais foi tomando mais força e amparadas pelas tradições, à censura

televisiva centrava-se na condenação do obsceno, das insinuações a prática do sexo, a homossexualidade e críticas a igreja e/ou governo.

Para tanto, quando o Estado autoritário chega aos seus anos finais, é estruturado toda uma política de abertura devido a muita pressão dos movimentos sociais, de parte da ala da Igreja Católica e da grande pressão do mercado externo com a entrada do neoliberalismo, principalmente dos Estados Unidos. Já neste momento, a censura já não era a mesma de 1964, ou de 1970 quando houve formalmente a sua instauração no campo da televisão. Era evidente que já não era uma preocupação do Estado estabelecer a censura como um braço de sua instituição, uma vez que, como vimos neste trabalho o próprio censor que já não se chamava como Censor e sim Técnico da Censura, se sentia por muitas vezes deslocado, não sabia muito bem se pertencia ao órgão da polícia ou se era pertencente a um órgão separado do governo.

Ainda quando observamos nos pareceres elaborados por esses técnicos para informar se haviam ou não cortes nas telenovelas, objeto esse que estudamos nesta dissertação e o consideramos como instrumentos e espaço de representação, muitas das suas justificativas se baseavam em suas subjetividades, vale lembrar também que esses pareceres se explicavam pelas leis e decretos estabelecidos pelo governo, criados ou não pelo governo autoritário de 1964, que desde 1978 com o fim do AI-5 não criou mais nenhum departamento, lei ou decreto que vigorassem sobre as características de corte. Houve só a criação do Conselho Superior de Censura em 1979, mas que na prática não estabeleceu novos critérios para a censura, serviu apenas como um canal de comunicação entre governo com o setor artrítico. Assim, o censor acabava se vendo na posição de vetar o que se achava mais apropriado conforme a própria tradição censória da DCDP.

De fato, de 1978 a 1980, por mais que fossem governos diferentes, com características díspares, não se via grandes mudanças no estabelecimento de suas censuras na programação das telenovelas, pelo ao contrário, havia mais semelhanças do que diferenças, alguns temas inclusive eram recorrentes vetados nas duas telenovelas como: expressões indesejadas, relação familiar conflituosa, insinuação e ato sexual explícito, e amor livre.

É verdade que as duas telenovelas foram feitas em momentos muito próximos e que as duas tinham aspectos muito análogos em suas narrativas, como personagens femininos muito fortes, ou seja, independentes tanto economicamente como emocional em relação aos homens, eram, além disso, personalidades muito ambíguas em que apresentavam características da “boa moça” como também da “megera”, as telenovelas também se viam inseridas dentro do

momento de consumo, no qual a presença do *merchandising* se fez recorrentemente entre as cenas.

Por fim, o que é de suma importância, é que podemos perceber que esses pareceres, e a imagem e narrativa das duas telenovelas nos transparecem o que estava acontecendo em parte no país. O governo autoritário estava perdendo muita força, assim como a censura que já não era exercida em grande escala, o controle sobre as imagens, informações e representações já estavam perdendo espaço para propaganda exibida sobre as individualidades que o mercado poderia possibilitar ao cidadão, entretanto a censura nunca acabou mesmo após a Constituinte de 1988 que atribuiu ao Serviço de Censura um caráter classificatório e indicativo. Em 5 de maio de 1988 a carta revela que:

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição. (BRASIL, 1988)

Vale lembrar que, não atribuiu processo de classificação ao DPF (Departamento de Polícia Federal) a responsabilidade pela classificação de espetáculos de diversão pública (KUSHNIR, 2004, p.148), diferente do que era proposto em 1970 com o Decreto-Lei 1.077 que determinava pelo:

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. (Decreto-Lei 1.077, 26 de janeiro de 1970)

Logo fica claro que a censura nunca acabou ela apenas se moldou aos aspectos que configuravam a nova ordem política pós Estado autoritário, que ainda se fazem presentes até hoje.

## REFERÊNCIAS

ÁGUA Viva. **Memória Globo**, [S.l.], [2013?]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/agua-viva.htm>>. Acesso em: 4 mai. 2015.

ÁGUA Viva. Direção geral: Paulo Ubiratan e Roberto Talma. Coordenador de produção: Antônio Chaves. Autoria: Gilberto Braga e Manoel Carlos. [S.l.]: Rede Globo, 1980. DVD.

ALMEIDA, Maria Fernanda. Censura nas novelas: o que você não viu na TV. **Aventuras na História**, São Paulo, n. 32, 1-5, abr. 2006.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de *A história oficial* e *Pra frente Brasil*. **Baleia da Rede**, Marília, ano 6, v. 1, n. 6, p. 128-145, dez. 2009.

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

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário, 1968-1978: o exercício cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, p. 45–89.

BERG, Creuza. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: UFSCAR, 2002.

BRASIL. Presidência da República. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. **Diário Oficial da União**, Poder Executivo, Rio de Janeiro, DF, 29 jan. 1946. Seção 1, p. 1456. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 ago. 2015.

BRASIL. Presidência da República. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. **Diário Oficial da União**, Poder Executivo, Brasília, DF, 26 jan. 1970. Seção 1, p. 577. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 29 mai. 2018.

BORGES. Nilson. **A Doutrina de Segurança Nacional e os Governos Militares**. In. “O Brasil Republicano”. Ed Civilização Brasileira RJ 2007. 2ª edição. Pág. 13-42.

BUSETTO, Áureo. Sem aviões da Panair e imagens da Excelsior no ar: análise histórica sobre as relações entre o regime militar e a televisão. In: SEMANA DE HISTÓRIA, 14., 2007, Assis. **Resumos...** Assis: FCL-UNESP, 2007. p. 22-23.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. v. 1.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1989.

DANCIN’ Days. Direção geral: Daniel Filho. Produtor artístico: Sérgio Dionísio. Produtor administrativo: Anthony Ferreira. Coordenador de produção: Almeida Santos. Autoria: Gilberto Braga. [S.l.]: Rede Globo, 1978-1979. DVD.

DANCIN’ Days. **Memória Globo**, [S.l.], [2013?]. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days.htm>. Acesso em: 5 mai. 2015.

DINIZ, Mônica. **Olhares sobre a cidade: termos do bem viver, vadiagem e polícia nas ruas de São Paulo (1870-1890)**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado**. Rio de Janeiro. Ed. Vozes, 1981.

“ÉRAMOS muito agredidas”, lembra Maria Padilha sobre as cenas de topless em Água Viva. **Reviva**, [S.l.], 17 jan. 2014. Disponível em:

<<http://canalviva.globo.com/programas/reviva/materias/eramos-muito-agredidas-lembramaria-padilha-sobre-as-cenas-de-topless-em-agua-viva.html>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Nossa História. **Escola Superior de Guerra**, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://www.esg.br/index.php/br/2014-02-19-17-51-50/nossa-historia>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

\_\_\_\_\_. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-283, set. 2002.

\_\_\_\_\_. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 2017. v. 1.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=106668](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=106668)>. Acesso em: 29 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral//miliandregarcia.pdf>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

GENTILI, Pablo. **Neoliberalismo e educação: manual do usuário** In: SILVA, Tomaz Tadeu e GENTILI, Pablo (orgs.) et al. Escola S. A.: quem ganha e quem perde no mercado educacional do neoliberalismo. Brasília: Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE), 1996. p. 9-49

GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: FGV, 2005.

HABERMAS, Jürgen. A nova intransparência: a crise do Estado de Bem-Estar Social e o esgotamento das energias utópicas. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 18, p. 103-114, set. 1987.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

KHEDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAGASNERIE, Geoffroy. **A última lição de Michel Foucault**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003.

LUCAS, Meize Regina Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. **Projeto História**, [S.l.], v. 51, p. 190-214, dez. 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/25204/18026>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

MCCANN JR., Frank D. **Aliança Brasil-Estados Unidos, 1937/1945**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1995.

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. 34, p. 203-220, 1997.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2010.

MARCELINO, Douglas Attila. **Para além da moral e dos bons costumes**: a DCDP e a censura televisiva no regime. Monografia (Bacharelado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MAZZIOTTI, Nora; FREY-VOR, Gerlinde. Telenovela e *soap opera*. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 2, n. 6, p. 47-57, 1996.

MIRANDA, Giovani Vieira; SILVA, Millena Grigoleti da; MONEZZI, Paula Pinto. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2013, Bauru. **A Identidade do negro e a questão das cotas raciais na mídia brasileira**. Bauru-Sp: Intercom, 2013. 15 p

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Culturas políticas na história**: novos estudos. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p. 13-37.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

\_\_\_\_\_. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

\_\_\_\_\_. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2015.

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

PINTO, Leonor Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil**: 1964/1988. [S.l.], [s.n.], 2006. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em: 29 mai. 2018.

PIQUEIRA, Mauricio Tintori. “Vêm para essa festa”: as telenovelas da Rede Globo como um meio de mediação social para a constituição de uma identidade nacional. ENCONTRO

REGIONAL DE HISTÓRIA, 20., 2010, Franca. **Anais...** [S.l.]: [s.n.], [2010?]. Disponível em:

<<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Mauricio%20Tintori%20Piqueira.pdf>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

QUINTAS, Laura Mattos Soares. “Roque Santeiro” e a ditadura militar brasileira em três atos: a Política por trás das telas. In: INTERPROGRAMAS DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, 11., 2015, São Paulo. **Anais...** São Paulo: [s.n.], 2015. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/02/Laura-Quintas-USP.pdf>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

RAMOS, Roberto. **Grã-finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas**. Petrópolis: Vozes, 1991.

ROMERO, Luis Alberto. A memória, o historiador e o cidadão: a memória do *Proceso* argentino e os problemas da democracia. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 9-32, jul.-dez. 2007.

ROQUE Santeiro. **Memória Globo**, [S.l.], [2013?]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque-santeiro/trama-principal.htm>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística geral. São Paulo. Cultrix. 1975.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Terceiro Nome; SENAC, 1999.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAUJO, Maria Celina (org.). **21 anos de regime militar: balanços e perspectivas**. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897). *Tempo*, Niterói, v. 23, n. 1, p. 43-65, jan.-abr. 2017.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo.** Fundação Getúlio Vargas: Centro de Pesquisas e Documentação de História Contemporânea do Brasil. 1987

VIEIRA, Rafael de Farias. **Quando a babá eletrônica encontrou a integração nacional: ou uma história da censura televisiva durante a Ditadura Militar (1964-1988).** 2016. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em História, Fortaleza (CE), 2016.

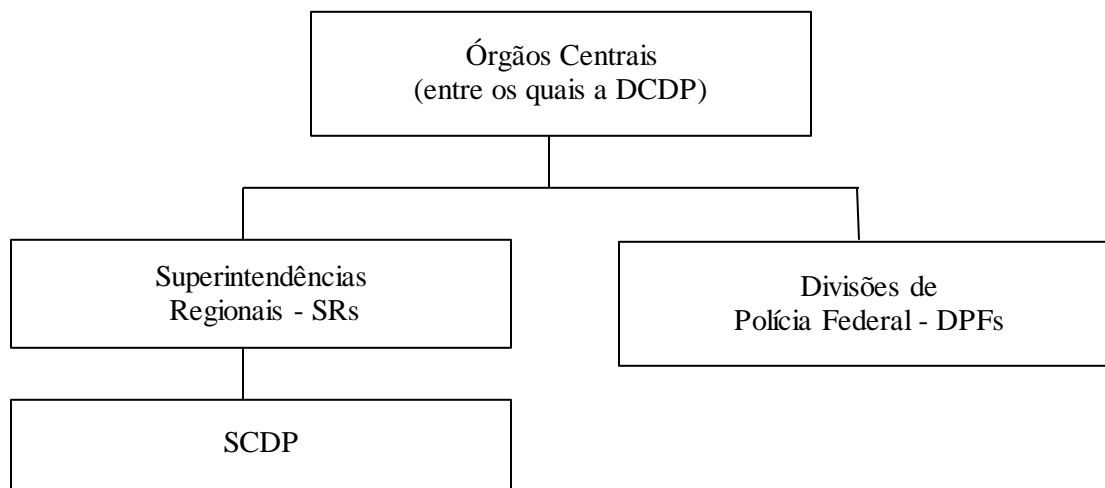
ANEXO A – Maiores e menores audiências de telenovelas das 20h na TV Globo<sup>68</sup>

Rio de Janeiro			São Paulo		
Maiores Audiências			Maiores Audiências		
Nome	Média	Ano	Nome	Média	Ano
1ª Roque Santeiro	78%	85/86	1ª Roque Santeiro	74%	85/86
2ª Fogo sobre Pedra	74%	74/75	2ª (*) Selva de Pedra (nova versão)	61%	86
3ª Pai Herói	73%	79	3ª Pai Herói	61%	79
4ª Pecado Capital	73%	75/76	4ª Baila Comigo	61%	81
5ª O Semideus	73%	73/74	5ª Dancin' Days	59%	78/79
6ª Duas Vidas	72%	76/77	6ª Corpo a corpo	59%	84/85
7ª Dancin' Days	72%	78/79	7ª Coração alado	59%	80/81
8ª Baila Comigo	71%	81	8ª Água Viva	58%	80
9ª Água Viva	71%	80	9ª Duas Vidas	58%	76/77
10ª Coração Alado	70%	80/81	10ª Louco Amor	56%	83
Menores Audiências			Menores Audiências		
1ª O Casarão (reprise)	50%	83	1ª O Casarão (reprise)	38%	83
2ª Champagne	58%	83/84	2ª Selva de Pedra	42%	72/73
3ª Espelho mágico	61%	77	3ª Fogo sobre a Terra	44%	74/75
4ª Os Gigantes	61%	79/80	4ª Selva de Pedra (reprise)	45%	75
5ª Brilhantes	65%	81/82	5ª O Semideus	45%	73/74

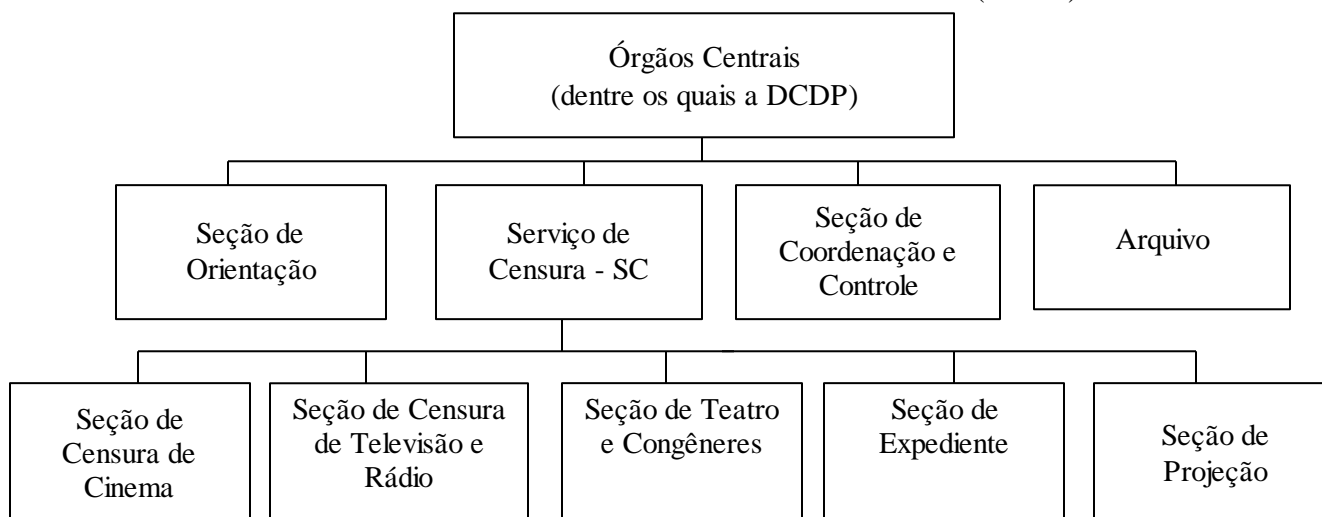
<sup>68</sup> cf. ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 185.

## ANEXO B – Organograma dos órgãos de censura<sup>69</sup>

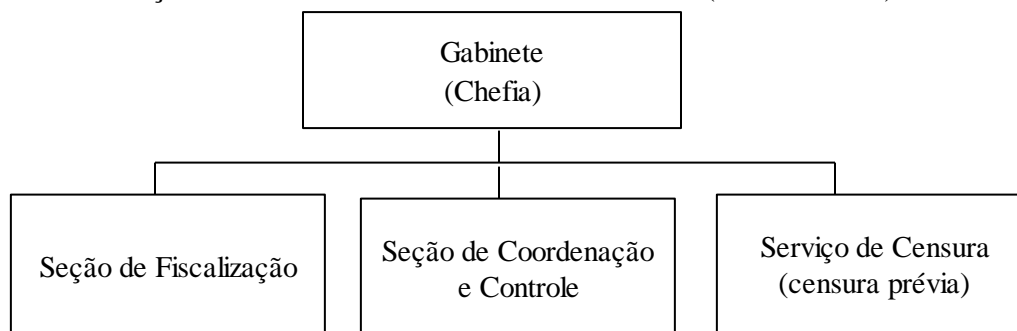
### Departamento de Polícia Federal



### Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)



### Serviço de Censura de Diversões Públicas – RJ (SCDP-SR/RJ)



<sup>69</sup> cf. KUSHNIR, 2004, p. 208.