

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**GUILHERME MOREIRA FERNANDES**

**MENTALIDADE CENSÓRIA E TELENÓVELA NA DITADURA MILITAR**

RIO DE JANEIRO

2018

Guilherme Moreira Fernandes

**MENTALIDADE CENSÓRIA E TELENÓVELA NA DITADURA MILITAR**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Marialva Carlos Barbosa

Rio de Janeiro  
2018

### CIP - Catalogação na Publicação

F363m            Fernandes, Guilherme Moreira  
                  Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura  
                  Militar / Guilherme Moreira Fernandes. -- Rio de  
                  Janeiro, 2018.  
                  439 f.

                  Orientador: Marialva Carlos Barbosa.  
                  Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
                  de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós  
                  Graduação em Comunicação, 2018.

                  1. Telenovela. 2. Censura. 3. Mentalidade  
                  Censória. 4. Dispositivos Censórios. 5. Ditadura  
                  Militar Brasileira. I. Barbosa, Marialva Carlos,  
                  orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).



**ATA DA 448ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO  
DEFENDIDA POR GUILHERME MOREIRA FERNANDES NA ESCOLA DE  
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

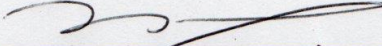
Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e dezoito, às dez horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Guilherme Moreira Fernandes**, intitulada: "**Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar**" perante a banca examinadora composta por: **Marialva Carlos Barbosa** [orientador(a) e presidente], **Ana Paula Goulart Ribeiro**, **Igor Pinto Sacramento**, **Maria Cristina Brandão de Faria** e **Maria Immacolata Vassallo de Lopes**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

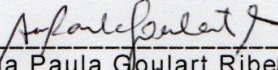
aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

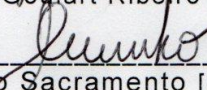
*A banca destaca a qualidade e a expressão documental utilizada, p/ a realização do curso, pesquisa e texto. Reconhece a tese para publicação.*

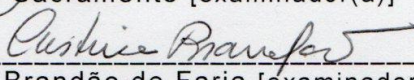
E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

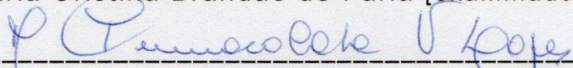
Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2018

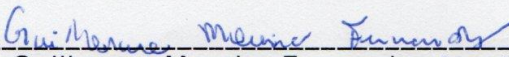
  
-----  
Marialva Carlos Barbosa [orientador(a) e presidente]

  
-----  
Ana Paula Goulart Ribeiro [examinador(a)]

  
-----  
Igor Pinto Sacramento [examinador(a)]

  
-----  
Maria Cristina Brandão de Faria [examinador(a)]

  
-----  
Maria Immacolata Vassallo de Lopes [examinador(a)]

  
-----  
Guilherme Moreira Fernandes [candidato(a)]

## AGRADECIMENTOS

Irrelevante para a análise do mérito de um trabalho de conclusão, essa seção sempre me despertou a leitura. Ouvi da professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes que existia certa gradação dos agradecimentos. Primeiro a Deus, depois aos familiares e cônjuges, até chegar a nós mesmos. A variável seria o nível de formação: graduação, mestrado, doutorado.

Outra coisa que sempre li foi que o exercício de escrita de uma tese (vale também para a dissertação) é solitário. Realmente é. São infinitas horas sentado à beira do *notebook* escrevendo, reescrevendo, verificando, recortando. O gerúndio tem a sua razão de ser, é um processo que jamais termina. Estou terminando... mas na verdade ainda há tanta coisa para dizer, verificar, analisar, confrontar. Por sorte, há prazos, caso contrário, não tenho dúvidas de que essa tese demoraria uns 40 anos para ficar “pronta”. Isso não quer dizer que eu não tenha conseguido fazer tudo o que propunha. Mas é que sempre busco um detalhe ou outro, é a minha formação jornalística.

Entrando nos agradecimentos, o primeiro que eu faço é a Rede Folkcom – Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação. O primeiro congresso que participei, em 2006, foi o Folkcom, à época gerido pela Cátedra Unesco/Methodista de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. Daquela época até hoje participei de todos os congressos da instituição, em muitos atuando diretamente na organização. Os congressos da Folkcom me renderam grandes amizades, das quais destaco a parceria que tive com o professor José Marques de Melo. Ao lado do professor Muniz Sodré, JMM certamente é o nome mais importante para o estudo e a pesquisa em Ciências da Comunicação no Brasil e na Ibero América. Durante minha graduação li diversos textos de JMM, sempre soube da sua importância para a Comunicação, mas desconhecia o ser humano. JMM é uma das pessoas mais generosas e humildes que já conheci. Sempre disposto a dialogar, jamais foi contra pensamentos que diferiam do seu. Sempre serei grato à sua parceria e ensinamento. Nesta instituição também fiz outros grandes amigos e parceiros intelectuais e de vida, os quais listo nominalmente, com o perdão por possível omissão: Maria José Oliveira, Betania Maciel, Júnia Martins, Júnior Pinheiro, Karina Woitowicz, Maria Érica de Oliveira Lima, Sérgio Gadini, Cristina Schmidt, Eduardo Gurgel (não exatamente da Folk, mas igualmente parceiro), Iury Parente Aragão, Severino Lucena, Osvaldo Trigueiro, Roberto Benjamin (em memória), Luiz Custódio da Silva, Roberto Faustino, Marcelo Pires de Oliveira, Eliane Mergulhão, Suelly Maux, Marcelo Sabbatini, Rosa Maria Nava, Antônio Hohlfeldt, Cristian

Yãnez Aguillar, Yuji Gushiken, Maria Isabel Amphilo, Itamar Nobre. A Rede Folkcom é um encontro de afinidades, uma grande família. Em nenhum momento minha tese flerta com essa teoria, embora ela esteja presente em boa parte de minha produção científica, mas recebi apoio incondicional. Atualmente ocupo o cargo de vice-presidente da instituição, tendo sido diretor administrativo em duas gestões.

Também preciso agradecer outra instituição igualmente importante, a Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Os congressos da Intercom foram os responsáveis, assim como os da Rede Folkcom, por me tornar o pesquisador que sou hoje. Meu primeiro Intercom Nacional foi em 2008, em Natal-RN. Foi a minha primeira viagem ao Nordeste. Paixão. Esse, sem dúvida, foi o congresso mais importante da minha formação. Foi nesse momento que aprofundei os estudos de Folkcomunicação e tive tantos encontros com o professor Antônio Hohlfeldt, referência desde o meu primeiro período de graduação. Também foi nesse congresso que minha orientadora, Marialva Carlos Barbosa, fora agraciada com o Prêmio Luiz Beltrão. Não a conhecia, mas no hotel em que aconteceu a solenidade, Marialva entrou com tapete vermelho. Maria Cristina Gobbi a apresentava, narrando suas publicações. Todos os presentes a aplaudiam de pé. Foi uma troca de olhares. Um rápido encontro em uma cantina da UFRN e eu já sabia que ela seria minha, mesmo eu ainda sendo um “menino pequeno”. Congresso seguinte, Curitiba 2009, um novo encontro com Marialva. “Você é de onde?”, e já estava ela com a mão na minha credencial. “Ah, da UFJF!”, “Conhece a Iluska?”. À época, cogitando o ingresso no mestrado, Marialva anunciou sua aposentadoria na UFF – ela iria fazer parte de um PPG em Curitiba, e assim o fez. Desde 2008, fui a todos os congressos nacionais da Intercom e em alguns regionais (Juiz de Fora [2007], Rio de Janeiro [2009], Vitória [2010], Ouro Preto [2012], Uberlândia [2015]). O congresso da Intercom é gigantesco. Os contatos são muitos e variados. A programação é tão extensa e intensa que é difícil escolher qual atividade participar. Minha filiação aconteceu em 2010 e sempre estive dividido entre as atividades dos GPs de Folkcomunicação e de Ficção Seriada. Nos últimos anos (desde o congresso de Foz do Iguaçu, 2014) assumi diversas funções (ministração de oficina, júri de Expocom, debatedor e coordenador de mesas no Intercom Jr.) que nem sentia o congresso passar. Os encontros da Intercom também me renderam grandes amizades. A começar dentro da própria instituição, com Gênio Nascimento, Carmo Barbosa e Jovina Fonseca, funcionários que sempre me trataram com tanto esmero. Foi nesses congressos que comecei meus diálogos com Anamaria Fadul, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Maria Cristina Mungiolli, Gilmar Hermes,

Claiton César Czizewki, Igor Sacramento, Allan Soljenitsin Barreto Rodrigues, Ariane Carla Pereira Fernandes, Márcio Fernandes, e – especialmente – Marialva Barbosa.

É de praxe o agradecimento ao orientador. Esse aqui registrado – é realmente de coração. Como já disse, no momento em que vi Marialva atravessar o tapete vermelho do hotel em Natal para receber o prêmio Luiz Beltrão, algo me dizia que ela ainda seria minha. Sempre receptiva, e com o sorriso que lhe é peculiar, fiz diversas aproximações. Mesmo assim, ela não sabia quem eu era... Quando Marialva passou no concurso de professora Titular da UFRJ, eu sabia que o momento havia chegado. Lembro-me de um evento no NEPCOM, em 2013, véspera do exame de doutorado. A essa altura, ela já sabia da minha existência. Marialva sempre foi muito correta, à época apenas me disse que o projeto que ora propunha era pertinente à linha de pesquisa e me desejou boa sorte. Passei no certame. Em um primeiro momento, o Conselho (o processo seletivo da UFRJ não pede aos candidatos que indiquem um possível orientador, a escolha é *a posteriori*) indicou a professora Ana Paula Goulart Ribeiro; mas antes de qualquer troca de e-mail, fora realizada uma troca de orientação. Agora, quase como uma premonição, sob as bênçãos de Iansã, minha orientadora é MARIALVA BARBOSA. Fui o segundo orientando de doutorado dela na UFRJ, o primeiro brasileiro. É muita responsabilidade. Marialva foi pioneira nos estudos históricos da comunicação com base na História Cultural. Diversos trabalhos premiados. Livros de grande prestígio. Eu não tenho formação em História, mas a que faço é a linear, cronológica. Fiz minha primeira reunião, apresentei meu objeto empírico e o que pretendia com a tese. É invejável a capacidade de Marialva em compreender as dimensões de um objeto de pesquisa, e logo veio uma avalanche de informações e leituras que me assustou. O alívio veio no primeiro capítulo enviado, “é uma história linear, mas rodeada de hipótese”. O segundo, uma viagem que nem Glória Magadan seria capaz de fazer, fora limado. Contudo, foi nesse momento que percebi quem é Marialva Barbosa. Ela tinha todos os motivos para dizer que aquilo que eu havia escrito era ridículo, uma reinvenção da roda. Não procedeu assim. Mesmo sabendo que o capítulo teria que ser desprezado pela fuga ao tema, a professora fez questão de comentar cada parágrafo e mostrar suas imprecisões. A gentileza e delicadeza de Marialva são invejáveis. Eu só tenho que agradecer. Fiquei doente no decorrer da tese e sempre recebi sua solidariedade. Nunca recebi um e-mail com cobranças. Meu tempo de produção e meu perfil enquanto redator sempre foram respeitados.

Continuando no universo das instituições, sou sempre grato à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Entrei neste campus com 16 anos. Um garoto, vindo de uma cidade com pouco mais de 7 mil habitantes, que veio morar em uma quase metrópole – a maior das

idades já visitadas. Meu ingresso na UFJF foi por meio do Colégio Técnico Universitário (CTU/UFJF), hoje autônomo, sendo o IF Sudeste MG. Quando ingressei, o Ensino Médio era separado do nível técnico, marca do colégio que estava no bojo da comemoração de seus 50 anos. Portanto, além do Ensino Médio, também realizei um curso técnico. Sim, sou técnico em Turismo. Os três anos que passei no CTU foram mais do que gratificantes. São lembranças eternas. Hoje, com encontros e desencontros, devo saudar alguns professores: Maria Elizabeth Rodrigues, Romário Geraldo (que não foi meu professor, mas é um grande amigo), Adriana Mota, Zoé Cunha, Sebastião Sérgio de Oliveira, Maria Teresa Dominato de Almeida Mansur, Leila Rose Marie Batista da Silveira Maciel, Maria Ângela e Solange. Aos amigos de sempre, mesmo distantes: Artur Ovidio Daniel, Durval Roger Teixeira, Camila Pinho, Diego Noronha, Eduardo Mendes, Wallace Ferreira e Pedro Ivo Tanagino.

Voltamos a falar da UFJF, que acolheu meu período de graduação e também de mestrado. Como não lembrar das aulas e ensinamentos dos grandes mestres: Cristina Brandão, Paulo Roberto Figueira Leal, Christina Musse, Iluska Coutinho, Márcio Guerra, Marcinha Falabella, Marta Pinheiro, Teresa Neves, Aluizio Ramos Trinta, Fernanda Fernandes, Isabella Mendes Freitas, Mônica Velloso, Jovita Noronha e Enilce Albergaria (no francês), Regina Coeli Oliveira e Marcia Almeida (no italiano) e Nelma Fróes (em memória). À época da docência, agradecimentos aos colegas: Ricardo Bedendo, Rodrigo Barbosa, Marise Baesso e Álvaro Americano. Perdoem-me, não vou conseguir listar os amigos do período e tampouco os meus queridos alunos. Mas devo mencionar Adriana Cònsolo, Marcello Machado e Diogo Mendes.

Seguindo os ecos da minha memória: as escolas onde esta trajetória começou: Escola Anexa, Escola Estadual Padre Jacinto Trombert (hoje escola municipal) e Escola Estadual Professor Cícero Torres Galindo. Agradeço: Tia Rita Fernandes, Tia Raquel Mariano, Maria Emilia Fernandes, Mônica Carneiro Cotta Moreira, Dodora Fernandes, Ita Carneiro, Fatinha Barros, Rita de Cássia Cabral Heleno Cunha, Maria José Moreira Coutinho, Meire Carneiro, Aninha Heleno, Maurício Carneiro, Terezinha Valente, Silvinha Valente, Elza Valente. Listo e agradeço as primeiras noções de História e o amor por esse campo de pesquisa. Sandra Veiga, Maristela Guimarães e Maria do Carmo Trombert foram professoras engajadas. Além de conhecimento notório, transmitiam o amor pelo estudo e pesquisa. Essa tese “começou” naquela época, embora nem eu me desse conta. Rogério Rezende, Sebastião Sérgio de Oliveira e Adriana Mota, foram igualmente responsáveis, por suas aulas no CTU.

Finalizando as instituições, agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, à Escola de Comunicação e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação. Aos funcionários



Jorgina Costa, Thiago Couto e Rodrigo Lessa. Aos professores Igor Sacramento, Suzy dos Santos, Ana Paula Goulart Ribeiro, Denilson Lopes, Liv Sovik, Raquel Paiva e Muniz Sodré. Destaco também os colegas Kelly Scolarick (e as aventuras JF-Rio-JF, sem cuja companhia talvez nem tivesse concluído o curso), Maria Lívia Roriz Aguiar, Guilherme Curi, Joaquim Martins e Andrea Santos.

Também tenho que agradecer aos amigos: Diana Araújo (seu carinho, amizade e hospedagem foram mais do que fundamentais), Rodrigo Santos, Diana Moreira, Rogério Terra, Cleber Alves, Silvana Ferreira, Diogo Augusto, Adriana Soares, Ana Maria D'Ávila (e toda a família Carvalho/Fator 5), Flávio Lins, Alessandro Bianchetti, Marcelo Miranda, Lara Linhalis, Doni Teixeira, Vinícius Ferreira e Fábio Henrique Abreu.

Aos meus familiares e à família que construí. Caetano, Leoni, Gal, George, Rita, Gil, Marina e Elis; e o outro pai deles, Alan Rodrigues de Araújo. Minha mãe, Maria de Fátima Moreira; meu pai, Etelvino de Oliveira Fernandes; Minha avó, Terezinha Barros; minhas irmãs, Ana Cristina Moreira Fernandes, Fernanda Moreira Fernandes e Andressa Maria Goulart Fernandes. Meus sobrinhos, meus tios, meus primos, irmão, cunhados e cunhada. Minhas madrinhas, Leninha Fernandes e Tia Carmem Fernandes.

Agradeço também ao Nilson Xavier, pelo site Teledramaturgia, sem o qual esse trabalho teria sido muito mais difícil.

Ao Obitel, por todas as interações. À Capes, pela bolsa de pesquisa. Ao Arquivo Nacional de Brasília, por todo o apoio. A Deus e todas as forças da natureza, por me manterem em pé, me darem saúde e energia para continuar.

Não é sobre ter todas pessoas do mundo pra si  
É sobre saber que em algum lugar alguém zela por ti  
É sobre cantar e poder escutar mais do que a própria voz  
É sobre dançar na chuva de vida que cai sobre nós  
Segura teu filho no colo  
Sorria e abraça os teus pais enquanto estão aqui  
Que a vida é trem bala, parceiro  
E a gente é só passageiro prestes a partir  
Que a vida é trem bala, parceiro  
E a gente é só passageiro prestes a partir  
Não é sobre ter todas pessoas do mundo pra si  
É sobre saber que em algum lugar alguém zela por ti  
É sobre cantar e poder escutar mais do que a própria voz  
É sobre dançar na chuva de vida que cai sobre nós  
Não é sobre chegar no topo do mundo e saber que venceu  
É sobre escalar e sentir que o caminho te fortaleceu  
É sobre ser abrigo e também ter morada em outros corações  
E assim ter amigos contigo em todas as situações  
A gente não pode ter tudo  
Qual seria a graça do mundo se fosse assim?  
Por isso eu prefiro sorrisos  
E os presentes que a vida trouxe para perto de mim  
(Ana Vilela)

## LISTA DE SIGLAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa  
AI – Ato Institucional  
AIB – Ação Integralista Brasileira  
Arena – Aliança Renovadora Nacional  
CCC – Comando de Caça aos Comunistas  
CDB – Conservatório Dramático Brasileiro  
CEBs – Comunidades Eclesiais de Base  
CFC – Confederação das Famílias Cristãs  
CIE – Centro de Informação do Exército  
CSC – Conselho Superior de Censura  
CSN – Conselho de Segurança Nacional  
DCD – Delegacia de Costumes e Diversões  
DCDP – Divisão de Censura às Diversões Públicas  
DDP – Divisão de Diversões Públicas  
DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda  
DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Pública e Social  
DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública  
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda  
DNI – Departamento Nacional de Informações  
DOP – Departamento Oficial de Publicidade  
DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural  
DPF – Departamento de Polícia Federal  
DSI – Divisão de Segurança e Informação  
GEICINE - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica  
Gen. Bgda – General de Brigada  
IGP – Inspetoria Geral de Polícia  
MDB – Movimento Democrático Brasileiro  
MJ – Ministério da Justiça  
MP – Medida Provisória  
OME – Orientação Moral dos Espetáculos  
PTB – Partido Trabalhista Brasileiro  
RPI – Relatório Periódico de Informações  
SC – Seção de Censura  
SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas  
SNI – Serviço Nacional de Informação  
TCDP – Turma de Censura de Diversões Públicas  
TCTC – Turma de Censores a Teatro e Congêneres  
UDN – União Democrática Nacional  
VT – Videotaípe

## RESUMO

FERNANDES, Guilherme Moreira. **Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar**. 2018. 439f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta tese apresenta o processo de censura às telenovelas, no período compreendido entre os anos 1968 e 1976. Realiza-se uma análise documental a partir dos documentos preservados no Arquivo Nacional de Brasília. O conceito de “mentalidade” (VOVELLE, 1991) fornece inspiração teórica para a construção da noção de “mentalidade censória”, empregada na análise dos pareceres. A pesquisa também leva em consideração os dispositivos censórios, materializados por meio da legislação. Na sequência, recorre-se aos discursos proferidos, na imprensa, com o objetivo de entender a visão dos dirigentes do processo censório em relação à censura de diversões públicas, onde se insere a telenovela. O trabalho analisa as telenovelas, exibida na faixa das 20h, de forma conjunta e procura mostrar como a mentalidade censória e seus valores de moralidade estavam impressos nos pareceres. Por fim, duas telenovelas em particular são analisadas (“Roque Santeiro”, produzida em 1975, e “Despedida de Casado”, em 1976) com o objetivo de mostrar a singularidade daquelas que foram inicialmente liberadas, produzidas e posteriormente impedidas de serem apresentadas. A principal conclusão do trabalho é que para além dos dispositivos, a mentalidade censória foi reverberada de diferentes formas ao longo dos anos, o que expressa, além da individualidade e subjetividade, a visão dos dirigentes, sedimentando os preceitos de uma visão de mundo baseada em valores do conservadorismo.

**Palavras-chave:** Telenovela; Censura; Mentalidade Censória; Dispositivos Censórios; Ditadura Militar Brasileira.

## ABSTRACT

FERNANDES, Guilherme Moreira. **Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar**. 2018. 439f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The following dissertation analyzes the censorship process imposed on Brazilian telenovelas in the period ranging from 1968 to 1976 (which includes the period of the Brazilian Military Dictatorship) utilizing a documentary analysis of documents preserved in the National Archive of Brasília. The concept of *mentalité* (VOVELLE, 1991) provides the theoretical framework for the documental assessment and analysis and for the construction of the notion of “censorial *mentalité*.” This research also considers the censorial devices, which are materialized by means of legal processes. For this purpose, speeches published by the press are analyzed with the goal of understanding the vision of the leaders behind the censorial process that resulted in public entertainment’s censorship – the context, in which, the telenovelas are inserted. The work analyzes at once the telenovelas shown on prime time, and it attempts to show how the censorial *mentalité* and its values of morality were established in print. Finally, two telenovelas are analyzed: *Roque Santeiro*, produced in 1975, and *Despedida de Casado*, in 1976. These telenovelas were chosen to demonstrate because they were distinct, in the sense that they were initially released, produced, and subsequently prevented from being presented. The main conclusion of this work is that, in addition to the censorship devices, the censorial *mentalité* reverberated over the years in many forms. This process expresses not only the individuality and subjectivity of the leaders, but also their vision, which culminates in the sedimentation of the precepts of a worldview based on conservatism values.

**Keywords:** Telenovela; Censorship; Censorial *Mentalité*; Censorial Devices; Brazilian Military Dictatorship.

## RÉSUMÉ

FERNANDES, Guilherme Moreira. **Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar**. 2018. 439f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Cette thèse présente le procès de censure contre les feuilletons (séries télévisées), pendant la période comprise entre les années 1968 et 1976. Le présent travail se propose à faire une analyse documentaire à partir des documents préservés aux Archives Nationales à Brasília. Le concept de “mentalité” (VOVELLE, 1991) fournit l’inspiration théorique pour la construction de la notion de “mentalité censoriale” utilisée dans l’analyse des opinions. La recherche prend également en compte les dispositifs censoriaux, soumis à la législation. Ensuite, on a recours aux discours proférés par la presse dans le but de comprendre la vision des dirigeants du procès censorial par rapport à la censure de divertissements publics dont le feuilleton fait partie. Ce travail analyse les feuilletons présentés dans la bande 20h, de manière conjointe et tente de montrer comment la mentalité censure et ses valeurs de moralité ont été imprimées dans les opinions. Enfin, deux feuilletons en particulier sont analysés (*Roque Santeiro*, produit en 1975, et *Despedida de Casado* en 1976) dans le but de montrer la singularité de ceux qui furent initialement diffusés, produits et ensuite empêchés d’être présentés. La principale conclusion du travail est que, en plus des dispositifs, la mentalité de la censure s’est répercutée de différentes manières au fil des ans, ce qui exprime, en plus de l’individualité et de la subjectivité, la vision des dirigeants, sédimentant les préceptes d’une vision du monde basée sur des valeurs de conservatisme.

**Mots-clés:** Feuilleton; Censure; Mentalité Censorielle; Dispositifs Censoriaux; Dictature militaire brésilienne.

## SUMÁRIO

	Página
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	16
<b>PARTE I: A CENSURA ÀS DIVERSÕES PÚBLICAS</b>	26
<b>2. “EM NOME DA LEI”: LEGISLAÇÃO E CENSURA NO BRASIL, O LONGO CAMINHO DOS DISPOSITIVOS CENSÓRIOS</b>	29
2.1 HISTÓRICO DA CENSURA ÀS DIVERSÕES PÚBLICAS NO BRASIL	31
2.1.1 A Censura no Brasil Colônia e no Império	31
2.1.2 A Censura na Primeira República	37
2.1.3 A Censura na Era Vargas	41
2.1.4 A ação censória na era pós Vargas: a criação do SCDP e a censura estadual	49
2.1.4.1 O Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP	51
2.1.4.2 Censura: responsabilidade da União ou dos Estados?	55
2.1.4.3 Outros dispositivos legais no âmbito do SCDP: a censura à televisão	59
2.2. A CENSURA TELEVISIVA NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR	66
2.2.1 A Passagem do SCDP para a DCDP	76
<b>3. OS DIRIGENTES E O PROCESSO CENSÓRIO</b>	81
3.1 OS MINISTROS DA JUSTIÇA	81
3.1.1 Luís Antônio da Gama e Silva (1967-1969)	82
3.1.2 Alfredo Buzaid (1969-1974)	97
3.1.3 Armando Falcão (1974-1979)	108
3.2 OS RESPONSÁVEIS PELO SERVIÇO/DIVISÃO DE CENSURA	118
3.2.1 Aloísio Muhlethaler de Souza (1968-1969)	118
3.2.2 Wilson Almeida de Aguiar (1970)	123
3.2.3 Geová Lemos Cavalcante (1970-1971)	129
3.2.4 Rogério Nunes (1971-1979)	131
3.3 OS CENSORES E A ESTRUTURA DA CENSURA FEDERAL	138
3.3.1 A produção dos pareceres e a estrutura administrativa	140
<b>PARTE II: MOTIVAÇÕES E MENTALIDADE CENSÓRIA</b>	143
A moral e os bons costumes	144
<b>4. A ERA PRÉ-ROGÉRIO NUNES (1968-1971)</b>	150
4.1 CAPACIDADE DE COMPREENSÃO	154
4.2 SENSUALIDADE	170
4.3 VULGARIDADE E BAIXEZA	173
4.4 FAMÍLIA	178
4.5 RELIGIÃO	188

4.6 CIVISMO E SENSO SOCIAL	191
4.7 SENTIDO DE DEVER E VERDADE	198
4.8 CRIME	200
4.9 VIOLÊNCIA	202
4.10 MEDO E ANGÚSTIA	203
<b>5. A ERA ROGÉRIO NUNES: 1ª FASE (1971-1974)</b>	207
5.1 CAPACIDADE DE COMPREENSÃO	208
5.2 SENSUALIDADE	222
5.3 VULGARIDADE E BAIXEZA	226
5.4 FAMÍLIA	231
5.5 RELIGIÃO	245
5.6 CIVISMO	247
5.7 SENSO SOCIAL	249
5.8 SENTIDO DE DEVER E VERDADE	252
5.9 CRIME	255
5.10 VIOLÊNCIA	259
5.11 MEDO E ANGÚSTIA	262
<b>6. A ERA ROGÉRIO NUNES: 2ª FASE (1975-1976)</b>	266
6.1 CAPACIDADE DE COMPREENSÃO	266
6.2 SENSUALIDADE, VULGARIDADE E BAIXEZA	278
6.3 FAMÍLIA	283
6.4 RELIGIÃO	294
6.5 CIVISMO	296
6.6 SENSO SOCIAL	298
6.7 SENTIDO DE DEVER, VERDADE E VIOLÊNCIA	300
6.8 CRIME	303
6.9 MEDO E ANGÚSTIA	305
<b>PARTE III: NOVELAS PRODUZIDAS E “PROIBIDAS”</b>	307
<b>7. O PROCESSO DE CENSURA A “ROQUE SANTEIRO”</b>	310
7.1 A LIBERAÇÃO DA TELENOVELA	311
7.1.1 Implicações	312
7.1.2 Condicionamentos	327
7.1.3 Cortes	328
7.1.4 Advertências	331
7.1.5 Conclusão do parecer	335
7.2 A RECLASSIFICAÇÃO DA TELENOVELA	336
7.3 OUTRAS OCORRÊNCIAS DA CENSURA A “ROQUE SANTEIRO”	345
<b>8. O PROCESSO DE CENSURA A “DESPEDIDA DE CASADO”</b>	356
8.1 AS RAZÕES DA CENSURA E OS PARECERES EMITIDOS PELA DCDP	359
8.2 NEGOCIAÇÕES DA EMISSORA COM A CENSURA	378
8.3 OUTRAS POSSÍVEIS RAZÕES PARA A CENSURA	396



<b>9. CONCLUSÃO</b>	402
<b>REFERÊNCIAS</b>	415
<b>FONTES DE INFORMAÇÃO PRIMÁRIA</b>	415
<b>Documentos Primários</b>	415
<b>Legislação</b>	415
<b>Fontes Jornalísticas</b>	423
<b>Referências Bibliográficas</b>	427
<b>Referências Eletrônicas</b>	429
<b>FONTES DE INFORMAÇÃO SECUNDÁRIA</b>	430
<b>Referências Bibliográficas</b>	430

## 1. INTRODUÇÃO

2018. O ano de defesa desta tese é mais uma daquelas datas redondas – o que não quer dizer nada, até porque não acreditamos em uma história festiva, focada apenas em datas e momentos “decisivos”. Mesmo assim, a data não é algo que se possa desprezar. Estamos no bojo de recordações dos 50 anos do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o mais severo de todos. Redigido pelo ministro Luís Antônio da Gama e Silva, publicado em 13 de dezembro de 1968, o ato dissolveu o poder legislativo dando totais poderes ao presidente Artur da Costa e Silva. O documento ainda impedia todas as formas de manifestação e instituiu a censura prévia à imprensa. Nos capítulos que compõem esta tese retornaremos a esse assunto para vermos a real implicação do AI-5 à censura às diversões públicas, em especial, às telenovelas, nosso objeto de estudo.

2018 também celebramos – e espero com as devidas comemorações – os 50 anos da mais paradigmática telenovela que a TV brasileira já exibiu. “Beto Rockfeller” foi um presente de Cassiano Gabus Mendes e Lima Duarte a Bráulio Pedrosa. O autor soube utilizar bem as chances que a TV Tupi de São Paulo lhe confiou e rompeu com toda a tradição melodramática que marcava as telenovelas até então. A partir dessa experiência tudo mudou e o brasileiro começou a se enxergar nas narrativas, projetando suas alegrias e angústias e identificando-se com os personagens, nem bons e nem maus, apenas humanos.

Naturalmente esses dois exemplos são quase insignificantes perto de tudo que o mundo vivenciou naquele “ano que não terminou” – 1968. Mas vamos deixar essas narrativas para outros autores contar e recontar, pois esta história além de longa trouxe sérias consequências às teorias sociais, culturais e comportamentais, sobretudo pelo episódio do mês de maio na França.

Voltemos a 2018. E já temos 30 anos desde que Ulisses Guimarães apresentou a Constituição de 1988. Entre os muitos feitos, temos o fim da censura prévia às diversões públicas. Dois anos antes de apresentar essa tese, ainda na fase de qualificação, momento em que parte desse texto foi escrito, assolou-me a grande dúvida se de fato vamos “comemorar” esses 30 anos. 2016 foi outro ano que passará a ser marcado por aquela história focada em datas e momentos. Foi o ano em que ganhamos um Presidente da República que não foi eleito democraticamente. Ainda não temos certeza se vamos comemorar os 30 anos da Constituição, mas temos esperança de dias melhores e que essa Carta Magna permaneça e que seus princípios sejam respeitados.

Desde meu período como estudante de graduação em Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) mostrei interesse nos estudos de teledramaturgia. Se no início do curso o convívio com as teorias da Escola de Frankfurt me fez enxergar na cultura popular massiva algo alienador, perturbador e manipulador essa visão foi se modificando aos poucos com leituras de teóricos culturalistas, notavelmente Stuart Hall e Umberto Eco. As correntes dos Estudos de Recepção e da Folkcomunicação também me provocaram forte identificação, o que me fez unir todas essas perspectivas na minha monografia de conclusão de curso. Neste trabalho fiz um estudo de recepção com dois tipos de audiência objetivando verificar como diferentes públicos percebem personagens homossexuais nas telenovelas<sup>1</sup>. Meu projeto de mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF era uma continuação dessa mesma pesquisa, com métodos mais apurados de pesquisa em recepção. Até o momento da qualificação o projeto permaneceu com as mesmas questões iniciais, mas compreendia também uma historiografia da presença de personagens homossexuais na TV, tarefa essa ainda hoje incompleta dado ao caráter efêmero da telenovela. Buscando realizar essa historiografia comecei a pesquisar as primeiras tramas com personagens homossexuais e observei que em três telenovelas, exibidas no período da ditadura militar, havia personagens homossexuais em núcleo de protagonistas, algo que não havia mais acontecido<sup>2</sup>, mesmo em época sem censura. Esse foi o foco da minha pesquisa<sup>3</sup>. Ao desenvolver os capítulos senti carência de material teórico sobre a censura à telenovela nesse período e fiquei surpreso com a quase nulidade de pesquisas. À época encontrei apenas uma monografia de graduação e uma dissertação de mestrado. A partir de então esse projeto de doutorado foi pensado. Percebo como fundamental a compreensão da lógica da censura às telenovelas não apenas por meio dos dispositivos, mas especialmente através da mentalidade censória, sendo esse é o nosso objetivo geral.

A motivação pessoal ainda foi além da percepção dessa carência e do amor pelos estudos de teledramaturgia. É a possibilidade de uma aventura nos estudos de história, mesmo fazendo parte de um programa de Comunicação. A história como disciplina curricular sempre

---

<sup>1</sup> Parte desse trabalho foi publicado em artigos em periódicos, ver Fernandes; Brandão (2010).

<sup>2</sup> A defesa do mestrado foi em março de 2012. Outra telenovela que apresentou personagem homossexual no núcleo de protagonista foi “Amor à Vida”, exibida de maio de 2013 a janeiro de 2014, portanto depois da minha pesquisa.

<sup>3</sup> As telenovelas estudadas foram: “O Rebu” (1974), “Os Gigantes” (1979), “Brilhante” (1981). Ver Fernandes (2012). Na dissertação o foco foi a análise de conteúdo utilizando os roteiros das referidas telenovelas. Faltava ainda verificar com a imprensa repercutiu a presença desses personagens. Foi então que montei um projeto objetivando verificar a presença desses personagens em periódicos de cunho geral (*O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e as revistas *Veja* e *Istoé*) e especializado (as revistas *Sétimo Céu*, *Amiga* e *Contigo*) e apresentei à Fundação Biblioteca Nacional. O resultado da pesquisa pode ser conferido em Fernandes (2014).

me chamou a atenção desde o Ensino Fundamental<sup>4</sup>, ainda na minha cidade natal de Senador Firmino-MG, município da Zona da Mata mineira com pouco mais de 7 mil habitantes. O estudo da história do Brasil no século XX especialmente. Tenho ciência de que além de não ser historiador, não tenho pretensões em realizar um trabalho de história *per se*, mas certamente o leitor vai encontrar uma farta bibliografia historiográfica. Este foi um dos maiores desafios. Outro fator de motivação foi a leitura de uma série de reportagens escritas pelo jornalista James Cimino no portal UOL afirmando que os arquivos/documentos da ditadura (no caso, da Divisão de Censura às Diversões Públicas, seção telenovela) estavam disponíveis para consulta do Arquivo Nacional de Brasília. Era justamente o que faltava para ter a certeza que o trabalho poderia ser desenvolvido. Graças à Lei nº 12527, de 18 de novembro de 2011, assinada pela presidenta Dilma Rousseff, todo cidadão tem acesso à documentação preservada nos arquivos. Ainda é necessário expressar preocupação com o andamento do Projeto de Lei nº 146/2007, de autoria do pastor evangélico e senador Magno Malta (PR-ES) que prevê a incineração do arquivo histórico nacional após a sua digitalização. O Projeto foi aprovado pelo Senado no dia 14 de junho de 2017 e seguiu para a Câmara Federal que até o momento não realizou a votação.

Retornando à carência de estudos a nível *stricto sensu* especificamente sobre a censura à televisão encontramos apenas três dissertações. A primeira é intitulada “Censura à Televisão: ensaio sobre os efeitos da censura na linguagem da televisão no Brasil”, de Hélio Soares do Amaral, defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1980. Este trabalho discorre a respeito da legislação, pressões ideológicas, econômicas e políticas no período de 1974 a 1980. O pesquisador utilizou como fonte diversas matérias jornalísticas que comentavam episódios de censura, além de cartas enviadas para as redações solicitando censuras. A análise ficou em como a legislação censória brasileira e o Código Hays estavam consonantes com os cortes apresentados. (AMARAL, 1980).

Trinta e cinco anos depois, em 2015, aparecem outras duas dissertações com foco em programas televisivos: ambas apresentam estudos de caso pontuais, uma sobre o seriado “A Grande Família” e outra relativa a duas novelas de Janete Clair. A dissertação “A Grande Família: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar (1973-1975)”, de Roberta Alves Silva, foi defendida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. O trabalho aborda a relação da Rede Globo com

---

<sup>4</sup> Com carinho lembro-me das aulas e ensinamentos das professoras Sandra Veiga, Maria do Carmo Trombert e Maristela Guimarães; e também de Sebastião Sérgio de Oliveira, já durante o Ensino Médio em Juiz de Fora.

intelectuais de esquerda e faz um estudo minucioso de sete episódios do seriado “A Grande Família” escrito por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Armando Costa e Paulo Pontes e, na sequência, analisa 110 pareceres da Censura Federal. A pesquisadora percebeu um comportamento censório diferente em relação ao seriado antes e após a entrada de Vianinha. Outra questão presente na pesquisa é a contradição, denominada por ela como ambivalência, entre os pareceres, variando conforme o censor que o emitia. (SILVA, 2015).

Outro trabalho que também se valeu dos pareceres da Censura Federal foi o de Gabriela Silva Galvão, denominado “A Ditadura Militar Brasileira e a Telenovela: Política, Influências e Censura nas obras *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre Terra*”, dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisadora inicia seu trabalho recuperando a história da fundação da TV Globo, sua relação com o governo vigente e com os intelectuais comunistas do quadro de seus funcionários. Posteriormente realiza um retrospecto sobre os órgãos censórios e recupera a história da telenovela. O objeto empírico foram duas telenovelas de Janete Clair – “Irmãos Coragem” (1970) e “Fogo sobre terra” (1974) – estudadas sob a ótica do enredo e dos cortes impostos pelos censores. Galvão (2015) observou como a autora teve que realizar modificações nos perfis dos personagens para dar sequência à trama. (GALVÃO, 2015).

Especificamente sobre censura à televisão foram apenas estes três estudos que encontramos defendidos em Programas de Pós-graduação. Há outras pesquisas que se valeram da mesma documentação que deu origem a essa tese. Dentro os trabalhos que também incluíram a televisão, podemos citar: Creuza Berg (2002) e Nayara da Silva Vieira (2010). Nesses dois casos, a documentação foi utilizada com a finalidade de mostrar o funcionamento da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e não o de entender a complexa lógica que envolve a produção dos pareceres.

A censura à telenovela é o tema do livro “Beijo amordaçado: censura às telenovelas durante a Ditadura Militar” escrito pelo jornalista Cláudio Ferreira (2016). Durante meses, Ferreira foi ao Arquivo Nacional de Brasília e fez a leitura do material disponível sobre a censura à telenovela. Todavia, Ferreira não teve objetivo de realizar análises sobre o material que teve acesso. Ele apresenta em forma cronológica curiosidades sobre a censura, o que não desmerece o trabalho, apenas o insere em outro tipo de produção.

O nosso trabalho se distancia dessas pesquisas apresentadas. Além de compreendermos a importância dos dispositivos censórios, incluímos a questão da mentalidade censória. Nossa hipótese de trabalho é que havia mentalidades censórias que se materializam em atos e essas mentalidades são formadas na longa duração, isto é, transmitem

tramas ideológicas que atravessam séculos no Brasil: patrimonialismo e outros valores do conservadorismo, tais como família patriarcal<sup>5</sup>, monogâmica, religiosidade católica, mulheres submissas, homens libertinos, desigualdade entre sexos, naturalização da inferioridade dos grupos populares. O conservadorismo é perverso: naturalmente vê a sociedade como desigual. Há os que devem tutelar o restante da sociedade e aqueles que cabem apenas serem tutelados. São os homens de Estado e de Governo que devem fazer as leis, promover uma educação direcionada e nunca ampla e transformadora, para ensinar o básico à população que por ser naturalmente infantilizada (por que não detentora do saber/poder) deve ser tutelada a todo custo<sup>6</sup>. Daí o argumento repetido pelos censores: audiência seria influenciada pelas narrativas e abordagens da telenovela. Essa mentalidade censória espelha essa forma de pensar de uma sociedade que cultua esses valores há séculos. Este é um preceito de trabalho.

Mesmo assim, isso não exclui as possíveis diferenças na intensidade censória em função de diversas razões: individualidade dos censores (cada um pensa dentro de sua própria historicidade), direcionamento político, predisposições e posições políticas que tinham que cumprir num regime ditatorial, ou seja, havia normas, diretrizes que tinham que seguir. A legislação era usada como arcabouço argumentativo – mas há um espectro mais abrangente que engloba as opiniões, argumentos, decisões tomadas. É esse espectro que estamos chamando mentalidade censória ou mensalidades censórias. Utilizamos o singular quando nos referimos à individualidade de cada censor. Já o plural, quando estamos nos referindo ao coletivo e à época como um todo.

Dentro da grande gama de objetos da “nova história”/“história cultural” esta pesquisa parte da noção da história das mentalidades que “situa-se no ponto de junção do individual e do coletivo, do longo tempo e do cotidiano, do inconsciente e do intencional, do estrutural e do conjuntural, do marginal e do geral” (LE GOFF, 1988, p. 71). Ao construir o argumento da(s) mentalidade(s) censória(s) nos valem, sobretudo<sup>7</sup>, da conceituação produzida por Michel Vovelle (1991) ao especificar as condicionantes teóricas do problema. Assim, para Vovelle na mentalidade há que se considerar uma “história das visões de mundo”, na qual está incluída a problemática da ideologia. Para ele, o conceito de mentalidade se integra ao de ideologia, permitindo visualizar aquilo que poderia se conservar encoberto nas motivações

---

<sup>5</sup> A noção de patriarcalismo expressa nesta tese é a utilizada por Sérgio Buarque de Holanda (1995), em “Raízes do Brasil”. Essa noção tem referência na forma em que o bem público é apoderado como se fosse um patrimônio familiar. Neste caso, a coletividade é gerida, por meio de ordens e padrões morais, de forma personalista. É a forma de integrar o estado como se fosse a própria família.

<sup>6</sup> Sobre o pensamento conservador brasileiro cf. entre outros, OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES (1982) e MERCADANTE (1972).

<sup>7</sup> As argumentações de Philippe Ariès (1998) e Jacques Le Goff (1988) também foram importantes para o nosso entendimento a respeito das mentalidades.

inconscientes. Nesse sentido, as mentalidades remetem, invariavelmente, à lembrança, à memória, às formas de resistência (VOVELLE, 1991, p.14-20). Para ele, seriam “ideologias em migalhas” que poderiam ser observadas nas mentalidades, ou nas suas palavras, “restos de ideologias mortas [...], lembranças que resistem, o tesouro de uma identidade preservada, estruturas intangíveis e enraizadas” (VOVELLE, 1991, p. 20).

Enfim, considerando as mentalidades é possível aceder e interpretar atitudes e representações coletivas, configurando o estudo de condições objetivas, mas também a forma como os grupos veem e narram sua própria história.

Desta forma, partimos dessas questões para orientar nossa pesquisa: Que mentalidade era essa que governava as representações mentais dos censores? Como se materializava na prática? O que significou para a teledramaturgia? Que implicações trouxeram para a televisão, para as empresas e para a narrativa das telenovelas?

É sabido que no exercício da memória também está em evidência o do esquecimento por oposição às lembranças. Também é notório que as vozes dos enunciados que encontramos ocupam distintas posições de discurso. Outras sequer foram ouvidas, visto que a preocupação com os registros da memória de nossa teleficção é muito recente. Como recomenda Mikhail Bakhtin (2011, p. 331) não vamos interpretar as relações dialógicas para reduzi-las a uma contradição ou desacordo, mas sim procurar diferentes vozes a fim de produzir uma relação dialógica de concordância. Visitar o passado não é encontrar uma “verdade<sup>8</sup>” absoluta. Também não é buscar “erros” ou imprecisões, mas sim possíveis interpretações. Como bem pontua Marialva Barbosa (2007a), valendo-se da teoria narrativa de Paul Ricoeur, “a história é sempre a história dos homens [...] ela não pode romper com a narração, já que seu objeto é a ação humana que implica agentes, finalidades, circunstâncias e resultados” (BARBOSA, 2007a, p. 15). A história, ao buscar entender o passado, “mesmo se considerado como real, é sempre inverificável” (BARBOSA, 2007a, p. 15), na medida em que os fatos não existem *per se*, mas sim através do discurso e interpretações. Barbosa (2007a) ainda aponta que a construção da história é uma obra da imaginação. Imagem essa lida através de diversos documentos (achados e esquecidos). Já que não é tarefa da história recuperar o passado como ele se deu, mas sim o de interpretá-lo e entender a mensagem produzida no passado dentro das

---

<sup>8</sup> A noção de “verdade” é um tanto problemática nas ciências humanas e sociais aplicadas, visto que não estamos trabalhando com um sistema natural e exato. Parece-nos interessante a forma como Foucault (1982) trabalha com este conceito. Para ele, a verdade não existe fora do poder ou sem o poder. Ela não é um mito, mas sim produzida a partir deste mundo graças às múltiplas coerções e efeitos regulamentados de poder. O teórico francês ainda aponta que cada sociedade produz seu próprio regime de verdade, que nada mais são que tipos de discursos que são acolhidos e impostos como verdadeiros. Diferentes discursos (ou enunciados) trazem em si distintas verdades.

teias de diversas significações, os vestígios deixados são reconstruídos sempre através da interpretação dos documentos (BARBOSA, 2007b).

Esta tese tem como principal objeto de estudo a documentação preservada pelo Arquivo Nacional de Brasília, referente à censura à telenovela. Em maio de 2015, por email<sup>9</sup>, fiz o primeiro contato com o Arquivo Nacional de Brasília para solicitar instruções de como poderia realizar esta pesquisa que apresento. O funcionário respondeu avisando que era necessário um agendamento prévio e me enviou uma listagem das telenovelas disponíveis no acervo, com sua localização. Na pesquisa foi agendada e na semana de 6 a 10 de julho estive na sede do Arquivo selecionando a documentação que pretendia estudar. Nossa primeira seleção totalizou 7007 páginas, o que nos foi enviado pelos correios, após o pagamento da taxa de serviço, em cinco remessas, de setembro de 2015 a junho de 2016. Posteriormente, notando que ainda precisava da documentação de outras telenovelas, fiz novamente contato e recebi mais uma remessa contendo 2522 páginas. Sendo assim, dispomos de 9529 páginas de documentos do acervo da Divisão de Censura às Diversões Públicas.

Os documentos encontrados variavam conforme a telenovela. Em geral, a documentação consistia em: ofícios de encaminhamento (documento padrão utilizado pelas emissoras para encaminhar ao órgão censor o material para análise; não solicitamos cópias de todos), sinopse<sup>10</sup> (das telenovelas presentes nesta tese, poucas foram as que tiveram a sinopse preservada), pareceres, certificado de liberação (essas cópias não foram solicitadas) e páginas dos roteiros dos capítulos (das tramas aqui analisadas, encontramos poucos roteiros, sendo a quase totalidade incompletos, já que foram preservadas apenas as páginas que apresentavam marcação de corte).

Desde o início, tínhamos em mente estudar as telenovelas de distintas emissoras. Todavia, recortes eram necessários. Nosso primeiro recorte foi em relação ao ano que daríamos início à pesquisa. Foi estabelecido o ano de 1968. A escolha recaiu por considerarmos “Beto Rockefeller” o principal marco da modernização da telenovela. Assim, iríamos estudar as telenovelas sequenciais. Para a nossa surpresa, a documentação desta telenovela de Bráulio Pedrosa não se encontrava no Arquivo, embora telenovelas anteriores estivessem lá. O outro marco, este sim de fato empregado, era 1969, ano de federalização da

---

<sup>9</sup> O e-mail através do qual me correspondia com o Arquivo Nacional de Brasília foi o: [consultasdf@arquivonacional.gov.br](mailto:consultasdf@arquivonacional.gov.br).

<sup>10</sup> A sinopse é o documento de apresentação da telenovela. Nela é narrado tanto o enredo principal, como as tramas paralelas. Por vezes, o perfil dos personagens também é inserido. Este documento é inicialmente apresentado, pelo autor, para a emissora. Após a aprovação da emissora é que o documento era encaminhado para a Censura.



censura às telenovelas. A partir da Emenda Constitucional nº1, a censura em Brasília passou a ser a única responsável pela análise dos capítulos.

O ano de término estabelecido inicialmente foi o de 1988, quando a Constituição declarou que a censura prévia estava extinta. Fazia também parte dos nossos objetivos, verificar a forma como cada dirigente do processo censório conduzia à censura. Tínhamos informações prévias que existiam épocas em que a censura à telenovela era mais ou menos rígidas. Quando de fato optamos, após o exame de qualificação, pela questão da mentalidade censória percebemos que não seria necessário percorrer vinte anos de censura, dez seria o bastante. Ou seja, iríamos até 1979, quando Rogério Nunes, que dirigiu a Censura Federal por mais de sete anos, deixou o cargo. Todavia, percebido o grande volume da documentação (e suas impropriedades) no período de 1974 a 1979 tivemos que realizar um novo corte temporal. Assim, em relação a este período nos ocupamos apenas de quatro telenovelas, duas que foram ao ar e duas que foram impedidas pela Divisão de Censura.

Ainda em relação ao recorte, inicialmente pensamos em trabalhar com o principal horário de exibição de telenovelas de cada um das emissoras. Em relação à TV Globo, sabíamos da importância do horário “das oito”, mas em relação às demais, não tínhamos como estabelecer um critério claro. Sendo assim, decidimos trabalhar apenas com as telenovelas desta faixa. No primeiro capítulo de análise há duas exceções de telenovelas que foram levadas ao ar às 19h. Por fim, “Despedida de Casado”, um das telenovelas proibidas, tinha como horário de exibição às 22h. A justificativa para a inclusão desta narrativa é a sua proibição após uma liberação inicial, por isso decidimos fazer um estudo específico e em profundidade, não apenas com “Despedida de Casado”, mas também com “Roque Santeiro”, outro caso singular de uma telenovela inicialmente liberada, produzida e que posteriormente não foi ao ar.

Além dos capítulos de análise documental, achamos necessária a inserção de capítulos mais genéricos, como forma de compreensão do sistema em que a censura estava inserida. Desta forma esta tese é dividida em três partes que somam sete capítulos.

A primeira denominada “Censura às Diversões Públicas” apresenta dois capítulos. O primeiro deles “Em nome da lei: Legislação e Censura no Brasil, o longo caminho dos dispositivos censórios” busca mostrar que a prática da censura de diversões públicas existiu, ininterruptamente, da época colonial até a promulgação da Constituição de 1988, ainda em vigência. O capítulo é pensando na história de “longa duração” e procura refletir a forma como a questão da moralidade católica esteve inscrita na lei durante os séculos que percorremos. O fôlego maior do capítulo é a parte republicana. O norte argumentativo partia

da comparação dos dispositivos legais e a verificação das práticas que permaneciam nas legislações posteriores. O capítulo vai se dedicar especificamente a três dispositivos que tiveram vigência no período que compreende a nossa análise documental – Decreto nº 20493, de 1946; Lei nº 5536, de 1968 e Decreto-lei nº 1077, de 1970. A partir do advento da televisão comercial, nos concentraremos especialmente na legislação aplicada à televisão. Outra questão que será apresentada é a discussão sobre o âmbito da censura, se de responsabilidade da União ou dos estados.

O capítulo seguinte, “Os dirigentes e o processo censório”, construído, sobretudo, a partir das declarações expressas nos jornais, objetiva reconstituir a visão que os dirigentes apresentavam em relação à censura de diversões públicas. Na escala hierárquica, a censura fazia parte do Ministério da Justiça, que compreendia o Departamento de Polícia Federal que tinha entre as suas subdivisões o Serviço de Censura de Diversões Públicas (a partir de 1972, Divisão de Censura de Diversões Públicas). Optamos por estudar duas instâncias, a dos ministros e a dos chefes da censura. Sendo assim, apresentamos a visão censória dos ministros: Luís Antônio da Gama e Silva, Alfredo Buzaid e Armando Falcão. Em relação aos dirigentes, foram estudados: Aloísio Muhlethaler, Wilson Aguiar, Geová Lemos Cavalcante e Rogério Nunes. Este capítulo também visa refletir sobre quem foram os censores e a forma como o órgão censor (SCDP/DCDP) estava organizado.

A segunda parte foi denominada de “Motivações e Mentalidade Censória”, dividida em três capítulos. Inicialmente vamos apresentar algumas “notas filosóficas” sobre a concepção de moral, tendo em vista que este era o conceito norteador das ações censórias. Na sequência, a divisão dos capítulos obedeceu ao que delimitamos como “Era Rogério Nunes”. Como será narrado do segundo capítulo da primeira parte, Rogério Nunes foi quem ocupou o cargo de chefe da Censura por mais tempo. Foi em sua gestão que aconteceu a passagem do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) para a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), além de outras mudanças administrativas/burocráticas. Por isso, o primeiro capítulo é denominado de “Era pré-Rogério Nunes” e apresenta a prática da censura ocorrida nas gestões de Aloísio Muhlethaler (1968-1970), Wilson Aguiar (1970) e Geová Lemos Cavalcante (1970-1971). O segundo capítulo “A era Rogério Nunes: 1ª fase” apresenta o processo de censura das novelas no período de 1971 a 1974, época em que Alfredo Buzaid era o Ministro da Justiça. Por fim, o terceiro capítulo, analisa de maneira mais genérica o que aconteceu na segunda fase da era Rogério Nunes. O período de 1974 a 1979 apresentou um elevado número de pareceres indicando “impropriedades” em relação às tramas, o que culminou em proibições de telenovelas que já estavam sendo gravadas, sendo esta a grande

marca do período. Dado à complexidade dos documentos optamos por trabalhar neste capítulo com apenas duas telenovelas, que indicam claramente como a censura ficou mais rigorosa nesse momento.

A terceira parte desta tese está inscrita nesta segunda fase da “era Rogério Nunes”. Nomeada “Novelas Produzidas e ‘Proibidas’” trazemos dois estudos de caso, em capítulos separados, dos únicos registros que encontramos em todo o período censório analisado de telenovelas que foram efetivamente produzidas, mas não chegaram a serem exibidas. “O processo de censura a ‘Roque Santeiro’”, vai retarar a emblemática telenovela de Dias Gomes. Certamente ao se falar em censura à telenovela, este é o caso mais lembrado, em função da repercussão na época e da apresentação da trama dez anos após este processo. O outro estudo de caso apresentado é “O processo de censura a ‘Despedida de casado’”, a proibida telenovela de Walter George Durst. Em ambos os capítulos, além do estudo da mentalidade censória, procuramos apresentar outras situações que possivelmente estavam envolvidas no processo apresentado.

Assim, esta tese, objetiva, observar os obscuros meandros da censura à telenovela no Brasil, no período mais drástico da ditadura militar no Brasil, que procurou retirar a voz e a palavra de uma população que se expressava e que também se via refletida nas telas da TV. É um pouco dessa viagem – a um período sombrio e que desejamos numa mais volte aos nossos horizontes de esperança – que convidamos o leitor a realizar nas páginas que se seguem.

## **PARTE I: A CENSURA ÀS DIVERSÕES PÚBLICAS**

### *PRÓLOGO*

A primeira parte desta tese, dividida em dois capítulos, tem como objetivo apresentar os dois artifícios principais do processo censório: o dispositivo, materializado pela legislação; e as práticas censórias, realizadas no período que propomos a analisar (1968-1979), representadas pela ação dos censores.

O primeiro capítulo compreende a análise jurídica e apresenta um panorama geral da censura às diversões públicas no Brasil, desde a época da Colônia indo até o advento da Nova República. Tomando por base documental a legislação existente, objetivamos demonstrar a permanência de uma mentalidade em relação ao que se considera moral e bons costumes no Brasil. O trabalho se materializa por uma síntese de todos os procedimentos legais em relação à censura às diversões públicas no Brasil. A linearidade empregada é fundamental, já que nos permite comparar, minuciosamente, o que muda e permanece ao longo de todo esse tempo. A percepção do tempo de longa duração é igualmente indispensável na definição do que é mentalidade censória. Com este capítulo seguimos as pegadas de uma longa duração em relação à censura às diversões públicas no Brasil, culminando com o meio tecnológico mais moderno, até então – no caso a televisão.

A reconstrução desse período histórico partiu de uma ampla pesquisa bibliográfica, da qual destacamos três livros: “Cães de Guarda”, de Beatriz Kushnir (2012); “Censura em Cena”, de Cristina Costa (2006); e “Minorias Silenciadas”, organizada por Maria Luiza Tucci Carneiro (2012). Para a compreensão da censura cinematográfica, foi igualmente importante a leitura de “Roteiro da Intolerância”, de Inimá Simões (1999); e, no caso da historicidade da censura à livros, a obra “Livros Proibidos, Ideias Malditas”, de Maria Luiza Tucci Carneiro (2012).

Também nos foi fundamental ir atrás de livros jurídicos que reproduziram e analisaram as normas censórias, constituindo-se uma espécie de doutrina. Foi o caso de “Diversões Públicas: legislação e doutrina”, de Mello Barreto Filho (1941); “Teatro e Cinema”, de J. Pereira (1961); “Disposições legais relativas às Diversões Públicas”, publicado pela Secretaria de Segurança Pública de São Paulo (1967); “Censura Federal”, organizada por Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiróz Garcia (1971); e “Censura e Liberdade de Expressão”, obra do censor Coriolano Fagundes (1974). Essa pesquisa

bibliográfica deu subsídios para buscarmos a legislação censória e realizar (ao menos da forma que fizemos) uma pesquisa inédita a respeito deste campo.

É necessário ressaltar que apenas a legislação referente à censura de diversões públicas foi posta em análise. Por diversões públicas, nos valendo da doutrina de Mello Barreto Filho, podemos entender:

Diversões públicas, no conceito da lei, são as que se realizam em lugares essencialmente público, tais como ruas e praças, bem como as que se efetuam em casas ou quaisquer recintos fechados, uma vez que seja acessível a qualquer pessoa, por paga ou gratuitamente, salvo se gratuitamente, mediante convites não transferíveis. Não deve ser considerada diversão pública e, portanto, isenta da ação fiscalizadora da Polícia Administrativa e do controle de autoridades outras, aquela que se realizar em sociedade particular, desde que o ingresso seja permitido apenas aos membros da mesma sociedade. (BARRETO FILHO, 1941, p. 13).

Os locais de diversões públicas são diversos. No decorrer deste texto vamos nos deter especificamente nos meios de comunicação: livro, teatro, cinema, música, rádio e televisão – ainda que o texto legal também aponte outros tipos diversionais.

O segundo capítulo tem a função de apresentar os executores do processo de censura. Começamos com os dirigentes, especificamente os ocupantes do cargo de Ministro da Justiça e os chefes do Serviço/Divisão de Censura de Diversões Públicas, especificamente no período estudado (1968-1979). Nosso objetivo, buscando o entendimento da mentalidade censória, é o de refletir sobre a visão a respeito da censura de diversões públicas que foi publicizada na imprensa.

Sendo assim, estamos assumindo o jornalismo como forma de conhecimento histórico. Ainda na década de 1940, o teórico Robert Park afirmou que:

À diferença do historiador, o repórter procura tão somente registrar cada acontecimento isolado, à proporção que ocorre, e só se interessa pelo passado e pelo futuro na medida em que estes projetam luz sobre o real e o presente. [...]. A notícia só é notícia até o momento em que chega às pessoas para as quais tem ‘interesse noticioso’. Publicada e reconhecida a sua significação, o que era notícia se transforma em História. (PARK, 1970, p. 174-175).

A perspectiva de o repórter registrar os acontecimentos de forma isolada nos parece interessante, pois assim podemos até perceber mutações nos pensamentos e na narrativa de si – próprias de todos os seres humanos. Na construção do discurso dos dirigentes sobre a visão censória, fizemos um passeio por notícias que circularam no momento em que eles ocupavam os respectivos cargos. Não raras vezes encontramos modificações na forma como a estrutura era vista. Em outros momentos, também podemos perceber que a narrativa publicizada se

mostrava contraditória com a visão de mundo que ficamos conhecendo posteriormente em virtude de estudos históricos.

O uso do jornalismo para a história (da forma como estamos realizando nesta tese), não objetiva buscar reportagens como fontes históricas, como também sugere Park (1970). Interessa-nos a fala proferida nos diversos momentos em que a história estava sendo construída. Ao nos depararmos com um conjunto de “falas”, apuradas nos jornais, a nossa preocupação passa a ser a interpretação (razão, causa e motivos). Neste ponto procuramos seguir as recomendações de Barbosa, que assevera: “a maioria dos estudos [de jornalismo] constata o que acontece, não destacando a questão da interpretação, que envolve as razões de tal fato ocorrer dessa e não de outra forma” (BARBOSA, 2007a, p. 154).

O uso que estamos fazendo do jornalismo está relacionado à questão do tempo. O fazer jornalístico é imediato. O tempo da história é outro. Por isso concordamos com o pensamento de Barbosa, que aponta:

O jornalismo trabalha com um tempo fundamentalmente diferente da história. A presunção dos atos jornalísticos é ocorrer no tempo presente, o tempo real, razão pela qual é necessário construir textualidades que se valem fundamentalmente da argumentação. Se o presente prova, em certa medida, o futuro, ele precisa ser conhecido, descrito e, ao mesmo tempo, constituir-se como objeto de reflexão. Daí também a importância dos estudos que envolvem questões jornalísticas, encharcados dessa consciência do presente e, portanto, da consciência da universalidade refletida, se considerarmos como norteadora da análise a teoria da história. (BARBOSA, 2007a, p. 156).

Metodologicamente, realizamos a leitura de uma década de notícias e procuramos os discursos dos artífices. Ao encontramos, obviamente após uma rigorosa seleção, reproduzimos os discursos com o intuito interpretativo, ou seja, a busca do contexto, razões, causas e porquês. Desta forma, enfocaremos também um traço da mentalidade censória – aquela que foi defendida e reproduzida no jornalismo.

## 2. “EM NOME DA LEI”: LEGISLAÇÃO E CENSURA NO BRASIL, O LONGO CAMINHO DOS DISPOSITIVOS CENSÓRIOS

Nesse capítulo vamos apresentar os dispositivos censórios que regularam a censura de diversões públicas, privilegiando uma visão linear para contextualizar a ação censória no Brasil desde a época do Brasil Colônia. Acreditamos que a compreensão dos processos da censura em sua historicidade é fundamental para o entendimento dessas mesmas ações em períodos mais recentes, como o que estamos nos propondo a analisar.

O principal objetivo em realizar este longo capítulo é o de mostrar que, salvo às dimensões das tecnologias da comunicação (inclusão de novas mídias, ao longo do processo), as proibições relativas à moral e aos bons costumes não se modificaram substancialmente, mesmo com os diversos avanços da sociedade. Não é dizer que “nada mudou”, mas sim mostrar o quão longa é essa tradição.

Para isso vamos analisar a legislação brasileira sobre a questão da censura, privilegiando os artigos que dizem respeito especificamente aos produtos diversionais, como livros e teatro, num primeiro instante; posteriormente o cinema, a música e o rádio; e, por último, a televisão. Privilegiaremos na análise uma visão comparativa entre os artigos que, sobretudo nas diversas Constituições brasileiras, tratavam diretamente da censura, procurando estabelecer diferenças e semelhanças observadas ao longo da história.

Fizemos uma ampla pesquisa bibliográfica e consultamos diretamente a legislação brasileira disponível na biblioteca digital da Câmara Federal. Além de publicações generalistas, consultamos também obras específicas sobre a censura às diversões públicas em cada momento histórico e também em cada tipo de arte (cinema, teatro, livros, música, rádio e televisão), citadas ao longo do texto.

A noção de dispositivos que empregamos no título deste capítulo aparece em uma série de textos do filósofo Michel Foucault, em sua fase genealógica, especialmente no primeiro volume de sua “História da Sexualidade” (1988), “A Vontade de Saber”, em que dedica um capítulo ao debate dos dispositivos da sexualidade. Em entrevista<sup>11</sup> à época do lançamento do livro na França, Alain Grosrichard perguntou sobre qual o sentido e função metodológica do termo “dispositivo” e o autor respondeu:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições arquitetônicas, decisões

---

<sup>11</sup> Com o título “Sobre a história da sexualidade”, esta entrevista está presente no livro “Microfísica do Poder”.

regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1982, p. 244).

Na mesma entrevista, Foucault estabelece uma relação intrínseca entre a questão do poder e do saber e o conceito de dispositivo. Nesse sentido, dispositivos seriam os jogos de força e de troca sustentados por relações de saber e poder e se materializariam em diversas possibilidades incluindo, é claro, as ordenações discursivas:

A respeito do dispositivo, encontro-me diante de um problema que ainda não resolvi. Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las etc. ... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações do saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (FOUCAULT, 1982, p. 246).

Trata-se, portanto, de um conceito amplo e complexo, além de heterogêneo, ou seja, pode assumir diferentes funções metodológicas. Dispositivo nesse texto ganha a conotação das medidas administrativas no universo jurídico, das leis. A legislação censória, em todo o período de atividade da censura às diversões públicas, é o que chamamos de dispositivo. É a forma como os censores justificavam suas ações, mesmo percebendo que há uma complexa produção de subjetividades no entendimento das leis e uma mentalidade censória na sua aplicação, como veremos nos capítulos da segunda parte desta tese. O dispositivo está associado ao poder orgânico, visto que a legislação foi modificada diversas vezes com o intuito de melhor se enquadrar aos propósitos do governo.

Ademais, não foi em vão recorremos a Foucault para conceituar dispositivo. No tocante à legislação censória, a ambiguidade das normas censórias tem a sua razão de ser. É através da não clareza que os censores poderiam utilizar algum elemento da norma para cortar ou proibir. É a linha tênue entre o dito e não dito – mas também as relações de força. É, de fato, um emaranhado de situações diversas. É a junção do dispositivo com a mentalidade censória, com a possibilidade criada pelas leis em não realizar uma proposição clara e sistemática. Repetimos. Em *lato sensu*, o ideal de moralidade e bons costumes não foi modificado, apenas atualizado em razões das tecnologias; e não de modificações de comportamento observadas na ordem social.



O capítulo foi dividido em duas grandes partes: a primeira, traça a trajetória histórica da censura especificamente no que diz respeito às diversões públicas no Brasil, tecendo algumas considerações e historicizando os processos desde a época da Colônia até o período anterior à Ditadura Militar de 1964. O foco recai sobre a censura às diversões públicas, conforme já enfatizamos. A segunda refere-se especificamente ao período da ditadura militar, privilegiando-se os dispositivos relacionados à televisão.

Cabe enfatizar que, embora panorâmico, o capítulo recupera, a partir dos documentos jurídicos e de fontes secundárias, o longo processo de censura às diversões públicas no Brasil, produzindo um mapeamento inédito da questão, no que diz respeito a essa temática. Isso porque, as diversas obras que abordam a problemática da censura, o fazem, normalmente, em relação a períodos específicos e, assim, não se tem, de fato, uma visão desse processo histórico na sua longa duração.

## 2.1 HISTÓRICO DA CENSURA ÀS DIVERSÕES PÚBLICAS NO BRASIL

A censura às diversões públicas existiu no Brasil, interruptamente, desde o período colonial até a promulgação da Constituição de 1988. Concordamos com Ana Luiza Martins (2002, p. 156-158) quando aponta que as formas de repressão no Brasil têm uma origem comum, advinda da formação colonial que foi presidida por um Estado forte e, sobretudo, pela Igreja Católica, que era ainda mais poderosa, sendo a financiadora das Grandes Navegações. Embora nosso foco não seja um estudo panorâmico sobre a censura às diversões públicas no Brasil, mas acreditando que todo processo vivido no período compreendido nesse estudo é fruto de um processo histórico, vamos realizar um passeio sobre as práticas censórias no que diz respeito especificamente às diversões públicas. Sendo assim, essa seção reflete sobre a legislação censória existente no período Colonial, Imperial, Primeira República, Era Vargas, República Populista e na Ditadura Militar.

### 2.1.1 A Censura no Brasil Colônia e no Império

Luiz Carlos Villalta (2002) analisa a censura luso-brasileira no período da colonização até a vinda da Família Real em 1808. Neste interstício é possível dividir a censura em dois períodos. O primeiro vai de 1517 até 1768 e, de acordo com Villalta, a censura estava associada à Reforma Católica (ou Contrarreforma) e tinha como objetivo primordial exercer a aculturação dos fiéis e o combate do protestantismo. Em 1768, com a reforma pombalina e a

criação da “Real Mesa Censória”, a censura ganhou novas dimensões. O marquês de Pombal tinha como objetivo fortalecer o poder do Estado, transferindo a responsabilidade da censura somente para o governo português e não mais para a Igreja.

A censura unificada foi desfeita em dezembro de 1794, época em que a Coroa portuguesa extinguiu a Real Mesa Censória e restabeleceu o sistema da tríplice censura, ou seja, com a possibilidade de censura dos três poderes existentes (Inquisição, Ordinário e Desembargo do Paço). Antes, em 1791, a Coroa já havia reconhecido a autoridade do Santo Ofício para realizar a censura de obras literárias que atentavam contra a Igreja Católica. Em julho de 1795, o príncipe regente sancionou um alvará fixando 25 condições que tornavam os livros proibidos. (VILLALTA, 2002, p. 61-62).

A censura no período colonial, a partir da vinda da Família Real, é o foco da análise de Leila Mezan Algranti (2002). No Brasil, D. João VI assinou um decreto, em setembro de 1808, tornando o Desembargo do Paço um órgão censor, o que reforçou os antigos procedimentos. Meses antes, o príncipe regente também fundou a Imprensa Régia, a princípio com a finalidade apenas de imprimir legislações e papéis diplomáticos, mas aos poucos outras impressões foram autorizadas. (ALGRANTI, 2002, p. 96-97).

Ressaltamos que até esse período a tipografia era proibida no Brasil, o que não significou a sua ausência, como atesta, entre outros, Marialva Barbosa (2010; 2013). Algranti (2002, p. 99), a partir de dados de Marcello de Ipanema (1949), aponta que, no período de 1808 a 1821, o Brasil passou por três momentos de censura: 1) nomeação dos censores da tipografia régia; 2) escolha de censores civis<sup>12</sup> para função do Desembargo do Paço; 3) censura exercida pela Intendência da Polícia no Rio de Janeiro. Contudo, “todos esses órgãos eram instituições e organismos régios, isto é, encontravam-se submetidos diretamente à autoridade do rei” (ALGRANTI, 2002, p. 99). A pesquisadora ainda mostra, com base nos pareceres, que a censura atuava em três instâncias: política, religiosa e moral. Os temas políticos e religiosos eram mais fáceis de censurar, pois havia uma equidade na opinião dos censores, que não permitiam obras que expressassem ideologias contrárias ao absolutismo e ao catolicismo. Já as questões morais eram dúbias e lidas de formas diferentes pelos censores – o que vai caracterizar todo o período de ação censória, como ainda veremos (ALGRANTI, 2002, p. 118-119). De acordo com Algranti:

---

<sup>12</sup> De acordo com Ipanema (1949, p. 14) os primeiros censores brasileiros foram: José Bernardo de Castro, Marianno Pereira da Fonseca e José da Silva Lisboa. Ainda em 1808, o príncipe regente nomeou os padres Frei Antônio de Arrabida e João Manzoni, além do corregedor Luiz José de Carvalho e Melo.

Quando as obras tocavam em valores morais da sociedade da época, tudo leva a crer que elas ficavam mais sujeitas ao arbítrio pessoal dos censores e, neste ponto, não havia realmente consenso entre eles. Alguns chegavam a condenar todos os romances e novelas por acharem que ameaçavam os bons costumes, enquanto outros as consideravam ingênuas e pouco ameaçadoras, sugerindo inclusive que era melhor não censurá-las para não despertar a atenção dos leitores sobre questões irrelevantes, pois uma coisa parece certa em comum a qualquer época: se a obra fosse censurada, lá estava um bom motivo para aumentar a procura. (ALGRANTI, 2002, p. 118-119).

Influenciado pela Revolução do Porto, em 21 de março de 1820, o rei D. João VI aboliu a censura, ato ratificado pela Constituição de 25 de março de 1824, já no período imperial. Tal fato fez alguns historiadores da comunicação apontarem que não existiu censura durante o período imperial. Tal afirmação deve ser relativizada ao pensar a censura à imprensa<sup>13</sup> (NEVES, 2002, p. 136; BARBOSA, 2010, p. 38) e não se aplica às diversões públicas.

A Constituição de 1824, no artigo 179, inciso IV, expressa: “todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos, e publicá-los pela imprensa, sem dependência de censura; contanto que hajam de responder pelos abusos que cometerem no exercício deste direito, nos casos, e pela forma, que a lei determinar<sup>14</sup>” (BRASIL, 1824). Porém, o código penal de 1830, no artigo 90, dispõe como crime divulgar escritos, distribuídos para mais de quinze pessoas, que atente contra o governo; já os artigos 276 a 281 falam sobre crimes de ofensa à religião, a moral e aos bons costumes, por meios de escritos ou expressões em lugares públicos (BRASIL, 1830).

No que tange às diversões públicas, a censura não deixou de existir, especialmente no que diz respeito às apresentações teatrais. Ainda em 1824, o Intendente Geral da Polícia da Corte e Império do Brasil, Francisco Alberto Teixeira de Aragão, publicou um edital em 29 de novembro que regulava as medidas de segurança e polícia nos teatros da capital (CUNHA, 2003, p. 1; SÁ, 2009, p. 47-52; KHÉDE, 1981, p. 55-56), além de prever questões de ocupação e preservação do patrimônio. O edital tinha “o objetivo de vigiar o conteúdo das apresentações, o texto dramático original deveria ser enviado, à polícia, antes de sua apresentação no teatro, para que sua encenação pudesse ser proibida se contrariasse os bons costumes e as leis do Império” (SÁ, 2009, p. 49). Em 1828, D. Pedro I sanciona nova lei cujo artigo 66, parágrafo 12, expressava que as forças policiais “poderão autorizar espetáculos

<sup>13</sup> Um caso sempre lembrado é o assassinato – em 20 de novembro de 1830 - do médico e jornalista João Batista Líbero Badaró, dono do jornal *O Observador Constitucional*, que realizava diversas críticas do imperador. O crime não foi esclarecido. Para os exemplos de censura à imprensa, no período imperial, ver MARTINS (2002, p. 170-174).

<sup>14</sup> Atualizamos a grafia das palavras como forma de facilitar a leitura, visto que nas publicações do Governo Federal a grafia original foi preservada.

públicos nas ruas, praças e arraiais, uma vez que não ofendam a moral pública, mediante alguma módica gratificação para as rendas do Conselho, que fixarão por suas posturas” (BRASIL, 1828), assim “o governo se organizava com o objetivo de controlar a realização de espetáculos não só na Corte, mas também nas províncias” (SÁ, 2009, p. 52). Durante todo o primeiro reinado a censura era local, realizada pelos municípios e submetida à Intendência Geral de Polícia (KHÉDE, 1981, p. 56). Um conjunto de outras diretrizes foi criado nos anos seguintes, até que em 1839, no final do período de Regência, começaram as articulações para a criação do Conservatório Dramático Brasileiro<sup>15</sup> (CDB), cuja aprovação se deu em 24 de abril de 1843, já no Segundo Reinado<sup>16</sup>.

A reforma do processo criminal, de 1841, em seu artigo 4º, parágrafo 6º, dizia que os chefes de polícia eram responsáveis por inspecionar os teatros e espetáculos públicos, fiscalizando a execução de seus respectivos regimentos (BRASIL, 1841).

Em 1845 foi publicado o decreto nº 425 que dispõe, especificamente, sobre a censura às peças teatrais e une os preceitos do processo criminal de 1841 e o regimento de fundação do CDB de 1843. No período imperial, essa foi a primeira legislação específica sobre censura às diversões públicas. Assinado por José Carlos Pereira de Almeida Torres apresenta treze artigos que o regulamenta. O dispositivo estabelece que cabe ao presidente do CDB designar um integrante do Conservatório para realizar a censura. Ao contrário do que vamos verificar no período republicano, o nome dos censores era mantido em sigilo. Mesmo com a liberação do CDB, a peça tinha que ser encaminhada para o Chefe da Polícia – no entanto, a força policial só avaliava as peças após a passagem das mesmas pelo CDB (BRASIL, 1845). Em suma, a ação do CDB não substituiu a da Polícia, eram suplementares, sendo necessárias duas autorizações para a liberação das peças teatrais.

O CDB pode ser entendido como um caso singular da censura às diversões públicas, não exatamente como ele funcionou, mas pela forma como foi concebido. Sonia Salomão Khéde (1981, p. 57) afirma que se tratava de uma associação formada por intelectuais, não remunerados, com o objetivo de promover os estudos dramáticos.

Os objetivos da fundação do CDB deixam clara a intenção em incentivar os talentos nacionais e corrigir possíveis vícios da dramaturgia, apontando defeitos e indicando métodos para corrigi-los. Nota-se que nesse momento existia uma preocupação de cunho literário, embora “seus associados demonstraram desde logo que tinham pretensões de participar mais

---

<sup>15</sup> Embora a censura teatral existisse anteriormente à criação do CDB, as fontes que consultamos que tratam da censura no período imperial enfatizaram este período.

<sup>16</sup> Khéde (1981, p. 56-61) recupera, com base em documentos, a história da fundação e objetivos do CDB.

efetivamente da formulação e implantação de políticas oficiais” (SOUZA, 2002, p. 145). Na mesma direção, Luciane Nunes da Silva (2006) argumenta que, apesar do seu caráter moralizante em relação à atividade artística, tinha também por objetivo “promover uma ‘revolução’ no campo da produção dramática, animando os novos talentos, corrigindo as imperfeições estéticas e garantindo um ‘bom’ uso da língua portuguesa” (SILVA, 2006, p. 13).

O CDB reunia pessoas com notória contribuição cultural para a literatura brasileira, embora agrupasse também integrantes da nobreza. Silva (2006, p. 15) apresenta os seguintes nomes como atuantes da instituição: Martins Pena, João Caetano, Gonçalves de Magalhães, José Clemente Pereira, Justiniano José da Rocha, Francisco de Paula Brito, Joaquim Manuel de Macedo, José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, Antônio José Victorino de Barros e Machado de Assis. Carolina Mafra de Sá (2009, p. 69-70) defende que a censura praticada pelo CDB tinha como função propor uma adequação do texto consonante com a razão dominante, diferente da exercida, no mesmo período, pela Polícia, que apenas indicava cortes, mas ressaltava que as adequações propostas não eram possíveis de serem negociadas. A leitura de Silva (2006) indica que os objetivos centrais do CDB não foram cumpridos, visto que “apenas reprovou peças que, independente de serem bem construídas, quanto à estética ou quanto à linguagem, representassem, conforme entendimento do censor, algum tipo de ameaça aos pilares dos poderes constituídos” (SILVA, 2006, p. 32).

O fato do CDB realizar também a censura moral desagradou às forças policiais, que também eram responsáveis pela liberação das peças, como expresso pelo regulamento de 31 de janeiro de 1842, mencionado acima. Em 17 de dezembro de 1851, o chefe da polícia da corte, Visconde de Mont’alegre, publicou o aviso nº 296, cuja ementa diz que a censura das peças revistas e licenciadas pelo CDB deve ser respeitada tão somente na parte literária, sem que de nenhum modo fique vetado ao chefe de polícia (e aos seus delegados) o exercício da atribuição que lhe refere o artigo 137 do regulamento de 31 de janeiro de 1842. (BRASIL, 1851).

Como pode ser percebido pelo aviso e também pelos pareceres analisados por Silva (2006)<sup>17</sup>, o CDB, por vezes, não cumpria exatamente o seu papel de zelar pela qualidade

---

<sup>17</sup> Os exemplos que a pesquisadora usou para elucidar a afirmativa são bem ilustrativos. Silva (2006, p. 33) se valeu de dois pareceres emitidos por Machado de Assis, um referente à peça “A caixa do marido e a charuteira da mulher” em que o escritor diz se tratar de uma tradução mal feita do francês, sem qualquer valor literário, mas por não apresentar ofensas à moral vigente, era a favor da liberação. Por sua vez, a peça “As conveniências” recebeu parecer desfavorável apenas por apresentar conteúdo tido como imoral.

literária das peças e fazia, às vezes, o papel que cabia à Polícia. O aviso de dezembro de 1851 veio ratificar essa premissa.

A primeira fase do CDB durou até 1864, quando foi extinto, sendo restaurado em 1871 e novamente dissolvido em 1897, já no período republicano. Os motivos para a extinção do órgão em 1864 são vários. Além da inoperância, como mostra Silva (2006), tinha diversos problemas econômicos, apesar de receber certa quantia do governo imperial e também contribuição dos sócios. Sá (2009, p. 79) aponta que a decisão de extinção partiu dos próprios integrantes, em virtude dos apelos não atendidos pelo governo. Já Cristina Costa (2006, p. 51) descreve que o imperador foi o responsável por extinguir o órgão, em maio de 1864<sup>18</sup>.

Durante os sete anos em que o CDB ficou desativado, a Polícia foi o único órgão responsável por realizar a censura. Em 1871, o Conservatório foi recriado, mas com propósito distinto, como pode ser percebido pela redação dos decretos de criação (o de 1845 e o de 1871). Conforme os apontamentos de Silva (2006), o CDB funcionava como espécie de associação, os sócios deveriam pagar uma taxa de admissão além de uma anuidade<sup>19</sup> e o quantitativo de sócios era ilimitado. O decreto nº 4666 de 4 de janeiro de 1871, em seu artigo 1º, informava que o novo conservatório deveria ter um número de cinco membros, o que inclui o presidente e o secretário, nomeados pelo imperador, que, de acordo com o artigo segundo, poderiam substituí-los quando entendessem ser conveniente. Outra diferença substancial está no fato de os integrantes do CDB de 1843 não receberem pelo exercício da função, já o novo CDB previa uma gratificação. Todavia, o decreto não excluiu a função censória exercida pelo chefe de polícia, que tinha que também manifestar o seu parecer após a análise do Conservatório. Aos diretores de teatro que realizasse a montagem de uma peça proibida, cabia apenas uma multa e não mais prisão, como previa o decreto de 1845. Outra obrigação prevista para os diretores de teatro, de acordo com o artigo 14, era a de apresentar a cada mês pelo menos duas peças de autores brasileiros à escolha do CBD (BRASIL, 1871).

Como informa Múcio Medeiros (2010, p. 185-186), o Imperador nomeou para o novo Conservatório, antigos integrantes: Meneses e Sousa, Vitoriano de Barros, Felix Martins,

---

<sup>18</sup> Realizamos um consulta nos três volumes da Coleção de Leis do Império do ano de 1864 e não encontramos nenhuma lei ou aviso dissolvendo do CDB. Cunha (2003, p. 1-2) também afirma que o CDB optou por se dissolver em 10 de maio de 1864. Relatos dos integrantes, como o discurso de Joaquim Manuel de Macedo, durante o sepultamento do fundador e ex-presidente do CDB, Diogo Soares da Silva Bivar, diz que o CDB não pôde cumprir seu papel principal e deixar um legado para as letras e a arte dramática como previa seu fundador (ver SILVA, 2006, p. 50-51). O decreto de 1871, em seu artigo 16, diz que o atual CDB fica extinto, o que pode confirmar a premissa que o Imperador não tinha realizado isso em 1864.

<sup>19</sup> O artigo 10 da legislação do CDB diz: “Os sócios efetivos na ocasião de receberem os seus diplomas, concorrerão para a caixa do Conservatório com a quantia de dez mil réis, e anualmente com a prestação de seis mil réis. Estas prestações servirão para ocorrer-se às despesas do expediente da administração [...]” (SILVA, 2006, p. 28).

Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis. Ainda de acordo com o pesquisador, neste período o CDB enfrentou problemas similares ao núcleo antigo, como falta de consenso entre os censores e embate com a censura exercida pela polícia.

Finalmente, em 21 de julho de 1897, passados nove anos desde a Proclamação da República, o presidente Prudente de Moraes assinou o decreto nº 2557 em que declarava extinto o CDB e que cabia somente à polícia a autoridade censória de proibir e suspender as peças que pudessem resultar em perturbação da ordem pública ou que apresentassem ofensas ao decoro público. O motivo foi assim apresentado: “considerando que a experiência mostrou suficientemente a inutilidade do Conservatório Dramático, criado pelo decreto nº 4666, de 4 de janeiro de 1871, o qual nenhuma influência tem conseguido exercer sobre o teatro nacional e a literatura e arte dramáticas” (BRASIL, 1897).

### **2.1.2 A Censura na Primeira República**

Nos primeiros anos da República a censura às diversões públicas não sofreu modificações substanciais em relação à exercida no Império. Já a censura à imprensa<sup>20</sup> foi retomada ainda no governo do Marechal Deodoro da Fonseca, por meio do decreto nº 85-A de 23 de dezembro de 1889<sup>21</sup>, que proibia a conspiração contra a República e seu governo por meio de palavras, escritos, atos ou revoltas (BRASIL, 1889; MARTINS, 2002, p. 174-175).

Quase três anos após a dissolução do CDB, o presidente Campos Salles, junto ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Epiácio Pessoa, editou o decreto nº 3640, de 14 de abril de 1900, em que apresentava o regulamento para o serviço de polícia do Distrito Federal. Especificamente sobre a censura às diversões públicas, o artigo 31, inciso I, diz que compete aos delegados auxiliares “inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie, não só quanto à ordem e moralidade como também com relação à segurança dos espectadores” (BRASIL, 1900). Já o artigo 33, inciso

<sup>20</sup> Como já afirmamos, não pretendemos historiografar a censura à imprensa, apenas trazemos alguns apontamentos históricos com o objetivo de mostrar que enquanto a censura às diversões públicas sempre esteve presente, a censura à imprensa foi exercida em alguns momentos. Ainda sobre a censura à imprensa no primeiro ano da República, Martins (2002, p. 175-176) informa que o controle à imprensa não foi exercido somente por este texto legal, tendo diversos jornalistas também sofrido repressão.

<sup>21</sup> Este dispositivo foi revogado pelo decreto nº 295 de 22 de novembro de 1890, contudo, segundo Martins (2002, p. 176-177) jornalistas que criticavam o governo, como é o caso de Eduardo Prado, continuaram a serem perseguidos. No governo de Arthur Bernardes, é sancionado o decreto nº 4743, de 31 de outubro de 1923, conhecida como Lei Adolfo Gordo/Lei Infame, que regula a liberdade de imprensa e estabelece as penas a crimes cometidos pela imprensa. A liberdade de imprensa havia sido ratificada pela Constituição de 1891, em seu artigo 72, parágrafo 12, que assinalava “em qualquer assunto é livre a manifestação de pensamento pela imprensa ou pela tribuna, sem dependência de censura, respondendo cada um pelos abusos que cometer nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido o anonimato” (BRASIL, 1891).

XXIII, acrescenta que compete aos delegados de circunscrição “presidir aos teatros e [de]mais espetáculos públicos, segundo designação do delegado auxiliar competente” (BRASIL, 1900). Nesse primeiro momento, portanto, a função de censura sofre um rebaixamento hierárquico. Se na época do Império e início da República a função competia ao chefe de polícia (ou a delegados por ele designados), neste regulamento a função passou a ser dos delegados auxiliares (e dos de circunscrição por ele designados).

É importante lembrar que, nos fins do século XIX, em 1896, o cinema chegou ao Brasil e logo passou a ocupar espaço nos teatros, embora outras salas de exibição também existissem. Sendo assim, a censura que era realizada aos livros e às peças teatrais, também começou a ser realizada nos filmes<sup>22</sup>, embora uma legislação específica ainda não tivesse sido criada (COSTA, 2006; SIMÕES, 1999).

Em 9 de dezembro de 1920 foi publicado o primeiro regulamento para as diversões públicas do período republicano (Decreto nº 14529). O texto é amplo e, além de questões censórias, dispõe sobre procedimentos de segurança nos espaços de diversões públicas e desportivas. O artigo 24, inciso II, diz que os empresários e diretores de teatro devem enviar ao segundo delegado, duas cópias iguais do programa da peça para conseguir a licença para encenação. O capítulo XIV do referido decreto é denominado “censura prévia”, sendo a primeira vez que essa expressão é utilizada na legislação<sup>23</sup>. O capítulo se refere especificamente à censura ao teatro e ao cinema, ambas de responsabilidade do segundo delegado que teria três dias para emitir o parecer das peças e dois para os filmes. No caso da censura teatral, além do texto, compreendia a caracterização, figurino, marcação e cenário. O artigo 39, parágrafo 5º, dispõe sobre os motivos que podem levar a censura, para ambos os tipos de diversão:

[...] 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

<sup>22</sup> Cristina Costa (2006, p. 80-81) narra, baseada em notícia d’*O Comércio de São Paulo*, de 1908, um episódio em que a polícia quis apreender uma fita que representava a saída do cortejo fúnebre e sua chegada ao cemitério da Consolação, por considerar que é chocante para a plateia. Inimá Simões (1999, p. 21) também aponta um episódio de censura – não oficial – cinematográfica em 1908. Segundo o autor, no teatrinho do Grêmio São Paulo, mantido pela Igreja Católica, um padre vetou a exibição de uma fita por considerar algumas passagens impróprias. Foi quando o empresário Francisco Serrador sugeriu que não precisava proibir todo o filme, bastava cortar o trecho em específico. Outros episódios de censura cinematográfica ficaram conhecidos, como a proibição, por parte da polícia, em 1909, do filme “Os estranguladores”, que narra um crime que aconteceu na Rua da Carioca em 1906, sendo liberado posteriormente pela justiça e conseguido um grande sucesso de público (SIMÕES, 1999, p. 21). Em 1912, a polícia do Rio de Janeiro proibiu a exibição de “A Vida de João Cândido”, de Alberto Botelho, baseado na história do líder da Revolta da Chibata, conhecido como Almirante Negro. Já em 1919 o filme “O Crime de Cravinhos”, de Carrari e Rossi, baseado em um crime cometido por importante família do café de Ribeirão Preto, chegou a ser vetado também pela polícia. (SIMÕES, 1999, p. 22-23; KUSHNIR, 2012, p.86-87).

<sup>23</sup> Essa informação também aparece em KUSHNIR, 2012, p. 87.



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 alguma prática de crimes ou contenham apologia destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversões de classes da sociedade, ou propaguem ideais subversivos da sociedade atual. (BRASIL, 1920).

O capítulo XVII (disposições gerais), no seu artigo 93, dispõe sobre a nomeação de censores, o que é complementado pelo artigo seguinte: “os peritos na vistoria das casas de diversões, censores de filmes e peças teatrais, perceberão os salários de 10\$000 a 200\$000, que serão arbitrados pelo segundo delegado auxiliar e pagos pelos empresários” (BRASIL, 1920). Ou seja, é a partir desse regulamento que o cargo de censor civil é criado no período republicano. A lei nº 4793, de 7 de janeiro de 1924, que fixa as despesas gerais do governo, em seu artigo 13, complementa que são fixados em quatro o número de censores, embora à época houvesse oito censores (BRASIL, 1924a)

A análise em conjunto desses dois dispositivos legais permite afirmar que, a partir de dezembro de 1920, foi dado ao chefe de polícia a possibilidade de nomeação de censores civis para atuar nas diversões públicas e, até janeiro de 1924, o número de censores era de oito, sendo que a legislação fixou o número permitido em quatro. No âmbito das diversões públicas as preocupações maiores eram relativas ao teatro e ao cinema.

O decreto nº 16590, de 10 de setembro de 1924, assinado pelo presidente Arthur Bernardes e pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores, João Luiz Alves, aprova o regulamento das casas de diversões públicas. O novo regulamento é muito similar ao de 1920, mas o capítulo XIV, que rege a censura prévia, traz algumas inovações ao descrever funções específicas ao cargo de censor.

A análise conjunta de ambos os regulamentos mostra que é exatamente no capítulo final que se observam diferenças da legislação de 1924 em relação a de 1920. Em 1920 foi fixado o cargo de censor, em 1924 foram impostas diversas regulamentações. No âmbito legal, foi a primeira vez em que os empresários são responsabilizados por arcar com o custo da censura, uma espécie de taxa/imposto sem o qual não seria possível a análise policial. Os quesitos para cortes não sofreram modificações. Permaneceu a afirmação de não julgamento de mérito artístico/literário, questões de dimensões políticas também não são mencionadas, o julgamento se fazia apenas para não ferir os valores morais. Também em 1924 foi criado os órgãos de censura estadual, como o Departamento Estadual de Ordem Pública e Social (DEOPS), ligado à Polícia Política de São Paulo.

Até o momento, falamos especificamente da censura federal, contudo ações censórias também existiram nos estados. A Constituição de 1891 em seus artigos 5º e 6º combinados, diz que cabe a cada estado prover as necessidades de seu governo e que o governo federal, salvo em alguns casos, não deveria interferir. O Estado de São Paulo, por exemplo, criou seu próprio regulamento censório por meio do decreto nº 4405-A, de 17 de abril de 1928, assinado pelo Presidente do Estado, Júlio Prestes, e pelo Secretário de Estado dos Negócios de Justiça e Segurança Pública, Salles Júnior. O decreto apresenta o regulamento policial estadual e diz que cabia ao Chefe de Polícia nomear e demitir os funcionários da censura teatral e cinematográfica (Art. 13, inc. V); competia aos Delegados de Polícia dentro de suas circunscrições presidir os espetáculos públicos, não consentindo a exibição de peças ou películas não censuradas (Art. 86, item 23); e que nenhum divertimento público se realizaria sem a licença da autoridade policial competente, sem censura prévia e pagamento dos impostos devidos (Art. 150) (SÃO PAULO, 1928).

O Serviço de Censura Teatral e Cinematográfica, sob a direção da Delegacia de Costumes de Jogos, se incumbia de censurar previamente: a) todas as películas cinematográficas que se destinassem a exibição no território de São Paulo; b) os originais de peças teatrais de qualquer gênero; c) as representações de variedades de qualquer espécie, declamações, contos, bailados e, em geral, de todos os espetáculos falados, cantados ou não que se realizassem em qualquer local de divertimentos públicos (Art. 187, alíneas a-c). A censura tinha por finalidade proibir ofensas à moral e aos bons costumes, as instituições nacionais ou de países estrangeiros, a seus representantes ou agentes; alusões agressivas a determinadas pessoas e a corporações que exerçam autoridade pública ou representam confissão religiosa, assim como objetos de seu culto e símbolos; representação de peças ou exibição de películas, números ou espetáculos de variedades que, por sugestões ou ensinamentos, possam induzir alguém à prática de crimes ou que contenham apologia direta ou indireta destes; procurem criar antagonismo violento entre raças ou diversas classes da sociedade, ou que, finalmente, propaguem ideias subversivas da ordem e da organização atual da sociedade (Art. 188). (SÃO PAULO, 1928).

Por fim, o decreto nº 18527, de 10 de dezembro de 1928, assinado pelo presidente Washington Luís, em diversos dispositivos, reconhece a censura estadual e lista casos em que ela deve se fazer presente. O decreto cujo objetivo era o de aprovar o regulamento das empresas de diversões públicas não traz mudanças substanciais em relação ao que já relatamos acima. (BRASIL, 1928).

### 2.1.3 A Censura na Era Vargas

A década de 1930 marca um importante capítulo da história do Brasil, a começar com a Revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas, que havia perdido as eleições presidenciais para Júlio Prestes. Com um golpe de Estado, inicia o período conhecido como Era Vargas, que pode ser subdividido em Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1934-1937) e Estado Novo (1937-1945)<sup>24</sup>. Esses três momentos marcam posições distintas também no que tange a relação entre a censura às diversões públicas e à imprensa. E o início do Governo Provisório foi marcado por forte repressão aos jornais contrários ao governo (Aliança Liberal)<sup>25</sup>.

Com o objetivo de controlar a comunicação oficial, o que posteriormente se tornaria estratégico para o Governo, Vargas, junto ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Oswaldo Aranha, cria o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), através do Decreto nº 20.033, de 25 de maio de 1931, a princípio sendo atrelado à Imprensa Nacional, para rapidamente ganhar a condição de órgão autônomo (Decreto nº 20.138, de 22 de junho de 1931).

No âmbito das diversões públicas, destaca-se o decreto nº 21.240 de 4 de abril de 1932 que nacionaliza o serviço de censura cinematográfica. Como já abordamos, a legislação da Primeira República deu brechas para a formação da censura no âmbito dos estados. O decreto reconhece a importância do cinema e transfere o órgão responsável pela censura. Se até o momento era a Polícia, ligada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, a partir do decreto passa a ser responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde Pública. Além disso, cria uma “taxa cinematográfica para a educação popular”. A composição da comissão de censura era formada por: a) representante do Chefe de Polícia; b) representante do Juizado de Menores; c) Diretor do Museu Nacional; d) Professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e) Educadora indicada pela Associação Brasileira de Educação. (BRASIL, 1932a). Ou seja, mesmo saindo da alçada policial, seus representantes ainda estavam presentes na comissão.

Portanto, cabia à comissão decidir se o filme poderia ser integralmente exibido ao público; se deveria sofrer cortes, e quais; se deveria ser classificado, ou não, como filme

---

<sup>24</sup> Sobre Revolução de 1930 e a Era Vargas ver entre outros, a obra de Thomas Skidmore (1976, p. 21-71).

<sup>25</sup> Como o foco do resgate histórico que estamos produzindo recai sobre diversões públicas, não nos alongaremos sobre a questão da censura à imprensa. Sobre a imprensa no período, ver, entre outros, o capítulo IV de Barbosa 2007b (p. 103-124).

educativo; se deveria ser declarado impróprio para menores<sup>26</sup> e se a exibição deveria ser inteiramente interdita.

Sobre as razões para a interdição do filme, no todo ou em parte, o dispositivo estabelece que esta se daria pelas seguintes razões: I) Contiver qualquer ofensa ao decoro público; II) for capaz de provocar sugestão para crimes ou maus costumes; III) contiver alusões que prejudiquem cordialidade das relações com outros povos; IV) implicar insultos à coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos; e V) ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as Forças Armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes. A desobediência das implicações censórias poderia gerar multa, apreensão da película e cassação da licença (BRASIL, 1932a). O que se pode observar é que as razões para a interdição (ou não) não diferem das que já elencamos em relação às peças teatrais.

O regulamento ainda inclui alguns artigos que mostram uma suposta preocupação educativa por parte do governo federal, como uso da tecnologia da comunicação de forma a promover a educação. O artigo 12, por exemplo, a partir de data a ser fixada, determinava que cada programação de cinema deveria incluir ao menos um filme considerado educativo pela comissão de censura. O caráter nacionalista da Era Vargas também fica exposto neste regulamento: o artigo 13 regula a exibição de produções nacionais, cuja proporção seria fixada pela metragem de filmes nacionais<sup>27</sup> que deveriam ser exibidos a cada mês. A não obediência a ambos os artigos acarretaria multa (art. 14) e caberia à Polícia a fiscalização (art. 23) (BRASIL, 1932a).

O decreto nº 22.332, de 10 de janeiro de 1933, promove modificações no que diz respeito ao serviço policial do Distrito Federal. De acordo com a alínea “e” do art. 2º, que dispõe sobre os órgãos da administração policial, é criada a Diretoria Geral de Publicidade, Comunicações e Transportes, responsável pelo serviço de censura teatral. A censura teatral era composta por um chefe, seis censores, um datilógrafo e um contínuo e um servente. Essa

---

<sup>26</sup> Consta uma retificação do decreto publicado no Diário Oficial em 29/10/1936, onde se lê “O § 4º do art. 5º das Instruções que regulam o decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, passou a ter a seguinte forma: § 4º Só deve ser declarado impróprio para menores até 18 anos, impróprio para menores até 14 anos, e impróprio para crianças até 10 anos” (BRASIL, 1936). Contudo, o art. 5º apresenta apenas um parágrafo único que dispõe sobre os filmes nacionais. Acreditamos que a retificação, na verdade, diz respeito ao inciso IV do artigo 7º.

<sup>27</sup> Galvão (1975) em busca de recuperar a história do cinema paulistano nos anos 1920 entrevistou uma série de “pioneiros” que foram unânimes ao argumentar que o cinema falado “matou” o cinema paulista, que sofria uma defasagem tecnológica em relação às produções internacionais, que certamente tinham uma bilheteria muito maior. Para a pesquisadora “mesmo deixando de lado as dificuldades técnicas, a complexidade do cinema falado aumentava enormemente os custos de produção; o cinema já não estava à altura dos nossos pobres cineastas. Em 1930, oito filmes foram feitos em São Paulo. Em [19]31, dez filmes; em 32 e 33, a produção cai verticalmente: apenas dois em cada ano; em 1934, um único filme encerra esta fase do cinema paulista: é o canto do cisne”. (GALVÃO, 1975, p. 62).

diretoria também era responsável pelos serviços de rádio, telégrafo e telefone; relações com o Estado estrangeiro e biblioteca; estatística e arquivo; garagem, oficina, assistência policial e tipografia da polícia (BRASIL, 1933).

Com essa nova organização e com base no regulamento de 1932 já descrito acima, é possível perceber uma divisão da censura às diversões públicas no governo provisório de Vargas. A censura cinematográfica coube ao Ministério da Educação e Saúde Pública, por acreditarem que estimulavam o seu caráter educativo. Já a censura teatral sofreu algumas modificações hierárquicas e de pessoal, mas continuou a cargo da Polícia, subordinada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

Em 1934, ainda no Governo Provisório, o decreto nº 24531, de 2 de julho, aprovou o regulamento da Polícia Civil do Distrito Federal. A estrutura foi mantida praticamente a mesma do decreto de 1933, mas o longo regulamento anexo ao decreto trouxe novas modificações no serviço de censura. A Diretoria Geral de Publicidade, Comunicações e Transporte continuava com praticamente as mesmas funções e cargos. Especificamente sobre o serviço de censura teatral e de diversões públicas, esse regulamento é o que traz mais artigos. O artigo 299 especificava a abrangência de atuação sobre o que era considerado “diversões públicas”: I) representações de peças teatrais; II) representações de variedades; III) execuções de bailados, pantomimas<sup>28</sup> e peças declamatórias; IV) a execução de discos falados ou cantados; V) exposições públicas de espécies teratológicas<sup>29</sup>; VI) apresentações de prestitos<sup>30</sup>, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos; VII) transmissões radiotelefônicas; VIII) propagandas e anúncios de qualquer natureza, quando feitos em carros alegóricos ou feições carnavalescas ou ainda quando realizadas por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum; IX) publicação de anúncios na imprensa e a exibição de cartazes em lugares públicos, quando tais anúncios e cartazes se referirem a assuntos de diversão pública (BRASIL, 1934a).

O artigo seguinte enumera as razões da censura, explicitado o que pode ser censurado, não havendo alteração em relação à legislação de 1920. Os demais artigos detalham os procedimentos, mas, em termos de práticas censórias não notamos diferenças substanciais em relação às legislações anteriores. Beatriz Kushnir (2012, p. 92-94), no entanto, aponta que essa legislação foi responsável por dividir a censura em dois polos, um ligado à Diretoria de Publicidade, Comunicações e Transportes e outra à Inspetoria Geral de Polícia: “uma era

---

<sup>28</sup> Teatro gestual.

<sup>29</sup> Exibição de anomalias e malformações ligadas a uma perturbação do desenvolvimento embrionário ou fetal.

<sup>30</sup> Procissões, cortejos, marchas solenes.

responsável pela censura política e moral dos textos teatrais e a outra faria a censura policial, repressiva e de ação ostensiva” (KUSHNIR, 2012, p. 93). A respeito dessa afirmação, cabe alguns esclarecimentos. O primeiro deles se refere à Inspetoria Geral de Polícia, que já havia sido criada pelo decreto de 1933. Além do mais, todas essas diretorias são igualmente forças policiais. Além da Inspetoria Geral de Polícia e da Diretoria de Publicidade, a Diretoria Geral de Investigações também ficou responsável pela fiscalização de teatros e cinemas, como está expresso no artigo 92<sup>31</sup>. Já no que diz respeito à Inspetoria Geral de Polícia, a inspeção de teatros e congêneres é expresso no artigo 513, parágrafo 22<sup>32</sup>.

Não competia a Inspetoria Geral da Polícia e nem a Diretoria Geral de Investigações a qualidade censória. No nosso entendimento, a função desse conjunto era manter a ordem pública (evitar aglomerações e confusões de ordem geral), proteger o patrimônio e verificar os procedimentos de segurança, entre outras obrigações que competiam aos empresários de teatro. Pelos dispositivos legais não há como afirmar que a IGP fizesse qualquer tipo de censura.

O decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934, criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. De acordo com as alíneas do artigo 2º, as competências deste Departamento eram: a) estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelegrafia e demais processos técnicos e outros meios que sirvam como instrumento de difusão; b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos; c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, para se prover à sua intensificação, por meio de prêmios e favores fiscais; d) orientar a cultura física (BRASIL, 1934b). O decreto de 1932, que nacionaliza a censura cinematográfica não foi revogado, e inclusive há uma retificação deste decreto em 1936. Contudo, esse dispositivo de 1934 tira da alçada do Ministério da Educação e Saúde Pública a função de classificação de filmes educativos. Ainda permanecia o interesse governamental para a produção tanto de filmes educativos, que não são taxados, e de filmes nacionais, taxados em 50%. Este estímulo

---

<sup>31</sup> “À Diretoria Geral de Investigações incumbe, também, o serviço de vigilância Geral da Cidade, mantendo permanente fiscalização [...] nos teatros e cinemas [...]” (BRASIL, 1934a). O artigo 109 complementa: “Secção de Vigilância Geral e Capturas incumbe exercer vigilância permanente e rigorosa em todo o Território do Distrito Federal, observando nas vias públicas, durante festas e reuniões, a ação dos indivíduos suspeitos, a presença dos mesmos em teatros, jardins, repartições, bancos, museus, etc., defendendo os incautos e prevenindo o quanto possível a prática de crimes e contravenções”. (BRASIL, 1934a).

<sup>32</sup> Cujas as redações são: “inspecionar e fazer inspecionar o policiamento a cargo das R.S [Repartições Subordinadas]. nos navios, embarcações, aeronaves, transportes marítimos em geral, teatros, espetáculos públicos, divertimentos de qualquer ordem, reuniões públicas em recintos ou em praça pública, procedendo da molde a garantir as propriedades públicas e assim como a segurança e tranquilidade por toda as formas (BRASIL, 1934a).

tem uma razão: estimular a produção nacional, diante das baixas bilheterias que produziam (GALVÃO, 1975, p. 103-104).

Ciente dessas dificuldades, a legislação tentou beneficiar os produtores brasileiros, obrigando inclusive os empresários a inserir filmes nacionais na programação, como previsto no decreto de 1932. O decreto de 1934 também modificou os componentes da comissão censória, excluindo os educadores previstos no regimento anterior (BRASIL, 1934b).

Mesmo com a representação do Ministério da Educação e Saúde Pública, o decreto deixava claro que a função de censura cinematográfica retornou ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, mesmo assim, o incentivo tanto das produções nacionais, como especialmente de filmes educativos, foi mantido.

A Constituição de 1934, assim como as anteriores (1824 e 1891), previa a liberdade de imprensa, contudo as diversões públicas continuavam a ser censuradas, como está expresso no artigo 113<sup>33</sup>, inciso IX, da constituição:

Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido anonimato. É segurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do poder público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra ou de processos violentos para subverter a ordem política ou social. (BRASIL, 1934c).

Sendo assim, a censura às diversões públicas continuou a ser realizada de acordo com os dispositivos anteriores – no governo constitucional de Vargas não foram apresentados outros decretos regulando essas diversões. A liberdade de imprensa, embora prevista na Constituição, devia ser relativizada, pois há diversos relatos de perseguições a jornais e jornalistas. A censura de livros era realizada *a posteriori*, após a publicação, caso o governo entendesse que eles realizavam propaganda de guerra ou perturbação da ordem pública. Ressaltamos que nos disposições gerais da Constituição estava prevista a possibilidade do presidente decretar estado de sítio, e nesse caso existiria a censura de correspondências e publicações de qualquer natureza (Art. 175, item 2º, alínea c). O artigo ainda diz que livros, jornais e demais publicações não seriam proibidos de circularem, desde que passassem pela censura (Art. 165, item 2º, §6º<sup>34</sup>) (BRASIL, 1934c).

---

<sup>33</sup> Presente no capítulo II (Dos direitos e das garantias individuais).

<sup>34</sup> É importante lembrar que nessa época não existia um manual de redação jurídica, então nos diversos dispositivos legais encontramos redações bem diferentes da utilizada atualmente, como nesse caso em que um inciso se dividiu em parágrafo. É sabido que um artigo pode de desdobrar em parágrafos ou incisos, ou ambos,

Em 30 de setembro de 1937, Getúlio Vargas promove um “golpe silencioso” e inicia um governo autoritário que ficou conhecido como Estado Novo<sup>35</sup>. Nesse período, o Executivo governava sem interferência de partidos políticos e do Legislativo através de decretos-lei<sup>36</sup>(GOULART, 1990). Em 10 de novembro do mesmo ano, promulgou a Constituição de 1937, consolidando seu amplo poder. Ao contrário das Constituições anteriores, essa deixava claro que haveria censura prévia à imprensa e, em relação às diversões públicas, a mesma continuava sendo exercida. O artigo 122 assegura o direito à liberdade, o item 15, inclusive, diz “todo cidadão tem o direito de manifestar o seu pensamento, oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei”. Contudo indica que essa lei pode prescrever em diversos casos: “com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação” (alínea a) e “medidas para impedir as manifestações contrárias à moralidade pública e aos bons costumes, assim como as especialmente destinadas à proteção da infância e da juventude” (alínea b). O mesmo item ainda diz que para a imprensa haverá uma lei especial e que “nenhum jornal pode recusar a inserção de comunicados do Governo” (alínea b<sup>37</sup>). (BRASIL, 1937).

No universo da Comunicação e da Censura de modo geral, durante o Estado Novo, o destaque é a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda<sup>38</sup> (DIP), por meio do decreto-lei 1.915, de 27 de dezembro de 1939. O DIP era subordinado diretamente à Presidência da República (art. 1º), sendo assim, a censura deixou de fazer parte do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Este órgão centralizou todo o serviço de censura (imprensa<sup>39</sup> e diversões públicas) e de propaganda nacional (interna e externa). O DIP também tinha como

---

ou em nenhum. Os parágrafos podem se desdobrar em incisos ou alíneas, já os incisos apenas se desdobram em alíneas. Por fim, o item serve para enumerar as alíneas, sendo um desdobramento dela.

<sup>35</sup> Sobre o Estado Novo, ver, entre outros, GOMES (2010).

<sup>36</sup> É um decreto com força de lei, acontece quando o Executivo acumula a função do Legislativo. Contudo, ele coexiste com o decreto. O decreto-lei é uma norma primária, o presidente o edita para lançar uma matéria e depois pode realizar um decreto para regula-la. O decreto-lei foi abolido pela Constituição de 1988 e, “em seu lugar”, foi criada a Medida Provisória. Contudo, apesar do presidente poder lançar uma MP, o Legislativo tem que aprová-la em prazo determinado, caso não aprove, ela perde sua validade de lei.

<sup>37</sup> Novamente encontramos problemas de redação jurídica. O item 15 apresenta alguns subitens que não são numerados (como parágrafo ou incisos) e apresenta divisões em alíneas, por isso há duas alíneas “b” no mesmo item.

<sup>38</sup> Por questão de espaço, tempo e foco, não vamos entrar em detalhes de todas as atuações do DIP. Para outras informações consultar GOULART, 1990. Sobre o DIP cf. também PAULO (1987).

<sup>39</sup> Apesar da censura à imprensa não ser o nosso foco, convém fazer uma breve citação da ação do DIP na imprensa: “Nas redações dos órgãos de imprensa a presença física dos censores foi uma realidade no primeiro momento do Estado Novo; depois seria substituída pela censura por telefone. Havia ainda a censura prévia, veiculada por boletins que listavam os assuntos proibidos; diante da inobservância desses critérios, o DIP multava ou suspendia o órgão infrator” (GOULART, 1990, p. 21).



função estimular a arte e a literatura nacional, inclusive incentivando a tradução de livros, também premiava filmes nacionais de cunho educativo<sup>40</sup> (Art. 2º) (BRASIL, 1939a). Características essas não apenas do Estado Novo, mas de toda a Era Vargas, que foi profundamente marcada pela integração e nacionalismo, como já apontamos antes. O órgão era constituído de seis divisões: a) divulgação; b) radiodifusão; c) cinema e teatro; d) turismo; e) imprensa; e f) serviços auxiliares (comunicação, contabilidade e tesouraria material, filmoteca, discoteca e biblioteca) (Art. 3º) (BRASIL, 1939a).

A regulamentação do DIP e suas divisões foi realizada pelo decreto-lei 1.949, de 30 de dezembro de 1939. No que compete às diversões públicas, os critérios para a censura não tiveram modificações substanciais em relação aos decretos publicados anteriormente. No caso do cinema, por exemplo, não seria permitida, de acordo com o artigo 15, inciso de I a VIII, a exibição de filme que: I) Contiver qualquer ofensa ao decoro público; II) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; III) divulgar ou induzir aos maus costumes; IV) for capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; V) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; VI) for ofensivo às coletividades ou às religiões; VII) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; VIII) induzir ao desprestígio das forças armadas. (BRASIL, 1939b). O certificado era válido em todo o território nacional por cinco anos, após esse período o filme deveria ser novamente submetido à censura (art. 16, §1-3). Os filmes poderiam ser considerados impróprios para menores de 10 anos, 14 anos e 18 anos (art. 23). (BRASIL, 1939b). Embora não expresso por esse dispositivo legal, antes da exibição dos filmes era obrigatório a veiculação do “Cinejornal Brasileiro<sup>41</sup>”, produzido pelo DIP, como propaganda nacional (GOULART, 1990, p. 70).

---

<sup>40</sup> Sobre o período do Estado Novo e a atuação do DIP, Carlos Guilherme Mota (1979) resume: “o clima intelectual interno, neste campo, sofria os efeitos do autoritarismo e da compreensão das liberdades civis. Censura completa à imprensa, punição para qualquer manifestação de oposição, repressão e demissões dos não “ajustados” à linha oficial, tribunais arbitrários e cárceres (alguns tristemente famosos, como o “Maria Zélia”), censura e confiscos de livros, interventores substituindo os organismos parlamentares, autoritarismos de toda espécie validados por um difuso conceito de segurança. A vida possível era subterrânea, e a única opção que restava era a adesão – muitas vezes duvidosa – à verborragia oficial. A propaganda do regime organizada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), tornava os “Jornais Nacionais” obrigatórios nas salas de projeção cinematográfica que começavam a se multiplicar para todo o território nacional (jocosamente apelidada pelo povo de “o fala sozinho”), e livros e folhetos eram editados para a uniformização das mentes numa mesma “cultura”. Fora dessas linhas, nada era possível: a pressão do Estado sobre os órgãos de comunicação se exercia pelos mais variados meios, desde o bloqueio econômico à ação direta, quando eram “empastelados” jornais discrepantes da orientação oficial” (MOTA, 1975, p. 88).

<sup>41</sup> O Cinejornal Brasileiro “abordava temas como ‘A Parada Militar de Sete de Setembro’, ‘Os Dez Anos da Constituição Nacional’, ‘Santos Dumont, Conquistador do Espaço’, ‘Nas Selvas do Brasil Central’, ‘Território das Missões’, ‘Missão Gloriosa dos Soldados do Brasil’, etc. Em 1940 foram produzidos 105 jornais com 384 reportagens [...] alguns filmes do Cinejornal Brasil eram exportados”. (GOULART, 1990, p. 70-71).

Para o teatro e demais diversões públicas<sup>42</sup>, de acordo com o artigo 54, alíneas a-h, os critérios de proibição eram os mesmos da censura cinematográfica. O *modus operandi* da censura, que inclui cenários, figurinos e visita ao ensaio geral, não sofreu modificações.

Além do teatro e do cinema, o DIP contava com a seção de radiodifusão, que além de produzir programas seguindo a cartilha do governo, era responsável pela censura, seja a praticada pelo jornalismo, e também para programas musicais e dramáticos. Embora o rádio, neste contexto, fosse o principal veículo de comunicação popular-massiva (ORTIZ, 2009), os estudos que abordam a questão censória neste veículo e nesta época<sup>43</sup> são tímidos e imprecisos. A dissertação de Luiz André Ferreira de Oliveira (2006), por exemplo, traz uma seção sobre censura ao rádio, reconstituída, sobretudo, com depoimentos de radialistas que, apesar de reconhecerem a censura, não alegavam que era prejudicial à arte e, pela leitura dos depoimentos, nos fazem pensar até que ela era “benéfica” ao se preocupar com a difusão da cultura nacional. A música popular é a preocupação de Alberto Moby Ribeiro da Silva (2008). O autor não teve acesso aos processos censórios, logo não são apresentados temas ou palavras que foram vetadas. Silva considerou baixo o número de programas e letras censurados. Nos anos 1940, como atesta Lia Calabre (2006), as radionovelas tiveram grande importância no cotidiano dos ouvintes. Textos importados coexistiam ao lado de textos nacionais, mas não conseguimos informações sobre a censura exercida nesses textos. Nos dispositivos legais também não há menção específica.

O DIP, durante todo o período republicano, pode ser considerado um órgão único<sup>44</sup>. Ele era responsável tanto pela censura à imprensa como às diversões públicas. Fazia censura política e moral. Além deste aspecto, ainda cuidava de toda propaganda oficial do governo e realizava publicações, como a revista *Cultura Política*. Como mostra Ricardo Benzaquen de Araújo (1986), o DIP tinha como tarefa articular uma série de ações no sentido de criar o que seria determinante para o Estado Novo: o mito Vargas. Esse mito se alicerçaria na produção e divulgação de qualidades excepcionais a Getúlio, “qualidades que dariam sentido, direção e legitimidade ao seu governo” (ARAÚJO, 1986, p. 104).

<sup>42</sup> As mesmas apresentados no art. 299 do decreto de 1933, que já listamos acima.

<sup>43</sup> Não somente nesta época. Em nossa busca bibliográfica sobre a censura às diversões públicas, especialmente na vigência do Regime Militar, também não encontramos trabalhos [nível *stricto sensu*] que privilegiem o rádio como objeto de estudo.

<sup>44</sup> O DIP também contava com ramificações estaduais para realizar a censura de diversões públicas. Em São Paulo, por exemplo, o decreto-lei nº 12009, de 14 de junho de 1941, assinado pelo Interventor Federal no Estado de São Paulo, Fernando de Souza Costa, e pelo Secretário da Fazenda, Coriolano Góis, aprova o regulamento do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). O decreto-lei diz que o DEIP compreende censurar previamente, autorizar ou interditar, as representações teatrais e exibições cinematográficas, na forma estabelecida pelo decreto-lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939, observando, nesse sentido, as normas e regras que forem estabelecidas pela Divisão de Cinema e Teatro do DIP. (SÃO PAULO, 1941).

Obras que analisaram<sup>45</sup>, mesmo que sem grande profundidade, a censura às diversões públicas no período não apresentaram fatos<sup>46</sup> que demonstrassem um grande rigor do órgão. Já quando a análise recai sobre o jornalismo<sup>47</sup>, especificamente o político, as informações são diferentes e o DIP era taxado de fazer uma censura pesada, especialmente relativa às figuras não benquistas pelo governo<sup>48</sup>.

O DIP foi extinto antes mesmo do fim do Estado Novo. O decreto-lei 7582, de 25 de maio de 1945 acaba com o DIP e cria o Departamento Nacional de Informações (DNI), incumbido de realizar a censura às diversões públicas. Diferentemente do DIP que era ligado diretamente ao gabinete da presidência, o DNI era subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores (Art. 2º). A alínea “e” do artigo 3º, que rege a competência do DNI, diz: “fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da radiodifusão, dentro das normas do Decreto-lei nº 21.111, de 1º de março de 1932<sup>49</sup>, e, nos casos previstos em lei, da literatura social e da imprensa” (BRASIL, 1945a). Pelo texto da norma podemos perceber que tanto as diversões públicas como a imprensa continuaram a ser alvo da censura, talvez, no caso da imprensa, de forma mais sutil<sup>50</sup>.

#### **2.1.4 A ação censória na era pós Vargas: a criação do SCDP e a censura estadual**

A nomeação de Benjamin Vargas, irmão de Getúlio, para a chefia da Polícia do Distrito Federal foi o estopim para um golpe militar liderado por Góes Monteiro que, após

---

<sup>45</sup> Das que consultamos, podemos citar Costa (2006), Carvalho (2013), Silva (2008), Carneiro (2002), Gomes (2008), Oliveira (2006).

<sup>46</sup> Não estamos afirmando a não existência deles, apenas a não exposição nas obras que consultamos. Embora a bibliografia sobre a Era Vargas e o Estado Novo sejam amplas, a censura às diversões públicas não ganharam muito destaque.

<sup>47</sup> Embora com abordagens distintas, o tema é explorado por Barbosa (2007b), Mattos (2005), Sodré (2011), Costella (1970), entre outros.

<sup>48</sup> Um breve exemplo ilustrativo pode ser aplicado à figura de Severo Fournier, ainda considerado como líder do Levante Integralista e detentor de ideias fascista, como expõe David Nasser: “[...] Durante muito tempo, o segredo deste tenente permaneceu intato. Rigorosa ao extremo, a censura do governo ditatorial não permitia qualquer esforço jornalístico no sentido de esclarecer certos detalhes da vida deste liberal-democrata que comandou integralistas no assalto ao Palácio da Guanabara”. (NASSER, 1947, p. 14).

<sup>49</sup> Aqui há um erro de redação jurídica, pois não se trata de um decreto-lei, mas sim de um decreto. O decreto em questão aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional (BRASIL, 1932b), mas nenhum dos seus 109 artigos tratam de qualquer questão censória. O primeiro decreto-lei foi publicado em 12 de novembro de 1937, já no período do Estado Novo, cuja ementa dispõe sobre a entrega de apólices do reajuste econômico.

<sup>50</sup> Desde 1944 havia uma modificação na conjuntura política brasileira, causada sobretudo pelo apoio brasileiro aos “Aliados” – democratas – durante a 2ª Guerra Mundial, o que não condizia com a realidade brasileira fincada em um regime autoritário, típico dos países que compunha o “Eixo”, com a Alemanha nazista e a Itália fascista. Nesse ínterim surge um conjunto de manifestações a favor da liberdade, sobretudo a de imprensa. (COSTELLA, 1970, p.115-117; SKIDMORE, 1976, p. 72-89). Antonio Costella (1970) realizou um trabalho cuidadoso analisando a legislação censória relativa à imprensa, mas não teceu qualquer comentário a respeito deste decreto.

consulta aos presidenciáveis, indicou José Linhares para o cargo de presidente interino até que as novas eleições fossem convocadas. Linhares assumiu a presidência em 29 de outubro de 1945 e, meses depois, em 31 de janeiro de 1946, entregou o cargo ao presidente eleito Eurico Gaspar Dutra. (SKIDMORE, 1976, p. 77-91).

O DNI, criado por Vargas, continuou atuante durante o governo de Linhares, contudo o presidente interino, por meio do decreto-lei 8356, de 12 de dezembro de 1945, através do art. 1º, suspendeu a censura prévia para a manifestação do pensamento por meio do rádio, advertindo que cada um era responsável pelos abusos que cometer. O primeiro parágrafo deste dispositivo diz: “As peças teatrais, novelas e congêneres, porém, emitidos por meio do rádio, estão sujeito à fiscalização já imposta por lei às representações teatrais” (BRASIL, 1945b), ou seja, as diversões públicas continuavam submetidas às ações censórias do DNI. Ainda no primeiro ano do governo de Eurico Gaspar Dutra, o DNI foi extinto pelo decreto-lei nº 9788, em 06 de setembro de 1946 (BRASIL, 1946b), dias antes da promulgação da Constituição.

Entretanto, a função censória a cargo do DNI durou apenas alguns dias. Em 26 de dezembro de 1945, por meio do decreto-lei nº 8.462, Linhares criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), dentro do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), subordinado diretamente ao Chefe de Polícia (Art. 1º), deixando as atribuições da Divisão de Cinema e Teatro de fazer parte do DNI (Art. 2º). O decreto-lei fixou as remunerações e dizia que seu regulamento ainda carecia de aprovação. (BRASIL, 1945c).

Em 18 de setembro de 1946, o presidente Dutra promulgou a Constituição, dando início ao período denominado de Quarta República<sup>51</sup>. No capítulo II, que rege as garantias de direitos individuais, art. 141, que dispõe sobre os direitos de brasileiros e estrangeiros residentes no país, o parágrafo 5º expressa:

É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos não dependerá de licença do poder público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe. (BRASIL, 1946a)

Seguindo a tradição das constituições republicanas anteriores, salvo a de 1937, a censura à imprensa e aos livros ficaram extintas. A Constituição fez uma ressalva para o caso

---

<sup>51</sup> Há outras denominações para o período, como República Populista, República Nova e República de 46. A “contagem” de República é realizada pelas Constituições em vigência.

de Estado de Sítio, em que seria permitida a censura e violação de correspondências. (Art. 209, § único, inc. I). Contudo, as diversões públicas permaneciam sob censura, sendo seus dispositivos criados antes mesmo da Carta Magna, com o SCDP e a aprovação de seu regulamento, por meio do decreto nº 20493, de 24 de janeiro de 1946, no apagar das luzes do governo de Linhares (Dutra assumiu em 31 de janeiro). É importante ressaltar que este regulamento serviu de base para todos os dispositivos legais criados até o fim da censura às diversões públicas em 1988.

#### 2.1.4.1 O Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP

O decreto nº 20493 foi o responsável por regulamentar o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), subordinada ao Chefe de Polícia. O SCDP é constituído por: a) gabinete do Chefe do Serviço; b) Secretaria; c) Censura; d) Seção do Expediente; e) Fiscalização. (Art. 2º). O artigo 3º do mesmo decreto descreve as competências do chefe do Serviço, que tinha amplas atribuições, desde a distribuição de instruções aos censores para unificar a orientação censória, de acordo com o que pretendia o Chefe de Polícia, até a solicitação de providências que julgasse necessária para cumprir os dispositivos censórios. (BRASIL, 1946c).

O Capítulo II do regulamento descreve as competências censórias do SCDP, cabendo ao Serviço censurar cinema; peças teatrais; representações de variedades; execução de pantomimas e bailados; peças declamatórias; discos cantados ou falados; exibições de espécies teratológicas; apresentação de grupos carnavalescos; propagandas e anúncios em carros alegóricos ou em trajes carnavalescos; publicação de anúncios na imprensa ou programas, assim como cartazes e fotografias; radiodramaturgia; televisão. (Art. 4º). (BRASIL, 1946c). Com alguns acréscimos, as funções de censura prévia são as mesmas do decreto nº 24.531 de 1934 (BRASIL, 1934a), publicado ainda no governo provisório de Vargas. O inciso XII nos causou surpresa, pelo fato de a televisão não ser uma realidade no Brasil em 1946, apesar de já haver experimentações em transmissões amadoras<sup>52</sup>, contudo apesar de listada neste artigo, ela não aparece nos demais.

Os capítulos seguintes detalham os procedimentos para a censura dos incisos listados acima. Há diversas semelhanças com os dispositivos que citamos anteriormente. A principal ressalva que podemos fazer é que, em relação aos livros, não havia censura formal, fosse ela

---

<sup>52</sup> Um estudo de caso, mostrando o “pioneirismo” da cidade de Juiz de Fora-MG, é apresentado por LINS; BRANDÃO, 2012.

moral ou política, como expresso na Constituição de 1946 (Art. 141, § 5º). Todavia, como atesta Carneiro (2002), o DEOPS/SP proibiu diversos livros de teor socialista/comunista de circular, provavelmente por considerarem que essas obras promoviam a desordem pública e política. Em relação à censura moral, que de fato é a competência do SCDP, não localizamos, em nossa pesquisa bibliográfica, livros censurados. O dispositivo tampouco faz qualquer menção a esta possibilidade.

Em relação ao cinema, o dispositivo apresenta diversos artigos que regem normas burocráticas de censura, classificações censórias, valorização do cinema nacional, taxas cinematográficas, além de questões relativas ao cinema estrangeiro e à exportação/importação. Há semelhanças com o decreto nº 21240/32 e o decreto-lei nº 1949/39, especialmente na parte de valorização da produção nacional e da taxa cinematográfica; contudo, este novo regulamento traz mais detalhes sobre as questões burocráticas e empecilhos para a importação e exportação.

O regulamento também previa a classificação das produções cinematográficas. No boletim, os filmes poderiam ser classificados como: a) educativo, b) recomendado para crianças, c) recomendado para a juventude. Em se tratando de filme nacional, poderia ser classificado como: boa qualidade e livre para a exportação (Art. 19). Em relação à qualidade dos filmes nacionais, para efeito de exibição obrigatória, deveria ser julgada de acordo com os seguintes requisitos: sonoridade, sincronização, correção do texto e técnica de arte (Art. 26), ou seja, há um privilégio sobre questões técnicas e não de conteúdo. A fiscalização das exibições cinematográficas cabia ao SCDP e ao Juizado de Menores, em todo território nacional, cabendo a imposição de multas e outras penas (Art. 35); os exibidores de filmes são obrigados a apresentar ao SCDP, sempre que lhes forem exigidos, os certificados de censura (§ único, Art. 35) (BRASIL, 1946c). É interessante notar que os artigos que regem a classificação não indicam o que é passível de corte e que tipo de cena não é recomendado para crianças e menores; apenas elucidam, tecnicamente, o que faz um filme ser considerado “de boa qualidade”, ao contrário do que foi apresentado nos dispositivos de 1932 e de 1939, que traziam esses critérios. Provavelmente, utilizados até o momento pelos censores.

O SCDP, assim como os dispositivos de censura ao cinema emitidos na Era Vargas, tinha grande preocupação em valorizar o cinema nacional, ao menos no campo legal (Art. 24; 25). Havia também a exigência de os cinemas serem obrigados a exhibir anualmente, pelo menos, três longas-metragens brasileiros declarados como “de boa qualidade pelo SCDP”. A “taxa cinematográfica para a educação popular”, criada na Era Vargas, foi mantida (BRASIL, 1946c).

A relação do Estado com o cinema é marcada por certa ambiguidade<sup>53</sup>. Se no campo legal existia uma série de dispositivos obrigando os cinemas a exibirem filmes nacionais, no campo de produção havia diversos problemas financeiros, defasagem de equipamentos, além da falta de interesse do público. No período da Era Vargas, a exigência era exibir um filme nacional por ano; já este dispositivo previa a projeção de três filmes. Isso é explicado pelo aumento da produção. A passagem do cinema mudo para o cinema falado fez com que pouquíssimos filmes fossem produzidos na década de 1930. A década seguinte registrou um aumento com a criação da Atlântica Cinematográfica (fundada em 1941), mesmo assim, o número de películas era pequeno. A partir da década de 1950, especialmente com a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949, houve um aumento da produção nacional. Os dispositivos legais também acompanharam esse aumento, fixando que, para cada oito filmes estrangeiros, um nacional deveria ser exibido<sup>54</sup>. Todavia, políticas públicas de financiamento de produções não acompanharam os benefícios dados para a exibição. (SIMIS, 2008).

Por fim, os artigos finais dispunham sobre questões de estrangeiros no país, licenças de importação e exportação. Assim, nenhum cinegrafista estrangeiro, não residente no Brasil, profissional ou turista, poderia utilizar aparelhos cinematográficos no país, sem licença especial do SCDP, sob pena de apreensão do aparelho e dos filmes (Art. 36). Além disso, qualquer filme brasileiro para ser exportado deveria ter uma licença especial do SCDP (Art. 37), devendo também os negativos serem revelados e copiados no Brasil para a prévia censura (§ 1º, Art. 37). Assim, o SCDP poderia negar a licença do filme a ser exportado, entre outras limitações, se contivesse “vistas desprimorosas para o Brasil” ou se houvesse qualquer conteúdo que colocasse em risco a defesa e a segurança nacional. (§ 2º, Art. 37). (BRASIL, 1946c).

Em época de redemocratização, a ação do SCDP deveria, como previsto em seu regulamento, apenas cortar/vetar filmes que ferissem a moral e os bons costumes. Todavia, não foi exatamente isso o verificado. Simões (1999, p. 41-70) narra uma série de acontecimentos censórios. Entre outros fatos, descreve que o primeiro longa de Nelson Pereira dos Santos, “Rio, 40 graus”, influenciado pelo neorrealismo italiano, inicialmente liberado com censura para maiores de 10 anos, ficou um tempo proibido pelo chefe do DFSP,

---

<sup>53</sup> Uma análise detalhada dessa relação foi realizada por Anita Simis (2008), acreditamos não ser necessário retornar essa discussão.

<sup>54</sup> Vide os decretos: 30179/51, 47466/59; 52745/63 e 56499/65

cel. Geraldo de Menezes Cortes, alegando subversão<sup>55</sup>, o que gerou revoltas de proporções internacionais. Somente após a queda de Café Filho é que a película pôde ganhar as telas (SIMÕES, 1999, p. 45-49).

Retornando ao Decreto nº 20.493, o capítulo IV trata de teatro e diversões públicas, incluindo as representações de peças teatrais; as irradiações, pela radiotelegrafia, de peças teatrais, novelas, canções, discos cantados ou falados e qualquer matéria que tenha feição de diversão pública; as representações de variedades; as execuções de bailados, pantomimas e peças declamatórias; as execuções de discos cantados e falados; as exposições públicas de espécimes teratológicos; as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos; as propagandas e anúncios de qualquer natureza, quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados em trajes características ou fora do comum; a publicação de anúncios na imprensa e a exibição de cartazes em lugares públicos, quando tais anúncios e cartazes se referirem aos assuntos consignados nos dispositivos listados acima; e as excursões individuais ou de companhias e conjuntos teatrais e artísticos ao exterior (Art. 40). (BRASIL, 1946c).

Ao contrário dos dispositivos do capítulo III que rege a censura ao cinema, neste capítulo a lei deixa claro os motivos em que seria negada a autorização para as representações, exposições ou transmissões radiofônicas, que: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas. (Art. 41). (BRASIL, 1946c). Os artigos seguintes tratam das questões burocráticas, envolvendo a relação entre os empresários e a censura, bem como define prazos e limites da ação censória.

O regulamento ainda apontava que o certificado de aprovação autorizava a representação e execução em todo o território nacional (Art. 48). Era o censor quem determinava dia e hora para o ensaio geral da peça ou números de variedades (Art. 49).

---

<sup>55</sup> “No seu despacho, diz que ‘as várias histórias que compõem o referido filme apresentam tipos de delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta em certo ponto é até enaltecida’. Considera, também, que são usadas nos diálogos ‘expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de um país amigo’ [...]. Para ele, o filme ‘só apresenta aspectos negativos e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do antigo PCB’. E tinha mais: ‘A figura do coronel do interior, inculto e boçal, e apresentado como deputado federal, significa um achincalhe imperdoável à Câmara dos Deputados’”. (SIMÕES, 1999, p. 46-47).



Durante os ensaios gerais, os artistas seriam obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do SCDP, tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimento no palco (Art. 50). O ensaio geral era privativo aos censores e a violação de qualquer obrigatoriedade gerava multa. No caso de censura referente à execução de canções e peças declamatórias, seriam aplicados os mesmos processos adotados quanto às peças teatrais, excluídas as formalidades cênicas (Art. 53). Não eram permitidas representações sob a forma de improviso. Aplicava-se ainda às peças teatrais, no que diz respeito à sua classificação, o mesmo que era disposto no art. 14, referente à impropriedade dos filmes cinematográficos. (BRASIL, 1946c).

A censura das irradiações de radiofonia seguiam os mesmos preceitos do que era aplicado ao teatro e aos números de variedade (Art. 69), sendo dispensados da censura prévia, para irradiações radiotelefônicas, a matéria puramente noticiosa e a matéria comercial, respondendo cada um pelos abusos que cometer, na forma do artigo 1º do Decreto-lei nº 8.356, de 12 de dezembro de 1945<sup>56</sup>. (Art. 78). Ficam isentas de censura as irradiações radiotelefônicas dos órgãos oficiais (§ único, Art. 78). (BRASIL, 1946c).

#### 2.1.4.2 Censura: responsabilidade da União ou dos Estados?

O decreto nº 37008, de 8 de março de 1955, assinado pelo presidente Café Filho e pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Alexandre Marcondes Filho, aprova o regulamento geral do Departamento Federal de Segurança Pública. Este regulamento absorve diversos dispositivos do decreto nº 20493/46 que aprovou o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), com ligeiras mudanças de redação, mas sem apresentar qualquer revogação. Essas modificações na redação de algumas normas foram responsáveis por um longo debate sobre a autonomia dos estados nas decisões censórias. É importante deixar claro que a atuação específica do SCDP era no Distrito Federal, à época, no estado do Rio de Janeiro. Sendo assim, todas as produções de diversões públicas cariocas passavam pelo SCDP e recebiam certificados válidos em todo o território nacional e não apenas no estado do Rio de Janeiro. Contudo, espetáculos e filmes produzidos nos outros estados da federação não tinham

---

<sup>56</sup> Art. 1º Não depende de censura prévia a manifestação do pensamento por meio do rádio, respondendo, entretanto, cada um pelos abusos que cometer. § 1º As peças teatrais, novelas e congêneres, porém, emitidos por meio do rádio, estão sujeitos à fiscalização já imposta por lei às representações teatrais. § 2º Essa fiscalização será exercida, no Distrito Federal e nos Estados, pelos órgãos incumbidos da censura teatral e suas infrações serão punidas na forma, da legislação vigente. (BRASIL, 1945b).

que se submeter à censura federal, pois a responsabilidade era das delegacias especializadas de cada estado.

Como já apresentamos, o parágrafo primeiro do artigo sétimo do dispositivo de 1946, traz a seguinte redação: “o certificado de aprovação autoriza a exibição do filme em todo o território nacional, isentando-o de qualquer outra censura ou do pagamento de novas taxas durante o período de sua validade” (BRASIL, 1946c). Já o primeiro parágrafo do artigo 271 do decreto de 1955, consiste: “o certificado de aprovação para projeções cinematográficas deverá corresponder a cada cópia de filme e proceder à exibição pública, sendo válido por 5 (cinco) anos, autorizando a sua exibição em todo ou em parte do território nacional” (BRASIL, 1955).

Há duas possíveis leituras ao compararmos os dispositivos, especialmente a redação dada em 1955. A primeira é que caso o certificado seja emitido pelo SCDP, ele continua com a validade em todo o território nacional, porém, caso a emissão seja por uma delegacia estadual, a validade é somente para aquele estado da federação. Outra possível leitura, a defendida por José Pereira<sup>57</sup>, diretor da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, autor do livro “Censura: atribuição dos estados e não da união” (1960), é que mesmo com uma possível liberação por parte do SCDP, os estados tinham autonomia para revogar a licença e não permitir a exibição pública (neste caso, do filme).

Especificamente no que tange à prática censória, o decreto de 1955, apresenta que a estrutura do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) compreende a Delegacia de Costumes e Diversões (DCD) (Art. 5º). O artigo 144 e seus incisos, diz que a DCD é comandada por um delegado que, entre as diversas competências, previa a realização da censura prévia e a fiscalização dos espetáculos. A composição da DCD era formada pelos: Serviço de Censura de Diversões Públicas; seção de Diversão e seção Criminal (lenocínio<sup>58</sup>, entorpecentes, jogos proibidos, cartório e xadrez) (Art. 145). As atribuições do SDCP, contidas no artigo 146, não diferem do que já apresentamos, mas também há ligeiras modificações de redação, em especial para incluir a censura à televisão, como podemos verificar na redação da alínea “h” do inciso I: “transmissões radiofônicas, ou por televisão, de peças teatrais, novelas, discos não simplesmente musicais, e qualquer matéria com fim de

---

<sup>57</sup> Nascido em São Paulo, em 1919, Pereira foi jornalista e chegou a trabalhar em veículos como *O Estado de S. Paulo*, *O Dia*, *Diários Associados*, entre outros. Especializou-se no jornalismo musical, com a coluna “No mundo dos discos” do *Diário da Noite*. Publicou alguns livros, cujo maior destaque é “Bilhetinhos de Jânio” (1959). Faleceu, em São Paulo, em 2000. (SCHMIDT, 2013).

<sup>58</sup> Exploração ou favorecimento da prostituição.

diversão pública”. A temática da censura reaparece na seção III – Polícia das Diversões Públicas do decreto, mas sem mudanças significativas. Queremos apenas chamar a atenção para o artigo 354, apresentado nas disposições gerais. O artigo diz que, enquanto o DFSP não possuir um manual único de instruções, haverá uma publicação sucessiva de manuais, entre eles, o de orientação para a execução do SCDP (BRASIL, 1955).

Em resumo, o dispositivo em questão, apesar da argumentação<sup>59</sup> de J. Pereira (1961), não rege as competências da censura estadual, até mesmo pelo motivo que seu principal objetivo é o de regulamentar o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), comandado pelo Chefe de Polícia e subordinado diretamente ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. A Delegacia de Costumes e Diversões, que compreende, entre outros, o Serviço de Censura de Diversões Públicas, é um braço do DFSP. Nos estados da federação, a organização policial difere. Em relação à publicação de manuais, consta a publicação, em 1963, da “Coletânea de todos os decretos e leis sobre censura cinematográfica, cinema nacional, teatro, imprensa, direitos autorais DSP, SCDP”, lançado em Brasília pelo Departamento de Imprensa Nacional, com 149 páginas. No âmbito estadual, localizamos um manual da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, denominado “Disposições legais relativas às Diversões Públicas”, publicado em 1967. Apesar da “vida curta” desses manuais, pois há um dinamismo muito grande nos dispositivos legais, eles são fundamentais para a atividade censória, justamente por reunir, além de leis e decretos, as portarias e atos que regem a atividade.

Ainda é importante frisar que a Constituição de 1946, em seu artigo 18, parágrafo primeiro, abre uma brecha em relação às leis que regem cada estado da federação. A Carta Magna diz: “cada Estado se regerá pela Constituição e pelas leis que adotar, observados os princípios estabelecidos nesta, Constituição” (Art. 18) e, ainda, “aos Estados se reservam todos os poderes que, implícita ou explicitamente, não lhes sejam vedados por esta Constituição” (§ 1º, Art. 18) (BRASIL, 1946a). Como já afirmamos, a Constituição prevê censura às diversões públicas, mas apesar da aprovação do regulamento do SCDP ser anterior, em nenhum momento a Carta diz que as atividades censórias devem ser unicamente desenvolvidas por este Serviço.

---

<sup>59</sup> Em agravo emitido por Pereira, o diretor apresenta a seguinte argumentação: “a competência para censurar filmes, assim, quer nos parecer, ficou, ali, plenamente demonstrada, quer ante a Constituição Federal, quer ante o Decreto Federal nº 37008, de 8-3-55 (que incorporou, modificando, o de nº 20493, de 21-1-46; e modificando, precisamente, na parte que respeita a autonomia dos Estados na competência censória das diversões públicas).” (PEREIRA, 1961, p. 69).

O embate sobre o fato de a censura ser uma atribuição dos estados ou da união é bem elucidado no decreto nº 1023, de 17 de maio de 1962, assinado pelo Presidente do Conselho de Ministro, Tancredo Neves, e pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Alfredo Nasser. A principal preocupação deste dispositivo legal é a proteção e fiscalização do direito autoral; contudo, seu primeiro artigo deixa clara a distribuição das atribuições censórias.

Qualquer espetáculo público (representações, execuções, irradiações, funções esportivas, recreativas e beneficentes etc.) realizado em teatro, cinema, estações de rádio e televisão, circo, parque, cassino, clube, associações recreativas ou esportivas, salões de dependências adequadas, depende de aprovação do respectivo programa, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) no Distrito Federal, e pela autoridade policial nos Estados e Territórios, seja o espetáculo ou função promovido por pessoa física ou jurídica, ou por entidade de organização comercial ou de organização civil. (BRASIL, 1962a).

À época da publicação deste dispositivo, Brasília já era a capital do Distrito Federal e, naquele foro jurídico, cabia ao SCDP a função censória. Nos demais estados da federação, a função era da Divisão de Diversões Públicas. O artigo segundo e seus incisos expressam em quais setores há dependência de censura prévia, a saber: peças teatrais; espetáculos de variedades; execução de cantos, músicas, bailados, peças declamatórias e pantomimas; filmes cinematográficos; audição de discos em espaços destinados à frequência coletiva; funções e divertimentos em hotéis, restaurantes, dancing, cabarés, café-concerto e estabelecimentos congêneres; funções realizadas em auditórios de estações de rádio e TV, nas sedes ou em outros locais; espetáculos públicos não determinados anteriormente. (BRASIL, 1962a). Descontando o inciso VII (funções e divertimentos em hotéis...), os demais não são novidades na legislação censória. No primeiro momento é de se estranhar a ausência da dramaturgia radiofônica e televisiva expressa nos dispositivos anteriores. Embora essa questão já tenha aparecido em legislações anteriores (como o decreto nº 51134/61), inferimos que a ausência neste dispositivo possa ser indício do desenvolvimento de uma nacionalização da censura para a dramaturgia de rádio e TV. Neste momento histórico, começavam-se a ser formar as redes com retransmissão da programação, especialmente da dramaturgia, mesmo que, no caso da televisão, ainda não estava disponível a tecnologia das ondas de satélite (Embratel) responsável pela transmissão em tempo real para todo o território nacional. O que acontecia era o envio das fitas gravadas. Não raras vezes, a data de estreia dos programas variava de acordo com a localidade. Em relação ao rádio, a possibilidade já existia desde a Era Vargas.

#### 2.1.4.3 Outros dispositivos legais no âmbito do SCDP: a censura à televisão

O período entre ditaduras, seja no teatro ou no cinema, não gerou um número grande de proibições, se compararmos com os dados no período da ditadura militar (GARCIA, 2009). Costa (2002), Simões (1999), Garcia (2009; 2008), entre outros, trazem uma série de registros deste período histórico. O Governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) é apontado como o mais liberal no entendimento artístico. Foi a época do surgimento do Cinema Novo, da explosão das artes plásticas e do *boom* da literatura. O possível retraimento da Censura Federal, neste período, gerou uma onda conservadora, liderada pela Confederação das Famílias Cristãs (CFC) e suas ações por meio de comissões de Moral e Costumes ou Orientação Moral dos Espetáculos (OME). As ações de grupos similares não foram exclusivas deste período histórico, tendo ações registradas também no regime militar (SIMÕES, 1999, p. 50). Esses grupos encontraram apoio no Juizado de Menores e também nos órgãos públicos<sup>60</sup>.

No âmbito do governo federal, no período histórico que estamos considerando (1946-1964), outros dispositivos legais foram criados com a finalidade de ajustar o regulamento do SCDP de 1946, muitos dos quais sem revogação expressa, e outros alterados por diversos dispositivos até o fim da censura em 1988.

Outras diversões públicas ganharam novos dispositivos legais e, a partir desse momento, vamos privilegiar a televisão. A descrição dos processos censórios que fizemos até aqui teve como objetivo mostrar que, ao longo da história do Brasil, a qualidade censória referente à moral e aos bons costumes quase não sofreu modificações, a não ser a inclusão das novas tecnologias. A censura ao teatro e ao cinema, por exemplo, tinham quase os mesmos parâmetros, embora em relação à sétima arte houvesse uma preocupação com a concorrência estrangeira e a função educativa. A noção da moralidade – cristã ocidental – se mostra basilar em todo o processo.

---

<sup>60</sup> Sobre as ações do grupo, reproduzimos um relato de Simões (1999): “as entidades católicas já não ficavam satisfeitas apenas com a função de orientar determinado setor do público ou influir na seleção das obras para menores, e pretendiam ir além. Se necessário, faziam campanhas junto aos distribuidores, exibidores e até pressionavam a imprensa. A ação normativa foi superada pela iniciativa de ações judiciais contra exibidores, como no caso da série *Caroline chérie*, estrelada por Matine Carol, um dos símbolos sexuais dos anos 50. Em outro caso, a CFC exerceu pressão sobre os distribuidores, forçando-os a fazer cortes – após a liberação da Censura Federal. Transformara-se numa Legião de Decência cabloca! No caso de *A torre do poder*, de Abel Gance, autor do genial *Napoleão*, o gerente da Art Filmes, Armando Pavan, confessou em carta à imprensa que havia realizado os cortes por intimidação levada a efeito pela CFC, com o beneplácito do Juizado de Menores”. (SIMÕES, 1999, p. 50).

Não vamos retomar a história da televisão<sup>61</sup>, oficialmente fundada em 18 de setembro de 1950, por Assis Chateaubriand, com a TV Tupi de São Paulo. Em seu primórdio, a TV foi herdeira da programação radiofônica, sendo seus principais programas os números musicais, telejornais, filmes e dramaturgia (BRANDÃO, 2005).

De acordo com Kushnir (2012, p. 101-102), em janeiro de 1956, o SCDP publicou a portaria nº 2, que autorizava o órgão a exercer a censura prévia de televisão, mas sem classificação da programação. Não conseguimos localizar a referida portaria, entretanto, no regimento do SCDP já estava prevista a censura à televisão. Sendo assim, qual seria motivo de uma portaria para essa permissão? Possivelmente, era o de apresentar o que deveria ser ou não ser exibido na TV, como podemos verificar no decreto nº 51134, de 3 de agosto de 1961, assinado pelo presidente Jânio Quadros, que regulou programas de teatro, rádio, televisão e funcionamento de autofalantes. Este dispositivo, com base no parágrafo primeiro do artigo 18 da Constituição de 1946, considera que a censura é de competência dos estados. Sendo assim, em seu artigo primeiro apresenta:

Os programas de espetáculos e diversões públicas – peças teatrais, novelas, esquetes, quadros e semelhantes – destinados ao rádio e à televisão, deverão, em cada Estado, Distrito Federal e Territórios ser submetidos a censura prévia das autoridades incumbidas da fiscalização, controle e licenciamento desse setor de atividades artísticas. (BRASIL, 1961a).

O parágrafo seguinte apresenta o que não será permitido no rádio e na TV: I) cenas imorais, expressões indecentes, frases maliciosas, gestos irreverentes capazes de ofender os princípios da sã moral; II) exerça influência nefasta ao espírito infante-juvenil, pelas cenas de crueldade ou desumanidade, de vícios ou crimes; III) contenha efeitos visuais ou auditivos que possam causar alarma ou pânico; IV) explore cenas deprimentes, vícios ou perversões, anomalias, que possam induzir aos maus costumes ou sugerir prática de crimes; V) sirva para explorar a credulidade ou incitar a superstição através da grafologia, do hipnotismo, da cartomancia, da astrologia, etc.; VI) seja motivo de escárnio às religiões e seus ministros e contenha preconceito de raça ou classe. (Art. 2º, inc. I-VI). (BRASIL, 1961a).

O dispositivo ainda apresenta outros impedimentos. É vedado ao artista modificar, no ato da representação, programa já censurado, acrescentando palavras, frases ou cenas (Art. 3º). O moralismo de Jânio Quadros também deixou marcas no universo jurídico, ao propor

---

<sup>61</sup> A história da TV brasileira já ganhou diversas interpretações e foi narrada de diversas formas. Entre as principais publicações se destacam: Ribeiro; Sacramento e Roxo (2012), Mattos (2010), Marques de Melo (2010), Barbosa [capítulos 8 e 9], (2013), Capparelli; Santos (2012), Reimão (2006), entre outros.

que nos programas de televisão fosse terminantemente proibida a apresentação de artistas em trajes menores ou de maiôs e, ainda que se trate de propaganda comercial, a apresentação de peças íntimas femininas (Art. 4º). Programas estrangeiros também deveriam passar pela censura com a respectiva tradução, assinada com firma reconhecida pelo tradutor (Art. 5º), e estes programas deveriam ser intercalados com os nacionais (§ único, Art. 5º). Por fim, a lei registra que antes da apresentação dos programas de espetáculos e diversões públicas no rádio e na televisão, o que também inclui filmes e *videotapes*, as estações são obrigadas a anunciar a autorização da censura, indicando o número do certificado (Art. 6º). (BRASIL, 1961a).

Anteriormente, o presidente já havia assinado o decreto nº 50518, de 2 de maio de 1961, em que propõe fiscalização e controle da entrada de filmes (para exibição tanto em cinemas como na TV) no país: o objetivo central é o de exigir toda a documentação aduaneira, registrada pelo Banco do Brasil, referente à importação; sob responsabilidade das autoridades policiais encarregadas da censura nos estados (Art. 1º). (BRASIL, 1961b). Em 1962, o Conselho dos Ministros, apresentou o decreto nº 1134, de 4 de junho, revogando o decreto de 1961, alegando que a responsabilidade de controle e fiscalização cabia ao SCDP, órgão federal, e não as DDPs estaduais (Art. 2º). (BRASIL, 1962b).

O decreto nº 50450, de 12 de abril de 1961, também assinado por Jânio Quadros, regula a projeção de filmes e propaganda comercial na televisão. De acordo com a lei, sua criação foi motivada pelo fato de ser da responsabilidade do governo zelar pela educação da infância e da juventude, além de preservar o sentido nacional da cultura brasileira, estimular o culto dos padrões cívicos e impedir sua deformação. O Governo reconhecia a penetração da televisão e seu poder de insinuação doméstica. Também apontava que a exibição de filmes estrangeiros pelas emissoras de TV brasileiras originaria problemas de caráter social. O Estado ainda dizia que tem o dever de proporcionar a formação de meios de trabalho e riqueza para artistas e operários brasileiros – em clara posição nacionalista e populista. Por fim, considerava a conveniência de disciplinar as atividades comerciais das emissoras de televisão. (BRASIL, 1961c).

Assim como já expomos em relação ao cinema comercial, o dispositivo também fixa um percentual de filmes estrangeiros e nacionais exibidos pela TV, sendo obrigatória a exibição de um filme nacional a cada dois filmes estrangeiros (Art. 1º). A proporcionalidade exigida deveria respeitar também o tipo de película, diferenciando-os em longa e curta-metragem. (Art. 2º). A iniciativa era voltada para cada emissora de TV, que deveria observar esse princípio ao montar sua programação (Art. 3º). Caso uma película nacional tenha sido exibida por qualquer emissora de TV, a proporcionalidade só seria válida para outro filme

estrangeiro que já tenha sido exibido também (§ único, Art. 3º). Filmes de propaganda comercial não são considerados neste dispositivo (Art. 4º), no entanto são aceitos quaisquer programas gravados em *videotape* (§ único, Art. 4º). (BRASIL, 1961c).

Fica claro, pelo que transcrevemos acima, que a medida é bastante protetiva em relação ao cinema nacional e sua transmissão pela TV, contudo não é nada distante do que já apresentamos até aqui. Um ponto polêmico deste decreto é o artigo 5º, pois ele interfere diretamente no *modus operandi* da produção/programação televisiva. O dispositivo sinaliza que as emissoras de TV não podem dispensar a apresentação de artistas ao vivo (Art 5º) e ainda fixa uma proporção: I) entre 19 e 22h (o chamado horário nobre) a exibição de películas cinematográficas, guardando a proporção já apresentada, não poderá exceder a 30 minutos por dia (o que equivale a aproximadamente 16,7%). II) No período restante, a projeção de filmes – com a mesma proporção – não poderá exceder a 20% da programação (Art. 5º, inc. I, II). As providências expressas nos 5 primeiros artigos deste decreto entrarão em vigor a partir do dia 1º de janeiro de 1962 (Art. 17) (BRASIL, 1961c). Lembramos que a gravação de VTs<sup>62</sup> pelas próprias emissoras são consideradas como “filmes”, o decreto apresenta que mais de 80% da programação das emissoras de televisão devem ser realizadas “ao vivo”. De fato, era mais ou menos isso que já acontecia, não por força legal, mas sim por falta de recursos. Na primeira década de existência, a programação da televisão era composta basicamente por noticiários<sup>63</sup>, apresentações musicais, programas de auditório, dramaturgia (teleteatro, seriados e telenovela) e filmes.

A primeira telenovela gravada em VT só foi exibida em 1963<sup>64</sup>, ano em que esse formato passou a ser diário. Os teleteatros, produção dramaturgicamente mais nobre à época, mesmo após o VT, continuaram a serem exibidos ao vivo por alguns anos<sup>65</sup>. Com a força legal, o que antes era realizado por falta de recursos técnicos e financeiros, passa a ser a norma.

Em relação à classificação etária por faixa de horário, o decreto sinaliza que, até às 22h, as emissoras devem exibir programas adequados à infância e juventude e, somente após

---

<sup>62</sup> O *videotape* (VT) no Brasil é conhecido desde 1959, sendo a TV Continental a primeira a fazer o uso do recurso. Contudo, a estreia oficial foi em 21 de abril de 1960, na inauguração de Brasília. (BRAUNE; RIXA, 2007, p. 28).

<sup>63</sup> Neste caso, a exibição de imagens era rara, pois a gravação realizada em película tinha altos custos. Assim como no início do rádio-jornalismo, nos primeiros anos do telejornalismo os textos publicados em jornais eram reescritos e sua leitura não respeitava a linguagem (que, naturalmente, seria desenvolvida ao longo dos anos) própria do veículo.

<sup>64</sup> Trata-se de “2-5499 Ocupado”, texto argentino estrelado por Tarcísio Meira e Glória Menezes na TV Excelsior.

<sup>65</sup> Dentre as publicações sobre teleteatro se destacam o trabalho de Brandão (2005), analisando o cenário do Rio de Janeiro, e o de Silva (1981) tendo como foco a TV de São Paulo.



esse horário, podem ser exibidos – pelo teor de moralidade, capacidade de provocar excitação, etc – programas desaconselháveis para menores de 18 anos, sendo as emissoras obrigadas a dar aviso ao público sobre a censura (Art. 6º). O comprimento dessa norma deve ser realizado pela censura estadual (§ único, Art. 6º).

O decreto foi publicado sem um estudo específico de viabilidade de aplicação, e seus cinco primeiros artigos, com a redação que publicamos, não chegou efetivamente a ser posto em prática. O decreto nº 446, de 3 de janeiro de 1962, do Conselho de Ministros, assinala que existe carência de películas nacionais para exibição na TV com base no relatório do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), e assim prorroga por 30 dias as exigências do dispositivo de 1961 (Art. 1º) (BRASIL, 1962c). Menos de um mês depois, outro decreto do Conselho de Ministro, o nº 544, de 31 de janeiro, revoga o decreto nº 50450/61 e dá outras providências para a regulamentação da TV. O dispositivo assinala que nos horários compreendidos das 12:00 às 15:30 horas, das 15:30 às 19:00 e das 19:00 às 22:30 horas será permitida a apresentação de 60 minutos de filmes estrangeiros, em cada período. No horário restante, a soma dos períodos entre 22:30 e 12:00 horas, será guardada a mesma proporção, ou seja, a cada 3 horas e meia, é permitida a exibição de uma hora para filmes estrangeiros. (Art. 2º), o decreto ainda sinaliza que a gravação de programas em VT, fita magnética e outras tecnologias são consideradas como filme (§1º, Art. 2º), filmes estrangeiros de reportagem não serão considerados programas estrangeiros (§3º, Art. 2º), bem como os desenhos animados quando apresentados em programas infantis (§4º, Art. 2º). (BRASIL, 1962d).

As horas restantes (duas horas e meia) serão preenchidas com programação “ao vivo” (Art. 3º), que, na legislação, significa a presença física do intérprete no momento da transmissão (§1º, Art. 3º). Uma mudança radical na proposta anteriormente apresentada, é que a gravação em VT (e outros sistemas) realizada no Brasil, também pode ser considerada como “ao vivo” (§2º, Art. 3º). As emissoras de TV eram obrigadas a apresentar pelo menos um filme nacional por semana confeccionado para televisão, de duração não inferior a 25 minutos, quando for considerado de boa qualidade pelo GEICINE, e não exceder de 50% do preço médio de filmes para televisão de categoria idêntica (§3º, Art. 3º). (BRASIL, 1962d). O decreto nº 697, de 15 de março de 1962, modificou esse parágrafo, transferindo a qualificação “de boa qualidade” para o SCDP e não mais para o GEICINE (Art. 1º) (BRASIL, 1962e).

Finalizando os principais pontos desse dispositivo, há também uma preocupação com as reprises. Pelo decreto, as emissoras só poderão fazer a reapresentação de gravações em VT na proporção de 1/3 do período da programação “ao vivo”, para as emissoras das capitais do

Estado de São Paulo e do Estado da Guanabara, e de 2/3 para as demais. (Art 5º). A exibição de filmes estrangeiros requer a obrigatoriedade de dublagem em português (Art. 8º), sendo excluídos os filmes de reportagem e os desenhos animados (§ 1º, Art. 8º). A normatização entraria em vigor um ano após a publicação do decreto (§ 2º, Art. 8º). (BRASIL, 1962d).

Podemos inferir, a partir dessa primeira legislação específica sobre a televisão, que havia duas preocupações centrais do governo. A primeira é de proteção nacional em face à produção estrangeira (neste caso com a exibição de filmes e seriados) e a segunda a proteção moral, com a justificativa de que a televisão está no lar das pessoas e que é função do Estado proteger a infância, a juventude, os valores cívicos e a cultura brasileira.

No período entre ditaduras (1945-1964), não foi comum vetos integrais às diversões públicas. Os dados levantados por Miliandre Garcia (2009, p. 16) mostram que, neste período foram interditados 13 filmes e quatro peças de teatro. No entanto, não podemos afirmar que ela fora branda. Apesar de apenas quatro peças teatrais terem sido vetadas, 33,84% das apresentadas no período foram consideradas impróprias. No cinema, essa proporção foi bem menor, visto que apenas 2,52% dos filmes foram considerados impróprios para menores até 18 anos.

Não tivemos acesso aos dados referentes à dramaturgia televisiva. O caso mais singular do período se refere às telenovelas de Nelson Rodrigues. O teatrólogo estreou na TV Rio em 1960, como comentarista no programa esportivo “Grande resenha Facit”, visto que era um assumido torcedor do Fluminense. Como autor de telenovela, sua estreia aconteceu em julho de 1963 com “A morta sem espelho”, também na TV Rio, a princípio na faixa das 20:15 horas (horário nobre). Junto a Rodrigues, a iniciativa contava com o apoio de Walter Clark, à época diretor da TV Rio, e do “Grupo dos Sete”<sup>66</sup>, que era a trupe de Sérgio Britto.

O panorama das telenovelas naquele tempo era bem diferente do que conhecemos hoje. Prevalcia o estilo radiofônico, melodramático e maniqueísta, com adaptações de textos estrangeiros. O Grupo dos Sete tinha como objetivo romper com a ordem pré-estabelecida, modernizar o gênero. Era a inserção de um texto nacional, uma tentativa de inovar<sup>67</sup>. Embora

---

<sup>66</sup> Sobre o Grupo dos Sete e sua teledramaturgia, consultar Brandão (2005). De acordo com a pesquisadora o nome veio do número de componentes que se interessaram em fazer a companhia, que, além de Sérgio Britto, tinha: Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Gianni Ratto (diretor), Luciana Petruceli (figurinista) e Alfredo Souto de Almeida (produtor/administrador). Apesar do nome, a companhia ficou com cinco elementos fixos, sem a presença de Alfredo e Luciana. (BRANDÃO, 2005, p. 167).

<sup>67</sup> Ruy Castro (1992, p. 340-341) afirma que a iniciativa foi para aproveitar o sucesso de dramalhões cubanos e indica que “O Direito de Nascer”, de Félix Caignet, estava no ar há mais de um ano. Percebemos uma confusão do autor, pois essa telenovela começou a ser exibida em dezembro de 1964 e a de Néelson Rodrigues em 1963. Também é oportuno afirmar que antes de 1964 nenhuma novela pôde ser considerada como sucesso. Portanto, não conseguimos entender essa relação exposta pelo escritor.

em julho de 1963 a TV Excelsior tenha lançado a primeira telenovela diária, “2-5499 Ocupado”, a tendência só seria repercutida em outras emissoras no ano posterior. Sendo assim, a primeira telenovela de Néelson Rodrigues – talvez a primeira experiência censória do gênero – foi exibida duas vezes por semana.

Há poucas informações sobre essa telenovela e este período histórico. Ruy Castro (1992, p. 341) informa que apesar de Walter Clark não ter feito impedimentos a Rodrigues, o autor foi cauteloso.

“A morta sem espelho” raiava uma possível zona incestuosa, mas só se o telespectador prestasse muita atenção. O que abundavam era os adultérios, uma realidade cotidiana nas melhores famílias. Um dos momentos mais chocantes era quando Ítalo Rossi, no seu papel de marido traído, sacava um gigantesco revólver e dizia para sua mulher, Isabel Tereza: “Acorda pra morrer!”. Mas singelo que isso, só “A hora do pato<sup>68</sup>”. (CASTRO, 1992, p. 340).

A descrição da sinopse acima não nos permite perceber qualquer singeleza. Mesmo que não fosse possível vislumbrar relações de incesto – ainda hoje praticamente impensável na programação televisiva – a “simples” abundância de adultérios já era o suficiente para a reclassificação ou até mesmo o impedimento da telenovela. Com base nos dispositivos legais que expomos no decorrer deste capítulo, podemos verificar que esse *plot* não é permitido em nenhuma diversão pública, quiçá na televisão que sempre sofreu maiores restrições. Assim, a censura não autorizou a trama para o horário das vinte horas, inserindo-a na faixa das onze e meia, horário em que não havia o hábito de assistir televisão. Castro (1992) ainda informa que o bispo dom Helder Câmara fora convidado para assistir os capítulos gravados, com o intuito de interferir junto à censura para que a classificação fosse reajustada. Castro (1992, p. 341) ainda reproduz um pequeno colóquio entre o religioso e o teatrólogo: “Fazendo concessões, Nelson?”, “Não, dom Helder. Quem faz concessões é o gênero, não eu”.

Essa passagem descrita acima ainda nos permite pensar que o *modus operandi* da censura ia para além da força policial, com possível influência direta de religiosos – o que, desde a Independência, não consta oficialmente na legislação, mas, conforme demonstramos, foi comum este tipo de interferência até o fim da Primeira República. A crítica de TV Lasinha Luis Carlos defendeu o rigor da censura na TV e apontou a não pertinência de Nelson Rodrigues

Os rigores da censura andam servido de excelente meio de propaganda à telenovela de Nelson Rodrigues, iniciada quinta-feira pelo teatro Sérgio Britto (“A morta sem espelho”), no canal 13, às 22h30min. Tenham a santa paciência, mas tem alguma razão: peça de Nelson Rodrigues não pode ser levada aos lares em horas em que as crianças se encontram acordadas e de olho aceso diante do vídeo. Por outro lado,

---

<sup>68</sup> Possível referência ao programa de auditório radiofônico, da Rádio Nacional, que consistia em um concurso de calouros.

vamos e venhamos, essa série de filmes americanos de gangster também só deveria ser levada depois das 22 horas. Não vejo em que podem ser menos nocivos do que as obras do referido teatrólogo. Tanto uns como outros são perniciosíssimos aos menores. O primeiro capítulo de “A morta sem espelho”, foi meramente preparatório. Nada se pode depreender dali. O dr. Helio Peregrino, a convite de Sérgio Britto, garantiu a perfeita inocência do espetáculo, pelo menos nos três primeiros capítulos a que já assistiu. São pontos de vistas... Pelo sim e pelo não, um pouco de rigor é melhor e não faz mal. (CORREIO DA MANHÃ, 10 jul 1963, p. 3).

Nelson Rodrigues ainda escreveu outras três telenovelas. Prevendo uma possível represália, ainda no ano de 1963, apresentou o pseudônimo de Verônica Black para lançar a trama “Pouco Amor não é Amor”. Em 1964, após o golpe militar, apresentou para a TV Rio a trama “Sonho de Amor”, que fora veiculada como sendo uma adaptação de “O tronco do Ipê”, de José de Alencar (livro que, de acordo com Castro, Rodrigues jamais lera). Tudo em virtude do parentesco entre o escritor cearense e o presidente Castelo Branco. Por fim, tivemos “O desconhecido”. Para liberar a trama, Walter Clark conversou diretamente com o censor Antônio Bandeira e disse que Nelson Rodrigues era simpático à “revolução”. (CASTRO, 1992, p. 342).

## 2.2. A CENSURA TELEVISIVA NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR

No início dos anos 1960 movimentos, com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, clamavam pelo retorno do conservadorismo em repúdio ao governo nacionalista de Jango. De acordo com Aline Presot (2010, p. 74), tais passeatas surgiram como uma espécie de pedido às Forças Armadas para uma intervenção salvadora das instituições (religiosas, patrióticas, morais), reforçando o que para eles seriam os três pilares da sociedade livre: Deus, Pátria e Família. Em 31 de março de 1964, a Marcha fora utilizada como demonstração de legitimação do golpe civil militar. Ainda de acordo com a pesquisadora, foram realizadas 69 marchas entre março e junho de 1964, em diversas localidades do país, e dessas 80% aconteceram após o golpe, visando legitimá-lo.

Instaurado o golpe, Humberto de Alencar Castelo Branco assumiu o governo. O Ato Institucional nº 1, de 09 de abril de 1964, deu posse ao presidente e manteve vigente a Constituição de 1946. Neste período, para o controle do estado de exceção, foi criado o Serviço Nacional de Informação (SNI), fundado pelo general Golbery do Couto e Silva, e o Conselho de Segurança Nacional (CSN), responsáveis pela repressão das organizações de esquerda, despolitização das universidades, além de perseguir os dissidentes e coibir a produção cultural e artística.

No primeiro ano do governo de Castelo Branco foi editada a Lei nº 4483, de 16 de novembro de 1964, que reorganizou o Departamento Federal de Segurança Pública, mantendo-o responsável pela censura de diversões públicas. O artigo primeiro da norma estabeleceu que o Departamento Federal de Segurança Pública<sup>69</sup> (DFSP) era subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Exteriores, dirigido por um Diretor-Geral, de livre escolha do presidente, cuja alínea “f” indica a competência do órgão para “a censura de diversões públicas, em especial, a referente a filmes cinematográficos, quando transponham o âmbito de um Estado” (BRASIL, 1964).

De acordo com o Decreto nº 56.552, de 08 de julho de 1965, o presidente do Conselho Nacional de Telecomunicações, Capitão de Mar e Guerra Euclides Quandt de Oliveira, baixou a Portaria nº 312, de 16 de agosto de 1965, com as normas relativas a programas e horários da radiodifusão. Nesta Portaria foi estabelecido que na feitura da programação deverá ser observado, entre outros: 1) elevado sentido moral e cívico e a preservação da ordem pública, não sendo permitida a irradiação de espetáculos, filmes, trechos musicais cantados, quadros, anedotas ou palavras contrários à moral familiar, aos bons costumes e à ordem pública; 2) máximo de 25% do horário da programação diária, para publicidade comercial; 3) mínimo de 5% do horário da programação diária, para transmissão de serviços noticiosos. (BRASIL, 1965).

A Portaria fixa, ainda, os horários da programação de acordo com a faixa etária, sendo as emissoras obrigadas a obedecer aos seguintes horários para transmissão dos programas julgados impróprios ou proibidos: a) para menores até 5 anos: em qualquer horário; b) para menores de 10 anos: após as 20h; c) para menores de 14 anos: após as 21h; d) para menores de 16 anos: após as 22h; e) para menores de 18 anos: após as 23h. (BRASIL, 1965).

Observa ainda as normas para a censura da programação dos espetáculos e diversões públicas, no que diz respeito à ordem e moral públicas e aos bons costumes. No âmbito da proteção ao menor estabelece as “normas para classificação de espetáculos para menores”, aprovadas, anteriormente, pela Portaria nº 509 de 12 de julho de 1963. A norma em questão estabelecia, ainda, as diversas infrações, bem como as respectivas penalidades, que poderiam ensejar multa, suspensão ou cassação. (BRASIL, 1965).

As normas para a classificação de espetáculos para menores eram utilizadas para montagem dos pareceres. Os espetáculos eram examinados de acordo com seis fatores: 1)

---

<sup>69</sup> Diante da competência delimitada pela Constituição Federal de 1967, o Decreto-Lei nº 200/67 estabelece, no art. 210, que “o atual Departamento Federal de Segurança Pública passa a denominar-se Departamento de Polícia Federal, considerando-se automaticamente substituída por esta denominação a menção à anterior constante de quaisquer leis ou regulamentos” (BRASIL, 1967b).

mensagem (ideia transmitida pelo autor através dos diferentes meios explícitos ou simbólicos de que dispõe); 2) impressão final (é a que o espetáculo deixa no espectador através do desenvolvimento dado ao assunto e da sua solução apresentada, atendo-se sempre para coerência entre ambos. Um espetáculo que apresente uma solução final aparentemente positiva poderá ser, não obstante, desaconselhável para menores, desde que essa solução não seja suficiente para contrabalançar os aspectos negativos do desenvolvimento); 3) cenas ou situações (verificar se elas são adequadas ao tema, seu tratamento e conclusão. Levar em consideração se seu efeito é agravado ou atenuado pela duração, distância, nitidez, impacto, gratuidade, tom de comédia ou farsa); 4) diálogos (atentar para a malícia, vulgaridade e impropriedade); 5) personagens (considerar seu grau de influência, simpatia e fascínio, levando em conta o poder sugestivo que apresentem a crianças e jovens, de tal modo que os levem a identificar-se com eles; atentar para a natureza imoral ou antissocial dos tipos apresentados [prostitutas, caftens, gigolôs, homossexuais, viciados e criminosos em geral]; considerar os personagens reais ou fantásticos com aberrações físicas ou mentais); 6) valor educativo (considerar o possível valor educativo do espetáculo [moral, psicológico, social, histórico, artístico, etc.]). (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 209-218).

Esses fatores são norteados por doze critérios gerais, a saber: 1) capacidade de compreensão; 2) sensualidade; 3) vulgaridade e baixezas; 4) família; 5) religião; 6) civismo; 7) senso social; 8) sentido do dever; 9) verdade; 10) crime; 11) violência; 12) medo e angústia. Serão esses doze critérios que utilizaremos em nossa metodologia para a análise dos pareceres censórios no período compreendido neste estudo. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 209-218).

A Constituição de 1967, em seu artigo 8º, inciso VII, alínea “d”, determina que compete à União, por meio da Polícia Federal, a censura de diversões públicas. Ademais, no capítulo das Garantias e Direitos Individuais, em seu artigo 150, tem-se que é assegurado aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade. No universo da censura, o § 8º assevera:

É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe. (BRASIL, 1967a).

Como podemos perceber, pela redação do parágrafo, não há modificações substanciais em relação a todas as Constituições anteriores. Notadamente, a Lei Maior delegou aos estados competência para legislar supletivamente, acerca da censura, observadas as regras gerais (§2º, art. 8º), bem como, no caso de Estado de Sítio, censurar correspondência, imprensa e telecomunicações (art. 152. § 2º, alínea “e”). (BRASIL, 1967a).

A Lei nº 5536 de 21 de novembro de 1968, assinada pelo presidente Artur da Costa e Silva, traz novidades a respeito das censuras de obras teatrais e cinematográficas, além da criação do Conselho Superior de Censura (CSC). A censura teatral seria realizada somente no tocante à classificação etária, ou seja, não receberia mais cortes. Todavia, as peças não poderiam: 1) atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático; 2) ofender as coletividades ou as religiões ou incentivar preconceitos de raça, luta de classes; 3) prejudicar a cordialidade com relação a outros povos (art. 1º; art. 2º, inc. I-III). O mesmo preceito vale para as obras cinematográficas exibidas em cinematecas e cineclubes com finalidades culturais (art. 5º). (BRASIL, 1968a).

A Lei ainda estabelece que o certificado de censura para teatro, cinema e novela terá validade em todo o território nacional, pelo prazo de 5 anos (art. 10). Além do mais, altera para “técnico de censura” a denominação das classes integrantes da série de classes de censor federal (art. 14). Para provimento do cargo é obrigatório a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior, de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia (art. 14, §1º), sendo ressalvada a situação pessoal dos atuais ocupantes dos cargos (art. 14, § 2º). (BRASIL, 1968a).

A grande novidade do dispositivo é a criação do Conselho Superior de Censura (CSC), subordinado ao Ministro da Justiça. De acordo com o art. 16 da norma em comentário, o CSC será composto de um representante: I - do Ministério da Justiça; II - do Ministério da Relações Exteriores; III - do Ministério das Comunicações; IV - do Conselho Federal de Cultura; V - do Conselho Federal de Educação; VI - do Serviço Nacional do Teatro; VII - do Instituto Nacional do Cinema; VIII - da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor; IX - da Academia Brasileira de Letras; X - da Associação Brasileira de Imprensa; XI - dos Autores Teatrais; XII - dos Autores de Filmes; XIII - dos Produtores Cinematográficos; XIV - dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas; XV - dos Autores de Radiodifusão. Caberia ao Ministro da Justiça, nos termos do § 2º do artigo citado, a designação dos membros do Conselho e respectivos suplentes (BRASIL, 1968a).

Mesmo com a idealização do CSC, ele só foi implementado uma década depois com o Decreto nº 83973, de 13 de setembro de 1979, durante o governo de João Baptista de Oliveira

Figueiredo<sup>70</sup>. Possivelmente a não implementação do CSC deve-se ao fato de, menos de um mês depois, o presidente ter editado o Ato Institucional nº 5, responsável, entre outros, pelo fechamento do Congresso, cassação dos direitos políticos, além de instituir o Estado de Sítio, o que na prática oficializa a censura às correspondências, à imprensa e às telecomunicações de um modo geral (BRASIL, 1968b). Podemos perceber que, em relação às diversões públicas, este dispositivo não apresentou novidades.

A Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969, em seu artigo 8º, inciso VIII, alínea “d”, estabelece que compete à União, por meio da Polícia Federal, a censura de diversões públicas. Fora mantido, no capítulo das Garantias e Direitos Individuais, em seu artigo 153, aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade. No universo da censura, o § 8º assevera:

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 da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes. (BRASIL, 1969, grifos nossos destacando a modificação da redação).

Por outro lado, tem-se, diferentemente das Constituições anteriores, a supressão da delegação aos estados para legislar, supletivamente, sobre a matéria, tendo em vista que a nova redação excluiu tal possibilidade do rol taxativo do inciso XVII combinado com o parágrafo único do artigo 8º, ou seja, pela primeira vez, desde a criação de Brasília, estabeleceu-se que a censura de diversões públicas era de responsabilidade exclusiva do âmbito federal. (BRASIL, 1969).

Por fim, no rol das principais leis censórias temos o Decreto-lei nº 1077, de 26 de janeiro de 1970, através do qual o governo proibiu publicações contrárias à moral e aos bons costumes, em todos os meios de comunicação, bem como publicações provenientes do exterior. Os censores Carlos Rodrigues, Vicente Monteiro Alencar e Wilson de Queiróz Garcia (1971), ao elaborarem um compêndio da legislação censória, que ficou conhecida como “bíblia censória” (KUSHNIR, 2012), na apresentação do referido decreto-lei, apresentaram como justificativa:

---

<sup>70</sup> Pelo fato da atuação do CSC não fazer parte do período compreendido neste estudo, não vamos detalhar o seu funcionamento. Para outras informações, recomendamos o livro “Driblando a Censura” de Ricardo Cravo Albin (2002), que ocupou cargo no Conselho.



O Governo considerou, ao baixar o Decreto [-lei] nº1077, que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional e que, tais publicações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira. [...]. [As normas] são perfeitamente constitucionais, segundo declarações do próprio Ministro da Justiça, Professor Alfredo Buzaid e constituem um serviço do Estado, não se podendo, jamais, considerá-los como uma nova forma de autoritarismo, que repugnaria a formação democrática do povo brasileiro. Essas medidas só atingem aquelas publicações e exteriorizações contrárias aos bons costumes e têm por fundamento preservar a integridade da família brasileira, que guarda larga tradição de moralidade, combatendo o processo insidioso do comunismo internacional que insinua o amor livre para desfibrar as resistências morais de nossa sociedade. (RODRIGUES; ALENCAR; GARCIA, 1971, p. 143, grifos nossos).

Antes de entrarmos nas especificidades do texto legal, acreditamos ser necessário tecer alguns comentários realizados por estes censores de carreira. Essa visão censória é de suma importância para compreendermos o que estamos chamando de “mentalidade censória”. É a mentalidade censória, combinada (ou não) com os dispositivos legais que vamos apresentar a partir da segunda parte desta tese. Nosso objetivo é o entendimento da lógica dos cortes e impropriedades expressadas na telenovela (texto e imagem) e repercutidas nos pareceres e correspondências.

Podemos entender esse comentário/interpretação como uma espécie de resumo do que vamos encontrar nos pareceres. Ele expressa claramente o papel da mentalidade censória e a luta por salvar a família brasileira da ameaça dos meios de comunicação. Os censores deixam claro que os meios de comunicação estão a serviço de um plano subversivo, com o objetivo de destruir o regime “democrático” em vigor. Naturalmente, este decreto-lei é um desdobramento do AI-5 e da Emenda Constitucional nº1 – criados para a manutenção e fortalecimento do regime autoritário que, para alguns setores, estaria sendo ameaçado. Uma das justificativas alegada para a realização do Golpe de 1964 era proteger o país da “ameaça” subversiva e, logo, a defesa do tripé: Deus, Pátria, Família. A lógica da mentalidade censória impunha ao comunismo (artístico, intelectual, político) uma ameaça a todos os valores democráticos e morais.

Mas por que o “comunismo internacional” incomodava tanto os censores? Além da construção de novas estruturas econômicas e sociais, no âmbito da cultura política, o comunismo implicava nos questionamentos da moral burguesa baseada nos valores do cristianismo. Para Rodrigo Patto Sá Motta (2013)

Novos valores significam novos arranjos sociais também, com mudanças no casamento, na estrutura familiar, nas relações entre os sexos. Assim como a cultura socialista do século XIX, os comunistas defendiam a ‘libertação’ das mulheres, com promessas de dar-lhes oportunidades iguais às dos homens e liberá-las das

convenções burguesas e cristãs. Para tanto, o Estado soviético aprovou medidas como o divórcio e o aborto, com o propósito de dar mais autonomia às mulheres, e as estimulou a estudar e a trabalhar, inclusive em atividades tradicionalmente masculinas. [...]. Os meios de divulgação e propaganda investiram muito no tema da ‘nova mulher’, em filmes, livros e cartazes, o que trouxe repercussão internacional também, tornando-se uma das fontes das campanhas anticomunistas. (MOTTA, 2013, p.25).

A partir do texto de Motta podemos entender que a noção de moralidade na ideologia comunista divergia da moral censória, baseada nos ideais patriarcais e cristãos. Logo, intencional (ou não) qualquer valor que diferisse daqueles entendidos pela mentalidade censória era taxado de comunismo, cujo objetivo era assolar o regime vigente. Os censores não poderiam considerar que, para além do comunismo, a igualdade de gênero e o casamento indissolúvel eram pautas de grande parte da sociedade global, mesmo que não estivessem ideologicamente associadas ao socialismo. Ainda no âmbito internacional, Lawrence Lipton (1975) argumenta a emergência de uma “revolução sexual”, que ele denomina como “revolução erótica”, cuja função é uma revolta contra o código moral – a passagem de uma “velha moral”, para uma nova, à época, ainda em formação. Todavia, ao contrário do argumento dos censores de que os meios de comunicação estão associados à subversão, ele traz uma conclusão oposta, a de que os veículos de comunicação estão “virtualmente fechados” “a qualquer porta-voz franco que desafie a ética judaico-cristã” (LIPTON, 1975, p. 17). Em todo o ensaio de Lipton não há qualquer associação entre o surgimento dessa nova moral e o comunismo.

O que queremos argumentar é o fato de que mesmo o comunismo tendo essa bandeira, ela não é exclusiva desse movimento. Friedrich Nietzsche e Karl Marx, apesar de contemporâneos, desenvolveram seus pensamentos filosóficos sem diálogo mútuo. Nietzsche realizou uma severa crítica à moral dos sacerdotes. Todavia, ao longo do século XX, no Brasil, foi construído pelos grupos dominantes, vinculados à tradição conservadora, todo um imaginário social a respeito do comunismo, sempre associado a algo errado, contra as leis de Deus e a família, em suma, contra a sociedade. Havia um temor social a qualquer tentativa de poder comunista. E, naturalmente, esse imaginário também assolava a mentalidade censória, na onda de que “comunista come criancinhas<sup>71</sup>”.

---

<sup>71</sup> Apesar de acreditarmos que a reflexão das políticas culturais realizadas por comunistas também seja um forte argumento para a compreensão da mentalidade censória não vamos alongar nesse ponto. Uma reflexão que abrange todo o século XX pode ser encontrada na coletânea “Intelectuais Partidos”, organizada por Marco Roxo e Igor Sacramento (2012). Especificamente sobre a cultura política e a produção cultural no período pós-64, recomendamos a coletânea “Comunistas Brasileiros” de Marcos Napolitano, Rodrigo Czajka e Rodrigo Patto Sá Motta (2013).

Retornando ao comentário censório, encontramos uma defesa constitucional do decreto-lei. O que se torna irrelevante, face aos amplos poderes dado ao executivo a partir do AI-5, em que a Constituição poderia ser reformulada sem uma discussão por parte do legislativo; o que, em tese, seria o poder instituído para essa questão, uma prova que o regime democrático evocado pelos censores está apenas na nomenclatura e não na prática do governo. O que de fato interessa, é a ampla defesa das práticas – legais ou não. Para defender os sólidos valores morais da família brasileira, vale tudo. É neste âmbito que a mentalidade censória se forma. Mesmo com as diversas ações censórias no âmbito político, o que não seria da alçada do SCDP, em nome da “segurança nacional”, eixo principal para a defesa da sociedade, todas as proibições se tornam legitimadas.

Por fim, os censores se preocupam em afirmar que a lei não irá atingir a todos<sup>72</sup>, apenas àqueles que insistem em “atacar” a integridade da família brasileira e sua larga tradição de moralidade. Naturalmente, para isso, é necessário combater o comunismo internacional que, na mentalidade censória, tem como objetivo desfibrar as resistências morais da nossa sociedade. Em suma, a legislação, que inclusive visa proibir a publicação de livros científicos, tem como objetivo manter o poder conservador. É uma exaltação do patriarcalismo histórico, machista, racista e misógino e, por que não, homofóbico. Não é pela proteção da família, mas sim para a manutenção de um poder orgânico. É também a manutenção das elites oligárquicas e dos dominantes.

Após todo esse preâmbulo, chegamos ao decreto-lei nº1077, de 26 de janeiro de 1970, de curta extensão (apenas oito artigos), mas de grande impacto. O objetivo da norma é regular a reformulação constante no artigo 153, §8º da Constituição, na parte que diz “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes” (BRASIL, 1969). Como já expressamos, a partir da Emenda Constitucional de 1969, a censura de diversões públicas ficou exclusivamente a cargo da União. Logo, era em Brasília que tudo era examinado e todas as decisões tomadas.

Para a elaboração da norma, assinada pelo presidente Emílio Garrastazu Médici e pelo Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, foram considerados cinco aspectos. 1) A norma visa proteger a instituição família, bem como os valores éticos, além de assegurar a formação sábia e digna da mocidade; 2) Algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes; 3) Tem-se generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum; 4) Tais publicações e

---

<sup>72</sup> Guardados os distintos momentos históricos, nos parece esse o mesmo argumento do atual governo brasileiro para justificar a Reforma da Previdência.

exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais; 5) O emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. (BRASIL, 1970a)

Este dispositivo difere de todos os demais que descrevemos ao longo deste capítulo. Em resumo, a norma apresenta: 1) Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação (art. 1º); o mesmo princípio é válido para as diversões e espetáculos públicos, bem como a programação das emissoras de rádio e televisão (art. 7º); 2) É de responsabilidade do Ministério da Justiça, por meio do Departamento de Polícia Federal, a verificação (art. 2º); 3) Verificada qualquer ofensa, o MJ proibirá a divulgação e determinará a busca e apreensão (art. 3º). 4) As publicações vindas do exterior também estão sujeitas à verificação para serem comercializadas no país (art. 4º). 5) Em caso de infração, além da responsabilidade criminal, caberá multa e incineração dos exemplares, à custa do infrator (art. 5º. Inc. I-II). (BRASIL, 1970a).

Este decreto-lei recebeu outras regulamentações. A portaria nº 11-B, de 6 de fevereiro de 1970, assinada pelo Ministro Alfredo Buzaid, subordinava a divulgação de livros e periódicos no território nacional à verificação prévia da existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes para os Delegados Regionais do Departamento de Polícia Federal. (BRASIL, 1970b). O Ministro considerou que “a má interpretação da Portaria deu lugar a dúvidas e a críticas absolutamente infundadas” (BRASIL, 1970c), por isso publicou a Instrução nº1-70, que isenta de verificação prévia, para os fins da portaria supracitada, as publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosóficas, científicas, bem como as que não versam temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes. (BRASIL, 1970c). Ainda a respeito desta portaria, o diretor geral do Departamento de Polícia Federal, Gen. Walter Pires de Carvalho e Albuquerque, baixou a portaria nº 219, de 17 de março de 1970, em que considera que não existem normas explícitas para orientar os Delegados Regionais do DPF, sendo assim, passa a ser de responsabilidade dos editores e importadores a realização da autocensura, observando os preceitos das normas. (BRASIL, 1970d). Como os dispositivos acima citados tratam especificamente da censura prévia para livros<sup>73</sup> e periódicos, não vamos entrar em outros detalhes, mas gostaríamos de ressaltar, de acordo com Douglas Marcelino (2011), que mesmo com a instrução do Ministro da Justiça, livros acadêmicos foram

---

<sup>73</sup> Neste caso, a censura se materializou com o apoio do Setor de Imprensa do Gabinete do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (Sigab). Esta legislação é bem detalhada no livro “Subversivos e Pornográficos”, de Douglas Marcelino (2011). Ademais o autor realiza uma um completo panorama sobre a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970.

proibidos de circular. Dentre os autores censurados, podemos citar Caio Prado Júnior, enquanto outros tantos livros vinham com nota do editor atestando o conteúdo<sup>74</sup>.

A combinação do Decreto nº 56510, de 1965, com o decreto-lei nº 1077, de 1970, ainda geraram outras portarias, desta vez assinadas pelo próprio diretor do SCDP, Wilson Aguiar, regulando a exibição de filmes em cinematecas e cineclubes<sup>75</sup>, peças teatrais pornográficas<sup>76</sup> e a televisão, as quais vamos nos deter.

A portaria nº13/70-SCDP normatiza diretrizes para o cumprimento do decreto-lei 1077, no âmbito da televisão. O chefe do Serviço considera que o comportamento de artistas e apresentadores de TV é inconveniente e desrespeita da legislação vigente, além do mais, as emissoras de TV não têm observado as reclamações do SCDP. A norma trata especificamente dos formatos: musicais, variedades, humorísticos, jogos ou sorteios, com ou sem a participação do público, transmitidos pela TV. A norma solicita que sejam encaminhados para o SCDP, ou, conforme o caso, para a Turma de Censura de Diversões Públicas (TCDP), órgão regional do Serviço Federal, com 72 horas de antecedência da transmissão, os originais do programa contendo a descrição dos cenários, marcação de cenas e dos planos das tomadas, e seus respectivos objetivos. O programa gravado deveria ser submetido aos técnicos de censura com pelos menos 24 horas do horário de sua transmissão. Os programas exibidos “ao vivo”, naturalmente, estão isentos dessas responsabilidades, todavia os envolvidos no processo (emissora, diretor, apresentador, etc.) se responsabilizam pelos abusos que cometerem. Além do mais, um ensaio geral, com presença dos censores, deveria ser realizado ao menos seis

---

<sup>74</sup> Como forma de ilustração, vamos reproduzir alguns trechos da “nota da editora” expressa no livro “A Revolução Erótica” de Lipton, publicado no Brasil em 1975, livro este utilizado em nossas reflexões. Diz a nota: “A *Revolução Erótica* é um livro tese, fruto de investigações sociais, históricas e literárias por abalizado escritor, poeta e conferencista ligado à Universidade da Califórnia, Lawrence Lipton. Pesquisando os costumes sociais em vários ambientes, entre eles os quais o campus universitário em seu país – os Estados Unidos – e comparando-os com os hábitos de outras épocas e também com o que se lê na moderna literatura de ficção, acredita seu autor possível delinear o desenvolvimento de uma lenta revolução, que ele chama de erótica, ou Nova Moral, que aos poucos se estaria opondo e, na sua opinião, acabará vencendo velhos preceitos da moral inspirada particularmente no *ethos* judaico-cristão. [...]. Destinando sua obra a público informado, capaz de analisar-lhe os argumentos à luz da ciência, o autor naturalmente não apresenta pontos de vista contrários aos da tese que desenvolve, mas parte do pressuposto que o leitor faça suas restrições e críticas. Como o livro, por seu encanto literário ou pelo assunto básico de seu tema, a sexologia, pode atrair leitores menos informados, convém que estes se achem cientes daquela posição e se lembrem de que certas instituições atacadas pela Nova Moral não surgiram de preconceitos ou meras conveniências de grupos, mas se afirmam por si mesmas, podendo encarar-se como produtos naturais do desenvolvimento humano, à medida que evoluiu o *Homo sapiens*”. (LIPTON, 1975, p. 11-12, grifos nossos).

<sup>75</sup> Cf. portaria nº 14/70-SCDP, de 30 de março de 1970. A portaria trata da emissão de certificado de censura especial para exhibir filmes, cuja censura seria baseada apenas na classificação indicativa, para exibição exclusiva em cinematecas e cineclubes. (BRASIL, 1970e).

<sup>76</sup> Trata-se da portaria nº8/70-SCDP, de 12 de fevereiro de 1970. A portaria solicita a revisão censória de todas as peças teatrais anteriormente liberadas com a chancela de “texto pornográfico”. (BRASIL, 1970f).

horas antes da transmissão. Por fim, a portaria diz que as emissoras teriam um prazo de 30 dias para adequação<sup>77</sup>. (BRASIL, 1970g).

A Portaria nº 15-70/SCDP, de 31 de março de 1970, era apenas burocrática. Sua função era a de padronizar os requerimentos de censura prévia e proibir fotocópias dos certificados de censura. (BRASIL, 1970h). Por fim, a Portaria nº 16-70/SCDP modifica a Portaria nº 312 de 1965, no que estabelece as faixas etárias vinculadas à censura. Para o rádio e televisão, passou a valer a seguinte classificação e suas impropriedades: a) Livre; b) proibida para antes das 19 horas, recomendados para maiores de 10 anos; c) proibida para antes das 20 horas, recomendados para maiores de 12 anos; d) proibida para antes das 21 horas, recomendados para maiores de 14 anos; e) proibida para antes das 22 horas, recomendados para maiores de 16 anos; f) proibida para antes das 23 horas, recomendados para maiores de 18 anos; g) proibida para antes das 24 horas, categoria especial, cujo SCDP expediria um Certificado de Censura Especial. (BRASIL, 1970i).

### **2.2.1 A Passagem do SCDP para a DCDP**

Concordamos com Kushnir (2012) quando ela aponta que o “SCDP executou as tarefas, mas não foi o órgão que decidiu o que deveria ser proibido. A estrutura foi sempre tacanha, comparada ao volume de material que recebia para analisar e emitir parecer. O órgão só recebeu uma reestruturação a partir de 1972” (KUSHNIR, 2012, p. 125). Embora Rogério Nunes<sup>78</sup> tenha assumido a chefia do SCDP em novembro de 1971, foi no ano seguinte que ele conseguiu modificar a estrutura, com a colaboração do Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid.

Na reestruturação do Departamento de Polícia Federal, realizada pelo decreto nº70665, de 2 de junho de 1972, encontramos duas importantes modificações para a estruturação da

---

<sup>77</sup> Os processos de censura aos programas de TV, para além das telenovelas, continuam praticamente ignorados pela academia. Diversos programas receberam advertências e suspensão, entre eles o de Sílvio Santos, o maior ícone da TV brasileira. Um caso singular é a demissão, pelo Boni, de Dercy Gonçalves da TV Globo. Boni e Dercy eram amigos desde quando ambos eram contratados pela TV Excelsior. Em sua autobiografia, Boni (2011, p. 134-135) revela que foi Dercy a responsável por entregar, no México, o pagamento dos direitos autorais de “O Direito de Nascer” para o autor Félix Caignet. Além do mais, Dercy fora contratada pela TV Globo antes de Boni, que permanecia na TV Rio. Foi a artista quem pressionou Walter Clark para contratar o amigo. A “higienização” proposta pelo decreto-lei levou a demissão de Dercy. Outros tantos casos similares foram registrados. Um dos poucos (senão o único) trabalhos que reflete a censura e os programas populares da TV foi realizado por Igor Sacramento (2012b). Apesar de o autor citar o referido decreto-lei, ele não entra nos meandros desta portaria. Ademais, mesmo se valendo de notas publicadas no noticiário impresso, os documentos produzidos pelo SCDP/TCDP não foram consultados/utilizados. Não obstante, o texto é referência para retratar, panoramicamente, as múltiplas censuras ao veículo televisão.

<sup>78</sup> Referências mais completas sobre Rogério Nunes serão apresentadas no capítulo seguinte.

censura federal. O dispositivo aponta que, no Departamento de Polícia Federal, no tocante aos órgãos centrais, na categoria de direção, coordenação e controle, está a Divisão de Censura de Diversões Públicas (Art. 2º, Inc. I, alínea c). Outra modificação foi a extinção da Polícia Federal de Segurança (Art. 3º, alínea c). Anteriormente, a chefia do SCDP tinha dupla subordinação, tanto à Polícia Federal, como à Polícia Federal de Segurança. A partir deste decreto, o órgão seria apenas subordinado à Polícia Federal, e, por consequência, também ao Ministro da Justiça. (BRASIL, 1972). Tal decreto foi revogado pelo decreto nº 73332, de 19 de dezembro de 1973, todavia não houve modificações em relação à Divisão de Censura. (BRASIL, 1973).

A Portaria nº 359-B, de 29 de julho de 1974, apresenta o regimento interno do Departamento de Polícia Federal e estabelece as funções do órgão de censura. Pela norma, “A Divisão de Censura de Diversões Públicas compete: planejar, coordenar, executar e controlar as atividades de censura de diversões públicas em todo o território nacional” (Art. 21, BRASIL 1974 *apud* FAGUNDES, 1974, p. 85). Apesar de o texto ser claro, ainda mais aliado à Emenda Constitucional nº 1, de 1969, o censor Coriolano Fagundes, na obra “Censura e Liberdade de Expressão” traz a seguinte observação: “agora é clara a redação relativa às atribuições da Censura. Contudo, julgamos de melhor alvitre fosse aí incluída, depois do verbo *controlar*, a expressão *privativamente*. Isto porque, ainda hoje, há autoridades regionais exercendo atividades censórias” (FAGUNDES, 1974, p. 85). Embora o censor acredite que a censura ao teatro e às telenovelas deveriam ser realizadas pelos órgãos regionais:

Outra dificuldade, esta para quem se utiliza dos serviços prestados pela Censura, foi criada em inícios de 1968, e perdura até hoje contrariando princípios de descentralização administrativa, preconizadas pelo Decreto-lei nº 200, de 25/2/67. Trata-se da centralização, em Brasília, do exame de textos de teatro e de telenovelas. Este trabalho poderia perfeitamente ser executado em qualquer órgão censório descentralizado, no tangente ao teatro, e em São Paulo e no Rio de Janeiro, também para os roteiros de novelas de televisão e de rádio. (FAGUNDES, 1974, p. 90).

Essa aparente contradição no pensamento do censor é algo que vamos verificar em diversos pareceres censórios. Como expresso acima, o Regimento também estabelece os órgãos regionais. A Turma de Censores de Diversões Públicas (TCDP), cuja atuação era em nível estadual, passou a ser denominada de Serviço de Censura de Diversões Públicas, mas não tinha como função exercer a censura, mas sim fiscalizá-la.

Ao contrário do que aconteceu na segunda metade da década de 1940, no ato de criação do SCDP, o DCDP não apresentou um decreto-lei específico para a sua criação e nem um regulamento. Fagundes (1974) informa que desde 1972 a minuta do decreto-lei e do

regulamento estavam prontas, todavia elas nunca foram publicadas. É por isso que o decreto nº 20493, de 1946, continuou a ser utilizado até o fim da censura de diversões públicas. No livro, Fagundes (1974, p. 103-136) reproduz o que seria a futura legislação. Como a norma não foi publicizada, não vamos nos deter na sua análise, mas adiantamos que ela não difere substancialmente da lei de 1946, mas, naturalmente, apresenta as inovações tecnológicas e incorpora as legislações seguintes por nós aqui analisadas.

A Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978, em seu artigo 3º afirma que “são revogados os Atos institucionais e complementares, no que contrariarem a Constituição Federal, ressalvados os efeitos dos atos praticados com bases neles, os quais estão excluídos de apreciação judicial” (BRASIL, 1978), e afirmou, no artigo seguinte, que a norma entraria em vigor a partir de 1º de janeiro de 1979. Na prática, esta ementa acabou com o Ato Institucional nº 5 e, por consequência, com o Decreto-lei nº 1077/70. Oficialmente, a partir dessa data, a censura à imprensa e aos livros, após dez anos, chegaria ao fim. Todavia, em relação às diversões públicas, o Decreto nº 20493/46 e a Lei nº 5536/68 continuaram em vigor.

Com a posse de João Figueiredo e de Petrônio Portella, como Ministro da Justiça, finalmente o Conselho Superior de Censura, criado em 1968, saiu do papel. De acordo com Albin (2002, p. 29-30), o CSC era formado pelos nomes abaixo nomeados:

Adonias Filho – Conselho Federal de Cultura (nunca chegou a comparecer às reuniões);

Alcino Teixeira de Melo – Empresa Brasileira de Filmes;

Arabela Rotta Chiarelli – Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor;

Daniel da Silva Rocha – Sociedade Brasileira de Autores de Teatro;

Geraldo Sobral Rocha – Associação Brasileira de Cineastas;

Guy de Castro Brandão – Ministério das Relações Exteriores;

João Emílio Falcão – Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos;

Lafayette de Azevedo Pondé – Conselho Federal de Educação;

Octaciano Nogueira – Ministério da Justiça (presidente);

Orlando de Miranda Carvalho – Serviço Nacional de Teatro;

Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos – Ministério das Comunicações;

Ricardo Cravo Albin – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (representando os autores de rádio e televisão);

Roberto Pompeu de Souza Brasil – Associação Brasileira de Imprensa.

Pelo texto legal de 1968, a Academia Brasileira de Letras também teria um assento neste Conselho, mas acreditamos que eles não chegaram a indicar um representante. O CSC



atou até o fim da censura às diversões públicas, na condição de ser um braço conselheiro da Polícia Federal. A censura continuou a cargo da DCDP, ou seja, o CSC não tinha poder de vetar ou autorizar quaisquer diversões públicas.

Entre 1979 e 1988, em termos de legislação, nada ficou alterado no tocante às diversões públicas. Todavia, a Constituição de 1988, ainda em vigor, estabelece o fim de todas as formas de censura. No artigo 5º da Constituição, que é uma cláusula pétrea, ou seja, não pode ser alterada nem mesmo por meio de uma Proposta de Emenda Constitucional, podemos ler: “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade” (BRASIL, 1988a). Entre os termos do artigo, podemos listar dois incisos. O de número IV, que expressa “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato” (BRASIL, 1988a) e o de número IX: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988a).

A Carta Maior, ainda aponta que compete à União “exercer a classificação, para efeito indicativo, de diversões públicas e de programas de rádio e televisão” (Art. 21, Inc., XVI, BRASIL, 1988a). O Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, editado no mesmo ano, afirma que “até que se edite a regulamentação do art. 21, XVI, da Constituição, os atuais ocupantes do cargo de censor federal continuarão exercendo funções com este compatíveis, no Departamento de Polícia Federal, observadas as disposições constitucionais” (Art. 23, BRASIL, 1988b) e “a lei referida disporá sobre o aproveitamento dos censores federais, nos termos deste artigo” (§ único, Art. 23, BRASIL, 1988b). Retornando à Constituição, ela ainda prevê a possibilidade de Estado de Sítio, neste caso, seria possível “restrições relativas à inviolabilidade da correspondência, ao sigilo das comunicações, à prestação de informações e à liberdade de imprensa, radiodifusão e televisão, na forma da lei” (Art. 139, Inc. III, BRASIL, 1988a).

Desta forma, em termos legais, não existe no Brasil nenhum tipo de censura. A longa trajetória que traçamos nesse capítulo é importante para verificarmos que a noção de moralidade empregada nos textos legais não sofreu variações com o passar dos anos. Outro aspecto relevante é que a censura, desde a época imperial, sempre esteve a cargo das forças policiais, mesmo que combinada com outros órgãos. A Polícia Federal, no caso do período objeto de estudo desta tese, era a detentora do código moral, logo cabia a ela decidir o que o público poderia ou não assistir.

Certamente, toda a legislação produzida nesse período é importante para a compreensão do processo censório. Afinal, se não acreditarmos nisso, não faria o menor sentido mantermos esse capítulo. Todavia, o que vai chamar mais atenção na análise dos pareceres não é a forma de como a legislação era empregada, mas sim como a mentalidade censória compreendia esse processo.

Para uma melhor compreensão dessa mentalidade, acreditamos ser importante verificarmos quais eram as concepções sobre o papel da censura por parte dos dirigentes dos órgãos, bem como a estrutura criada para a análise dos processos censórios. Tema este que vamos discutir no próximo capítulo.

### 3. OS DIRIGENTES E O PROCESSO CENSÓRIO

No serviço público, de forma geral, existe uma série de hierarquias, em que problemas em instâncias inferiores constantemente são resolvidos com auxílio da superior. Assim, o SCDP, posteriormente rebatizado de DCDP, tinha como chefia hierárquica imediata a chefia da Polícia Federal, que por sua vez era subordinada ao Ministério da Justiça. Para entendermos os processos censórios vamos procurar entender quem são as autoridades que ocuparam esses cargos no período compreendido nesse estudo.

Inspiramo-nos metodologicamente no trabalho de Marialva Barbosa (2010, p. 141-178) que, por sua vez, se valeu de diversas anotações de Pierre Bourdieu (1989; 2007; 2009). O trabalho de Barbosa (2010) buscou identificar quem são os jornalistas da imprensa brasileira no século XIX. Naturalmente, se fossemos recorrer ao método biográfico, ocuparíamos um número interminável de páginas sobre cada um dos chefes. Interessa-nos aqui tão somente a visão dos mesmos a respeito da censura às diversões públicas. Após traçarmos a visão dos dirigentes sobre o processo censório, ocuparemos em descrever a forma de como esse processo se dava, ou seja, como era o funcionamento do órgão censório.

#### 3.1 OS MINISTROS DA JUSTIÇA

O cargo de Ministro da Justiça é de livre nomeação do Presidente da República. Durante o período estudado, três generais ocuparam a presidência do Brasil. Artur da Costa e Silva governou o Brasil entre 15 de março de 1967 e 31 de agosto de 1969. Afastado por problemas de saúde, a “Junta Governativa Provisória”, composta pelos militares General Aurélio de Lira Tavares (Exército), Almirante Augusto Rademaker (Marinha) e Brigadeiro Márcio Melo (Aeronáutica), governou o país de 31 de agosto a 30 de outubro de 1969. Neste período, Luís Antônio da Gama e Silva foi o Ministro da Justiça. De 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974, Emílio Garrastazu Médici, foi o Presidente da República, sendo a pasta da Justiça a cargo de Alfredo Buzaid. Por fim, no período seguinte, de 15 de março a 1974 a 15 de março de 1979, o representante máximo do país foi Ernesto Geisel, que convidou Armando Falcão para o cargo.

## QUADRO I

## Quem foram os Ministros da Justiça (1968-1979)

Nome	Nasc./ Morte	Lugar de Nascimento	Período de Exercício	Nomeado por:	Carreira Política	Curso Superior	Outros Empregos
Luís Antônio da Gama e Silva <sup>79</sup>	1913- 1979	Mogimirin- SP	15/03/ 1967 a 30/10/1969	Costa e Silva e Junta Militar	Min. Justiça (1964) Min. Educação (1964) Emb. Brasil/Portugal (1970-1974)	Direito (Fac. de Direito de São Paulo)	Professor Direito USP; Jornalista do <i>Correio Paulistano</i> ; Reitor da USP (1963-1966)
Alfredo Buzaid <sup>80</sup>	1914- 1991	Joboticabal- SP	31/10/1969 a 15/03/1974	Médici	Ministro do Supremo Tribunal Federal (1982-1984)	Direito (Fac. De Direito de São Paulo)	Jornalista d' <i>O Combate</i> e da <i>Gazeta Comercial</i> (ocupou cargo de diretor); Livre Docente da Fac. Direito Prof. Catedrático da PUC-SP e da USP (ocupou o cargo de diretor); Vice-reitor da USP
Armando Ribeiro Severo Falcão <sup>81</sup>	1919- 2010	Fortaleza- CE	16/03/1974 a 15/03/1979	Geisel	Presidente do Instituto Nacional do Sal (1948-1949) Presidente do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Marítimos (1949-1950) Dep. Federal (1951-1966) Ministro da Justiça (1959- 1961)	Direito (Fac. De Ciências Jurídicas do Rio de Janeiro)	Datilógrafo do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado.

## 3.1.1 Luís Antônio da Gama e Silva (1967-1969)

Luís Antônio da Gama e Silva, conhecido como Gaminha, teve sua vida política marcada por atos de repressão. De acordo com Elio Gaspari (2014a, p. 223), à época em que

<sup>79</sup> Fonte de consulta: CPDOC/FGV <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luis-antonio-da-gama-e-silva>. Acesso em 11/01/2017; DIREITO/USP [http://www.direito.usp.br/faculdade/diretores/index\\_faculdade\\_diretor\\_26.php](http://www.direito.usp.br/faculdade/diretores/index_faculdade_diretor_26.php). Acesso em 11/01/2017.

<sup>80</sup> Fonte de Consulta: STF: <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verministro.asp?periodo=stf&id=18>. Acesso em 16/01/2018.

<sup>81</sup> Fonte de consulta: CPDOC/FGV <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/armando-ribeiro-falcao>. Acesso em 31 jan 2018.

Gama e Silva foi reitor da Universidade de São Paulo (USP), chegou a formar uma comissão secreta que propôs a punição de 44 professores acusados de difundir ideias marxistas/comunistas/subversivas, entre eles Florestan Fernandes e seu assistente Fernando Henrique Cardoso. Após a nomeação para o cargo de Ministro da Justiça do governo de Artur da Costa e Silva, foi um dos principais articuladores do Ato Institucional nº 5. Gaspari (2014a, p. 308) descreve, sem indicação de fonte, uma conversa entre o Ministro e o Presidente, sobre o quadro político-social do país naquele momento:

“A contrarrevolução se encontra nas ruas. A contrarrevolução se encontra na imprensa. A contrarrevolução se encontra no meio estudantil. A contrarrevolução se encontra nos meios políticos”. Defendeu o estado de sítio e disse: “Se este não for suficiente, confesso, melancolicamente, mas como soldado de Vossa Excelência, que não vejo outro remédio senão retornarmos às origens da Revolução e, através de um Ato Adicional à atual Constituição, darmos ao Poder Executivo os meios necessários para salvar a Revolução Brasileira” (GASPARI, 2014a, p. 308).

Acreditamos que as declarações acima sejam suficientes para mostrar parte do pensamento conservador de Gama e Silva, aliado à ojeriza por “comunistas” e apoio incondicional à manutenção do governo autoritário dos militares. Para indicar a maneira de como o ministro percebia a censura de diversões públicas, achamos oportuno reproduzir outra passagem do livro de Gaspari a respeito da repressão ao teatro e a caça aos comunistas:

Em julho e agosto [de 1968], no Rio, puseram-se bombas em dois teatros. Depois varejou-se em São Paulo o Teatro Ruth Escobar. Encenava *Roda-Viva*, espetáculo de Chico Buarque de Hollanda, dirigido por José Celso Martins Corrêa. [...]. *Roda-Viva* foi atacada pelo braço ostensivo do terrorismo paramilitar em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas, o CCC. Tinha o ministro da Justiça, Gama e Silva, como orientador. Segundo um de seus fundadores, delegado do DOPS, nove entre dez militares da sua tropa de choque eram oficiais do Exército. Seus quadros civis treinavam num sítio em Cotia, e seus instrutores eram militares. Na noite de 17 de julho, quando o espetáculo acabou, os camarins foram invadidos. Dezenas de galaláus entraram batendo, com pedaços de pau e socos-ingleses. Organizaram um corredor polonês e obrigaram os atores a ir para rua como estivessem. A atriz Marília Pêra e seu colega Rodrigo Santiago foram nus. Continuaram apanhando em frente ao prédio do teatro, diante de uma plateia atônita e de duas guarnições da radiopatrulha, imóveis. Pêra foi socorrida por uma camareira que a cobriu com um blusão (GASPARI, 2014a, p. 296-297, grifos nossos).

Essa passagem revela que Gama e Silva estava disposto a usar todos os meios com a finalidade de “acabar” com o comunismo, inclusive a repressão ferrenha às manifestações artísticas.

Os períodos de maior repressão às diversões públicas – rádio, televisão, cinema, teatro, música, livros – vão sofrer diversas variações. A época que concentramos nossa análise

mostra a crescente repressão à censura das telenovelas, cujo auge aconteceu no momento em que Armando Falcão ocupava o cargo de ministro. Todavia, isso não demonstra, de forma nenhuma, que antes deste momento o SCDP não era extremamente rigoroso com as diversões públicas. O caso narrado acima ainda mostra que, além das ações legais, Gama e Silva era o mentor de um comando que agia ao largo dos dispositivos e, talvez, até mesmo do regime vigente.

À época, essa vertente da biografia do ministro não era de conhecimento do público. Pelo contrário, a imprensa divulgava uma situação bastante diferente da que descrevemos acima. A chamada de capa do *Jornal do Brasil* dos dias 31 de dezembro de 1967 e 1º de janeiro de 1968 afirmava:

A censura deixará de apreciar filmes, peças de teatro e programas de TV com base em noções político-policiais, passando a adotar critérios estéticos, segundo decisão do Ministro da Justiça, Sr. Gama e Silva. Descontente com o funcionamento do Departamento de Censura, o Ministro já iniciou sua reformulação, solicitando a revisão da legislação que disciplina a matéria (JORNAL DO BRASIL, 31 dez 1967/1º jan 1968, p. 1).

Dias depois, o mesmo jornal noticiava que a proposta do Ministro para acabar com a censura policial era a criação do Conselho Superior de Censura (CSC), além de descentralizar a Censura, dando poderes de decisão para os órgãos regionais.

O Ministro da Justiça, Professor Gama e Silva, afirmou ontem, no Galeão, que pretende resolver definitivamente a questão da censura no Brasil com a criação de um Conselho Nacional de Censura, integrado por “intelectuais, jornalistas, artistas e pessoas de alto gabarito, que decidirão todos os problemas, orientando o DPF”. – Nosso objetivo é ajudar a arte no Brasil – disse –, resolvendo as questões da censura com mais rapidez e eficiência, dando aos artistas tanto de cinema como de teatro, rádio e televisão maior liberdade de criação e facilidades de entendimento com as autoridades, e evitando que um sargento de Polícia, por exemplo, censure obras que é incapaz de julgar. O Ministro da Justiça fez questão de esclarecer uma declaração atribuída a ele de que seu propósito era “retirar da Censura seu aspecto policialesco”. Explicou que tinha determinado um estudo para a “descentralização da Censura, permitindo que ela possa atuar objetivamente em todo o País com a reorganização do seu funcionamento”. – A censura da Polícia Federal – acrescentou – será válida para todo o território nacional. Quando houver conflitos de âmbito regional, prevalecerão suas decisões, que serão orientadas pelo Conselho Nacional. Procuraremos estabelecer convênios com os Estados, para harmonizar o serviço e facilitar sua execução, evitando casos como o da peça “Um Sonho Americano”, que há mais de um mês está para ser decidido, prejudicando seus realizadores. Mostrou um bilhete pedindo a liberação da peça e em seguida citou o caso de “Navalha na Carne”, proibida em São Paulo, e que terminou sendo liberada por ele. [...]. Disse ainda que há paz em todo o território nacional e previu que “1968 será um ano de tranquilidade para todos nós, podendo o povo confiar na ação serena do Presidente Costa e Silva”. (JORNAL DO BRASIL, 5 jan 1968, p. 10, grifos nossos).

A declaração do Ministro pode ser entendida como antítese de tudo que aconteceu no período. A distância temporal dos fatos, associada à historiografia produzida, nos permite realizar alguns questionamentos. O primeiro deles é entender o motivo pelo qual o Ministro produz as declarações (e até mesmo ações pontuais) contrárias ao *modus operandi* da censura. A única resposta que podemos ter seria a de dar a sensação para o público de que o governo era democrático. Até esse momento, o único dispositivo que regulamentava a ação censória era o de 1946, que não trazia pontos extremamente rígidos, sendo a grande maioria bastante subjetiva. Ou seja, a argumentação se baseia em afirmar que o problema da censura é antigo, não sendo fruto do governo vigente que, por sua vez, estava preocupado em dar mais liberdade artística. O Conselho apresentado por ele nessa entrevista se diferencia do que foi registrado na Lei, efetivada ainda em 1968, em que a grande maioria dos conselheiros ocupava cargos do próprio governo. A declaração ainda faz pensar que caberia ao CSC a função censória, o que nem em 1979, quando de fato foi implantado, aconteceu. A censura às diversões públicas, como mostramos no capítulo anterior, sempre esteve ligada a forças policiais. A autonomia dos estados, apesar de defendida, também não entrou em vigor, especialmente após a Emenda Constitucional nº 1, de 1969, como também já analisamos. Gama e Silva ainda se mostra solidário com os produtores teatrais, reconhecendo a demora na emissão dos pareceres por parte do SCDP, que não estaria cumprindo os prazos estipulados pela legislação. O que, na verdade, é uma incoerência, visto que a pasta que ele ocupava lhe dava total poder de intervenção tanto na proibição como na liberação de qualquer tipo de diversões públicas. Encerrando, o comentário realizado por ele sobre o que os brasileiros poderiam esperar do ano de 1968, não se confirmou com o desenrolar do tempo. Afinal, foi o próprio Ministro o principal articulador do Ato Institucional nº5. Na época, a declaração é perfeitamente compreensível: afinal também era sua função propagar os princípios “pacífico” e “democrático” do governo (princípios esses que, como sabemos, não existiam).

Ainda em relação à criação do Conselho de Censura não sabemos até que ponto o Governo Federal realmente desejava criá-lo. Certamente o Presidente estava a par da proposta do Ministro, dado que a Lei foi oficializada. Mas poderia ser apenas um meio para ludibriar os artistas e críticos? O jornalista Carlos Castello Branco, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, declarou que: “Entre os funcionários da Censura em Brasília há ceticismo quanto ao projeto de criação do Conselho Superior de Censura. Razão alegada para o ceticismo: os militares não querem” (JORNAL DO BRASIL, 6 jan 1968, p. 4).

O termo “ludibriar” usado por nós não foi gratuito. A classe artística, sobretudo do cinema e do teatro, estava engajada em protestos contra o governo, motivadas pelos rigores da

censura. Não temos dúvidas de que Gama e Silva estava de acordo com as decisões tomadas pelas instâncias a ele subordinada. Afinal, sua pasta também confiava a ele a livre nomeação e demissão dos cargos de chefia. Todavia, para a esfera pública, acreditamos que ele tinha que passar uma imagem diferenciada: a de negociador/mediador. Mesmo com as promessas de modificações na censura de diversões públicas, as manifestações não cessaram, como podemos verificar neste relato:

Quase 300 pessoas – atores, escritores, jornalistas e cineastas – foram ontem a ABI protestar contra qualquer forma de censura às artes. Ao final, 297 assinaturas endossaram um manifesto *Contra a Censura, em Defesa da Cultura*, em que se denuncia “a onda de intolerância que se abate sobre as atividades artísticas no Brasil”. [...]. O manifesto, que anuncia o Congresso da Intelectualidade Brasileira, a realizar-se em março, foi lido pelo ator Paulo Autran. Afirma que a Censura, “nesse clima de insegurança e terror, constitui verdadeiro crime de lesa-cultura”. [...] Nas artes plásticas, e na música o manifesto cita a retirada de alguns quadros da Bienal de São Paulo e a proibição de um das faixas do próximo disco de Caetano Veloso. “Como se isso não bastasse, o Governo toma providências para fortalecer a Censura, centralizando-a em Brasília, liquidando suas representações nos Estados, reduzindo o período de vigência do alvará de liberação, criando uma taxa para que as empresas teatrais tenham o direito de se submeterem a uma Censura que só lhes cria dificuldades e prejuízos” – continua o manifesto. Cita ainda palavras do atual Diretor da Polícia Federal de Segurança, Sr. Juvenal Façanha<sup>82</sup> (*sic*), “que ao receber dois cineastas brasileiros afirmou-lhes, referindo-se ao cinema e ao teatro: ‘Ou mudam, ou acabam’”. “Esta é a grave situação que trazemos ao conhecimento da opinião pública nacional e internacional, convocando-a para lutar em defesa da cultura e da arte no Brasil, mais uma vez ameaçadas pela intolerância e pela mediocridade” – finaliza o manifesto. (JORNAL DO BRASIL, 9 jan 1968, p. 10, grifos nossos).

A reunião do Diretor da Polícia Federal de Segurança (órgão que seria extinto em 1972), Juvêncio Façanha, com cineastas, possivelmente foi a principal motivação para o manifesto dos artistas. De acordo com a notícia, o diretor havia dito “ou mudam ou acabam” se referindo às produções teatrais e cinematográficas realizadas no país. Os artistas afirmaram que à época existia uma onda muito conservadora que estaria indo contra a cultura<sup>83</sup>, seja no teatro, no cinema, na música e nas artes plásticas. A outra reclamação era relativa à centralização da censura em Brasília, o que iria prejudicar as companhias teatrais, embora desde a época em que Jânio Quadros era presidente da república, já existisse portaria que centralizava o serviço. Todavia, conforme mostramos no capítulo anterior, essa portaria ia

<sup>82</sup> Apesar de assim grafado, o nome correto é Juvêncio Façanha.

<sup>83</sup> Aqui cabe uma pequena reflexão pensando no momento atual. Quase trinta anos após o fim da censura de diversões públicas, ainda percebemos “ondas conservadoras” impedindo manifestações artísticas no país. A exposição “queermuseu” foi censurada em algumas cidades, como Porto Alegre e Rio de Janeiro. O prefeito carioca, Marcelo Crivella (PRB), bispo licenciado da Igreja Universal, chegou a declarar: “saiu no jornal que vai ser no MAR. Só se for no fundo do mar”, referindo-se a negociações do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) para trazer a exposição. Outros tantos exemplos poderiam ser listados.



contra o dispositivo da Constituição (tanto a de 1946 como também a de 1967) que também determinava competência para os estados nas questões censórias. Somente a partir da Emenda de 1969 que a União se tornaria totalmente responsável pelo Serviço de Censura.

Além das manifestações artísticas, Gama e Silva enfrentou outros problemas com o Serviço de Censura, como casos de corrupção, fato noticiado no mesmo dia da Manifestação na ABI.

Denúncias de “pessoas respeitáveis e como relativo fundamento” sobre corrupção existente no Serviço de Censura de Diversões Públicas motivaram o afastamento das funções de vários funcionários, decido ontem pelo Diretor do Departamento de Polícia Federal, Coronel Florimar Campelo. As investigações, que se vem processando há mais de 40 dias, em absoluto sigilo, indicam que realmente existe a corrupção e que alguns servidores possuem fortunas muito superiores à que poderiam adquirir com seus vencimentos. [...] Recentemente, um diretor de Televisão de São Paulo comentou na Censura Federal que a transferência do exame das novelas para Brasília “tornou-o mais barato do que em São Paulo, apesar de se pagar passagem, estadia e diária ao empregado”. Esta conversa foi ponto inicial de uma outra investigação paralela. (JORNAL DO BRASIL, 9 jan 1968, p. 10, grifos nossos).

A corrupção não é exclusiva dos dias atuais e não deixou de existir durante o Regime Militar. A notícia acima, especialmente no que se refere à fala do diretor de TV, deixa claro que era constante o pagamento de uma espécie de “propina” para a liberação de conteúdo. Nesse ponto temos que ressaltar que embora a TV, nesta época, não tenha sido o principal alvo da censura de diversões públicas, o que seria modificado na década seguinte, ela apresenta uma lógica de produção diferenciada das demais diversões públicas. O atraso na emissão do parecer de um filme ou peça de teatro, mesmo que cause prejuízo para os produtores, não se iguala à programação da TV. Além do mais, o veículo já gozava de prestígio junto aos patrocinadores, logo o caixa era bem maior.

O jornal *Correio da Manhã* trouxe alguns detalhes da investigação policial sobre a corrupção na censura:

O Departamento de Polícia Federal recebeu, ontem, documentos sobre corrupção no Serviço de Censura de Diversões Públicas, cuja chefia vinha sendo exercida pelo sr. Romero Lago, afastado da função por 90 dias, pelo diretor do Departamento de Polícia Federal. Segundo os documentos, estariam envolvidos nas irregularidades os Srs. José Leite Otati, que exercia a Censura na Guanabara; Wilson de Castro Miranda, subdiretor do SCDP, naquele Estado; Guilherme Sena Varjão, censor federal; e Judith de Castro Lima, diretora do SCDP, em São Paulo, além de outros servidores. Os implicados ter-se-iam apropriado de milhões de cruzeiros, extorquidos das empresas distribuidoras de filmes para a televisão e cinema, bem como de teatro e boates. Além da Guanabara e São Paulo, a corrupção na Censura estende-se a outros Estados. O principal acusado é o sr. José Otati, que, segundo os documentos, promovia, em uma boate da Tijuca – Buate Rivera, reuniões imorais,

com banhos de nudismo e exibição de filmes pornográficos. Ainda segundo os documentos – menores frequentavam aquela boate. [...] Guilherme de Sena Varjão é acusado de receber propinas, mensalmente, de duas estações de televisão da Guanabara, para facilitar a censura de filmes, bem como de boates e teatros; e Judith de Castro Lima, chefe do SCDP de São Paulo – dizem os elementos em poder da polícia –, participavam juntamente com seu filho, de uma caixinha, para liberação de filmes. (CORREIO DA MANHÃ, 9 jan 1968, p. 1).

Longe de querermos fazer qualquer tipo de generalização, não nos causa surpresa que o sujeito moralizador, incumbido de decidir o que o público pode ou não assistir, apresente comportamento desviante (no caso da corrupção) e tido como imoral, especificamente no caso de Otati. Se o grande público não podia consumir filmes pornográficos, o próprio Chefe promovia sessões reservadas, segundo a imprensa, com o agravante da presença de menores. Como poderemos verificar a partir do próximo capítulo, a grande maioria das ações censórias tinha como objetivo a proteção da infância e juventude – o que, no âmbito privado, parecia não ser uma preocupação de Otati.

Ainda sobre José Leite Otati, que foi afastado e aposentado das funções públicas ainda em 1968, temos que lembrar do importante cargo que ele ocupou na TV Globo. Contratado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, em 1968, Otati começou na emissora como responsável por realizar a autocensura no programa de Dercy Gonçalves. Posteriormente, ele ocupou o cargo de “revisor de textos” da teledramaturgia. Antes dos roteiros serem enviados para Brasília, Otati sugeria cortes, como forma de prevenir futuros problemas censórios. Em sua autobiografia, porém, Boni (2011) não admite que a emissora utilizou o profissional para realizar censura:

Na Globo, um dos primeiros programas a sofrer com a censura foi o *Dercy Comédia*<sup>84</sup>. Para tentar resolver esse problema, a Dercy sugeriu a contratação de Luiz Ottati<sup>85</sup> (*sic*), chefe aposentado da censura no Rio, que ajudava a passar pela censura as peças teatrais que ela apresentava em todo o Brasil. A função de Ottati era orientar a produção da Dercy para entender objetivamente o que a censura estava querendo e como poderíamos driblar os censores. Mas, como ela fugia do texto e improvisava, seu programa era cortado e mutilado pelos censores de tal forma que teve de sair do ar. O trabalho de Ottati foi desviado para outros programas de entretenimento e, especialmente, para as sinopses de novelas. O trabalho dele era o de “pentear” as sinopses antes de serem submetidas à censura. “Pentear”, no jargão da televisão, significava disfarçar alguns aspectos do texto para obter aprovação da

<sup>84</sup> Acreditamos que Boni confundiu o nome de dois programas de Dercy na TV Globo. O “Dercy Comédia”, foi apresentado de março a julho de 1967, portanto antes da contratação de Otati, que ocorreu em 1968. Possivelmente, ele se refere ao “Dercy de Verdade”, apresentado de agosto de 1967 a junho de 1970. Acreditamos que a partir do Decreto-lei 1077 a emissora não conseguiu mais manter o programa no ar, o que causou a demissão da artista. Sobre os programas, ver: MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 560 e p. 585. Todavia, acreditamos ter sido mesmo o “Dercy Comédia” um dos primeiros programas a sofrer com a censura, por isso sua curta duração

<sup>85</sup> Nesse ponto Boni confunde o prenome do censor, trata-se de José e não Luiz. Em relação ao sobrenome, encontramos três grafias distintas: Otati, Ottati e Otatti.

censura. Tínhamos também dois homens que nos representavam nas discussões com a censura: o Duarte Franco, no Rio, que era coordenador de televisão; e o Guy Cunha, em Brasília, diretor de TV e de programação. Esse grupo não tinha autoridade para cortar uma só palavra de qualquer texto e se limitava a encontrar saídas quando a censura implicava com alguma coisa. Diferente de textos de jornais, revistas ou rádio, a televisão construía cenários e fabricava roupas por meio de investimentos altíssimos que não poderiam ser jogados fora por determinação da censura. Assim, era preciso conseguir a aprovação de uma produção para determinado horário e ir negociando, no decorrer da história, eventuais cortes nos textos. Essa postura da empresa foi confundida com a criação de uma censura interna, mas isso jamais existiu. Ao contrário. Fomos os primeiros a usar o Conselho Superior de Censura. Quando foi criado<sup>86</sup> pelo Ministro da Justiça Petrônio Portella, no final dos anos 1970, pedi ao Otto Lara Resende que fosse o representante da televisão nessa luta. O Otto, adoentado, não aceitou e eu recorri ao Ricardo Cravo Albin, que representou a televisão e a sociedade civil por quase uma década. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 319-320, grifos nossos).

Trouxemos esse relato de Boni com o intuito de mostrar que, mesmo sem o alarde do jornalismo, a televisão também sofria ações de censura no período em que Gama e Silva ocupou o cargo de Ministro. Naturalmente, concordamos com Bourdieu (1996) no tocante à ilusão biográfica e a narrativa de si construída a partir dos relatos. Mesmo sabendo que o esquecimento é tão importante como a lembrança nos processos de memória, existe também a reconstrução dos fatos. Para elucidar, recorreremos a uma longa reportagem especial (capa) da revista *Veja* sobre o império da Rede Globo. Otati foi um dos entrevistados e relembrou o processo de censura a “Roque Santeiro” e o seu trabalho na emissora:

O maior, e pior, acidente na linha de produção de novelas da Globo aconteceu com “Roque Santeiro”, de Dias Gomes, no ano passado. Com sessenta capítulos já gravados, a dois dias da estreia, a Censura vetou a novela. Na época, calculou-se em 3 milhões de cruzeiros o prejuízo que a proibição acarretou – dezenas de atores contratados, figurinos executados, cenários prontos para a novela inteira. “Se a TV Globo não tivesse uma saúde financeira de ferro, não teria aguentado. Três milhões, assim de repente – isto é o faturamento bruto de outras emissoras”. Essa análise de um dos membros da cúpula global bastaria para justificar a existência na Globo do cargo de “revisor de textos”. José Leite Otati, que chefiou o Serviço de Censura [de Diversões] Pública [s] do Rio de Janeiro durante 25 anos, entre 1943 e 1968, tem por obrigação ler cada capítulo de novela e indicar à direção da emissora cenas, falas e situações que correm o risco de ser cortadas ou vetadas pela Censura Federal. Advogado, professor de Latim e Português, Otati fala inglês com desembaraço e afirma já ter lido os clássicos de Shakespeare, Sófocles e Molière. “Conheço tudo isso aqui”, repetia ele a Guilherme Cunha Pinto, editor-assistente de VEJA, enquanto dava palmadinhas quase carinhosas em seu velho exemplar do Código de Censura. “E não é por adivinhação. Sei as leis e suas possíveis interpretações. O censurável me vem pelo ar, como música”. José Leite Otati é praticamente surdo e trabalha numa sala mal iluminada e silenciosa. “Faço aqui um pré-exame dos textos. Por um problema industrial da empresa, ela não pode se arriscar a gravar capítulos e depois perdê-los. Mas eu só dou o alerta. A direção aceita ou não”. Como é que um censor se sente em ação? “Normalmente mal, porque ele é muito malvisto e mal interpretado. Procuo ser um censor simpático e dialogável, mas o trabalho é difícil.

<sup>86</sup> Na verdade, como mostramos, foi Gama e Silva quem criou o Conselho Superior de Censura. Todavia, a implantação do mesmo aconteceu em 1979, no mandato de Petrônio Portella como Ministro da Justiça.

chato e antipático. É aquela história: de médico, poeta, louco e censor todos nós temos um pouco. O pessoal fica como na arquibancada do Maracanã, tomando sua cervejinha e gritando: ‘O Zico é grosso! Perdeu o pênalti!’ Falar da arquibancada é fácil. Mas vai lá no campo, vai lá bater o pênalti. É a mesma coisa: todo mundo xinga o censor, acha errado tudo o que ele faz. Mas vai lá fazer censura para ver se acerta”. (VEJA, 6 out 1976, p. 95, grifos nossos).

Como vamos retratar na terceira parte desta tese, a emissora de Roberto Marinho além de “Roque Santeiro”, ainda enfrentaria a censura de “Despedida de Casado”, também anunciada e produzida. Como explicado na reportagem, Otati não era exatamente um “censor interno”, mas um “revisor de texto”, que indicava cortes. Possivelmente, em diversos casos, a direção aceitava o corte e fazia a “censura interna”, desmentindo o relato de Boni, caso contrário acreditamos que não fazia sentido mantê-lo no cargo, na função de ler todos os roteiros dos capítulos, e não apenas as sinopses. A entrevista ainda revelou que o “censor” achava o trabalho ingrato e malvisto. Otati não foi o único a relatar isso. Os ocupantes do cargo de “técnico em censura”, entrevistados após 1988, ou se recusam a falar sobre o período<sup>87</sup>, ou dizem que não se lembram de nada<sup>88</sup>, ou afirmam que apenas faziam trabalhos burocráticos, aplicando a lei<sup>89</sup>.

O episódio acima narrado, não seria a única acusação de corrupção na Censura no período de Gama e Silva. Provavelmente o maior escândalo – que se estivesse em enredo de novela, o autor seria chamado de “louco” – aconteceu em março de 1968 e repercutiu durante todo o restante daquele “ano que não terminou”: o chefe do SCDP era um foragido da polícia e utilizava nome falso!

O Sr. Romero Lago - que se caracterizou por uma das chefias mais duras do Serviço de Censura e Diversões Públicas - é um fugitivo da prisão, chama-se na realidade Ermelindo Ramirez Godoy e já foi procurado pela Polícia uruguaia, por ter mandado assassinar duas pessoas, há 17 anos. Seu crime já está prescrito mas, agora, ele responde por falsa identidade e todos os seus atos no Serviço de Censura - que chefiou desde a Revolução de 31 de março até o princípio da administração Costa e Silva - serão reestruturados. Amigo do general Riograndino Krueel, pertence à Polícia Federal, fato considerado grave. Romero Lago, ex-membro da guarda pessoal do Presidente Getúlio Vargas e hoje com uma fortuna pessoal de NCr\$ 1 milhão, é acusado de ter enriquecido com a venda, a preços exorbitantes, de seu gado ao INIC [Instituto Nacional de Imigração e Colonização], do qual era diretor

<sup>87</sup> O jornal *Extra* procurou, em 12 de abril de 2014, ex-censores para falar sobre o período em que estavam na atividade. Todos os doze encontrados pela reportagem se negaram a falar sobre o período. (O GLOBO on-line, 12 abr 2014). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/novelas-censuradas-ex-censores-evitam-comentar-trabalho-dizem-que-familias-nao-sabiam-12061451>. Acesso em 22/jan/2018.

<sup>88</sup> Denise Rollemberg (2013, p.78) conversou com o censor Reginaldo Oscar de Castro, que havia produzido um dos pareceres de “O Bem-amado”. Segundo a pesquisadora, o censor preferiu não ser entrevistado e afirmou que não se lembrava do período, ressaltando que era um advogado recém-formado que apenas aplicava as leis.

<sup>89</sup> Beatriz Kushnir (2012) entrevistou diversos censores na década de 1990. Entre os relatos espalhados ao decorrer do livro “Cães de Guarda” os censores afirmavam estar cumprindo a legislação. A mentalidade censória que estamos tratando nesta tese não foi repercutida pela pesquisadora.

em Brasília. A corrupção em sua administração apareceu com investigações nas representações do Rio e São Paulo. (JORNAL DO BRASIL, 28 mar 1968, p. 1).

Não obstante às crises internas, o início de 1968 ainda foi marcado por diversas negociações e manifestações no tocante à censura. A página 15 do *Jornal do Brasil*, do dia 14 de fevereiro, trouxe quatro chamadas sobre o assunto: “Ministro diz que Censura vai deixar de incomodar”; “Exército prende e solta Tônia Carreiro”; “Cel. Campelo diz que a censura continuará”; e “Virgílio: boçalidade é império no Brasil”. Na matéria principal, podemos ler:

O Ministro da Justiça, Sr. Gama e Silva, disse ontem à comissão de intelectuais, que levou as reivindicações dos artistas ao Governo, contra a Censura, que “podem ter a certeza de que a Censura não os incomodará mais. O grupo de trabalho que constitui deverá estar em funcionamento já na próxima semana para acabar com a atual legislação, que faz com que os senhores fiquem inteiramente cerceados”. A reunião com o Ministro da Justiça foi iniciada às 15h30min, com a presença dos membros da Comissão ao Sr. Gama e Silva, pelo ator Walmor Chagas. O Ministro mostrou-se bastante cordial, chegando mesmo a dizer piadinhas a cada um que entrava em seu Gabinete. [...] O memorial com as reivindicações da classe teatral foi lido por Walmor Chagas que, em seguida, afirmou: “Na realidade o que queremos é o teatro livre de Censura, mantendo apenas a impropriedade dada pelo Juizado de Menores”. Mesmo com o Grupo de Trabalho, haverá sempre a possibilidade de um membro não saber julgar realmente o valor da peça. E isso poderá acontecer também com o cinema, a música e as artes-plásticas. Chegamos a um ponto – afirma o ator – que não podemos mais suportar o que vem ocorrendo. A cada peça encenada, temos que vir até o senhor, pedir-lhe que interceda a nosso favor. Isto prejudica o nosso trabalho e o seu também. [...] O Ministro Gama e Silva falou em seguida, lembrando primeiro que “antes de Ministro de Estado, Reitor da Universidade de São Paulo e professor de Direito, fui jornalista e, assim, a classe teatral sempre foi simpática para mim”. [...] O Ministro disse a seguir: “Realmente há algo de errado com a Censura e foi por isso que resolvi construir um grupo de trabalho, com plenos poderes, para a reformulação dos critérios ultrapassados. Na organização desse grupo de trabalho, não tivemos nenhuma preferência, tanto que os membros do Governo estão em sensível minoria - apenas dois entre 11 nomeados”. [...] - As peças atualmente proibidas serão reexaminadas e eu prometo que isso será feito com a maior simpatia. E podem ter a certeza de que a Censura não os incomodará mais. [...]. No fim da reunião, o Ministro da Justiça, depois de reconhecer que desconhece as legislações referentes à Censura, prometeu ainda que “se a mudança da legislação depender de decreto presidencial, eu mesmo encaminharei o pedido ao Presidente Costa e Silva e, se depender de nova lei, eu encaminharei o anteprojeto da Comissão ao Congresso”. (JORNAL DO BRASIL, 14 fev 1968, p. 15, grifos nossos).

As ações do Ministro descritas pelo jornal mostram uma performance de cordialidade que era encenada para o público, já que a notícia seria divulgada amplamente por um jornal de enorme prestígio e circulação à época. Como representante do governo, ocupando uma das principais pastas, Gama e Silva tinha a obrigação de manter um diálogo e mostrar que o governo estava dos lados dos artistas. Essa é uma estratégia, visto que muitos dos manifestantes são formadores de opinião, logo poderiam influenciar parcela do público contra o governo. O que nos causou certo desconforto foi que, mesmo o Ministro garantindo que a

censura não iria mais incomodar as produções teatrais, o chefe da Polícia Federal, instância hierárquica inferior, insistia em avisar que a mesma seria mantida. Era como se o organograma não fosse respeitado. Ademais, também soa estranho a afirmação do próprio Gama e Silva que diz desconhecer as leis censórias. Em apoio aos manifestantes, políticos do MDB e da Arena se mostraram contrários à censura. Cabe ainda destacar essa fala: “Em aparte, o Sr. Vasconcelos Torres se solidarizou com o Sr. Artur Virgílio, assegurando que o Presidente da República está sendo sabotado ‘por esses marginais da Censura, cujo despreparo intelectual os qualifica para fiscais de salão de gafeira’” (JORNAL DO BRASIL, 14 fev 1968, p. 15). O senador Vasconcelos Torres, filiado ao partido governista, Arena, acreditava que as forças censórias estariam prejudicando a imagem “democrática” de Costa e Silva. Possivelmente, Gama e Silva também via nessas questões censórias um possível desgaste da imagem, por isso assumiu nessa fase o papel de conciliador.

Os manifestantes enviaram para Costa e Silva um telegrama com a minuta da legislação, com tom elogioso à atuação do Ministro.

O telegrama enviado ao Presidente Costa e Silva é o seguinte: “Consciente da significação deste momento histórico e orgulhosa da decisiva contribuição que trouxe ao desenvolvimento cultural do Brasil, em sua campanha contra as arbitrariedades da Censura Federal, a intelectualidade brasileira tem a honra de dirigir-se a Vossa Excelência para expressar a ansiedade com que aguarda a assinatura do decreto que, liberando o teatro brasileiro, honrará o Governo de Vossa Excelência. A incontestável clareza e a total precisão das palavras do Ministro da Justiça de Vossa Excelência, ao atender às reivindicações dos vários setores artísticos, criando inclusive o grupo de trabalho que em 60 dias reformulará a obsoleta legislação da censura, constituíram seguro passo no sentido do diálogo que há tempo busca o Governo estabelecer com a intelectualidade. Esta seria uma demonstração cabal dos seus propósitos democráticos. A intelectualidade assumiu o compromisso de consagrar a data de 13 de fevereiro como o Dia do Teatro Brasileiro, tão logo estejam concretizadas em legislação as memoráveis afirmações do Exmo. Sr. Ministro da Justiça, uma vez que a assinatura do decreto-lei, por Vossa Excelência, colocará o Brasil, neste particular, ao nível das nações mais civilizadas”. (JORNAL DO BRASIL, 21 fev 1968, p. 10).

Até o momento, podemos verificar o que Ministro, pelo menos publicamente, se manteve a favor dos manifestantes e contrário às ações censórias. Ao que tudo indicava, Costa e Silva também estava favorável ao trabalho executado por Gama e Silva. De outro lado, representantes da Polícia Federal insistiam que a censura deveria ser mantida e que os artistas deveriam mudar para se adequar aos dispositivos. Ao completar um ano à frente da presidência, Costa e Silva convidou representantes dos veículos de comunicação para enviarem perguntas. Em relação à censura, o presidente recebeu as seguintes perguntas e apresentou as respostas:

Perguntas –

“1 - Não acha o Governo que, principalmente na era da televisão, que entra em todos os lares, é extremamente rígida a censura federal de teatro e cinema?;

2 - Não acha o Governo, que, com sua exagerada severidade, a censura está entravando a criação artística e emprestando um reflexo antipático ao Governo, que se revela tolerante e liberal em tantos outros setores?;

3 - Finalmente, não acha o Governo que com os métodos atuais a censura sobretudo faz propaganda das obras que pretende castigar e às vezes só contam com a propaganda da censura?”.

Respostas – “1. A televisão, pelo mesmo fato de entrar em todos os lares, submetese, sem protestos à censura prévia, e quando alguns artistas ultrapassam os textos que lhe são confiados e por conta própria acrescentam palavras ou frases inconvenientes são logo punidos, segundo a lei e na proporção das transgressões praticadas.

2. A rígida censura, a exagerada severidade da censura, o absurdo da censura ou a censura absurda, tudo isso poderá talvez entrar um pouco a criação artística. Talvez! Mas não em nosso caso. O certo, entre nós, é que a censura está principalmente evitando que a deturpação da arte, extremada em termos chulos e vulgares, de uma pornografia acintosa, agressiva e deprimente, desmoralize uma arte digna e altamente apreciada como a do teatro. Se alguns poucos autores e atores não podem, ou não querem, preservar a arte teatral dessa desmoralização, comprometendo uma classe merecedora de apreço e consideração, cabe ao Governo zelar pelos bons costumes e defender de agressões verbais a sensibilidade de apreciável parte da sociedade, que precisa e quer divertir-se decentemente. Quanto à sua amistosa preocupação de que a censura prévia aos textos teatrais pode emprestar um reflexo antipático ao Governo, que se revela tolerante e liberal em tantos outros setores, eu desejo agradecer ao ilustre representante do grande e conceituado Jornal do Brasil: 1º - pela preocupação em relação à imagem simpática ou antipática do Governo; 2º - pelo valioso e honesto depoimento de que se revela o Governo tolerante e liberal em tantos outros setores. Esse seu depoimento nos leva a concluir que o Governo só não é tolerante em face dos abusos, agressões e violações que atingem os direitos das maiorias, seja no campo social, seja no político, seja no econômico, militar, etc. Nesses casos, o Governo liberal e tolerante não transige e reage quase que por instinto democrático. Quase todas as medidas coibitivas de abuso são, via de regra, antipáticas para aqueles que praticam os ditos abusos. A autoridade, o ônus ingrato dessa antipatia, em bem da matéria.

3. Agora mesmo leio em jornais que alguns artistas de três companhias teatrais reúnem-se em assembleia geral para discutir a posição tomada contra a Censura, que não liberou ainda as peças “Barreia”, “Santidade” e outras. No intuito de bem responder às perguntas do nosso Jornal do Brasil, mandei vir a mim, com urgência, um dos textos para minha apreciação. Senhores - aqui estão representantes do povo, diretores, redatores dos maiores órgãos da imprensa que bem espelham a opinião política nacional. Constituo-os, se me permitem, em corpo de juízes para apreciar o texto da peça “Santidade”, cuja liberação é reclamada. Digam se pode, ou deve, ser liberada esta peça, senhores”. (JORNAL DO BRASIL, 16 mar 1968, p. 14).

Acreditamos ser de muita importância esse depoimento de Costa e Silva para tentarmos entender a mentalidade censória. Em primeiro lugar, há a afirmação de que a televisão, ao contrário das outras artes, respeita os posicionamentos censórios sem apresentar resistência. O que podemos entender como uma meia verdade, porque houve questionamentos, mas não na mesma proporção dos produtores de cinema e de teatro. Lembramos também que a TV, assim como o rádio, é uma concessão pública, cujo governo poderia cassar. Mesmo assim, à época, existia uma cordialidade das TVs com o Governo. A TV Excelsior, posteriormente cassada, pode ser entendida como uma exceção à regra.

Posteriormente, Costa e Silva não concorda que a censura exercida seja severa. Esse é um ponto importante, pois destoa da visão que Gama e Silva insistia em apresentar e também de políticos ligados à Arena, como também já retratamos. O presidente afirma que a censura era apenas para “aparar” os excessos e abusos cometidos por alguns poucos autores e atores. Ao fazer isso, o governo quer assumir sua pretensa postura democrática de preservação da moral e dos bons costumes.

Por fim, Costa e Silva realiza o papel de censor ao criticar a peça “Santidade”, estreia do mineiro José Vicente no teatro, escrita em 1967, mas que só foi encenada em 1998. “Santidade” iria contar com a direção de Fauzi Arap e produção de Tônia Carrero. José Vicente foi considerado o “Rimbaud” brasileiro. Nessa mesma peça, os dois protagonistas receberam os primeiros nomes do escritor francês: Nicolau e Arthur; Ivo completava os personagens da peça. De fato, a censura, de acordo com os parâmetros da época, atuava diretamente sobre dois temas tabus naquele momento: a homossexualidade e a crítica ao catolicismo. O enredo contava a história de um ex-seminarista que vivia à custa do amante. Para complicar, seu irmão, que também havia sido ordenado, vai visitá-lo, momento em que coloca em xeque sua vocação. Por mais sutil que o autor fosse, o que não foi o caso<sup>90</sup>, a mentalidade censória não iria permitir a veiculação desses temas, que feria, de fato, alguns dispositivos censórios.

Quase às vésperas da publicação do Ato Institucional nº 5, em que o Ministro foi o mentor e redator, sua opinião a respeito da censura começou a ser modificada. Não havia mais aquela “liberdade” irrestrita ao teatro. Em outros assuntos, Gama e Silva preferia desconversar, como podemos verificar nesse fragmento:

- *O pessoal do teatro está muito zangado com o senhor?*

Ministro – “Por quê?”

- *O senhor teria prometido acabar com a censura prévia e não acabou.*

Ministro – “Não. Há da parte deles um equívoco. Nomeei um grupo de trabalho que me apresentou suas conclusões. Declarei na ocasião que, em tese, estava de acordo com as sugestões. Depois de examinar o problema, entendi que, em determinados casos, teria de haver censura de mérito e não meramente classificatória. Isso para não transformar o teatro em veículo de crime”.

- *Mas isto é questão de interpretação.*

Ministro – “Não. O senhor pode transformar a imprensa em veículo de crime? Se a lei diz que é crime, o fato de eu dizer que não, vai fazer com que deixe de ser crime? Daí eu ter colocado uma restrição de que haverá censura de mérito, desde que a peça possa atentar contra a segurança nacional, ou estimular preconceitos de raça. Quem

<sup>90</sup> A íntegra da peça está disponível em Morais (2010). Entre os diálogos, podemos ler expressões como: “IVO: Seu irmão é bonito? ARTHUR: Ah, já vem você. É o máximo! Tem uma *mala* que é isso, uma cara de anjo barroco e o corpo todo peludo”; “ARTHUR: E daí? Eu conheço muito homem casado, que tem filho, e vive dando o rabo por aí” e “IVO: Ah, você é um azedo! Pensar...pensar! Em que é que você tanto pensa? ARTHUR: E você é uma sexomaníaca. A vida pra você se resume em sexo, sexo e sexo. Você não pode ter contato com uma pele, não pode ver um pau que já fica molhadinha... E não quer gritar, não, porque é você mesmo que diz isso. (Ivo ri)”. Este trecho que refere às primeiras páginas do roteiro.



diz isto não sou eu; é a Constituição, quando declara que ‘não será tolerada a propaganda de guerra, preconceitos de raças’, etc. Aliás, o Brasil é um dos poucos países que tem isto na Constituição. Então como vai se admitir uma peça teatral pregue preconceito racial, conflito religioso, etc?”.

- *E o caso da música do Geraldo Vandré, que foi proibida na hora do show?*

Ministro – “A música do Vandré? Que música?”

- *Pra não dizer que não falei de flores.*

Ministro – “Ou é Caminhando?”

- *Ela está enquadrada em quê?*

Ministro – “Não sei. Disseram que eu mandei proibir. Chegaram também a dizer que enviei um ofício ao Teatro Opinião. Ignoro tudo isso”.

- *Mas o ofício do Ministério da Justiça foi lido em cena.*

Ministro – “Se é um ofício do Ministério da Justiça encaminhado ao Teatro Opinião, é falso. Não posso dizer mais nada, porque qualquer coisa que eu diga vão dizer: ‘O Ministro está contra a imprensa’ ou ‘O Ministro está desmentindo a imprensa’”.

- *Quer dizer que a roda viva continua, não é Ministro?*

Ministro – “Nós é que continuamos na roda viva”. (JORNAL DO BRASIL, 1º nov 1968, p. 3).

Acreditamos que essa entrevista é bastante ilustrativa para o entendimento do pensamento censório de Gama e Silva, além de revelar as contradições que marcaram sua atuação. A primeira questão é a contradição no âmbito teatral. As entrevistas que transcrevemos acima mostram que o Ministro afirmou que a censura teatral seria apenas classificatória, e que estava do lado dos envolvidos no processo artístico. Também afirmou que iria respeitar as decisões do grupo de trabalho que havia criado. Todavia, nesse momento ele já alega que não poderia fazer as concessões, pois o teatro poderia ser palco de crimes previstos na Constituição. Como o Ministro da Justiça não tinha ciência da restrição que existia na Constituição a respeito da censura de diversões públicas? Ainda mais, como mostramos no capítulo anterior, a redação deste artigo era bastante similar a das demais Constituições, salvo a de 1937. Acreditamos que todas as declarações do Ministro tivessem como função coibir o movimento e ganhar tempo para buscar novas estratégias. Na parte final da entrevista, Gama e Silva questionou o repórter sobre que música de Geraldo Vandré havia sido vetada, cuja resposta ele mesmo deu depois negando a existência de qualquer ofício impeditivo e, ainda, afirmou que se existisse, era falso.

Dias após essa entrevista, o mesmo jornal publica um editorial expondo várias arbitrariedades do Ministro Gama e Silva, acusado de querer proclamar o “estado de sítio”, em virtude das críticas que estava recebendo, inclusive pela ação da Censura Federal.

O menos envergonhado dos amantes da ditadura no Governo atual é exatamente o Ministro Gama e Silva, da Justiça. Quem tem telhado de vidro passa a vida a querer interditar as pedreiras e os bодоques do país. O Ministro Gama e Silva gostaria de implantar no Brasil o estado de sítio para não ver publicadas nos jornais as denúncias do professor Paulo Duarte, segundo as quais o Ministro Gama e Silva construiu seu sítio com materiais destinados à Universidade de São Paulo, da qual

foi Reitor. O Ministro Gama e Silva gostaria de implantar o estado de sítio para que não o critiquem mais pela Censura Federal, esse garrote que um medíocre impõe à livre expressão cultural do Brasil. O Ministro Gama e Silva gostaria de implantar o estado de sítio para que não mais se escreva que ele só conseguiu ser ministro por nepotismo, por ser amigo do Presidente da República. Lamentável é que um homem tão pequenino possa fazer, por força do posto que ocupa, tanto mal ao Brasil. Quer reduzir o país a suas dimensões. Quer trancar o Brasil no caixão em que se enterram as nações censuradas, roubadas em sua liberdade de viver e de criar. Alguns países foram rapidamente arrasados no curso da História. Mas devido a guerras ou a flagelos naturais. Por causa de um Gama e Silva é o cúmulo. (JORNAL DO BRASIL, 7 nov 1968, p. 6, grifo nosso).

Coincidência ou não, após a publicação deste editorial, o Jornal do Brasil foi atacado por bombas. No editorial da edição do dia seguinte, encontramos o seguinte comentário: “Nossa bomba nós a aceitamos como parte do cumprimento do dever que cumprimos, de informar certo e comentar sem medo” (JORNAL DO BRASIL, 8 nov 1968, p. 7). Uma situação que chamou atenção foi o conjunto de matérias publicadas na página 15 daquela edição, onde se encontra os seguintes títulos: “Polícia não tem pista para atentados ao JB e ao Consulado”; “Institutos dos Advogados apoia JB na luta contra cerceamento da imprensa”; “Bancada estadual do MDB de Minas fica solidária com Castello e Hermano” e “Congresso aprovou nova lei sobre censura e autorizou criar um Conselho Superior”. É sabido que os jornais são organizados por editorias que englobam assuntos similares. Neste caso, a opção do *JB* foi a de unir Polícia, Política Nacional e Política Estadual na mesma página, naturalmente para sugerir ao leitor uma proximidade dos temas: o ataque ao jornal como possivelmente consequência do editorial publicado no dia anterior. Sendo Gama e Silva o orientador do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), não seria surpresa supor que o ataque partira desse grupo. De toda forma, o crime não chegou a ser solucionado. O jornal fez questão de repercutir o editorial por meio dos apoios recebidos e apresentou que a Lei nº 5536 fora aprovada, tendo o presidente Costa e Silva sancionado-a em 21 de novembro. Todavia, a força do AI-5 editado logo depois não permitiu que ela fosse cumprida, conforme constam nas análises presentes no capítulo anterior.

Em suma, Gama e Silva foi um dos Ministros mais radicais/conservadores do governo de Costa e Silva. Pelo que conhecemos de sua biografia, fica nítida a repulsa pelos movimentos de esquerda e a necessidade em afirmar os valores morais, da família e cristãos. Em suas primeiras entrevistas, aparecia como mediador, aceitando sugestões para a melhoria no Serviço de Censura, mesmo que em seu íntimo não quisesse realizar quaisquer modificações. Caso contrário, teria realizado mudanças no âmbito da chefia da Polícia Federal. Após o AI-5, não encontramos outros comentários a respeito da atividade de censura às diversões públicas que pudéssemos destacar. Naturalmente, há diversas outras marcas do

período em que desenvolveu esta função, mas como já afirmamos, nossa preocupação neste momento é apenas com questões relativas ao Serviço de Censura.

### 3.1.2 Alfredo Buzaid (1969-1974)

A trajetória de formação de Alfredo Buzaid e de Gama e Silva são similares. Ambos foram formados na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), da qual foram professores e dirigentes. Gama e Silva ocupou o cargo de Reitor. Já Buzaid foi vice-Reitor, em período distinto. Outro fato comum nas biografias é que ambos exerceram atividades jornalísticas. Para a compreensão de sua visão censória, acreditamos ser fundamental lembrarmos que, ainda quando era estudante de Direito, Buzaid fez parte da equipe de jovens estudantes que auxiliou Plínio Salgado na estruturação doutrinária do Integralismo<sup>91</sup>. O movimento integralista, de inspiração fascista, tinha como lema “Deus, Pátria e Família”, pontos fundamentais também para a mentalidade censória.

Se durante bom tempo Gama e Silva manteve uma postura de negociação com a censura de diversões públicas, o mesmo não iria acontecer com Buzaid, sobretudo com o poder constituído pelo AI-5 e pela Emenda Constitucional de 1969. Não obstante, o Ministro insistia em negar práticas de tortura, apontando que se valeria de todos os rigores para punir a prática, como observa Gaspari (2014b, p. 169). Apesar de ter negado a morte, em função de tortura, do jovem Chael Charles Schreier, em diversos veículos de comunicação, Buzaid acabou concordando com a prática, conforme podemos verificar nesse trecho da obra de Gaspari:

Quando o ministro voltou a tratar do tema [assassinato/tortura de Chael], sou diferente, ecoando sua militância integralista da mocidade, em Jaboticabal, interior de São Paulo: “Aqueles que matam guardas e agentes de segurança, que roubam metralhadoras para guerrilhas escondendo-se atrás de uma ideologia comunista, devem sofrer punição exemplar<sup>92</sup>” (GASPARI, 2014b, p. 170).

O início de 1970 foi marcado pela edição do Decreto-Lei nº 1077, de 26 de janeiro, analisado por nós no capítulo anterior. Como falamos, este dispositivo instituía a censura prévia às publicações, o que incluiu os livros, considerados imorais. A edição deste decreto-lei gerou enormes discussões nas instâncias legislativas e judiciárias. Seria a primeira vez que

<sup>91</sup> A Ação Integralista Brasileira (AIB) foi fundada, por Plínio Salgado, em outubro de 1932, pouco depois virou um partido político com inspirações fascistas. Sobre Plínio Salgado e o Integralismo, ver Tanagino (2013).

<sup>92</sup> Gaspari esta citando o *Noticiário Diplomático Brasileiro*, de 10 de dezembro de 1969.

uma lei determinava a censura de livros. Nem a Constituição de 1937, que deixou clara a censura à imprensa, listou a possibilidade de censurar livros<sup>93</sup>. Conforme verificamos no capítulo anterior, diversas portarias foram editadas na tentativa de uniformizar as práticas censórias. Entretanto, as delegacias regionais não tinham informações suficientes sobre a forma de como a censura seria realizada. A questão maior estava no conceito de “imoral” e, de acordo com reportagem do *Jornal do Brasil*, seria de responsabilidade do Supremo a definição de imoralidade. A finalidade da lei foi assim justificada por integrantes do ministério:

No Ministério da Justiça afirmaram fontes que o espírito da lei é para evitar um desgaste do Governo com a proibição a *posteriori*, como era feita antigamente, isso é, os exemplares censurados eram apreendidos após a sua distribuição. Segundo as mesmas fontes a lei servirá também para fazer economia para o próprio editor, pois terá menos prejuízo com a retirada da matéria censurada do que com a apreensão de toda a edição. (JORNAL DO BRASIL, 13 fev 1970, p. 7)

Este Decreto-Lei e todas as portarias que o regulamentavam aumentaram consideravelmente o trabalho dos técnicos de censura. A partir desse momento, novos censores tinham que ser contratados, conforme informa o jornal *O Globo*.

O Departamento de Polícia Federal deverá ampliar seus quadros, contratando 120 censores, para a execução do Decreto Leila Diniz, segundo informou ontem o Professor Manuel Gonçalves Ferreira, chefe do Gabinete do Ministro da Justiça, que deu o nome da atriz à Lei de repressão às publicações eróticas. Lembrando que a entrevista concedida por Leila Diniz a um semanário carioca foi a ‘gotinha d’água’ que levou o Governo a apressar medidas no sentido de reprimir a onda erótica, o Professor Manuel Gonçalves Ferreira declarou vaga a conceituação de ‘ofensivo à moral’ – ‘até a história de Branca de Neve e os 7 Anões pode ser transformada numa história erótica’ –, e explicou: ‘O DPF não está aparelhado para exercer a censura, mas as medidas necessárias já estão sendo providenciadas’. (O GLOBO, 16 fev 1970, p. 7).

O Decreto-lei, conforme a matéria acima, era conhecido, no âmbito do Ministério da Justiça, como Decreto Leila Diniz. A gota d’água relatada foi a entrevista que a atriz deu ao jornal *O Pasquim*, em que os palavrões que proferiu foram substituídos por asteriscos. Além do mais, ela fez algumas declarações tidas como imorais, como o fato de amar uma pessoa e ir para a cama com outra. Isso num momento em que o movimento feminista estava se instaurando no país. A ampliação do quadro de censores era uma condição *sine qua non* para a aplicação da legislação. Lembramos que, além de livros e periódicos, o que de fato foi a

---

<sup>93</sup> Naturalmente, não estamos afirmando que a censura a livros não existiu anteriormente. Carneiro (2002), por exemplo, traz diversos exemplos de livros censurados no Brasil no decorrer de todo o período histórico.

grande novidade da lei, outras diversões públicas como televisão, rádio, teatro e cinema também receberam portarias específicas de controle. No caso da TV, estava previsto o ensaio dos programas “ao vivo” com a presença dos censores. A forma de contratação dos censores não ficou explícita. Ainda sobre a norma, acreditamos que Buzaid ainda não estava totalmente seguro da forma como ela seria posta em prática.

O Ministro da Justiça não pretende alterar a portaria que atribuiu aos delegados regionais de Departamento de Polícia Federal a censura de livros e periódicos para a verificação prévia da existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes. Embora reconheça que a matéria é delicada, o Sr. Alfredo Buzaid acredita no elevado critério daqueles que irão proceder ao exame dos livros e periódicos. Diz o Ministro da Justiça que “se um pai de família sabe distinguir entre os objetos de arte e as publicações imorais, cujo ingresso no lar proíbe, um delegado de Polícia Federal saberá igualmente aquilatar o que é arte e o que é imoralidade”. O Ministro da Justiça defendeu a legalidade da portaria, e, ao justificar a escolha dos delegados regionais do Departamento de Polícia Federal para a censura prévia de livros e periódicos, lembrou não caber a desconfiança que se quer lançar sobre a Polícia Federal que, de longa data, vem exercendo com dedicação e eficiência o serviço de censura de diversões públicas. Lembrou ainda que as autoridades policiais poderão liberar livros e periódicos, mas não poderão proibir qualquer publicação: “a proibição será sempre um ato do Ministro da Justiça. Haverá, deste modo, uma orientação uniforme traçada direta e pessoalmente pelo Ministro da Justiça para a aplicação de medida preventiva que vede a circulação das publicações”. (O GLOBO, 16 fev 1970, p. 7, grifos nossos).

A entrevista que o Ministro concedeu à reportagem nos induz a pensar alguns aspectos de sua mentalidade censória. A primeira questão é a naturalização do que é artístico e do que é imoral. Como justificativa, Buzaid faz uma comparação entre as atitudes de um “pai de família”, ao determinar o que os filhos devem ou não consumir, e as de um delegado, detentor de um conhecimento acadêmico/jurídico. Afinal, se um pode decidir, o outro também. O Ministro afirma que a matéria é delicada e que no momento não existe uma regulamentação específica para norteá-los nas funções. Sendo assim, o grau subjetivo que assola as noções de arte e moralidade não é sequer questionado. As variações do código moral em função de diversos repertórios culturais, além de não serem problematizadas, são percebidas como inerentes a todos. Notamos também que o Ministro se refere especificamente aos “delegados” e não aos demais funcionários. O entendimento automático é de um desvio de função, pois ler atentamente livros e periódicos é algo que requer certo tempo, além de práticas de leitura.

A subjetividade do que é arte e o que é imoral não ficou restrita apenas a este dispositivo. Essa é a nossa preocupação ao retratarmos as mentalidades censórias. Vamos verificar nos capítulos seguintes que havia divergência entre alguns pareceres censórios. O motivo é simples. O que um censor achava imoral, outro não verificava impropriedades. Todavia, no caso de livros e periódicos, essa questão ganha dimensões maiores, pois

dependeria apenas de uma pessoa o fato do público poder ou não consumir uma obra. Buzaid foi claro que caberia apenas a ele a autoridade para proibir. O que de antemão já se podia perceber que não seria este o *modus operandi*, afinal um Ministro de Estado tinha (ou deveria ter) preocupações maiores do que a leitura, atenta, de uma obra para julgá-la ou não imoral. Outro ponto que devemos ressaltar é que o “livre arbítrio”, propagado pela Constituição e também pelas religiões, não foi colocado em questão. O que nos leva a acreditar que o instrumento legal, mesmo com proibições moralizantes, tinha como objetivo principal a questão política: a não propagação de ideias contrárias ao regime naquele momento histórico. Todavia, em outra entrevista para o veículo, Buzaid afirma claramente que toda a ação é contra a propagação da pornografia.

O Ministro Alfredo Buzaid, da Justiça, afirmou que nada aconselha a revogação da portaria que regulamentou o Decreto-Lei nº 1077, que visa a evitar a circulação de publicações pornográficas. - As razões são óbvias, já que a matéria tem o objetivo de preservar a dignidade da família brasileira, gravemente comprometida com a publicação de numerosas revistas nacionais e estrangeiras que exploram a pornografia - esclareceu. [...] Observou, em seguida, que a finalidade da matéria não tem objetivo de impedir a criação mas simplesmente de moralizar o meio brasileiro, evitando que as revistas pornográficas atinjam a juventude. Citou, então, pesquisa do IBOPE pela qual 64% das pessoas consultadas se declararam a favor da portaria, 23% contra e 13% indecisas. Afirmou o Sr. Buzaid que além de muitos telegramas de apoio à portaria, em uma Faculdade de Direito, 80% dos 158 alunos consultados foram a favor. - A juventude sadia repele essas formas de publicação - frisou. Para explicar o espírito da matéria, o Ministro exemplificou com o caso da tuberculose: - Deve-se permitir, primeiro, que o micróbio invada o pulmão, e, só quando o indivíduo estiver doente, aplicar-lhe a penicilina restauradora da saúde? Ou se deve evitar que o micróbio subsista e viole o órgão? - Toda a legislação moderna considera crime a divulgação de pornografia. Nós damos um passo além: não nos contentamos em dizer que era um crime. Quisemos impedir que o crime se realizasse. [...]. Quanto à promessa do Presidente Médici de normalização da vida democrática do País, o Prof. Buzaid observou que esse assunto já está praticamente resolvido. Lembrou que o Chefe do Governo respondeu justamente a essa indagação em sua primeira entrevista coletiva, voltando a abordar o tema na última terça-feira, na Escola Superior de Guerra. - A realização da democracia, no sentido preconizado pelo Presidente da República - disse o Sr. Alfredo Buzaid - é o da democracia que tende a realizar em sua plenitude a justiça social. (O GLOBO, 13 mar 1970, p. 14, grifos nossos).

Como podemos verificar, o Ministro apontou apenas uma das instâncias de abrangência do dispositivo: a pornografia. Para ele, as obras pornográficas comprometem, gravemente, a dignidade da família brasileira. É importante ressaltar que os periódicos com conteúdo erótico/pornográfico tinham venda proibida para menores de 18 anos, logo, quem tinha o poder de aquisição era os adultos. Buzaid também afirma que a juventude “sadia” repudia esse tipo de publicação; se repudia, provavelmente não iria consumir mesmo que estivesse à venda. É necessário um grande esforço interpretativo para compreender como as

revistas de cunho pornô pudessem ser uma ameaça tão grande para a população. Todavia, essa vertente de defesa da legislação ganha apelo popular, talvez isso explique os números na pesquisa do Ibope apontada na matéria. Outra questão curiosa é a associação da pornografia em periódicos com a prática criminosa. Ainda temos que chamar atenção para a curiosa metáfora utilizada pelo Ministro ao comparar a contração e tratamento de uma tuberculose com a prática censória. Na parte final da entrevista, Buzaid argumenta que a democracia – abalada pelo AI-5 – era um assunto praticamente resolvido. Também é difícil entender o que Buzaid (extensivo a Médici) compreende como democracia e especialmente com a realização de justiça social. Assunto este que ainda vamos retomar.

Ainda sobre o Decreto-Lei, Buzaid por diversas vezes declarou que a norma era Constitucional, afirmando que seria contra a Carta a possibilidade de deixar circular publicações que ferem a moral:

O Ministro da Justiça, Sr. Alfredo Buzaid, explicou ontem que a portaria assinada por ele cria apenas a “verificação prévia”, e não a “censura prévia” do conteúdo de livros e periódicos e negou a acusação de inconstitucionalidade à medida: - O texto da Constituição declara que não serão toleradas “as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”. - Ora - comentou o Ministro - se o Governo tolerasse tais publicações, estaria violando a própria Constituição. Logo, para cumpri-la, tinha que estabelecer o que a portaria chamou de “verificação prévia da existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes”. O Prof. Alfredo Buzaid disse não ter ainda tomado conhecimento do manifesto contra a censura prévia distribuída, anteontem, pela Ordem dos Advogados do Brasil. (O GLOBO, 5 mar 1970, p. 6)

A discussão se a medida é ou não constitucional, nesse contexto, não ganha relevância, visto que o presidente poderia editar uma Emenda à Constituição e, por conseguinte, tornar a medida constitucional. O que nos interessa é ver como o Ministro estava empenhado em colocar a opinião pública a favor do governo, insistindo que o Decreto-Lei tinha como função a proibição de pornografia. Embora também seja, a medida tinha como objetivo reter a propagação de ideias consideradas “subversivas”. Outra questão que podemos chamar a atenção é para o jogo semântico entre “verificação” e “censura”, o que na prática é a mesma coisa, pois a censura consiste em verificar um material e aprová-lo ou não. Todavia, há pesos distintos nas palavras, sendo que censura recebe conotação negativa, arbitrária, já verificação não detém a mesma força.

O Ministro uniu os dois argumentos: pornografia e comunismo, com a finalidade de apresentar que a legislação também estava ligada à segurança pública. O lema integralista: Deus, Pátria e Família é a tônica do discurso de Buzaid em defesa do Decreto-Lei. A reportagem abaixo, apesar de trazer trechos repetitivos, sendo que alguns já foram refletidos

por nós, esclarece que Buzaid jamais deixou seus ideais da juventude de fora do cargo que ocupava.

O Ministro da Justiça, Sr. Alfredo Buzaid, afirmou ontem que não foi por “puritanismo falso” que o Governo decidiu combater a imoralidade e os maus costumes: “Trata-se de medida de segurança nacional”, frisou. [...] – A mocidade viril não é aquela que se entrega aos devaneios do sexo - afirmou. É aquela que tem a noção do dever, do estudo, da meditação. É aquela que trabalha e produz – A outra é uma mocidade inválida, incapaz e, portanto, insusceptível de fazer a grandeza de uma pátria. Acrescentou que a atuação dos agentes do comunismo internacional constitui causa importante pelo qual o Governo teve que editar o decreto-lei. – Agentes do comunismo internacional compreenderam que para destruir a família cristã era indispensável, primeiro de tudo destruir os sentimentos morais da juventude, e, assim, através de publicações que trazem requintes de perfeição e de técnicas, lograram eles penetrar fundamente no seio da juventude e, através do rádio e da televisão, penetraram no seio da família. (JORNAL DO BRASIL, 21 mar 1970, p. 3, grifos nossos).

Após referenciar que a atuação de alguns intelectuais, na televisão e no rádio, atingia maciçamente à população, faz uma recomendação expressa a eles.

- Podem ficar tranquilos os intelectuais, entre os quais também eu me incluo. Sou autor de nada menos que oito livros e de numerosos outros trabalhos. Também sou intelectual - repetiu - e nunca tive qualquer receio de uma verificação prévia, porque minha obra como as obras dos intelectuais sérios não podem descer até a devassidão e a lascívia para criar condições que venham destruir valores maiores da sociedade brasileira. [...] Tive a oportunidade de interpretar com os editores o texto dos atos de verificação prévia e lhes mostrei que apenas as obras que poderiam versar sobre assuntos de sexo, moralidade e bons costumes é que estariam sujeitas à verificação porque é nelas que poderia haver a infringência. Dirigindo-se aos inspetores federais, acrescentou que “cabe-nos defender com o maior rigor o sentido nobre do Decreto-Lei”. [...] “Qual pai, qual mãe não se preocupa com o destino de seu filho? Quando nasce uma criança, não é o pai que faz os primeiros registros? Que pensa nos seus estudos – primeiro de tudo o primário, depois o curso médio e, finalmente, a sua ascensão à universidade, para vê-lo, depois, quando formado, já pronto para as grandes vicissitudes da vida? – Qual mãe – perguntou outra vez – não se preocupa com sua filha, que não quer velar sua pureza de sua formação moral, que não lhe quer proporcionar um casamento feliz? [...] Com a Emenda Constitucional nº 1, foi acrescentado que “não serão toleradas as publicações e as exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”. – “A novidade introduzida pela emenda tem a maior importância, sobretudo nos dias que correm. Há duas causas dignas que determinaram a introdução da novidade (a emenda). A primeira concerne ao tema geral da moralidade pública. A segunda, ao tema mais peculiar da segurança dos povos”. [...] O Ministro disse com ênfase a palavra “proibir” ao lembrar que alguns povos chegaram a proibir qualquer ato atentatório à moral e aos bons costumes. Ressaltou a posição da Itália “que tem Constituição de inspiração manifestadamente democrática”, que muito se assemelha à da Constituição brasileira. [...] O Ministro Alfredo Buzaid disse que o Presidente da República havia determinado a elaboração do decreto-lei para, sobretudo, preservar a dignidade da juventude. A segunda é a defesa da segurança nacional, ameaçada pelos agentes do comunismo internacional. – Lenin<sup>94</sup> disse: desmoralizem a juventude de um país e a revolução está ganha. [...] Quando os jovens não têm mais capacidade de resistência, qualquer ideia facilmente pode penetrar em sua alma e ele pode subjugar-se a qualquer imperialismo. Afirmou

<sup>94</sup> O jornal apresentou a grafia “Lenine”.



que essa fórmula de Lenin foi aplicada na França durante as jornadas de maio de 1968<sup>95</sup>. [...] “Quando o Governo brasileiro editou a Emenda Constitucional nº 1 – através dos admiráveis estudos feitos pelo setor da segurança nacional – decidiu combater a imoralidade e defender os bons costumes, e não se tratava de puritanismo falso. – Alguns críticos se preocuparam, quase que em sobressaltos, com a chamada verificação prévia. Alguns disseram que se recusavam a escrever e outros a apresentar seus livros. Não têm razão os intelectuais. Todo o espírito do decreto está baseado na ideia de verificar a infringência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes. Não dirão os intelectuais brasileiros que toda a sua produção literária seja dessa natureza. (JORNAL DO BRASIL, 21 mar 1970, p. 3, grifos nossos).

Para melhor entender o pensamento de Buzaid, vamos comentar sua declaração a partir dos três pilares integralistas em que o discurso foi proferido: Deus, Pátria, Família, mesmo entendendo que há uma interligação entre eles. Deus. O Ministro naturalmente se refere ao Deus desenhado pelo cristianismo. Desconfiamos que, para ele, o Deus é um ser masculino, supremo, puro e vingativo. Ir contra suas leis é pecado. É morte. É o fim. Deus é o maior regente da sociedade. Os representantes deste Deus, no plano político, têm a missão de barrar tudo que julgam ser proibido por Ele. Deus aplaude a juventude que estuda, trabalha, produz, medita, tem noção do dever e contribui para o desenvolvimento da Pátria: mas, além disso, jamais se entrega aos prazeres do sexo; se casado, o faz por obrigação com fins de reprodução. Deus também condena, vinga e mata a outra juventude, a desviada, a que se deixa influenciar pelo comunismo, cujo maior desejo, ao se entregar ao prazer da carne, é destruir a Família e, logo, a Pátria. Ao perceber os riscos iminentes, os enviados de Deus (ou Ele próprio) conceberam o tal Decreto-Lei, ao qual todos deveriam ser fiéis, guardá-lo, exaltá-lo, defendê-lo, afinal: “a ideia [do dispositivo], graças a Deus, cada vez vinga melhor entre nós”.

Pátria. Pátria é a nação regida por Deus. Pátria é o sagrado território democrático em que “não será tolerada a guerra revolucionária”. Pátria é o lugar, regido pela compaixão cristã, palco de sutis desaparecimentos de criaturas desviantes do legal regime democrático. Família. Família se constitui por fórmulas exatas e matemática. Não poderia conter variações, ou seja, só é família se tiver um homem, uma mulher e filhos. Este é o ideal de felicidade. A família deve ser obediente a Deus e à Pátria, logo tem que cumprir todos os códigos morais estabelecidos por eles. Outras possibilidades não são possíveis.

Para além dessas exegeses, ainda é necessário comentar a forma como Buzaid instituiu seu lugar de fala e realiza a narrativa de si. Ao mencionar a preocupação dos intelectuais com as possíveis aplicações do Decreto-Lei, os seus oito livros publicados são passaporte suficiente para a afirmação de que ele também era um intelectual. Todavia, ao contrário de

---

<sup>95</sup> No texto, é utilizado o ano de 1969.

alguns, não temia a “verificação prévia” de suas obras, na certeza de que não haveria confronto contra a moral e os bons costumes. Também não podemos deixar de perceber a forma como faz uso do passado, logo da História, para afirmação de seus argumentos. Para o Ministro, desprezar as circunstâncias, tempo e espaço constituiu uma historiografia possível. Afinal, Lenin disse: “desmoralizem a juventude”! Ainda no campo das interpretações, é singular a afirmação de que a Constituição Italiana, muito próxima à brasileira, era de “inspiração manifestadamente democrática”. Ou seja, ao fazer uso de ideias fascistas (o que poderia se dizer, na visão do Ministro, as mais democráticas possíveis) manifesta, singularmente, a proteção de Deus, da Pátria e da Família.

Ainda no universo da mentalidade do Ministro, é necessário também entender sua visão de Estado e democracia, que são os princípios reguladores de todo o processo censório. Para isso, novamente recorremos a uma longa matéria, publicada n’*O Globo*, que noticia uma aula inaugural proferida na Escola Superior de Guerra.

“Sob o regime da atual Constituição, os problemas surgidos após o Movimento de Março de 1964 levaram o legislador a fortalecer a União para preservar a ordem, a paz, a segurança e o desenvolvimento. A Revolução moldou o Estado Federativo brasileiro tendo em vista a realidade nacional e abriu caminho para a implantação do Federalismo de Integração, que promove o desenvolvimento com o máximo de segurança”. Eis, em síntese a conclusão do Ministro Alfredo Buzaid, da Justiça, ao terminar ontem a Aula Inaugural dos Cursos da Escola Superior de Guerra. [...]. Abordando o tema “Estado Federal Brasileiro”, o Ministro Alfredo Buzaid fez um histórico das Constituições, informando que a manutenção do Estado Federal é uma constante nas Assembleias Constituintes do Brasil. No capítulo “O Estado Federal Brasileiro no Sistema da Constituição Vigente”, o conferencista, depois de dizer que a atual Carta fortalece a União, analisou suas repercussões do ponto de vista da segurança nacional e do desenvolvimento. – Na conjuntura atual – acentuou o Ministro Alfredo Buzaid – a segurança sofre os efeitos da guerra subversiva, adversa e psicológica. As esquerdas, que haviam empolgado o Governo de João Goulart, já supunham estar na grande véspera da sovietação do Brasil. Mas, tendo sido fragorosamente vencida pela Revolução Democrática de 31 de março de 1964, invadiu-lhes um complexo de frustração. É que o Brasil representava um ponto básico no processo de implantação do comunismo no continente americano. Depois do malogro, procuraram as esquerdas reagir por diferentes modos. Inicialmente, buscaram lançar o descrédito sobre o Brasil; depois, promoveram agitações por meios universitários; e, finalmente, sob a Inspiração do Congresso Tricontinental de Havana, organizaram a violência, atacando quartéis, sequestrando diplomatas, assaltando bancos, cometendo atentados pessoais e fomentando a pirataria aérea. – Essa minoria esquerdista, adrede preparada nos países que adotaram o regime marxista, tenta perturbar a ordem pública e propagar o terror. O combate à subversão tem significado especial no regime federativo. Requer concentração de recursos, unidade de comando e presteza de ação. Para alcançar estes objetivos, força é ampliar os poderes da União (*sic*), estendendo a sua ação saneadora a todo o território nacional. – Para a execução da política de segurança nacional, a Constituição previu as medidas necessárias. Uma delas previne e reprime o tráfico de entorpecentes e drogas afins, o que está a cargo da Polícia Federal. O legislador bem sabia que um dos pontos do programa esquerdista é o de desmoralizar, corromper e aniquilar a inocidade do mundo democrático. A propaganda feita nos meios escolares, incentivando os jovens a usarem entorpecentes, é atividade

manifestamente subversiva. Correlata com esta tática está a divulgação da imoralidade nas casas de diversões públicas. Daí a razão por que foi atribuída à Polícia Federal a competência para promover a censura de diversões públicas. O princípio consagrado na Constituição de que compete à União programar, dirigir e acelerar o desenvolvimento nacional está em pleno vigor. Disse o Ministro que, servindo-se da política fiscal, o Governo encoraja inversões e reinversões no Nordeste e na Amazônia, estimula a produção e democratiza o capital das empresas, fazendo com que o povo participe delas. – Para assegurar as diretrizes da política econômica e financeira, criou a Constituição novo fundamento que autoriza a intervenção da União nos Estados. [...]. Segundo o Ministro da Justiça, o novo sistema político contém o Federalismo Cooperativo, dele recebendo as conquistas que já realizou. Mas o supera, ao atribuir à União maior soma de poderes para dirigir soberanamente a política nacional. – O propósito do legislador não foi o de destruir as unidades federadas, mas, sim, o de construir o grande Brasil, cuja grandeza depende da recuperação menos favorecidas. Estas não se confinam dentro dos limites de um Estado: abrangem amplas áreas que incluem vários Estados. A esse tipo, que promove o desenvolvimento com o máximo de segurança, ousaríamos denominar Federalismo de Integração. Ele busca reencontrar-se com a realidade nacional. O regime vigente, reconstituindo a tradição e a verdade política, não é um retorno ao Estado unitário descentralizado; é um grande passo para a realização da autêntica unidade nacional, que se inspira em desenvolvimento e segurança. (O GLOBO, 11 mar 1971, p. 8).

Podemos perceber que Buzaid mantém em seu discurso o referencial do que seria a “revolução cultural” da direita, ou seja, impondo uma agenda conservadora, através de um estado autoritário que restringe as liberdades civis e políticas sob a justificativa de permitir ao Estado atuar como principal agente da modernização nacional. Totalmente alinhado com o pensamento da AIB. A transferência, dada pela Ementa Constitucional de 1969, da censura para o âmbito da União, mais do que criar estratégias de uniformização das práticas censórias, tinha como objetivo principal assegurar à União o controle total sobre o que o público poderia consumir no âmbito das diversões públicas. Outra questão importante, quando o Ministro fala de desenvolvimento e integração, especialmente nas regiões Norte e Nordeste, está o papel dos meios de comunicação – notavelmente a televisão assumindo o papel de protagonista e implementadora da doutrina de Segurança Nacional, que tinha no ideal de integração do país como um todo um dos seus marcos significativos. Isso justifica os diversos incentivos dados para os veículos se modernizarem, adquirindo equipamentos importados sem pagamento de impostos. É nesse período que a TV consegue realizar produções em cores e aumenta consideravelmente sua penetração<sup>96</sup>. Como concessão pública, os militares poderiam entrar em cadeia nacional, como pronunciamentos “ao vivo” ou gravado.

Embora o Ministro não desenvolva o argumento com base nos meios massivos de comunicação, é singular a importância que atribui ao “federalismo de integração”, com a possibilidade de produzir um discurso único e uniforme, e não uma programação fragmentada

<sup>96</sup> Não vamos alongar nesse ponto. Sobre o assunto, ver, entre outros: Barbosa (2013); Capparelli e Santos (2002); Ribeiro, Sacramento e Roxo (2010).

não datada da unidade nacional. É dessa forma que o “Brasil Grande” poderia ser construído. Em relação à segurança nacional, novamente aparece em seu discurso a ameaça comunista/subversiva, o que justifica um governo forte e autoritário, pois somente assim a máxima segurança poderia ser garantida. Como a segurança também está relacionada com o consumo de diversões públicas, Buzaid justifica a ação da Polícia Federal como a responsável pelo serviço de censura. O que nos leva a pensar que o governo Médici nem cogitou a hipótese de implantar a Conselho Nacional de Censura, previsto na Lei 5536, promulgada no governo anterior. Com a ditatorial atuação do Ministro, o governo Médici caminhava para a radicalização do autoritarismo, com forte influência do movimento integralista.

Apesar da esmagadora vitória nas eleições [de 1972], o governo Médici não tinha uma doutrina política bem definida. Exemplificava-se nele o que o sociólogo Juan Lins chamou de “situação autoritária” ao contrário de um “regime autoritário”, institucionalizado<sup>97</sup>. Para este vácuo deslocou-se um grupo de teóricos de direita liderados pelo ministro da Justiça Alfredo Buzaid. Eles propuseram um modelo corporativista para o Brasil, revertendo ao movimento integralista dos anos 30 com o qual vários tinham laços pessoais. O modelo corporativista devia substituir as instituições representativas (que os militares haviam retido, embora de forma truncada) por órgãos funcionalmente definidos, recomeçando o poder executivo do ponto em que a ditadura semicorporativa de Getúlio Vargas havia parado em 1945. (SKIDMORE, 1988, p. 297-298).

Acreditamos que o trecho citado acima é bem explicativo para o que seria o desenrolar dos debates, no âmbito do governo, do que foi exposto por Buzaid na matéria que transcrevemos do jornal *O Globo*. Isso também nos faz pensar na forma como a censura às diversões públicas foi se expandido neste momento. Se anteriormente existia uma proposta publicizada de negociação, neste governo Buzaid deixou claro sobre as ameaças que a arte poderia trazer para a segurança nacional, logo, todo o rigor deveria ser utilizado. A proposta de “regime autoritário” desejada por Buzaid dependeria do sucessor de Médici. Todavia “a escolha de Geisel, mesmo quando em gestação em 1972, pôs um fim abrupto à tentativa do Ministro da Justiça Buzaid de convencer os generais de que um modelo corporativista seria o mais adequado ao futuro do Brasil” (SKIDMORE, 1988, p. 299).

Ao contrário de Gama e Silva, nos primeiros anos do governo de Costa e Silva, Buzaid não escondia da imprensa o papel exercido pelas forças policiais em relação à censura<sup>98</sup>. A

<sup>97</sup> Skidmore está citando o texto “The Future of an Authoritarian Situation or the Institutionalization of an Authoritarian Regime: The Case of Brazil”, de Juan Linz.

<sup>98</sup> Gama e Silva e Buzaid tinham pensamentos similares em relação ao Estado e o papel que este deveria ter na repressão aos subversivos. A diferença fundamental era a maquiagem do pensamento que Gama e Silva fazia à imprensa antes da promulgação do AI-5, redigido pelo próprio, mas que em função da doença e posterior morte de Costa e Silva, não pôde gozar. Buzaid assim o fez. Todavia, ainda temos que lembrar que Costa e Silva, ao contrário de Médici, queria passar um ideal não totalitário a respeito de seu governo.

matéria a seguir, apesar de começar um tom elogioso a respeito da TV e do rádio, mostra como o Ministro via a importância da Polícia Federal no exercício da censura.

O Ministro da Justiça disse que “o Governo tem a maior consideração pelas estações de televisão e rádio no País, cujos níveis de programas em geral são bons”. – A circunstância de alguns terem sido repudiados pela consciência nacional, e em relação aos quais as próprias empresas manifestaram a sua repulsa, significa apenas um desvio que se deplora, e a censura que se exerce através da Polícia Federal é tão somente no sentido de preservar a moralidade e os bons costumes. Na entrevista coletiva concedida ontem à imprensa, o Prof. Alfredo Buzaid esclareceu que os estudos sobre a programação das emissoras de televisão se desdobram em duas etapas: 1- a polícia que o Governo vai desenvolver em relação às emissoras; 2- a atuação da Polícia Federal, à qual compete, por preceito constitucional, a censura dos programas. Adiantou que um GT resultante de uma reunião interministerial ultima os estudos relativos às duas matérias, para submetê-los à apreciação dos Ministérios da Justiça, Educação e Comunicações. O Ministro da Justiça considerou prematuro responder sobre a possível eliminação da programação ao vivo, enquanto o GT não concluir seus estudos. Afirmou ainda que “o Serviço de Censura tem sido chamado a fiscalizar os programas e colaborará sempre, quando a isso for solicitado”. – O AI-5 punirá quem estiver comprovadamente ligado ao “Esquadrão da Morte”, mas a União tem confiança nas Justiças estaduais, embora acompanhando vigilantemente os processos em curso. O Ministro da Justiça não tem a função de processar os autores de tais delitos. Mas, sempre que chega ao seu conhecimento a existência de funcionários ligados a esse fenômeno criminal, o assunto é imediatamente submetido à apreciação do Presidente da República, para a punição através do AI-5 – afirmou o Ministro, respondendo a uma pergunta. [...]. Disse o Ministro Alfredo Buzaid que o Governo tem alcançado grande êxito no combate à subversão. – Diminuiu o número de atentados, de atos de terrorismo e outros congêneres. Além disso, especialmente aqueles jovens que, imbuídos em sua boa fé, foram levados a solidarizar-se com a subversão, fizeram declarações inequívocas de retorno à situação normal. Graças à política desenvolvida pela União e à clarividência do Presidente da República, o País está vivendo num clima de paz e tranquilidade, de excepcional desenvolvimento. A Nação está satisfeita, e não há mais nem clima nem condições para a fermentação de ideias subversivas. (O GLOBO, 9 out 1971, p. 10, grifos nossos).

Dessa entrevista, chamamos a atenção para três fatos. O primeiro é a moralização realizada em relação aos problemas populares, cujos apresentadores, como Dercy Gonçalves, foram demitidos para cumprir o regulamento do Decreto-Lei 1077. O próprio Ministro deixa entender que as emissoras estavam satisfeitas em realizar os cortes e propiciar uma programação de maior qualidade artística e menos popular-grotesco<sup>99</sup>. Outro possível reflexo da regulamentação do Decreto-Lei, mas que o Ministro ainda não tinha uma decisão final é a respeito da programação “ao vivo”. O governo, para melhor cumprimento dos procedimentos censórios, preferia que todos os programas fossem previamente censurados. Mesmo assim, como também já apontamos no capítulo anterior, o regulamento permitia os programas “ao vivo”; todavia um ensaio geral deveria ser realizado antes, com a presença de censores, e o compromisso de as emissoras não realizarem modificações – o que, no caso do “vivo” não roteirizado é praticamente impossível. Por fim, Buzaid afirma que o governo Médici tinha a

<sup>99</sup> A respeito do popular-grotesco na programação da TV, ver Sodré (1977).

intenção de coibir grupos paramilitares de direita que tinham como objetivo combater a subversão. Anteriormente, vimos que o próprio Ministro Gama e Silva foi o responsável pela orientação de um desses grupos, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), mas neste momento, a fala de Buizad foi direcionada ao Esquadrão da Morte, que tinha entre os seus líderes o delegado paulista Sérgio Fleury: “o matador de guerrilheiros apresentava-se à corporação como líder do Esquadrão da Morte, resgatando a promessa de que para cada policial morto morriam dez bandidos” (GASPARI, 2014b, p. 319). Ainda sobre o grupo paramilitar, o jornalista Elio Gaspari afirma que 46% da população era favorável à ação do Esquadrão – na onda de “bandido bom é bandido morto”, esquecendo-se que este ato não tirava deles a alcunha de bandidos.

De forma diferente dos governos anteriores, a questão da censura aos meios de comunicação era discutida por Buzaid na companhia de outros dois ministros: Jarbas Passarinho (Educação) e Hígino Corseti (Comunicações). O relatório mencionado na matéria acima não fora aprovado por nenhum dos ministros, que o considerou drástico, ao proibir programas de longa duração e gravação em VT dos programas de auditório. Mesmo assim, os ministros insistiam em pré-gravar programas, para posterior corte. Ademais: “o Ministro das Comunicações comentou a proibição que atingiu Denner, Clodovil e outros costureiros de aparecerem na TV e explicou que esta era uma medida necessária, para evitar que crianças e adolescentes fossem influenciados pelo comportamento daqueles artistas”. (O GLOBO, 9 maio 1972, p. 16). Mesmo com essas interferências interministeriais, a censura, durante toda a Ditadura Militar, sempre esteve sob a responsabilidade do Ministro da Justiça. A respeito da proibição dos costureiros, veremos no capítulo seguinte que era uma prática corriqueira. Homossexuais efeminados eram vistos como tipos de aberração, da mesma forma que pessoas com deficiências físicas ou mentais. Todos estes tipos eram proibidos de serem veiculados/representados na TV.

### **3.1.3 Armando Falcão (1974-1979)**

Armando Falcão já era um político experiente quando ocupou o cargo de Ministro da Justiça do governo de Ernesto Geisel, pasta que já havia ocupado no governo de Juscelino Kubitschek (1959-1961). No governo ditatorial, ficou conhecido como o Ministro do “Nada a declarar”, situação assumida por ele quando deu o título de “Tudo a declarar” em sua autobiografia lançada em 1989. Na opinião de Elio Gaspari (2014c):

Armando Falcão era ao mesmo tempo o político profissional que o regime pretendia aposentar e o político profissional reciclado, exemplo de uma nova ordem. Aí estava seu indigesto paradoxo. Cearense de Quixeramobim, começa a vida no Rio de Janeiro com um terno de caroá, um primo ministro e um emprego na Previdência. Estivera em todas. Esquerdista em 1935, germanófilo em 1939, petebista em 1950, lacerdista em 1954, antilacerdista em 1956 e ministro de Kubitschek em 1959. Sua sinuosidade tinha duas características: a opção pela direita e a preferência pela ferocidade. Dotado de uma grande capacidade de expressão verbal, e até mesmo de algum estilo na escrita, era um *charmeur* na corte e um carrasco no calabouço. Saíra do governo Kubitschek com um rendoso, vitalício e hereditário cartório de registro de imóveis da Zona Sul do Rio de Janeiro. Conhecia meio mundo e conseguia se tornar amigo de infância de quem quer que fosse. Bem relacionado na imprensa, era informado por empenho e mexeriqueiro por temperamento. (GASPARI, 2014c, p. 301-302).

Este resumo biográfico traçado pelo jornalista Elio Gaspari já dá pistas do comportamento contraditório de Falcão, questões que também apareceram em sua atuação ministerial. Diversos debates em relação à censura foram marcas do período em que Falcão esteve à frente do Ministério da Justiça, mas em termos legais não houve modificações. O decreto nº 20493/46 continuou a ser o principal documento legal da censura. A lei nº5536/68 continuou sem ser regulamentada e o Decreto-Lei nº 1077 ainda estava em pleno vigor. De certa forma, a mentalidade conservadora de Falcão era bastante similar a de Buzaid e de Gama e Silva. Todavia, em relação à televisão e, especialmente, às telenovelas, foi em sua gestão o período mais duro do ponto de vista censório.

Enquanto escrevíamos sobre os ministros anteriores, lemos diversas entrevistas em jornais, o que nos possibilitou compreender melhor a mentalidade dos responsáveis pela censura. Já em relação a Falcão: “Nada a declarar!” Foi o que mais encontramos ao percorrer mais de duas mil páginas de jornais. Mesmo sem muitas declarações, o Ministro deixou diversas pistas em relação ao seu entendimento censório.

Logo no início do governo Geisel, o Ministro admitiu a necessidade de rever as normas censórias e, de acordo com matéria do *Jornal do Brasil*, “afirmou ontem à tarde, em seu gabinete, que ‘o problema ligado aos critérios da censura está sendo naturalmente submetido a estudos. Até agora, porém, não há nenhuma conclusão a anunciar, permanecendo tudo como dantes no Quartel de Abrantes’”. (JORNAL DO BRASIL, 30 mar 1974, p. 4). Cabe ressaltar que a censura se refere tanto às diversões públicas como também à imprensa, periódicos e livros. Cerca de um ano depois, a reformulação dos critérios de censura ainda não estava definida:

Sobre a possibilidade de se alterar a legislação da Censura, o Sr. Armando Falcão afirmou que o assunto está em estudo na área do Executivo, mas “o problema é complexo”. Para ele, a censura agiu corretamente ao proibir a peça Abajur Lilás, de

Plínio Marcos. – Li a peça e mantive a proibição. E ponho a peça à disposição dos senhores, com exceção das jornalistas, para a lerem no meu gabinete e depois me dizerem o que pensam. (JORNAL DO BRASIL, 23 maio 1975, p. 3, grifos nossos)

O que mais chama a atenção nessa pequena fala do Ministro é o cunho machista de sua declaração, ao afirmar que iria permitir aos presentes, com exceção das mulheres jornalistas, a leitura da peça de Plínio Marcos. “Abajur Lilás” se passa em um prostíbulo, com a presença de um homossexual cafetão, um segurança e três prostitutas. Sendo assim, mulheres, mesmo exercendo sua função profissional, não poderia ter acesso ao texto. Exemplo claro de como o comportamento e a mentalidade censória se baseava em critérios absolutamente machistas, não dando a oportunidade de fala ao subalterno: o homossexual e as prostitutas – exemplos de personagens que deveriam ser banidos em prol da moralidade.

Ainda há respeito de critérios “estranhos” para a prática censória, a coluna *Informe JB* divulgou uma nota afirmando que o concurso, para o cargo de técnico de censura, estabelecia limites mínimo e máximo de idade.

A Censura de Diversões Públicas, tão severa no estabelecimento de idade mínima, resolveu agora agir também na faixa das idades máximas. Abriram concurso em Brasília para a promissora carreira de censor e estabeleceram idade mínima de 19 anos ao lado da máxima de 30. Estranho critério, pois admitindo um jovem de 19 anos, a Censura dá a um cidadão com apenas um ano de experiência em filmes proibidos até 18, o poder de tesourar em nome da sociedade. Além disso, não há porque estabelecer o teto dos 30 anos, sobretudo se a carreira exige experiência. A medida exclui praticamente todos os contratados que estão em serviço. Podem ter feito um serviço condenável, mas o que fizeram foi no cumprimento de ordens. Além disso, num país onde a iniciativa privada é intolerante com pessoas com mais de 40 anos, não deixa de ser censurável que o Governo, para contratar censores, exclua faixa tão grande da população. (JORNAL DO BRASIL, 24 jul 1975, p. 8).

Além de ser absolutamente questionável o limite máximo de 30 anos, é igualmente estranho o mínimo de 19 anos, visto que a legislação obrigava que os ocupantes do cargo tivessem curso superior, o que, para um jovem de 19 anos, é praticamente impossível. Ao menos o sexo não foi um dos critérios, excluindo as mulheres da possibilidade de participar do processo seletivo.

Da mesma forma que Buzaid mantinha diálogo com outros ministérios para tratar da questão da censura, Falcão também dividia as funções com o Ministro da Educação e Cultura, Nei Braga, que chegou a dar declarações sobre a censura à imprensa, mesmo não sendo oficialmente função de sua pasta.

O Ministro da Educação Sr. Nei Braga, informou após despachar com o Presidente da República que tem mantido contato a respeito da censura e da apreensão de



livros, com o Ministro da Justiça, Sr. Armando Falcão, e breve espera chegar a resultados concretos. Disse o Sr. Nei Braga que o Ministério da Justiça tem competência e discernimento para saber aquilo que possa ferir realmente os interesses do Estado, embora a questão de censura seja um problema particularmente difícil. Não há nação do mundo – acrescentou – que não zele convenientemente pelos interesses do Estado. Segundo o Ministro Nei Braga, “é lógico que não podemos pensar que a censura seja levantada completamente nas áreas que dizem respeito à segurança nacional”. Os comentários do Ministro da Educação foram feitos a propósito da pergunta de um repórter, que quis saber se a apreensão de livros, especialmente de conotações políticas e doutrinárias, não estaria de algum modo atrapalhando o estudo das ciências políticas e sociais nas universidades. O Sr. Nei Braga, após falar ligeiramente sobre os entendimentos mantidos com o Sr. Armando Falcão, lembrou declarações do Presidente da República sobre a necessidade de preservar-se “o máximo de desenvolvimento com o mínimo indispensável de segurança”. (JORNAL DO BRASIL, 7 ago 1975, p. 7).

É importante notar que o governo está admitindo que a censura de livros não atinge apenas aqueles que tratam de questões morais. Livros universitários, que abordam questões políticas, também ganharam atenção censória. Naturalmente, isso não é novidade, mas até o momento os representantes do governo insistiam em afirmar que a censura era estritamente moral.

A respeito da censura de diversões públicas, o discurso utilizado pelo ministro é o mesmo de seus antecessores: é constitucional e visa resguardar a moral e os bons costumes da sociedade:

O Ministro da Justiça, Sr. Armando Falcão, enviou ontem telegrama ao Deputado Daso Coimbra (Arena-RJ), cumprimentando-o por sua intervenção na Câmara dos Deputados, em favor da censura de diversões públicas e espetáculos, que, segundo ele, é mais um ato de coragem, “de que somos tão carentes”. Na oportunidade, ressaltou o Ministro a exatidão com que foi feita a defesa da censura, “prevista expressamente na Constituição, nesta e em todas as anteriores. Deve ela exercer-se no sentido de resguardar, nos temas e na linguagem, o decoro de nossa gente”. (JORNAL DO BRASIL, 11 out 1975, p. 14).

Este agradecimento do Ministro tinha sua razão de ser. Em agosto de 1975, a primeira versão de “Roque Santeiro”, telenovela de Dias Gomes que seria exibida às 20h pela TV Globo, foi proibida de ir ao ar pela Censura Federal, mesmo com diversos capítulos gravados. A proibição ganhou longa repercussão na imprensa e debates no legislativo. A repercussão negativa a respeito da atividade censória poderia por fim à telenovela, como podemos verificar na extensa reportagem abaixo.

O Ministro da Justiça, Sr. Armando Falcão, deverá baixar portaria, nos próximos 15 dias, regulamentando as novas normas para a censura de telenovelas – a minuta foi encaminhada na semana passada a diversas emissoras de televisão. Apresentará como medida mais rigorosa a exigência dos textos na íntegra para a emissora obter o certificado de liberação, sem o qual não poderá fazer propaganda das novelas. Outra

inovação é a vinculação do horário de publicidade da telenovela ao constante no certificado de censura. Como os temas proibidos são muito abrangentes, somente a apresentação dos textos na íntegra poderá tornar possível, após a vigência das normas, a continuidade de exibição de telenovelas. Fora vedadas mensagens ou temática onde figurem propaganda de subversão da ordem, cenas de terrorismo ou guerrilha, descrições de ações político-subversivas e até mesmo as que desrespeitem a disciplina escolar. A minuta da portaria apresenta seis artigos, dos quais o último é o mais extenso e focaliza os temas proibidos. [...] Ao justificarem a exigência da apresentação dos textos na íntegra, dizem técnicos em censura que isso é devido ao fato, de a temática proibida ser muito elástica e depender de exame apurado para se medirem seus efeitos junto ao público. E somente assim poderão ser liberadas as telenovelas. Chamam a atenção para que é vedada temáticas que evidencie desde indisciplina escolar até o desrespeito às autoridades e às leis ou o uso imoderado de bebidas alcoólicas, cujo enfoque, no entanto, dependerá muito do conteúdo geral a ser submetido à censura. Conforme a minuta da portaria que já é do conhecimento das emissoras de televisão, não mais “serão liberadas as telenovelas quando a mensagem ou temática configurar: a) propaganda de subversão da ordem, apresentando cenas de terrorismo ou guerrilha, ou ainda, de revolta com características técnicas de guerra revolucionária, com descrição de ações político-subversivas ou de resistência a medidas de preservação da ordem; b) preconceitos de religião, raça ou de classe; c) exteriorização contrária à moral e aos bons costumes; d) desrespeito à lei, à autoridade pública, à disciplina escolar e à harmonia conjugal e familiar; e) exploração ou agravamento de antagonismo ou tensões sociais; f) manifestações de uso de entorpecentes ou drogas afins, bem como o uso imoderado de bebidas alcoólicas; g) cenas capazes de provocar reações de pânico ou horror, caracterizadas ou não por forte suspense; h) exploração do sexo ou vício, violência carnal ou exacerbação do erotismo; i) motivação que possa perturbar, confundir ou abalar padrões morais ou sociais consagrados no país”. Como as instruções para o cumprimento da portaria deverão ser baixadas pelo diretor da Polícia Federal, é possível que no documento sejam esclarecidos alguns pontos que permanecem confusos no original. De acordo com as considerações do Ministro da Justiça ao elaborar a portaria “a telenovela representa técnica aprimorada de comunicação social e forma peculiar de grande penetração popular, desenvolvendo importante influência de caráter cultural, podendo por isso, de um lado ser valioso instrumento de educação e, de outro, constituir-se em meio eficaz de deturpação dos valores éticos da sociedade. Devem ser evitados temas que transmitam apelos inconvenientes para o espectador de menor idade”. Chama atenção também para que a legislação em vigor no campo de censura de diversões e espetáculos públicos – de 1946 – é anterior ao advento da televisão no Brasil e que se tem evidenciado a necessidade de se disciplinar “adequadamente a programação de telenovelas, estabelecendo critérios gerais e uniformes, enquanto prosseguem os estudos visando à atualização e consolidação daquela legislação”. Lembra o Ministro que a respeito das novas normas foram ouvidos outros órgãos governamentais, além de representantes dos Ministérios de Educação e das Comunicações, do Departamento de Polícia Federal e da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT). De acordo com a portaria que será baixada pelo Ministro da Justiça nos próximos dias, a censura das telenovelas abrangerá sempre o texto integral e a gravação de todos os capítulos. O DPF somente se manifestará sobre o texto da telenovela que lhe seja submetida integralmente. A aprovação preliminar do texto não implica liberação definitiva, esta condicionada ao exame da gravação que poderá ser submetida ao DPF parceladamente, devendo obedecer rigorosamente ao texto apresentado para verificação prévia. Antes da liberação do texto é vedada à emissora divulgação de publicidade da telenovela. O artigo visa a eliminar fatos ocorridos como o de *Roque Santeiro*, novela que depois de amplamente anunciada foi vetada, exigindo substituição e explicações ao público das circunstâncias que motivaram o fato. A divulgação publicitária de telenovela quando apresentar trechos cenas ou imagem de transmissão objeto de propaganda, estará sujeita à mesma classificação por horário estabelecido para o espetáculo, diz a minuta da portaria, que estipula ainda, que o DPF, ao fazer a classificação deverá considerar os níveis de compreensão e as exigências psicológicas normais dos diversos grupos etários, de

modo a evitar ou induzir a confusão de valores pelos menores de idade. Por fim, afirma o documento que a telenovela deverá preservar os princípios morais e culturais da sociedade brasileira, respeitar as tradições e os valores de nossa civilização. (JORNAL DO BRASIL, 26 out 1975, p. 8. Grifos nossos).

Essa portaria não chegou a ser publicada. Naturalmente, se assim o fosse, seria o fim da telenovela no Brasil. Certamente nenhuma emissora poderia realizar gravações inteiras para posterior submissão à censura. Além do mais, não seria dado ao autor a possibilidade de realizar modificações no enredo a partir da recepção do público. Os produtores também não podiam aumentar ou diminuir a trama. É o caráter de “obra aberta”, a característica mais fascinante do gênero. A portaria foi a medida mais eficaz que Falcão encontrou para vingar-se do fato de a TV Globo ter exposto a censura, o que repercutiu negativamente.

Os pontos listados como proibitivos também não são novidades. Os censores já trabalhavam com critérios similares. O que seria a grande modificação da legislação era o pedido de envio completo dos textos e também das gravações em VT. Não sabemos o motivo de Falcão não ter baixado a portaria. Possivelmente as emissoras de TV, notadamente a TV Globo e a Tupi, fizeram grande pressão junto ao governo federal. A execução da matéria poderia trazer ainda mais repercussões negativas para o governo Geisel. Tanto a Globo como a Tupi, as principais produtoras de telenovela na época, tinham outros veículos de comunicação e certamente utilizariam todo o seu poder de comunicação para mostrar que a ditadura iria proibir a veiculação de telenovelas no país.

Esse momento é crucial para entendermos como a censura à telenovela ficou mais forte e evidente a partir do veto a “Roque Santeiro”. “Despedida de Casado”, outra telenovela da TV Globo, chegou a ser proibida no ano seguinte. As telenovelas que foram levadas ao ar entre 1974 e 1978 receberam diversos cortes e indicações de impropriedade. Diversos autores – Janete Clair, Lauro César Muniz e Ivani Ribeiro –, para citar os mais atuantes na faixa nobre, por várias vezes tiveram que modificar o enredo para poder continuar com suas tramas no ar.

Ainda sobre a reportagem, gostaríamos de chamar atenção para o discurso moralizante de Falcão. Inicialmente, o Ministro distingue com elogios o veículo TV, estabelece seu alcance e indica que o uso deve se limitar a promover a educação. Fica claro que em sua visão a diversão pública deve adquirir característica educativa e não meramente de entretenimento. As palavras finais vão se tornar o argumento principal dos cortes, ressaltando a proteção da infância e da juventude e dos valores morais da sociedade, fincados em um patriarcalismo histórico.

O Ministro Armando Falcão disse ontem que “não estou preocupado com a censura, porque me interessam mais os delitos de trânsito, as novas formas de penas e construções de penitenciárias”, ao visitar, pela primeira vez este ano, a sala de imprensa para cumprimentar os jornalistas pela passagem do Natal. – O Ministério da Justiça é da política e da segurança. Se virar sensacionalismo, manchete de jornais, através de declarações do Ministro não pode desempenhar as duas funções – explicou, ao ouvir dos repórteres credenciados junto ao seu gabinete, reclamações sobre o distanciamento entre ele e a imprensa. Apesar de observar que “minha visita a vocês tem o sentido informal que a época sugere”, o Sr. Armando Falcão, diante da insistência dos repórteres, resolveu quebrar o gelo, passando a responder algumas perguntas, evitando, também, pela primeira vez, em suas entrevistas, seu característico “nada tenho a declarar”. - O senhor pode nos falar sobre os grandes programas do Ministério? Por exemplo, aquele que visa a consolidação das leis de censura? - Eu não estou preocupado com a censura. Interessam-me os delitos de trânsito, as novas formas de penas, construção de penitenciárias. O delito de trânsito não deve jogar o seu autor na promiscuidade das penitenciárias. Os nossos projetos são tão importantes que a nova lei de tóxico foi pedida ao Ministério para servir de modelo a um país estrangeiro (não se lembrou do nome do país). Vejam também que recentemente assinei portarias nomeando quase 300 novos funcionários para a Polícia Federal, o que demonstra uma preocupação de suprir os sistemas de segurança de pessoal qualificado. (JORNAL DO BRASIL, 24 dez 1976, p. 2, grifos nossos).

Além de ser o Ministro do “nada a declarar”, também podemos enquadrá-lo como o Ministro da contradição. Todavia, a contradição de Falcão era diferente da de Gama e Silva. Gaminha promovia sua contradição como forma de preservar o governo de Costa de Silva. Já Falcão era da sua própria natureza. Acreditamos que a matéria acima é bastante ilustrativa quando posta em confronto com a anterior. Se antes o Ministro se mostrava preocupado com os rumos da censura, a ponto de querer baixar uma portaria que colocava o gênero telenovela em risco, neste momento ele afirma que a censura não é uma preocupação sua.

O tema da censura ganhou um capítulo no livro de memórias de Falcão, o que mostra que o assunto lhe interessava. Vamos reproduzir alguns parágrafos:

A censura chegara para ficar durante uma fase longa da conjuntura revolucionária explícita. Atravessaria o período Costa e Silva, a fase da Junta Militar e abrangeria todo o governo de Médici. Só começaria a ser extinta, lenta e gradualmente, na gestão de Ernesto Geisel. Nas conversas preliminares comigo, depois de convidar-me para o cargo de ministro da Justiça, o presidente eleito me deixou claro o seu intento de extinguir a censura, no contexto do processo de aperfeiçoamento democrático. Não o faria de repente, mas esperava transmitir o governo para ao sucessor, no término do seu mandato, com a liberdade da imprensa completamente restaurada. E foi o que aconteceu. [...]. A execução das medidas de censura ficou exclusivamente a cargo do Departamento de Polícia Federal, cujo diretor-geral, coronel Moacir Coelho, despachava diretamente comigo. A legislação censória era o roteiro do DPF, que me consultava sempre que surgiam dúvidas na interpretação dos dispositivos legais e regulamentares em vigor. Prestigiei a ação do diretor-geral da Polícia Federal e nunca tive nenhuma dificuldade nas relações de serviço. É de assinalar, todavia, como é complexa e difícil, na prática, a arte de censurar. É raro poder somar duas opiniões convergentes sobre um mesmo tema ou um mesmo texto a censurar. Implantado o regime censório, poucos o aceitam, e os pedidos muitas

vezes são contraditórios. Alguns, no comentário murmurando nos ouvidos ministeriais, acham pouco o que se está fazendo. Pedem o agravamento das diretrizes reguladoras, mais corte, mais tesoura. “Aperte mais, você está sendo liberal, pau neles”. Outros berram, quanto podem, pelo fim da censura. (FALCÃO, 1989, p. 372-373, grifos nossos).

Neste primeiro momento podemos notar que Falcão coloca no mesmo bojo a censura à imprensa e a censura de diversões públicas. Mesmo que ambas estivessem sob a sua responsabilidade, a forma como acontecia, na prática, era totalmente diversa. A censura de diversões públicas esteve presente em todas as Constituições, além de apresentar um regulamento próprio, logo sua ação tinha diversos dispositivos que poderiam sustentar os pareceres. A censura à imprensa não possuía dispositivos que a amparasse, além do AI-5. Nem todos os veículos jornalísticos sofreram ações censórias. Se no universo da censura à imprensa sua extinção lenta e gradual foi uma verdade no governo de Geisel, a máxima não é válida para as diversões públicas. No âmbito das telenovelas, ao contrário, foi o período de maior rigor. Falcão ainda afirma que no universo da censura realizava os despachos diretamente com Moacir Coelho. Pelo que sabemos – e também pensando no Regimento do Departamento de Polícia Federal –, não era função do diretor-geral realizar qualquer censura à imprensa, cabendo apenas exercer o ofício junto às diversões públicas. Os técnicos de censura ligados ao DPF também só realizavam esse tipo de censura. A declaração final dada por Falcão, embora soe contraditória, corrobora com toda a argumentação que vamos apresentar ao longo desta tese. Inicialmente, ele aponta a existência dos dispositivos e se mostra disponível para ajudar a interpretá-los. Na sequência, ressalta a dificuldade de duas pessoas chegarem à mesma conclusão. Se a legislação é “clara”, se o próprio Ministro auxilia no processo de interpretação, por qual motivo as pessoas não chegariam à mesma conclusão? Ainda há o agravante da palavra “raro”, utilizada por ele. A resposta que podemos oferecer diz respeito às nuances da mentalidade censória, que mesmo tendo um sentido ideológico mais geral, é também governada por visões de mundo dos sujeitos históricos (no caso os censores) que interpretavam os dispositivos múltiplos que tentavam unificá-la. Inicialmente, ao recuperarmos a trajetória da censura de diversões públicas no Brasil, fincamos um tempo de longa duração. Esta temporalidade gerou um conjunto de valores subjetivos, no campo da censura, fazendo com que algumas proibições fossem praticamente automáticas: todas aquelas que apresentassem qualquer desvio do ideal cristão de família e também as que se apresentassem, de alguma forma, contra o regime vigente. Todavia, além do tempo de longa duração, temos também a mentalidade ligada a um espaço-temporal específico. Talvez esteja nessa questão as principais divergências. Mesmo que uma temática não se enquadre

diretamente nos dispositivos, o governo pode não querer que o assunto seja discutido em qualquer esfera. Nesse momento não vamos alongar tais questões; por enquanto, nos interessa perceber como os dirigentes viam a censura, seu poder e função. Desta forma, podemos observar uma mentalidade específica.

Ainda recorrendo à autobiografia, Falcão voltou a falar especificamente sobre as diversões públicas.

Surgiu, também, o problema do Ballet Bolshoi, objeto de exploração jornalística que não acaba. Eis o que houve, de verdade. No ano de 1976, organizara-se um extenso programa de comemoração da passagem da revolução russa de 1917. Na lista dos festejos, a apresentação do Ballet Bolshoi. A TV Globo aceitara contrato para transmiti-lo por vídeo. Fora negada, porém, a autorização para a exibição no Brasil, sob a alegação de que havia, no conjunto, a suspeita de infiltração de elementos da KGB<sup>100</sup>. Ora, naquela altura dos acontecimentos, tudo que cheirasse a propaganda da União Soviética era combatido com radicalismo. Chegou-me às mãos, então, uma nota do SNI, solicitando a proibição do espetáculo. Em despacho semanal ordinário, levei a matéria à apreciação do presidente. Deliberou Sua Excelência: “Proibir, não. Adie a exibição por trinta dias. Perdendo a apresentação do Ballet a significação de propaganda russa, não há por que proibir”. A recomendação de Geisel foi obedecida, mas a exploração política vem sempre à tona. Eis tudo. As novelas na televisão. Nada quanto a telenovela terá contribuído, no Brasil, para o aperfeiçoamento da nossa arte dramática. A novela, com efeito, atingiu um alto nível de qualidade, seja quanto ao enredo, seja quanto ao desempenho artístico. Grandes artistas se consagraram na preferência popular, os temas foram e são muito bem selecionados e os níveis de audiência alcançam índices espetaculares. Passamos, até a exportar o produto para outros países. Algumas, todavia, me criaram problemas na área da censura, e fui forçado a usar a tesoura com largueza. É que quase todos os autores de novelas são marxistas disfarçados ou assumidos, que utilizam indevidamente a novela para infiltrar a propaganda de suas ideias, de modo ostensivo ou subliminar. No capítulo da invasão de terras a título de forçar a reforma agrária, deu-me trabalho sustentar a linha de defesa do direito de propriedade, sempre alvo de ameaças e de provocações esquerdistas. Por outro lado, no que respeita à moral e aos bons costumes, impõe-se à autoridade pública o dever de preservar a pureza dos princípios em que assenta a formação da família. O recesso do lar não pode ficar aberto à invasão de peças teatrais nocivas à educação de criança e do jovem. Fui inflexível na exigência do respeito aos textos legais vigentes no meu tempo de ministro e lamento, como pai de família e como brasileiro, que, hoje, a licença seja a regra na torrente de imoralidade que, de modo geral, rebaixa e desmerece a televisão brasileira. Isso acontece porque o Poder Público não exerce, como deveria, a fiscalização necessária e porque, entre nós, não funcionam, como nos Estados Unidos, entidades particulares de prestígio que protestam energicamente quando, no campo do rádio e da televisão, o desregramento toma o lugar do comedimento. O cinema, no meu tempo, também estava abrangido pelo arco da legislação censória. Fi-la cumprir, como devia. Assisti, pessoalmente, na sala privativa do Ministério, a exibições prévias de filmes nacionais e estrangeiros em que a obscenidade mais torpe era a marca registrada. Lembro-me de que só depois de muitos cortes, que determinei, permiti a apresentação pública de películas como *Dona Flor e seus dois maridos*, *Laranja mecânica*, *Último tango em Paris* e outros. Nesse terreno, mudei de posição. Agora, entendo que o cinema e o teatro devem ser livres, pois só quem quer e quem paga vai às salas de espetáculos populares. (FALCÃO, 1989, p. 374-376, grifos nossos).

<sup>100</sup> Serviço secreto da União Soviética.

A proibição do Ballet russo, ainda hoje, é utilizada como exemplo do abuso da censura às diversões públicas. Temos que fazer um grande esforço para entender como a transmissão de um espetáculo de dança na televisão poderia ser um atentado à segurança nacional. Mas a nossa atenção aqui se volta para o “como eles agiam” (FICO, 2001) e a função do Serviço Nacional de Informação (SNI) nas mais diversas instâncias do governo. De posse do “pedido” do SNI, só restou a Armando Falcão consultar o dirigente máximo. Geisel, presumindo o impacto negativo da “proibição”, sugeriu apenas a suspensão, como se na prática não fosse a mesma coisa. Situação quase idêntica aconteceu no processo referente a “Roque Santeiro”, que vamos analisar em capítulo específico dessa tese.

Na sequência, Falcão faz longos elogios à telenovela e sua função cultural. A inserção dessa informação em um livro de memórias causa certo desconforto. Como já mostramos, caso Falcão tivesse publicado a portaria exigindo texto e gravação integral para liberar esse tipo de espetáculo, o gênero teria sido extinto. Há também a afirmação de que ele foi obrigado a usar “largamente” a tesoura, o que de fato ocorreu com contundência. Conforme já ressaltamos, foi no momento em que ele esteve à frente do Ministério da Justiça que as telenovelas enfrentaram maior repressão da censura. Não estamos falando de “Roque Santeiro” e “Despedida de Casado” que foram produzidas e não foram veiculadas. Estamos, sim, lembrando de obras como “Os Inocentes” (1974), “Fogo sobre Terra” (1974-1975), “Pecado Capital” (1975-1976), “O Casarão” (1976), “Espelho Mágico” (1977), e praticamente todas as telenovelas exibidas entre 1974 e 1978.

Falcão faz menção a um episódio envolvendo reforma agrária. Pelo texto, parece que ele está se referindo a uma telenovela, mas não indica qual. Sabemos que Walther Negrão tentou inserir essa discussão em “Cavalo de Aço” (1973), todavia essa trama é anterior à posse de Geisel. Sendo assim, acreditamos que Falcão não participou do processo censório desta telenovela. Das telenovelas exibidas entre 1974 e 1979, em todas as faixas de horário e em todas as emissoras, não encontramos nenhuma que tenha abordado especificamente a reforma agrária. As questões da terra e da propriedade estiveram presentes em algumas, notavelmente “Fogo sobre terra” (1974-1975), “Aritana” (1978-1979) e “Sinal de Alerta” (1978-1979), mas sem envolver a questão da reforma agrária – debate necessário cuja grande maioria dos políticos (executivo e legislativo) optou por não levar adiante.

Outras declarações do ministro também chamaram a nossa atenção. Ao dizer que “o recesso do lar não pode ficar aberto à invasão de peças teatrais nocivas à educação da criança e do jovem”, argumenta que “agora, entendo que o cinema e o teatro devem ser livres”. Com a finalidade de não encontrarmos mais uma contradição no discurso de Falcão, preferimos

acreditar que a expressão “peças teatrais” no “recesso do lar” se refere às telenovelas. O que chega ao lar, de graça, em sua visão, merece receber toda a censura, em prol da educação da juventude que não poderia receber pensamentos diversos ou desviantes do ideal de moralidade. Aos que podem pagar – aqui detentores de capital financeiro, cultural e simbólico – seria permitida a apreciação aos espetáculos de teatro e de cinema. A grande população, não detentora desses capitais, deveria ter seu acesso cultural regrado. Por fim, sua autobiografia, publicada cerca de um ano após a promulgação da Constituição que aboliu todas as formas de censura, faz uma crítica ao excesso de liberdade e à consequente imoralidade da programação televisiva – preocupação legítima por Falcão ser um “pai de família”.

### 3.2 OS RESPONSÁVEIS PELO SERVIÇO/DIVISÃO DE CENSURA

A censura de diversões públicas era diretamente vinculada à pasta do Ministério da Justiça, com execução da Polícia Federal. Existiam três instâncias hierárquicas: o Ministro, a chefia da Polícia Federal, e também a chefia do serviço/divisão de censura. Sem alongamentos e repetições, não vamos nos deter nas chefias da Polícia Federal, embora reconheçamos o importante papel na questão da mentalidade censória. Passamos dos Ministros para os responsáveis diretos pela execução. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), rebatizado em 1972 como Divisão de Censura de Diversões Públicas, tinha um dirigente geral, que também ia à imprensa expressar e justificar suas ações. No período compreendido em nosso estudo, o destaque fica para a atuação de Rogério Nunes, que ocupou o cargo por mais de sete anos, o mais longínquo dos chefes da censura. Além dele, outros três dirigentes ocuparam o cargo: Aloísio Muhlethaler, Wilson Aguiar e Geová Lemos Cavalcanti. Assim como fizemos com os Ministros, vamos também reproduzir a visão destes burocratas sobre o papel e função da censura de diversões públicas.

#### 3.2.1 Aloísio Muhlethaler de Souza (1968-1969)

Normalmente, quando alguma pessoa assume um cargo público, seu currículo costuma ser divulgado. No caso dos chefes do SCDP essa expectativa prévia que tínhamos não se confirmou. Praticamente não obtivemos nenhuma informação sobre a biografia desses dirigentes. No caso de Aloísio Muhlethaler, sabemos apenas que ele era tenente-coronel. O General de Brigada José Bretas Cupertino tomou posse como Diretor do Departamento de Polícia Federal no dia 10 de maio de 1968. Em 29 de maio, deu posse a Aloísio,



surpreendendo o grupo da Polícia Federal. A primeira entrevista de Muhlethaler para a imprensa aconteceu cerca de cinco meses após sua nomeação:

Defendendo o cinema nacional e dizendo que não sente nenhum prazer em interditar filmes, o coronel Aloísio Muhlethaler, diretor do Serviço de Censura da Polícia Federal, concedeu entrevista afirmando que “não há muitos filmes subversivos”. Manifestou-se, nessa sua primeira entrevista, favorável à centralização da censura, exceto no que toca à televisão, reconhecendo que esta “não era muito eficiente”, mas assegura que todos os problemas existentes a respeito vem sendo estudados detidamente e espera dar-lhes solução em breve. Admite o coronel Muhlethaler que no início de sua administração o número de peças censuradas tenha sido, percentualmente, maior do que em outras administrações. Ainda que considere isso como uma verdade relativa, não crê que tenha ocorrido o fato porque a legislação sobre censura não vinha “sendo aplicada corretamente ou porque o nível das peças tornou-se mais subversivo ou pornográfico”. – Talvez – comenta – isto tenha sido consequência de um teste, como acontece em toda nova administração, ou talvez tenha sido em virtude de um número maior de peças teatrais apresentadas à Censura. Enquanto o projeto de lei encaminhado pelo Presidente da República ao Congresso Nacional não for transformado em lei, a Censura, como assegurou o seu chefe, manter-se-á estritamente dentro da legislação vigente. Negou que houvesse em preparo uma regulamentação para este projeto após sua transformação em lei, mas frisou que se for chamada a colaborar, “a Censura estará pronta para oferecer subsídios baseados na sua experiência que é indubitavelmente grande”. Não concorda o coronel Muhlethaler com a tese, que foi atribuída meses atrás a algumas autoridades, de que haja ação subversiva ou desagregadora da família da parte dos artistas. Quando à encenação de textos ou peças proibidas, entende que cabe à Censura tomar as providências que a lei lhe outorga, “com imparcialidade e justiça, mas sem ferir a integridade física ou moral de qualquer brasileiro”. Para ele não faz nenhuma diferença o nome do autor de uma peça, pois o *João Ninguém* pode ser até uma revelação, de forma que os critérios de censura são os mesmos para todos”. Elogiou os artistas, a quem considerou, em geral, como pessoas inteligentes e preparadas, compreendendo a ação moralizadora e moderadora do órgão que dirige. Perguntado sobre qual seria, a seu ver, o critério ideal para a censura de teatro, disse o coronel Muhlethaler: – Creio que seria o critério do próprio autor. O critério do bom senso, da maturidade emocional e social. Considera o diretor da Censura, que a tarefa em relação ao cinema seja mais fácil que a de teatro e não lhe preocupa: a exemplo do que vem ocorrendo atualmente nos Estados Unidos, há exagero da violência em filmes. O povo brasileiro, ressalta, é de índole pacífica, não é dado à violência e suas preocupações, como diretor da Censura, é de contribuir para a preservação dessa boa índole, apenas. Acredita que a restrição aos filmes de categoria bem inferior deve ser imposta através da Censura. A restrição da importação viria, naturalmente, facilitar o trabalho da Censura, mas escusou-se de comentar qualquer medida a respeito, porque este problema “não é da minha alçada”. O coronel Muhlethaler também não concorda com a afirmação de que o cinema nacional se resume a quatro *c* – cachaça, comunismo, corrupção e carne. É enfático na resposta. – Não. Absolutamente, não. O cinema brasileiro tem evoluído muito e até já foi premiado várias vezes no exterior. Temos, até, filme com o prêmio máximo do Festival de Cannes. Confessa ter a maior boa vontade em relação ao cinema nacional, havendo determinado prioridade no atendimento e procurado um diálogo franco e cordial com os produtores. Tratamento parecido é dado aos filmes de arte, que “gozam de nossa simpatia”, mas o Decreto nº 20493 determina que nenhum filme seja exibido sem o certificado de censura e “temos de aplicar as normas em vigor: mas somos flexíveis até onde podemos sê-lo”. (JORNAL DO BRASIL, 13 out 1968, p. 38).

Por meio desta entrevista, podemos pincelar algumas características de Muhlethaler como chefe censório. A primeira que podemos remarcar é o seu perfil burocrata e, aparentemente, conciliador. Parece-nos claro que sua função é apenas a de aplicar a legislação vigente e a de cumprir ordens das instâncias hierárquicas superiores. Apesar de opinar sobre a centralização da censura e a produção teatral e cinematográfica, não vemos um perfil forte com propostas capazes de modificar a realidade existente.

A respeito da centralização da censura, que de fato iria ocorrer no ano seguinte por meio de emenda constitucional, o coronel não concorda que a censura da televisão faça parte desse rol de funções e afirma que o serviço era ineficiente. Possivelmente, ele não estava se referindo à produção de telenovela, exibida em rede nacional, mas a outros programas de TV, especialmente os que não são gravados. Pois, neste caso, existe um fator complicador: deslocar o censor de Brasília para a sede das emissoras.

Sobre a legislação vigente, que à época era bastante criticada pelos artistas, com aval do Ministro Gama e Silva, Muhlethaler parece não se preocupar com sua reformulação, mas se mostra firme na forma de aplicá-la – independente do nome que encabeça a autoria. Também chama atenção a não crença às infiltrações comunistas nas artes, uma das justificativas que o governo usaria meses depois para implementar o AI-5. Outra questão evocada, que soa ingênua, era a de que os artistas compreendiam as ações moralizantes e moderadoras exercida pelo SCDP. O ano de 1968, no Brasil, fora marcado por diversas manifestações de artistas e greves contra as ações censórias. Tal fato não condiz com a fala do chefe recém-empossado.

Muhlethaler também evidencia sua leitura em relação à sociedade brasileira. Ao contrário de outros que preferiam utilizar no discurso a preservação dos valores familiares, o chefe do Serviço de Censura primou por destacar os valores pacíficos, contrários à violência expressa nos filmes norte-americanos. Para ele, a principal ação na censura de diversões públicas seria a de impedir que filmes com temáticas violentas contaminassem a índole (“pacífica”) brasileira.

Por fim, temos que considerar que a concepção de “mentalidade” e, logo, de subjetividade e repertório não foi avaliada por ele. Muhlethaler chega a afirmar que o principal critério deveria ser a própria visão do autor; com isso, desconsidera que determinado autor possa pensar que sua obra não está infringindo a legislação, mas que a equipe censória pense de maneira contrária. Tendemos a acreditar que nenhum autor iria submeter determinada obra para ser simplesmente vetada. O autor tinha conhecimento prévio da legislação censória e também sabia que a aprovação dependeria da mentalidade censória. O

próprio Muhlethaler parecia ter ciência disso quando afirmou que o número maior de proibições em sua gestão foi devido a nova administração. Ou seja, poderia ter uma modificação no âmbito da mentalidade, pois os dispositivos eram os mesmos.

No universo da telenovela, possivelmente o primeiro caso de grande repercussão aconteceu com o aumento da impropriedade de “Beto Rockefeller” (1968-1969), da TV Tupi. Anteriormente, o responsável pelo SCDP já havia determinado que cabia aos estados a censura da TV. Todavia, no decorrer dessa telenovela, foi ele próprio quem tomou a decisão:

A partir de hoje, a novela *Beto Rockefeller*, que é exibida em várias cidades às 20h30m, proibida a menores de 14 anos, somente poderá ser transmitida após às 23 horas, por decisão do coronel Aloísio Muhlethaler, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas. A novela *Beto Rockefeller*, que passou a ser proibida para menores de 18 anos, foi considerada como imprópria para o horário em que tinha sido liberada, e passará, agora, a ser censurada em Brasília. A fim de descentralizar a Censura e permitir liberação mais rápida dos programas que lhe são apresentados, o coronel Muhlethaler baixou portaria determinando que o exame dos programas de televisão fosse realizado em suas cidades de origem. Na censura da novela *Beto Rockefeller* ocorreu, no entender do coronel Muhlethaler, uma excessiva flexibilidade. Não poderia ser liberada para maiores de 14 anos e nem passar no horário estipulado – 20h30m – motivo por que decidiu avocar a si a censura. A primeira providência foi determinar novo horário e proibição para menores de 18 anos. Poderá, porém, vir a sofrer cortes. A figura central da novela *Beto Rockefeller* é um jovem que procura vencer na vida através de golpes, procurando alcançar seus objetivos a qualquer preço. (JORNAL DO BRASIL, 15 abr 1969, p. 10).

Embora tenha sido dito, na matéria, que a censura de “Beto Rockefeller” ficou a cargo do SCDP de Brasília, não localizamos nenhum parecer dessa trama. Esta telenovela de Bráulio Pedrosa, dirigida por Lima Duarte e concebida por Cassiano Gabus Mendes, é uma das mais paradigmáticas da teledramaturgia brasileira, sendo constantemente apontada como a responsável pela modernização do gênero. Com proposta mais realista e trazendo a juventude para o protagonismo, a trama deve ter chamado atenção especial por desviar-se do caminho até então seguido pelas telenovelas. A censura da trama mereceu destaque na biografia do autor Bráulio Pedrosa onde podemos ler:

*Beto Rockefeller* era acompanhada diariamente por 800 mil pessoas, em São Paulo, exibida às 8 da noite, até a censura federal do regime militar tentar removê-la estrategicamente para as 23 horas, sob a alegação de que prostituta não podia aparecer em novela. Amenizada as participações das alegres raparigas, o horário original acabou sendo mantido. (SÉRGIO, 2010, p. 43-45).

Apesar de reconhecer a censura televisiva como de responsabilidade dos estados, Muhlethaler não deixava de se preocupar com o que estava indo ao ar. Após a reclassificação

da telenovela da TV Tupi, o chefe do SCDP baixou portarias regulando programas de TV, como podemos verificar nessa nota divulgada no *Jornal do Brasil*.

A censura também baixou instruções às turmas de funcionários estaduais para que não aprovem programas que contenham “cenas de imitação humorística de homossexuais, nem tampouco cenas que mostrem indivíduos com trejeitos e ações semelhantes aos dos homossexuais”. Outra instrução proíbe programas que “contenham cenas que explorem defeitos físicos”. (JORNAL DO BRASIL, 30 abr 1969, p. 12).

Desta forma, Muhlethaler, em uma tentativa de moralização do veículo, proibiu oficialmente o que era conhecido no âmbito censório como “aberrações”. Sendo assim, nenhum programa de TV, o que inclui as telenovelas, não poderia apresentar homossexuais, nem mesmo parodiados, e pessoas com “defeitos físicos”, como já assinalamos. Embora a nota não diga, as emissoras de TV também não poderiam veicular problemas mentais. Ainda no âmbito da censura na TV, Muhlethaler advertiu e suspendeu apresentadores como Dercy Gonçalves, Sílvio Santos, Chacrinha e Jacinto Figueira Júnior. A justificativa era que os programas apresentavam situações humilhantes para com o público participante<sup>101</sup>.

Um apoio aos pais e responsáveis para que limitem o tempo gasto pelas crianças em filmes, telenovelas e programas sobre crime e ações aventureiras foi formulado ontem pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. O diretor do SCDP, coronel Aloísio Muhlethaler, informou em nota à imprensa que pretende fazer reuniões com diretores de TV, produtores e distribuidores de filmes para analisar a influência desses meios de comunicação no comportamento da juventude. Acentuou o diretor do Serviço de Censura que tem se esforçado para disciplinar e tornar o mais possível positiva a influência do cinema e da televisão no comportamento da juventude. – Esses meios de comunicação – acentuou – são os veículos mais eficientes na inseminação direta ou subjetiva de ideias e padrões sociais em diversas faixas etárias, principalmente nas mais jovens e inexperientes. Observou o coronel Muhlethaler que até por desenhos animados, “ditos infantis, há a fixação de emoções que se refletem no arredo das brigas de mocinhos e bandidos dos petizes, que se expõem a riscos a tentativa de ficarem parecidos com os heróis e vilões das fitas que os impressionaram”. Para o diretor do SCDP é inegável que as crianças imitam os gestos, expressões e atitudes de artistas lançados pelo cinema e pela televisão, cujos recursos técnicos fazem com que elas pensem ser tudo aquilo verdade. É por esse motivo que resolveu conclamar os pais, responsáveis e autoridades a auxiliarem-no “na preservação dos sentimentos de pureza, amor, carinho, bondade e solidariedade inato das crianças, selecionando os programas realmente adequados aos seus filhos, fazendo uso das impropriedades de horário recomendados pela Censura”. Necessário se faz, no seu entender, que os pais e responsáveis deem aos seus filhos menos tempo para os filmes, telenovelas e programas sobre crimes e ações aventureiras com episódios violentos, motivo por que resolveu fazer este apelo a todos. Somente com a mobilização dos pais, responsáveis e autoridades é que se poderá alcançar, para o cel. Aloísio Muhlethaler, este objetivo e forçar os promotores de espetáculos a burilar suas programações,

<sup>101</sup> Sobre a portaria ver: CENSURA FEDERAL PROÍBE PROGRAMA DE TELEVISÃO QUE HUMILHE SEUS CANDIDATOS. *Jornal do Brasil*, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 38, 22 maio 1969. p. 7

ajustando-as ao desenvolvimento cultural e social da juventude. (JORNAL DO BRASIL, 10 out 1969, p. 10).

Não é nossa função, como intérpretes da censura e da mentalidade censória, concordar ou discordar dos artifícios do processo. Todavia devemos registrar que concordamos com Muhlethaler na observação de que os pais devem ser os responsáveis por decidir o que é (ou não) recomendado para seus filhos. A medida mais simplista – e que, de fato, foi a mais utilizada – é simplesmente proibir que esses produtos sejam exibidos. Desta forma, essa suposta preocupação faz com que o público para o qual o espetáculo se dirige, também fique limitado para poder consumi-lo.

### 3.2.2 Wilson Almeida de Aguiar (1970)

Cearense, de Massapê, nasceu em 1918 e faleceu no Rio de Janeiro em 1981. Aguiar era jornalista e possuía o título de Mestre em Comunicação, adquirido na Europa. Foi também professor universitário, radialista, ator<sup>102</sup> e diretor de TV. Pelo currículo, seria o chefe mais preparado para o cargo, o que garantia à censura um caráter menos policialesco. Aguiar ficou apenas nove meses à frente do SCDP, assumiu em 9 de janeiro de 1970 e entregou o cargo em 7 de outubro. Apesar do curto tempo, deixou marcas importantes, como as portarias que regulamentavam a televisão, rádio, teatro e cinema – previstas no Decreto-Lei nº 1077.

Apesar de longo, vamos reproduzir o discurso de posse de Aguiar, transcrito no *Correio Braziliense*:

Somos daqueles que acreditam não ser deferido a quem quer que seja o direito de desatender à convocação para servir ao seu país. Não importa qual a missão que lhe esteja reservada, desde que se sinta capaz de desempenhá-la. Ao sermos convidado por Vossa Excelência, Sr. General Walter Pires de Carvalho Albuquerque, para dirigir o Serviço de Censura Federal, tivemos a oportunidade de trocar pontos de vista sobre as dificuldades do posto e as suas implicações. No entanto, o pensamento de Vossa Excelência e do ilustre Chefe da Polícia de Segurança, General Demócrito Soares de Oliveira, de reformular a censura, reestruturando-a de modo a torná-la um instrumento da cultura, da arte e, também, da defesa da sociedade, levou-nos a aceitar, com entusiasmo, a missão que nos estava sendo confiada. Pensamos, Senhoras e Senhores – e não parece ser outro pensamento dos ilustres Chefes da Polícia Federal – que este ato não deveria ter lugar fossem outros os tempos em que vivemos. No entanto, o mundo atravessa uma fase de transformações, que de acordo com os observadores e estudiosos, poderíamos chamá-las de “inconscientes”, porque a massa, confundida pela incapacidade de interpretar, de assimilar o sempre crescente volume de informação que lhe chega a tônica do instante, violada

<sup>102</sup> Como ator, seu papel mais importante foi o personagem Nezinho do Jegue, na telenovela “O Bem-Amado” (1973) e também na série de mesmo nome exibida entre 1980 e 1984. Era pai do escritor de telenovela Wilson Aguiar Filho.

psiquicamente pela agressividade da metodologia persuasiva, aplicada aos meios de comunicação social, mais das vezes se volta contra as melhores tradições sem se dar conta de que está a destruir os contrafortes da sua própria segurança e bem-estar. Numa impressionante quase totalidade, os sociólogos, os psicólogos, os pesquisadores de comportamento do homem, apontam como causa dessas manifestações a falta de critério coletivo das mensagens, que o agente comunicador dirige às audiências através dos meios de comunicação social. É cientificamente provado que o processo de culturização do homem, isto é, a formação da sua personalidade, o acompanha desde o nascimento até a morte. Aprendemos enquanto vivemos, através de condicionamentos externos, conscientes e inconscientes, sendo que a incidência deste último deveria ser reduzida à medida que alcançássemos a “idade da razão”, na qual o sentido crítico de cada um comparasse, ordenasse, rejeitasse ou aceitasse a informação recebida. Mas o homem, além de espírito, também é corpo. E, porque também corpo, é capaz de se deixar influenciar pelas sugestões do ambiente que, se persistentes, por imperativo quase biológico, nele começa a se desenvolver um processo de adaptação que terminará por fazê-lo aceitar, pacificamente, o novo estado de coisas, incorporando-o aos seus hábitos, embora isso, anteriormente, de qualquer maneira, contrariasse os seus princípios. Por sua própria natureza é o homem vulnerável às excitações exteriores. E hoje vivemos mergulhados em um mundo de excitações, que se convencionou chamar de “civilização da imagem”, o qual se erige num verdadeiro processo de reelaboração interior da personalidade. Por traz de qualquer mensagem, principalmente se comunicada pela imagem, existe um mundo vivo que pensa, cheio de ideias que envolvem, de sentimentos que se transferem com os seus valores próprios, que trabalham os receptores no plano das reações emocionais, o mesmo que dizer fazendo-os viver num mundo dominado pelo inconsciente, porque com este estabelece comunicação direta, livre de barreiras mentais. Este fenômeno, a vinculação da imagem ao ser – consagrado pela filosofia tradicional como a dupla relação que vai da imagem à razão, que a capta e a compreende como imagem e, por seu intermédio, chega à realidade do ser –, é definido como a “verdade lógica”, a “verdade ontológica”. Já no processo eletrônico, Guy Gauthier chamou-o de “imperialismo inconsciente da televisão”, porque ganha mais em força, em poder de convicção, porque melhor se adapta às técnicas modernas da persuasão e atual nas audiências com efeitos quase que hipnóticos. Numerosas pesquisas científicas provaram que a opinião coletiva ainda se desenvolve sob influências de condicionamentos emocionais e que a quase totalidade dos homens não tem “opinião pessoal”. Suas manifestações, nesse sentido, segundo os psicólogos sociais, não são mais que exteriorizações pessoais do pensamento do grupo, ou da sociedade, do qual participa como ser expressivo. Essa verdade, cujo conhecimento pode parecer decepcionante, nos leva a outra: à medida que crescem em poder os meios de comunicação coletiva, maiores são as responsabilidades do agente comunicador e do Estado, porque, quando se comunica alguma coisa a alguém, com ele estamos dividindo o conhecimento dessa coisa. E, ao se fazer a comunicação, embora não seja este o objetivo, se influi no comportamento do comunicado porque se está atraindo-o a participar do conhecimento dividido. Logo, quando se comunica alguma coisa à coletividade, se está associando a comunidade, pelo pensamento, à mensagem objeto da comunicação. Portanto, os meios de comunicação coletiva são processos de interação social, são instrumentos de progresso, de evolução comunitária, o mesmo que dizer serviço público, que não perde as suas características, nem tampouco lhes altera a finalidade, que é a moral social, porque acionados pela iniciativa privada. Não teria surgido o conflito, que poderia ser chamado milenar, se desvios não fossem tomados pelo agente comunicador para emitir a sua mensagem. A sociedade, então, teria de se armar com os instrumentos necessários à sua defesa. Em meio a esse conflito histórico, no qual uma das partes acusa a outra de arbitrária, cuja a ação destrói as melhores manifestações da arte e da cultura, e esta aponta naquela intuições de atentar contra a moral, à tranquilidade e a sobrevivência do comunicado, é que hoje ingressamos absolutamente conscientes das nossas responsabilidades, chamado que fomos, por um imperativo profissional, pelo Excelentíssimo Senhor General Walter Pires de Carvalho Albuquerque. Toda mensagem dirigida à coletividade, tem um canal próprio para se comunicar com a

sua audiência. Quando isso não ocorre acontecem distonias, dando lugar aos abusos, que podem ameaçar o objetivo comum da sociedade. Desfazer os possíveis cruzamentos de canais, procurar situar cada mensagem em sintonia certa com a sua audiência é a responsabilidade que assumimos, nesta oportunidade, com o governo e a sociedade do nosso País. Procuraremos cumprir o nosso dever com humildade, com serenidade, com honestidade de propósitos, sobretudo com lealdade, sem nos esquecermos nem da evolução dos padrões sociais, nem da realidade brasileira. Esperamos cumpri-lo com a ajuda de Vossa Excelência Senhor General Walter Pires de Carvalho Albuquerque, do meu Chefe imediato, o Excelentíssimo Senhor General Demócrito Soares de Oliveira, dos meus companheiros de trabalho, dos produtores, dos artistas, dos diretores de espetáculos e da sociedade. Escolhemos a comunicação coletiva como profissão porque não acreditávamos no isolacionismo. cremos sim, no diálogo como processo de interação, como estrada livre ao entendimento, à unidade de esforços, à comunhão de ideias e dos propósitos; cremos na capacidade criadora responsável do agente comunicador brasileiro; cremos que todos creem na necessidade patriótica de se preservar a família brasileira; cremos que o caminho de todos converge ao mesmo fim: construir uma pátria sadia, forte, independente, culta, dominada pelo desejo de liberdade, onde cada um autolimita sua ação as fronteiras da liberdade dos demais. E, porque assim cremos, esperamos ser ajudado e ajudar a fazer das nossas novas funções a porta pela qual entrem as parcelas em da qual, saia a soma da adição de todos os valores que se envolvem com os meios de comunicação coletiva. Estes, Senhoras e Senhores, são os nossos propósitos. (CORREIO BRAZILIENSE, 10 jan 1970, p. 2, grifos nossos).

Podemos perceber que Aguiar não foi objetivo em seu discurso. Não falou exatamente sobre a sua visão do processo censório. Com uma profundidade questionável, seu discurso parece ter sido tirado de um manual de Teoria da Comunicação dos anos 1930. Toda argumentação parte da teoria dos efeitos fortes, que os meios de comunicação exercem no público. Mesmo assim, ainda é possível observar um tom conciliador em sua fala, ao contrário dos pronunciamentos de Buzaid sobre o temor da invasão comunista nas artes. Aguiar fala em zelar pela Pátria e pela família, mas não menciona Deus. Mostra-se preocupado com os valores artísticos e de garantir meios para que a censura não seja um impedimento a sua expressão.

Assim como seus antecessores (e também sucessores), Aguiar tinha como objetivo reformular a legislação censória. O diretor chegou a visitar diversos órgãos da censura estadual e admitiu carência de funcionários. O que mais chamou atenção foi a afirmação das “diversas formas de moral”:

Por ter observado em cada Estado “uma concepção diferente de moral”, o chefe do Serviço de Censura da Polícia Federal, Sr. Wilson Aguiar, anunciou ontem que vai fazer uma revisão crítica das diretrizes adotadas pelo órgão. O Sr. Wilson Aguiar passou sete dias visitando os Departamentos Regionais do Serviço Federal de Censura de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Constatou que a principal deficiência desses órgãos é a falta de censores [...]. Em maio, ele fará uma viagem aos estados do Norte e Nordeste, onde espera encontrar mais elementos para organizar uma “doutrina da censura”, que será estabelecida atendendo às exigências peculiares de cada área. (JORNAL DO BRASIL, 12 mar 1970, p. 7).

O Decreto de 1946 não definia conceitos que pudessem ser entendidos como moralizantes. Assim como as legislações anteriores, o texto é generalista, dando margem a diversas interpretações. Ao que parece, Aguiar gostaria de “criar” uma mentalidade censória única. Mas a individualidade de cada censor dava, também, a ele argumentos distintos para classificar, cortar ou interditar. Talvez tenha sido este o motivo pelo qual os pareceres, que antes eram assinados apenas por um censor, passaram a ser assinados por um conjunto de três censores (embora, diversas vezes encontramos pareceres assinados apenas por dois censores).

Aguiar levou adiante a proposta de criar uma espécie de “código moral” que poderia ser utilizado em todo território nacional, com a finalidade de unificar as normas censórias e a interpretação da legislação. O jornal *O Globo* acompanhou as primeiras discussões:

– Até a regulamentação do beijo – a maneira como ele pode ser dado num filme ou numa peça teatral – será incluída no “Código de Censura” que está em fase de elaboração na assessoria do Serviço de Censura de Diversões Públicas e deverá ficar concluído nos primeiros dias de maio. O chefe da Censura, Sr. Wilson Aguiar pretende promover, brevemente, amplo debate sobre o código, com a participação de artistas, psicólogos, professores de comunicação, diretores de emissoras de rádio e televisão, juízes e bacharéis de Direito. O “Código de Censura”, que indicará também aquilo que pode ser liberado de acordo com a idade do espectador e quais as multas e infrações a que estarão sujeitos os infratores, funcionará nos mesmos moldes do atual Código Nacional de Trânsito. Assim, o chefe da Censura não terá de baixar seguidos atos, como atualmente, limitando-se apenas a ditar normas. O Sr. Wilson Aguiar esclareceu que os debates terão por tema apenas o “Código de Censura”, não entrando em pauta, como alguns jornais noticiaram, a nova legislação sobre a censura de diversões públicas. A reunião de que ele cogita é por enquanto uma ideia a ser desenvolvida e que será levada no diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, General Walter Pires, ou no Ministro da Justiça, Professor Alfredo Buzaid, os quais caberá convocar a reunião. (O GLOBO, 7 abr 1970, p. 2, grifos nossos).

Como podemos perceber, a intenção de Aguiar era a de criar uma norma detalhada, que poderia sanar a dúbia legislação em vigência. O jornalista responsável pela nota deu ênfase à regulamentação do beijo. A partir dessa consideração, poderíamos imaginar a dimensão subjetiva de como seria essa regulamentação. Aguiar ainda afirma que seu projeto seria similar ao código de trânsito. Todavia, o chefe da censura parece desconsiderar que um código moral não consegue ser exato como um código de trânsito. Por mais descritivo que seja, um código moral sempre será subjetivo e vai depender do repertório cultural (e moral) de quem o julga.

Denominado de “Normas Doutrinárias da Censura Federal”, Aguiar baixou o “código” dias antes de se desligar do SCDP, em 17 de setembro de 1970. A Norma está reproduzida no livro de Rodrigues, Monteiro e Garcia (1971), com a indicação “em elaboração”. Esta norma



não tinha caráter de dispositivo, mas pode ser compreendida como uma doutrina, ou seja, a forma de como se espera que determina lei seja interpretada.

A norma apresenta seis capítulos. No primeiro, “das disposições preliminares”, é apresentada a classificação indicativa dividida em três grupos: teatro e cinema; televisão e rádio; e periódicos. O segundo determina as “normas censórias gerais” e descreve os tipos de mensagens possíveis de serem encontradas, mas sem indicar quais poderiam ser permitidas ou proibidas. O terceiro capítulo, “das determinações das impropriedades” explica o que poderia ser liberado de acordo com a classificação indicativa listada anteriormente. Como exemplo, vamos listar o que seria proibido para exposição antes das 20 horas, visto que os pareceres que analisamos estão situados nesta faixa. Dizem as alíneas do inciso I do artigo 8º: a) crimes sem punição ou com pormenores de sua prática; b) justificativas de vingança, ódio, ou da violação das leis universais de solidariedade humana; c) uso imoderado de armas de fogo; d) vulgaridades, linguagem de baixo calão, ou qualquer manifestação visual ou auditiva que possa ferir os bons costumes; e) indumentária que permita visualizações indevidas; f) comportamento que comunique intenções lascivas ou obscenas. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 242).

Estas seis situações detalhadas não suprime o caráter subjetivo da mentalidade censória. Além do mais, elas dão margem ao que se configurou chamar, na censura à telenovela, como antevisão. Na censura de peças teatrais e de filmes, o produto final é o motivo dos pareceres. Na telenovela, os personagens são moldados no decorrer dos capítulos. A norma diz “crimes sem punição”. Na análise de uma telenovela, poderia sugerir que o crime fosse resolvido num mesmo bloco de capítulos, o que, pela característica do gênero e sua herança folhetinesca, não configura algo crível. Por isso, os censores sugeriam impropriedades e clamavam pela rápida solução/punição. A lógica de produção, sendo diversa, deveria ter normas igualmente distintas. A norma também utiliza expressões com uma ampla rede de significados. “Imoderado” é um exemplo. Qual seria o limite para o uso das armas de fogo? Não fica claro. O mesmo em relação à indumentária. O que realmente seria “visualizações indevidas”? Já que Aguiar queria criar um “código de trânsito” para a censura, deveria ter sido mais detalhista.

O quarto capítulo “da avaliação das impropriedades” delinea os objetivos do código:

Art. 10 – A censura prévia tem por objeto a defesa da saúde mental e física dos jovens e adolescentes e se propõe a eliminar das comunicações de interação social que lhes são dirigidas, as incitações à delinquência e a sexualidade, e os temas anticulturais, pela periculosidade de suas influências na formação moral dos menores de idade. Art. 11 – Os critérios de análise das comunicações de interação

social devem basear em conotações objetivas e concretos, visando a definir índices de avaliação, inspirados na proteção do menor e orientados na pesquisa do mecanismo de influência da imagem e a sua dinâmica, do argumento e o seu desenvolvimento, sobre o psiquismo do jovem. Parágrafo Único – Na eliminação de estímulos negativos que porventura as comunicações de interação social possam ter, deve ser levado em consideração o grau de receptividade de cada grupo etário, para que sejam evitadas as influências de comportamentos errados. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 244-245).

Isso mostra que a norma doutrinária preocupa-se, sobretudo, com a preservação da infância e da juventude. Na grande maioria dos pareceres, analisados a partir do próximo capítulo, vamos encontrar a quase reprodução do artigo 10 na justificativa para os cortes. Neste ponto, acreditamos que essa norma, apesar de não ter sido oficialmente publicada como dispositivo, servia de guia para a análise censória. Já o artigo seguinte mostra, novamente, a fragilidade do código ao afirmar que os critérios devem ser “objetivos e concretos”. Se os critérios não são objetivos na norma, como os censores poderiam utilizá-los? Todavia, é importante salientar que a medida ao menos tentou dar um tom uniforme às práticas censórias, mesmo que a questão da mentalidade passe a ser significativa em todo o processo.

O capítulo seguinte (das disposições gerais) reproduz os assuntos que são proibidos de serem veiculados, não apresentando novidades em relação às legislações anteriores. Por fim, o último capítulo (das disposições finais) indica que todo o material encaminhado para a censura deverá ser analisado por uma comissão de três censores, no prazo de 48 horas; todavia, o parecer seria individual. Essa prática foi modificada posteriormente, com a assinatura dos três censores no mesmo documento, embora exceções a esta regra fossem comuns, em razão das dinâmicas administrativas.

Ao renunciar ao cargo, Aguiar avaliou como positivo o período que esteve à frente do SCDP e destacou a importância das normas doutrinárias.

O professor Wilson Aguiar deixou ontem o cargo de Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, passando o cargo ao sr. Geová Lemos Cavalcante que ocupará aquela função em caráter provisório. Durante a solenidade de transmissão do cargo, presidida pelo Diretor da Polícia Federal de Segurança, General Demóclito Soares de Oliveira, o professor Wilson Aguiar usou da palavra dizendo: “Acredito Sr. Diretor Geral, que a minha missão como chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas tenha chegado ao fim. Durante nove meses, sob a orientação de Vossa Excelência, procurei dar à Censura Federal o que de melhor tenho porque sempre considerei um privilégio servir ao meu País. Nesse período, a Censura Federal perdeu aquela imagem agressiva para ser aceita e respeitada nos diversos setores de suas atividades. As áreas de atrito entre a Polícia Federal e produtores, diretores e artistas quando não foram de todo eliminadas pelo menos foram em muito reduzidas”. Falando sobre a atual situação do Serviço de Censura, acentuou o professor Aguiar: “Por outro lado, o Serviço de Censura conta hoje com um corpo de censores e fiscais disciplinado, capaz de orientar o cumprimento de suas missões e sempre atento aos interesses do País. Também já

está entregue ao uso dos interessados, as 'Normas Doutrinárias da Censura Federal', documento dos mais importantes, pois que limita o poder arbitrário, do Chefe do Serviço de Censura e leva ao conhecimento geral a orientação a ser seguida pelos censores". Citou ainda o professor que, atualmente, acha-se em fase final de revisão no Ministério da Justiça, projeto de consolidação da legislação censora. No tocante à fiscalização, o ex-chefe do Serviço de Censura, referiu-se à arrecadação mensal do órgão e finalizou, tecendo elogios ao sr. Geová Lemos Cavalcante, novo chefe do Serviço, julgando-o digno e competente para ocupar o cargo. (CORREIO BRAZILIENSE, 8 out 1970, p. 3, grifos nossos).

Como podemos perceber, Aguiar percebia nas Normas Doutrinárias a importância de dar orientações para a prática da censura, e ainda apontou a limitação das atribuições da chefia. O que, na prática, não foi o que aconteceu, já que a palavra final do parecer sempre pertencia ao dirigente - quem, de fato, tinha o poder de liberar, cortar ou proibir algo, respeitando ou não as indicações dos pareceres.

Após a saída do SCDP, Aguiar foi contratado pela TV Globo para orientações a respeito da censura. A escritora Renata Pallottini, em entrevista a Cristina Costa (2008), recorda da atuação do censor:

Conheci o Wilson Aguiar, pai do Wilsinho [...]. O pai dele fazia a censura extraoficial da Rede Globo sobre o infantil Vila Sésamo, que escrevi com o Chico de Assis na década de 1970. Escrevíamos na própria redação da TV Cultura, que produzia o programa. [...]. O Wilson ficava permanentemente na redação do programa, assistia às gravações. E ele tinha poder de veto. Quem pagava a produção era a Globo, que colocou o Wilson Aguiar lá para censurar. Ele tinha pertencido à censura federal. Mas era educadíssimo, fino, gentil, muito afável, risonho, cordial. Mas, quando dizia não era não. (COSTA, 2008, p. 47-48, grifos nossos).

As características destacadas pela escritora, ao que nos parece, não diferiam da época em que ele ocupou do cargo no SCDP, visto que, segundo o próprio, a relação entre artistas e a Censura teve uma melhora considerável, mesmo sendo a época de Buzaid à frente do Ministério da Justiça e a implantação do polêmico Decreto-lei nº 1077.

### **3.2.3 Geová Lemos Cavalcante (1970-1971)**

Outro chefe do Serviço de Censura nomeado no momento em que Buzaid ocupava o cargo de Ministro da Justiça e o Gen. Bgda Walter Pires de Carvalho Albuquerque era Diretor da Polícia Federal, foi Geová Lemos Cavalcante, cearense, jovem bacharel em Direito, que assumiu o posto com menos de 30 anos. Cavalcante já ocupava o cargo de diretor adjunto desde maio de 1970, tendo tomado posse, após a renúncia irrevogável de Aguiar, em 07 de outubro de 1970.

Ao contrário dos demais chefes do SCDP, Cavalcante pouco se expressou pela imprensa: apenas se limitava a comentar que determinada interdição foi motivada por ferir a moral e os bons costumes. O que nos chamou mais atenção durante esse período foi a publicação de uma portaria proibindo “shows de travesti”, conforme noticiou Adeth Leite em sua coluna no *Diário de Pernambuco*.

Portaria acaba de ser assinada em Brasília pelo chefe do Serviço de Censura Federal, Geová Lemos Cavalcante, proibindo apresentações nos teatros, cinemas e emissoras de televisão de “shows de travestis”. Acredita o titular da censura que o documento não visa, especificamente, nenhuma peça que venha sendo apresentada. A portaria como explica, tem caráter preventivo, e não repressivo. Decorre apenas da preocupação de que empresários levem ao palco, às telas ou aos estúdios de TV, os “shows” de homossexuais que fazem sucesso em boates e casas noturnas. Quanto aos espetáculos dessa espécie apresentados em recintos fechados, tais como casas noturnas, esses não serão afetados pela medida, continuando a cumprir apenas o ritual de apresentação prévia do enredo desses shows às turmas de censura existentes nos Estados, como sempre fizeram. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 20 jan 1971, p. 23, grifo nosso).

Quando Aguiar publicou as “normas doutrinárias”, um de seus objetivos foi o de limitar o uso de portarias por parte do dirigente do SCDP. O teor da portaria de Cavalcante faz parte não só das “normas” como também de toda a legislação censória anterior, de caráter machista e que não contempla as diversidades. O chefe aponta que existe apenas um caráter preventivo, mesmo assim soa destoante.

Cavalcante, único chefe da censura ainda vivo, foi entrevistado pelo jornal *O Globo* em 2014, lembrando os tempos em que estivera a frente do SCDP. Bem sucinto em suas respostas, podemos destacar os seguintes trechos.

*Havia pressão no seu gabinete?*

Havia uma movimentação intensa de representantes das classes: empresários teatrais, funcionários de emissoras de televisão, mas não havia pressão direta por parte de militares ou civis, pelo menos em relação a mim. Grupos de artistas se dirigiam, sempre, à Assessoria de Relações Públicas da Presidência da República e ao Ministério da Justiça, e eu recebia notícias desses contatos através do Diretor Geral da Polícia Federal. O caso mais emblemático de pressão aconteceu com o filme “Dr. Jivago”. A Censura liberou para exibição para maiores de 18 anos. Mas Harry Stone, o “embaixador de Hollywood”, demonstrou seu inconformismo e conseguiu obter a liberação para maiores de 16 anos. Segundo ele demonstrava estatisticamente, a censura aplicada representava uma enorme diferença em ganhos financeiros. [...]

*Como era o lado emocional do chefe da Censura?*

A atividade censória consistia essencialmente em classificação por faixa etária, denotando ser uma atividade rotineira e tediosa sem qualquer envolvimento emocional. (O GLOBO on-line, 28 mar 2014, grifos nossos).

Este trecho da entrevista de Cavalcante permite pensar que o trabalho exercido por ele era apenas burocrático, ou seja, verificar os pareceres, liberá-los e assinar o certificado

consócio. Como verificamos em nossa pesquisa nos jornais da época, ele não apresentava sua opinião a cerca da censura, não dizia nada sobre futuras legislações ou regulamentações. Tampouco, Cavalcante era um negociador: conforme seu depoimento, as reclamações não era dirigidas a ele. Outra questão importante é a afirmação de que não havia pressão por parte dos governantes em relação ao trabalho desenvolvido por ele.

### 3.2.4 Rogério Nunes (1971-1979)

Durante todo o período da Ditadura Militar, Rogério Nunes foi quem ficou o maior tempo à frente do SCDP, posteriormente denominado de DCDP. Nunes chegou a trabalhar diretamente com três diretores da Polícia Federal: Gen. Bgda. Nilo Canepa, Gen. Bgda. Antônio Bandeira e Cel. Moacyr Coelho; e com dois Ministros da Justiça, Alfredo Buzaid e Armando Falcão. Durante os sete anos em que esteve no cargo, Nunes não passou por nenhuma modificação legislativa, embora diversos projetos tenham sido estudados durante o período. No âmbito da censura à telenovela, foi o mais rígido de todos – o que inclui os chefes posteriores (José Vieira Madeira, Solange Hernandez, Cariolano Fagundes e Raymundo Eustáquio de Mesquita) pois, embora não refletidos neste estudo, tivemos acesso aos pareceres emitidos, o que certamente será nosso objeto de pesquisa em um futuro próximo.

Além do longo tempo à frente da censura e da reestruturação administrativa do órgão, outra marca importante, e que se manteve posteriormente<sup>103</sup>, foi o fato de Nunes ser um policial federal de carreira. Embora não tivesse trabalhado especificamente como censor, foi o primeiro funcionário do DPF a ocupar o cargo.

O novo chefe do Serviço de Censura Federal será o Sr. Rogério Nunes, um policial de carreira que vem exercendo há um ano a chefia da Delegacia Regional de Polícia Federal em Brasília, onde se destacou, principalmente, pelo seu combate aos traficantes de tóxicos da cidade. Ele substituirá na censura o inspetor de polícia Geová Cavalcante, que vinha exercendo o cargo há um ano. O Sr. Rogério Nunes é apontado por seus companheiros como um dos responsáveis pela adoção, em caráter experimental, de uma nova estrutura administrativa para uma Delegacia Regional, de modo a tornar o seu funcionamento mais eficiente e dinâmico. Formado pela Faculdade de Direito do Estado do Rio, o sr. Rogério Nunes é policial há 34 anos. Começou como guarda civil. Depois foi corregedor da Polícia Federal, diretor da Polícia Federal de Investigações, e chefe de gabinete do diretor-geral do DPF. A sua indicação para a chefia da censura faz parte também do interesse do General Nilo Canepa em nomear para altas funções no órgão funcionários da casa para valorizá-los. Na Delegacia Regional de Brasília, o Sr. Rogério Nunes aplicou uma nova estrutura administrativa. Em vez de lotar em casa seção – de tóxicos, tráfego de pessoas, censura, e outros – um determinado número de agentes federais, ele preferiu manter todos os agentes sem lotação. Quando tornava necessário realizar

<sup>103</sup> Madeira, Solange, Fagundes e Mesquita eram censores de carreira.

uma blitz ele desviava, então, dezenas deles apenas para aquela tarefa. Quando o problema maior a ser enfrentado pela Delegacia era o contrabando, ele destinava para essa outra tarefa vários outros. No seu combate ao tráfico de maconha na cidade, o Sr. Rogério Nunes mandou prender um policial da Secretaria de Segurança. O policial era muito conhecido na cidade e sempre houve a suspeita de que era traficante. Quando o Sr. Rogério Nunes assumiu a Delegacia e resolveu desencadear uma vasta operação para reduzir ou eliminar o problema das drogas na cidade, o policial foi preso. (JORNAL DO BRASIL, 23 out 1971, p. 3, grifos nossos).

Como podemos verificar na matéria do *Jornal do Brasil*, ao apresentar o currículo profissional de Rogério Nunes, ela o destaca como bom administrador e, além disso, o classifica como severo e até mesmo intransigente. Rogério Nunes, especialmente em sua segunda fase (a ligada ao governo Geisel), vai se mostrar como um administrador bastante rígido no cumprimento das normas censórias. Foi em sua administração, e apenas nela, que as telenovelas foram inicialmente liberadas e posteriormente proibidas. Ademais, ele chegou a modificar momentaneamente a grade de programação das emissoras de TV com a reclassificação etária. Embora não seja nosso objeto, o teatro e o cinema também sofreram grande repressão no momento em que ele esteve à frente do cargo, conforme nota do *Diário de Pernambuco*: “Os artistas de teatro fizeram um levantamento e chegaram a seguinte conclusão: nos últimos cinco anos foram censuradas mais peças do que em todo o período da República brasileira. Alarmados, encaminharão manifesto ao presidente Ernesto Geisel”. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 30 ago 1975, p. 9). De certa forma, seu pensamento censório é consonante com o de Buzaid e o de Falcão. A posse de Rogério Nunes aconteceu no dia 4 de novembro de 1971 em sessão reservada.

O diretor da Divisão de Censura, Rogério Nunes, explicou ontem que os programas de televisão têm que ser submetidos a rigoroso exame antes de ser liberados, de vez que não há possibilidade de controlar a audiência “pois a TV entra na casa de todo mundo sem pedir licença”. Com relação à novela *Roque Santeiro*, que faria sua estreia ontem na Rede Globo, acentuou que a censura utilizou os critérios de rotina e nada de especial houve<sup>104</sup>. Os cortes determinados devem ser feitos e a novela não poderá ser exibida antes das 22 horas. O diretor da Censura reiterou o que em muitas oportunidades já havia acentuado no sentido de que a televisão merece um cuidado especial de vez que ninguém controla a audiência. Citando uma outra novela daquela emissora<sup>105</sup>, disse que as cenas de um Bataclan são percebidas e entendidas pelos adultos mas seria prejudicial às crianças caso não tivessem sido feitos os cortes<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> “Roque Santeiro” é analisada em capítulo a parte desta tese. Por hora, adiantamos que não foi apenas a boate da trama a responsável pelo vetos dos censores. Nunes está dizendo meias verdades.

<sup>105</sup> Trata-se de “Gabriela” adaptação do romance “Gabriela, cravo e canela”, de Jorge Amado, realizada por Walter George Durst, com direção de Walter Avancini, exibida pela TV Globo, na faixa das 22h, de 14 de abril a 24 de outubro de 1975. O Bataclan era o cabaré da telenovela, comandado por Maria Machado (Eloísa Mafalda), e frequentado por quase todos os homens de Ilhéus, local onde a trama é ambientada.

<sup>106</sup> Aqui cabe um esclarecimento. A telenovela “Gabriela”, exibida após as 22h, tinha como impropriedade menores de 16 anos, logo não se trata de “crianças”. Não somente na década de 1970, mas também nas anteriores, graças ao patriarcalismo machista, os próprios pais, não raras às vezes, levavam os filhos, em muitos

No caso de Roque Santeiro, explicou que os cortes se referem a cenas que mostravam uma casa de mulheres e que, por isso, não poderia ser vistas por menores. – Nada houve de excepcional. Examinamos a novela e determinamos os cortes, fixando o horário para exibição, tudo dentro dos mesmos critérios utilizados até hoje para a TV. (JORNAL DO BRASIL, 28 ago 1975, p. 14, grifos nossos).

A censura, “sem ter sido<sup>107</sup>”, à “Roque Santeiro”, foi uma maiores marcas de Rogério Nunes. O diretor mostrava grande preocupação com o veículo televisão (extensivo ao rádio também) e argumentava que era necessário exercer maior rigor censório. Quando ele aponta que a TV “entra na casa das pessoas”, a referência é para o fato de que, embora exista uma vinculação da faixa etária com o horário de exibição de determinado programa, nada impede que uma pessoa menor de idade assista aquela programação, mesmo com a impropriedade fixada. Nas outras diversões (teatro e cinema) existia a garantia (mesmo que pudesse ser falseada) do cumprimento da diretriz censória. Embora coubesse aos pais o controle sobre o conteúdo que os filhos assistiam na TV, o Estado se mostrava preocupado com a não obediência da norma presumida.

Ao fazer o balanço da censura no ano seguinte (1976), Rogério Nunes continua a se mostrar ferino em relação ao exercício da censura televisiva.

“Há também doentes que detestam os médicos”, disse ontem o diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, Rogério Nunes, ao ser indagado das razões para os intelectuais detestarem a Censura, que considerou “liberal e adequada à nossa sociedade, porque os conceitos de moral mudam no tempo e no espaço”. Ao fazer um balanço da ação da Censura neste ano, o Sr. Rogério Nunes mostrou que houve menos livros, filmes e novelas proibidos do que em 1975. E se preocupou em justificar o veto à *Despedida de Casado*, novela da Rede Globo, e de lembrar que os critérios só mudarão com a nova legislação, em preparo pelo Ministério da Justiça. “O que há é um grande erro de interpretação sobre o que seja censura: vocês (repórteres) acham que é o veto, mas é o exame do espetáculo para estabelecer uma classificação etária”. [...] Quanto à proibição de *Despedida de Casado*, o sr. Rogério Nunes disse que o amor livre, ou tudo que se possa redundar em dissolução do casamento, não se permite apresentar na televisão. Afirmou que foi liberado o resumo, mas o veto tornou-se imperioso ao se examinar os textos completos e o material gravado. Acrescentou que o motivo básico para o veto foi o tema central da novela e que a própria autora<sup>108</sup>, numa entrevista posterior, dissera que a obra era um tema adulto; “o motivo da separação, na obra, foi o que determinou a proibição”. O diretor da DCDP entende que será necessário enviar à Censura os textos completos, com a gravação, para que se possa ter uma ideia geral do espetáculo e haja condições de decidir sobre a liberação. Afirmou ainda que “a censura é institucionalizada em 150 países. Ela sempre existiu e deve existir para evitar os excessos. Ela surge desde o ambiente familiar”. Apesar de afirmar que a

---

casos com menos de 16 anos, para casas de prostituição com o intuito de “provar” ou “estabelecer” a macheza do garoto. Ademais, o casamento de menores de idade era também prática muito comum. Nessa declaração, Nunes está sendo puritano, embora, através da mentalidade censória, possamos entender que a faixa etária por horário de exibição não tem regulamentação, logo o controle cabia unicamente aos pais.

<sup>107</sup> Referência ao título original da telenovela. Não vamos alongar nesse assunto, pois ele é desenvolvido posteriormente.

<sup>108</sup> Aqui há uma confusão de Nunes, ou do repórter, pois a autoria de “Despedida de Casado” era de Walter George Durst.

censura é adequada à nossa sociedade, o sr. Rogério Nunes dedicou boa parte do balanço à Consolidação das Leis de Censura, trabalho do Ministério da Justiça para atualizar critérios em vigor há 30 anos. Explicou que o anteprojeto foi feito por uma comissão, da qual fez parte. No seu entender, a grande atualização é enquadrar a televisão na legislação, “pois é onde há os maiores problemas: a televisão é um dos meios de comunicação que merece cuidado muito especial porque ele entra no lar sem pedir licença, a TV não tem porteiro”. [...] Em princípio, a filosofia da Censura não será alterada, mas o sr. Rogério Nunes considerou muito importante a criação do Conselho Superior de Censura, com cinco membros, “uma espécie de órgão de revisão das decisões da Censura”. O sr. Rogério Nunes acha que a censura conta com pessoal qualificado em número suficiente, e observou: “Nas decisões não se visa o autor, mas a obra. O artista e a sua obra não são imunes. Se ele ultrapassar, será punido, porque ele não tem imunidade perante a lei. Ninguém proíbe ninguém”. A Censura ainda examinou 2070 capítulos de telenovelas e 1424 de radionovelas, além de 64 gravações de espetáculos de TV. [...] Concedeu registro para 178 novas revistas e examinou 148 para divulgação (JORNAL DO BRASIL, 30 dez 1976, p. 15, grifos nossos).

Ao receber os jornalistas para apresentar o balanço da DCDP para a imprensa, Rogério Nunes, pelo que podemos entender a partir das aspas apresentadas no texto, se mostrou agressivo em relação às críticas à Divisão de Censura, pelo menos em dois momentos. O primeiro, expresso na abertura da matéria, foi a afirmação de que os artistas que não apreciam a Censura são como doentes que não gostam de médico. Posteriormente, ele afirmou que os jornalistas não entendem a dinâmica da censura, pois acreditam que a função é vetar, quando, para ele, se tratava apenas de classificação etária. Em nosso entendimento, a censura não se materializa apenas com a classificação indicativa, pois ela tem poder de realizar cortes; caso fosse apenas classificativa, os cortes não teriam sua razão de coexistir.

Na sequência o diretor abordou o assunto em voga no momento: a proibição de “Despedida de Casado”. Nossa análise sobre essa telenovela é apresentada em capítulo a parte, mas queremos chamar a atenção para a afirmação de que o amor livre e a dissolução do casamento seriam assuntos que a TV não poderia exibir. Pela forma taxativa, não seria uma questão de forma de abordagem, mas sim uma proibição como um todo. Não sabemos de alguma portaria com essa informação que tenha sido adotada, mas diversas telenovelas abordaram a questão da separação de casais, como poderá ser verificada na segunda parte desta tese.

Em seguida, Nunes abordou a questão da legislação. Em sua visão, o principal motivo para a atualização do decreto de 1946 foi a inclusão de normas relativas à televisão, veículo ainda inexistente à época, embora o decreto já mencione a TV. A modificação da legislação censória foi tema recorrente em todas as chefias do SCDP/DCDP, todavia nenhum ministro revogou o Decreto até a Constituição de 1988, que determinou o fim da censura. O diretor



disse também que dispunha de um bom quadro de funcionários e apresentou o banco da DCDP, destacando que no ano de 1976 houve menos proibições que em 1975.

A abertura política no final do mandato de Geisel fez Rogério Nunes rever algumas posições censórias, como ele destaca em coletiva em dezembro de 1978.

O diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, Rogério Nunes, disse ontem que a legislação a ser cumprida pela censura “impõe restrições de tal forma incoerentes com a moral vigente na moderna sociedade que o trabalho dos censores acaba se transformando numa constante batalha contra a realidade”. Depois de reclamar a atualização da legislação sobre a censura, Rogério Nunes disse que “os atuais critérios carecem de uma abertura para as artes em geral, são extremamente subjetivos e até mesmo politicamente desastrosos”. Disse Rogério Nunes que “o cinema, o teatro e a música, com suas mensagens quase sempre simbólicas, e de certa forma elitizadas, serão os grandes beneficiários da liberalização da censura”, mas o mesmo processo não deverá ser aplicado ao rádio e à televisão. – Estes dois veículos de comunicação – disse – continuarão sob a vigilância mais severa dos censores, não apenas em matéria de política, mas também nos casos que dizem respeito à moral e aos bons costumes. Rogério Nunes reconheceu que Chico Buarque de Holanda foi um artista visado pela censura [...] O chefe da censura admitiu também a possibilidade de duas peças de autoria de Chico Buarque de Holanda – “Roda Viva”, proibida em 1969, e “Calabar”, interditada em 1974 – sejam exibidas em 1979 sem qualquer mutilação nos textos. – Basta – concluiu Rogério Nunes<sup>109</sup> – que os autores ou produtores recorram novamente à censura, pois estamos dispostos a examinar todos os pedidos de reavaliação de obras anteriormente apreendidas. (O GLOBO, 26 dez 1978, p. 5).

No prólogo de abertura desta parte da tese, mencionamos que nossa opção por percorrer as entrevistas publicadas nos jornais tinha como objetivo apurar algumas mudanças de opinião. Neste ponto, essa entrevista de Nunes é singular. Mesmo que o diretor já tivesse sinalizado a necessidade de modificação da legislação censória, ele ainda sustentava que a censura era branda, ligada à obra e não ao autor, e que a função do DCDP era apenas a de cumprir a lei. Já neste momento, ele afirma que a censura cometeu injustiças e que o órgão estava disposto a rever decisões anteriores. Teatro, música e cinema seriam os grandes beneficiários desse novo pensamento de Nunes; todavia, como o próprio assinala, a televisão e o rádio, veículos populares de comunicação, continuariam recebendo forte repressão. Essa entrevista causou polêmica entre a classe artística e os críticos, que repercutiram as declarações do diretor. Um exemplo pode ser conferido nesse editorial do jornal *O Globo*, intitulado “Censura autocrítica”.

Reconhece enfim o próprio Diretor da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, Rogério Nunes, que a atual legislação da censória está distanciada dos padrões da moral vigente na sociedade moderna, donde o caráter anacrônico, irrealista e intolerante de muitas decisões daquele órgão. No caso das artes em geral,

<sup>109</sup> Na matéria, consta Rogério Reis. Por acreditarmos ser um erro de digitação, fizemos a correção.

os critérios “extremamente subjetivos” dominam a mente e o trabalho dos censores, levando-os a ver fantasmas ao meio-dia em cada esquina. Para o Governo e para a imagem externa do Brasil, os resultados políticos desse obscurantismo intelectual e artístico têm sido “desastrosos”. Poderia o Sr. Rogério Nunes citar numerosos exemplos de proibições estapafúrdias no campo do teatro, do cinema, da música, às vezes com o requinte de surgir o veto quando as peças teatrais e os filmes já se achavam liberados e a música já exaustivamente conhecida do público. Não devem ignorar os responsáveis por tais cincadas que só conseguiram aumentar a curiosidade e o interesse de grande parte do público em torno das obras postas no index, além de exercer-se por aí uma forma de protesto. Faltaria explicar apenas por que tanta certeza sobre as distorções da política de censura, a partir do órgão encarregado de administrá-lo, não levou o Departamento de Polícia Federal a promover oportunamente a renovação e correção dos parâmetros adotados, ainda hoje em fase de anteprojeto. Quanto à vigência mais severa dos censores para o rádio e a televisão, cuja manutenção o Sr. Rogério Nunes defende, parece evidente que o problema não constitui fato isolado no quadro de irrealismo e incoerência em que tem vivido a censura, mesmo antes da liberalização do regime. Também terá que sofrer as adaptações preconizadas pelo diretor da DCDP, na sua bem-vinda autocrítica. (O GLOBO, 27 dez 1978, p. 3, grifos nossos).

O editorial refere-se, sobretudo, a dois pontos-chave do discurso de Nunes. O primeiro é que a censura está distanciada dos parâmetros morais da sociedade brasileira. Anteriormente, Nunes já havia expressado a desatualização da legislação vigente, todavia ele ainda afirmava que existia um “bom-senso” dos censores no momento em que eles avaliavam as diversões públicas. Todavia, nessa última entrevista, o próprio diretor reconheceu que não era exatamente assim que a prática censória funcionava, por isso adiantou que autores e produtores que se sentissem prejudicados poderiam recorrer das decisões. A segunda questão, que será trabalhada por nós especificamente na segunda parte dessa tese, é o caráter subjetivo das ações que eram baseadas, sobretudo, “na mente” dos censores. A falta de critérios fazia com que cada censor agisse de acordo com suas próprias impressões.

Para encerrarmos essa parte, vamos recorrer a uma conferência proferida por Rogério Nunes no simpósio “Censura: histórico, situações e soluções”, promovido pela Câmara dos Deputados no período de 16 de maio a 30 de agosto de 1979<sup>110</sup>. Nunes foi o terceiro conferencista, apresentando sua fala no dia 22 de março de 1979; portanto, após deixar a direção da DCDP. Nessa época, ele atuava como Chefe do Gabinete Civil do governo do Distrito Federal.

Durante a conferência, Nunes explicou a “mecânica” da censura à telenovela. Informou que a carência da legislação não previa a forma de como as telenovelas deveriam ser censuradas e afirmou que existia um “acordo de cavalheiros” entre a censura e as emissoras de TV. De acordo com Nunes, o primeiro passo era o envio da sinopse, com cerca

---

<sup>110</sup> O simpósio foi presidido pelo deputado Israel Dias-Novais (MDB-SP), tinha a coordenação do deputado Paulo Pimentel (Arena-PR), sendo os deputados Albérico Cordeiro (Arena-AL) e Cristina Tavares (MDB-PE) os relatores.

de 10 a 12 páginas, apresentando um relato “sucinto, dando a ideia global da história, das tramas, do que vai acontecer, enfim. Verificada essa sinopse, a Censura se pronunciava nos seguintes termos: ‘A sinopse não apresenta aspectos que contraindiquem para o horário pretendido (se, por exemplo, estiver programada para as 8 horas da noite), contudo, a liberação fica na dependência do exame das gravações’” (SIMPÓSIO..., 1980, p. 36). Na sequência, a emissora iniciava a gravação e, posteriormente, enviava os dez primeiros capítulos gravados, acompanhado dos roteiros com as marcações: “Esses 10 capítulos são examinados e, naturalmente, não tendo maior comprometimento para aquele horário, são liberados os 10 primeiros episódios” (SIMPÓSIO..., 1980, p. 36). Os capítulos seguintes eram enviados em blocos, variando de um a quatro capítulos.

Na sequência, Nunes afirmou que as emissoras burlavam a censura, pois os primeiros capítulos obedeciam às normas censórias e os demais apresentavam impropriedades, não tendo como a censura realizar uma reclassificação:

O que acontece, senhores? É natural que a empresa queira conquistar o horário. Ela quer garantir aquele horário porque tem o patrocinador e tem que preenchê-lo com algum espetáculo. Então, esses 10 capítulos vêm rigorosamente dentro das exigências censórias. Mas, com a novela colocada no ar, o autor começa a ser influenciado pela assistência e a empresa a sentir interesse em atrair o espectador, em ganhar Ibope. Agravam-se os problemas e a Censura fica impossibilitada de parar a novela. Por quê? Se alterar a impropriedade, se colocá-la num horário mais tarde, significa, praticamente, proibi-la, porque o horário seguinte está comprometido com outros patrocinadores, com outro espetáculo, e a empresa não tem como colocar dois espetáculos no mesmo horário. E se proibir desaba o mundo sobre a Censura, todo o público se volta contra a Censura porque proibiu um espetáculo já liberado. Então, fica tolhida para tomar qualquer providência. Multá-la com 10 centavos significa alguma coisa? Nada. Suspender o espetáculo promove-o, naturalmente. Aí está a grande dificuldade: uma legislação obsoleta que hoje praticamente nada significa para o referido meio de comunicação, já que não cogita a televisão. (SIMPÓSIO..., 1980, p. 36, grifos nossos).

Se, de fato, o *modus operandi* fosse exatamente como Nunes narrou, não havia o menor sentido o envio dos capítulos seguintes, uma vez que a Censura não poderia fazer nada para impedir que o capítulo fosse ao ar. Todavia, nossa análise documental mostrou outros procedimentos. O primeiro que queremos destacar é em relação à sinopse. Embora houvesse sinopses de 10 a 12 páginas, outras apresentavam cerca de 30 a 50 laudas. Em alguns momentos da gestão de Nunes, foi solicitado que o autor apresentasse uma sinopse mais detalhada, prevendo, inclusive, o desfecho das ações elencadas. Sobre o primeiro bloco, mesmo que o autor fosse mais sutil em sua abordagem, era devolvido para as emissoras com diversas indicações de cortes e de suspensão de alguns temas. Prática igualmente empregada na análise dos capítulos restantes. A Censura fazia pressões para as emissoras se adequarem

às normas. Em algumas impropriedades, o chefe da DCDP concedia um prazo específico para a emissora poder se adequar - findo o período, os certificados eram liberados com faixa etária superior. Em diversos momentos, telenovelas foram encurtadas e em outros os personagens apresentaram grandes modificações de comportamento. Nesse discurso, Nunes minimizou as práticas da sua Divisão.

Na sequência, Nunes apontou como deveria ser feita a censura da telenovela, utilizando o discurso já expresso nos jornais e seguindo a linha proposta por Falcão:

Para evitar os inconvenientes que sempre surgem seria indispensável tornar obrigatória a apresentação antecipada do texto integral da novela, para que a Censura sobre ele se manifeste, ficando a liberação condicionada ao exame da gravação. Enquanto a legislação não dispuser a respeito, impondo essa exigência, problemas continuarão a surgir, preocupando as autoridades, pais e educadores. (SIMPÓSIO..., 1980, p. 36).

Já manifestamos que, se tal medida fosse posta em prática, o gênero telenovela teria sido extinto naquele período, pois o custo de produção de uma telenovela é elevado e as emissoras não iriam correr o risco de amargar grandes prejuízos.

### 3.3 OS CENSORES E A ESTRUTURA DA CENSURA FEDERAL

Após abordamos os dirigentes do processo censório, vamos agora nos deter nos executores da censura - até 1968, eram chamados de “censor federal” e, a partir da Lei nº 5536/68, ganharam a denominação de “técnico de censura”. De acordo com Alexandre Ayub Stephanou (2004), até a lei de 1968 a única exigência para pertencer ao quadro de censores era ter o nível colegial (atual Ensino Médio). Até 1974, para ingressar na carreira de censor, era necessário receber um “convite”.

A Lei nº5536, sem seu artigo 14, § 1º, estabelece que, para exercer a carreira, era necessário ter concluído curso superior em Ciências Sociais, Direito, Filosofia Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia, mas não aponta a forma de processo seletivo. A carência de censores, a partir do momento de federalização, levou a Academia Nacional de Polícia a realizar o “Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal”, sendo o primeiro, de acordo com Stephanou (2004, p. 37), oferecido entre 8 de julho e 16 de novembro de 1968. Para participar do curso, o candidato deveria pertencer ao quadro do Departamento de Polícia Federal. Dos concluintes da primeira turma, apenas Coriolano Fagundes possuía curso superior. A partir de 1969, o curso contou com a participação de professores da Universidade

de Brasília, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Universidade Federal de Minas Gerais. O curso com 500 horas/aula era dividido em catorze disciplinas que abordavam desde as teorias humanas e sociais à prática censória<sup>111</sup>. Entre as disciplinas práticas, estava a “Técnica de Censura de TV e Rádio”, cuja ementa consistia:

Na matéria intitulada *Técnica de Censura de TV e Rádio*, que apesar de incluir o rádio era totalmente dedicada à programação televisiva, era ensinado conteúdos técnicos e complexos como os padrões da construção simbólica na televisão, a construção do texto televisual, características do público e das mensagens televisivas, os planos de tomadas, a função narrativa do corte, a fusão de imagens, os movimentos de câmara, o tempo psicológico, os efeitos da televisão sobre a cultura, os conceitos de cultura de massa, os códigos utilizados pelo espectador na decodificação das mensagens, a estrutura e as funções das telenovelas, os efeitos da programação de TV sobre a conduta do espectador, a passividade do público versus censo crítico, o estabelecimento de faixas etárias e de horário. Ocorriam provas práticas com o uso de teipes e textos de programas de televisão. (STEPHANOU, 2004, p. 49).

Pelo conteúdo programático apresentado, podemos ver que os censores eram submetidos a um curso de orientação funcionalista, sobretudo com a noção da teoria dos efeitos fortes dos meios de comunicação, algo percebido por nós nas falas de alguns dirigentes. A respeito do recrutamento de pessoas para participar desses cursos e receber a formação de censor, o ex-diretor do SCDP, Geová Cavalcante, assim apresentou o perfil dos censores:

Eles eram recrutados entre possuidores do curso de Comunicação Social e de Direito. A grande maioria, oriunda da Universidade de Brasília (UnB). No grupo, havia esposas de diplomatas, com elevado nível cultural e fluência em vários idiomas. Pessoas com vivência demorada no exterior. Figurava entre os contratados, por exemplo, o bacharel Reginaldo Oscar de Castro, futuro presidente nacional da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). (O GLOBO on-line, 28 mar 2014. Grifo nossos).

Como podemos perceber, não havia um critério claro para o exercício da profissão ao longo de todo o período republicano, o que se configuraria um “cabide de emprego”. Na notícia do jornal, também chama a atenção a descrição de que “esposas de diplomatas, com elevado nível cultural e fluência em idiomas” faziam parte do grupo. Não é muito difícil chegar a conclusão de como esses quadros eram incorporados no cargo, ou seja, sendo frutos do clientelismo, da troca de favores e do favorecimento. Apenas em 1974 seria realizado o primeiro concurso público para censor. Kushnir (2012 p. 184) aponta que também foram realizados concursos nos anos de 1975, 1977, 1979, 1980 e 1985. A pesquisadora, bem como

<sup>111</sup> Sobre o curso e as disciplinas oferecidas, ver Stephanou (2004).

o censor Fagundes (1974, p. 91), indicam que, para a investidura no cargo, era necessário cumprir os seguintes requisitos: 1) ser brasileiro; 2) ter 18 anos completos; 3) estar quite com as obrigações militares; 4) estar em gozo dos direitos políticos; 5) ter procedimento irrepreensível; 6) apresentar diploma de conclusão de curso superior nas áreas de ciências sociais, direito, filosofia, jornalismo, pedagogia ou psicologia; 7) passar no concurso; 8) aprovação em exame psicotécnico, para confirmação de temperamento adequado; e 8) ser aprovado no teste psicotécnico e no exame médico.

Na primeira triagem, em 1974, como havia muitos censores “convidados” já exercendo o cargo, o concurso também serviu para legalizar a situação funcional deles. Um grande número desses candidatos já censores, entretanto, não passou no exame psicotécnico. Envoltos nesse estigma de incapacidade de labutar numa área em que, a princípio, se deveriam utilizar sensibilidade e inteligência para julgar a propriedade de difundir textos, imagens e informações, os censores, nesse concurso, viram-se numa armadilha. Dos setenta que pleiteavam legalizar sua situação, 30%, ou seja, 21 foram reprovados. (KUSHNIR, 2012, p. 184-185).

Os concursos realizados, de acordo com Kushnir (2012, p. 207), somaram 220 censores. Após a extinção da DCDP os censores na ativa foram elevados à categoria de Delegado, o máximo da hierarquia da DPF. De acordo com o Decreto nº 9262, de 9 de janeiro de 2018, assinado pelo presidente Michel Temer, foram extintos do quadro pessoal da administração federal: 26 vagas de “censor federal classe especial”, 1 vaga de “censor federal classe A” e 105 vagas de “censor federal classe B”, ou seja, oficialmente haviam 132 vagas para censores. De acordo com o anexo I “c” do decreto, nenhuma vaga estava ocupada no momento. (BRASIL, 2018).

### **3.3.1 A produção dos pareceres e a estrutura administrativa**

Como pontua Stephanou (2004), o serviço de censura, de forma estrutural, se baseia em uma rígida estrutura hierárquica e também em um amplo sistema burocrático. A reforma do Departamento de Polícia Federal, em 1972, para a censura, como apresentamos, teve duas marcas principais: a extinção da Polícia Federal de Segurança e a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas em substituição ao Serviço de Censura de Diversões Públicas. Na prática burocrática, o DCDP deixou de ter uma subordinação dupla (Chefe da Polícia Federal e Chefe da Polícia Federal de Segurança).

A DCDP apresentava seis ramificações: 1) Serviço Administrativo; 2) Assessoria; 3) Seção de Orientação; 4) Seção de Coordenação e Controle; 5) Serviço de Censura; e 6)

Arquivo. Cada uma delas tinha um chefe responsável. O Serviço de Censura, por sua vez, também apresentava cinco outras divisões: 1) Seção de Censura de Cinema; 2) Seção de Censura de Teatro e Congêneres; 3) Seção de Censura de Televisão e Rádio; 4) Seção de Expediente; e 5) Seção de Projeção. Cada uma dessas seções também tinha uma chefia distinta. (FAGUNDES, 1974, p. 94).

No caso da censura à telenovela, a burocracia funcionava da seguinte maneira. As emissoras enviavam um documento padrão solicitando a censura prévia. No encaminhamento, havia o roteiro do capítulo, a gravação em VT e o prazo para o retorno. Este material era enviado a um conjunto de técnicos de censura (normalmente três) que emitiam um parecer. Na sequência, o mesmo recebia (ou não) o aval do chefe da Seção de Censura de Televisão e Rádio. Este chefe, por sua vez, encaminhava o parecer, com sua ciência, para o chefe do Serviço de Censura. Por fim, era repassado para o diretor-chefe da Divisão de Censura, que era o único responsável pela liberação (da sinopse ou dos capítulos). O diretor-chefe poderia ou não acolher as recomendações das instâncias inferiores a ele. Em assuntos mais delicados, o diretor-chefe da DCDP podia recorrer à Direção Geral do Departamento de Polícia Federal, que solicitaria vista do Ministro da Justiça, sendo a última instância, o Presidente da República. Costa e Silva, Médici e Geisel chegaram a opinar diretamente sobre algumas obras, conforme já relatamos.

O parecer tinha como função estabelecer a classificação etária, apresentar impropriedades e sugerir cortes. A classificação etária e os cortes eram expressos no anexo que acompanhava o certificado de liberação, de exibição obrigatória antes do início dos programas televisivos. A formulação dos pareceres sofreram variações. Havia censores que se preocupavam em destacar o enredo apresentado em cada capítulo, posteriormente emitiam sua opinião e, na sequência, a conclusão. Outros já não se preocupavam em apresentar o enredo, indo direto para as considerações finais. Em nossa análise documental, constatamos que ambas as práticas coexistiram nos diversos momentos estudados. Em alguns casos, notamos a referência aos dispositivos legais para referendar os argumentos utilizados.

A conclusão dos pareceres era repassada, com a assinatura do diretor-chefe, para as emissoras de televisão. Nos casos de reclassificação etária ou de elevados cortes, a emissora poderia pedir a revisão. Os acordos eram comuns. Nos arquivos encontramos correspondências dos produtores com a chefia da censura. Sabemos também que, não raras vezes, os autores e diretores eram solicitados a comparecer em Brasília para prestar esclarecimentos à censura. Em entrevista ao Memória Globo (2008a), o escritor Euclides Marinho relembra uma das visitas que fez à DCDP:

Há pouco tempo, recebi um texto do blog do Aguinaldo Silva que relembra uma história daquela época: Aguinaldo, Doc Comparato, Lauro César Muniz, Paulo Afonso Grisolli e eu fomos em comissão a Brasília, porque estávamos tendo problemas com os programas que fazíamos na época: *Malu Mulher*, *Quarta Nobre*, entre outros. No meio do caminho até Brasília – literalmente no meio, em pleno voo –, o avião caiu 8 mil metros, de bico. Foi a única vez em que realmente achei que a morte havia chegado. O avião embicou, mas o piloto conseguiu evitar a queda. Nós caímos de 11 mil para 3 mil metros de altura. No aeroporto, quando desembarcamos, tomamos meia garrafa de uísque. Estávamos todos brancos. Foi nesse estado que chegamos para conversar com os censores.

*Vocês negociavam diretamente com eles?*

Negociávamos com o chefe da Censura Federal. Na época deste episódio do avião, a chefe era uma mulher chamada Solange Fernandes, a famosa dona Solange. (MEMÓRIA GLOBO, 2008a, p. 329-330).

Relatos como este são inúmeros, especialmente no pós-85. Poucos foram os autores que não tiveram que deslocar até Brasília no momento em que escreviam, em ritmo industrial – lembremos-nos disso – suas telenovelas. Além da ida à Brasília, comunicados da censura com os autores, via telefone, também aconteciam.

A prática censória está circunscrita em muitos meandros. Cientes das múltiplas possibilidades de análises, como já expomos, os capítulos seguintes são focados essencialmente na análise dos documentos que encontramos no Arquivo Nacional de Brasília, analisados na perspectiva da mentalidade censória. Os capítulos seguintes desta tese objetivam analisar os pareceres censórios (e inclui também a correspondência oficial preservada) com o intuito de, para além dos mecanismos e motivações, compreender o que estamos denominando mentalidade censória.



## PARTE II: MOTIVAÇÕES E MENTALIDADE CENSÓRIA

### *PRÓLOGO*

O objetivo desta parte da tese, dividida em três capítulos, é apresentar uma vasta documentação sobre o que estamos denominando motivações censórias, ou seja, procurar desvendar quais são os argumentos empregados pelos próprios censores para indicar cortes ou, simplesmente, vetar total ou parcialmente as telenovelas do período. Na nossa hipótese, além das motivações de ordem moral dominantes nas justificativas apresentadas para referendar os cortes nas obras, podemos aferir a existência de temáticas para as quais não havia um consenso entre os censores, mas que, em essência, partiam do mesmo pressuposto: era preciso resguardar a família brasileira de temas que mostrariam, em essência, transformações do mundo social. Essas motivações censórias configuram, portanto, um conjunto de procedimentos, a partir de uma perspectiva de visão de mundo partilhada – naquilo que denominamos mentalidade censória. Por esta razão, essa segunda parte enfoca, nos três capítulos que a constituem, estas duas dimensões: as motivações e a mentalidade censória.

Incluimos no prólogo de abertura breves considerações sobre algumas questões que vão nortear os próximos capítulos, notadamente a noção filosófica de moral e os bons costumes.

Com a certeza de que a tese contribui, sobretudo, por analisar uma extensa documentação dos órgãos censórios, e que até o presente momento nunca foi alvo de uma pesquisa mais sistemática, assumimos o caráter de intérprete provisório dessa documentação – procurando, a partir de uma leitura atenta de pareceres, cartas, despachos, roteiros e da descrição de capítulos e sinopses das telenovelas, desvendar os argumentos apresentados para justificar, minimamente, a censura a este gênero televisual.

O nosso olhar recai sobre as brechas e os indícios que a documentação deixa revelar, produzindo um diálogo interpretativo fundamental para a compreensão desse momento histórico e que teve profunda ingerência sobre os processos criativos da televisão brasileira.

Limitamos-nos neste prólogo a discorrer de maneira breve e pontual sobre a questão da moral e dos bons costumes, na sequência, dividimos esta parte em três capítulos. Cada um deles recebeu um determinado corte temporal, definido com base nos mandatos da chefia geral do Serviço/Divisão de Censura às Diversões Públicas.

## A moral e os bons costumes

A moral e os bons costumes são dois conceitos extremamente complexos, cujas variações se dão entre povos, e considerando ainda as variantes espaço e tempo. Naturalmente, não nos interessa aqui uma definição de dicionário (ou similar), mas sim a apresentação e a tentativa de compreensão do conceito. Sabemos que esse tema é caro a muitos filósofos e não é nosso interesse um retrospecto da ideia de moral. Também não queremos discutir exaustivamente o conceito. Utilizando de nossa arbitrariedade simbólica (BOURDIEU, 1989; BARBOSA, 2014), ou seja, um reconhecimento de teóricos desta questão que queremos trabalhar; elegemos duas abordagens. O que nos interessa é uma visão/questionamento da moral. Outras tantas legítimas opções seriam possíveis. Assim, essa pequena apreciação recorrerá pontualmente a Friedrich Nietzsche e Michel Foucault – sem qualquer pretensão de esgotar a visão deles sobre o assunto. Ambos os autores tratam a questão moral com diversos questionamentos não conclusivos.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) nasceu na Prússia e teve formação luterana, logo, cristã. Todavia sua filosofia fora marcada por um anticristianismo, embora isso possa ser relativizado<sup>112</sup>. De forma geral, sua teoria se propunha a uma crítica da cultura ocidental, sobretudo em relação ao modo de vida religioso, seguido até mesmo por aqueles que não creem. Na obra “Genealogia da moral” (2013), publicada originalmente em 1887, os substantivos “falta”, “pecado” e “erro” viraram marcas axiais para o processo de dedução moral. Escrito em primeira pessoa, o livro insere o autor como personagem, porém não o “eu”, mas a narrativa do “eu” com a filosofia (e também a sociedade) anterior a ele, o que o levou a pensar sobre qual é a nossa origem do bem e do mal, ou melhor, em quais condições o ser humano inventou as apreciações de valor de bem e de mal. Além do prefácio, a obra foi dividida em três dissertações. Obviamente não vamos aprofundá-las, pois tentamos apenas acompanhar o percurso do filósofo ao mostrar a inversão de sentidos, a passagem de uma moral adjetiva (focalizada no bom) para uma substantiva (focada no bem). Queremos mostrar como a moral foi forjada e como podemos entendê-la.

O filósofo inicia a primeira parte do livro criticando pensadores ingleses que se propuseram a realizar uma genealogia da moral, acoimando a emergência do conceito de “bom” que, de acordo com Nietzsche, não protagoniza uma “bondade”:

---

<sup>112</sup> Entre outros aspectos, o filósofo também criticou o budismo, religião de matriz oriental.

Pelo contrário, foram os próprios ‘bons’, ou seja, os nobres, os poderosos, aqueles que ocupam uma posição de destaque e têm a alma enlevada que julgaram e fixaram a si e a seu agir como ‘bom’, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que é baixo, de alma mesquinha, comum e plebeu. Foi o *pathos* da distância que os levou a arrogar-se por primeiros o direito de criar valores, de forjar o nome dos valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, 2013, p. 36)

Nietzsche mostra a divisão da sociedade em duas grandes castas – cada uma com sua noção de moralidade. Os “bons” são os nobres e poderosos. Grandes lutadores, belos e fortes. Sendo também eles que trouxeram para si os valores de belos e fortes; guerreiros, amantes da ação e do combate; buscam a aventura como sentido de vida. Aos “bons” era permitido exteriorizar seus instintos, tinha poder de violência. Os “ruins” eram os escravos, não detentores dos valores de força ou de beleza – estipulados pelos “bons”, obrigados a se conformar com a situação.

O autor aponta uma nova categoria entre estas duas grandes castas, a dos sacerdotes. Com eles, o conceito de bom e de mal passou a não mais remeter ao *status* social. Além do mais, o “puro” e o “impuro” vão se opor pela primeira vez. Os sacerdotes são os responsáveis pela transformação do “bom” em “bem”, logo os forjadores da noção de moralidade. Nietzsche é categórico ao afirmar:

Nos sacerdotes, tudo se torna precisamente mais perigoso, não somente os remédios e as terapias, mas também a presunção, a vingança, a perspicácia, o desprezo, o amor, o despotismo, a virtude, a doença – poder-se-ia, sem dúvida, acrescentar igualmente com alguma equidade: é somente no terreno dessa forma de existência humana, essencialmente perigosa, aquela do padre, que o homem em geral se tornou um animal interessante, somente aqui é que a alma humana adquiriu profundidade num sentido superior e se tornou maldosa – pois são precisamente essas as duas formas fundamentais de superioridade que o homem teve até o presente sobre o restante dos animais!... (NIETZSCHE, 2013, p. 46).

Nietzsche (2013) se mostra bastante crítico com o papel desenvolvido pelos sacerdotes – para ele os grandes (e mais engenhosos) homens do ódio. O nascimento do ódio estaria ligado à inveja em relação à aristocracia dos cavaleiros. É neste ponto que a moral antinatural dos sacerdotes vai ao encontro da moral dos escravos, em que há uma valorização da culpa, da fraqueza, do altruísmo e a castidade como ideal de pureza. Para o autor, foi através dos judeus, com a vingança de Deus, que essa moral foi repercutida, o que seria para o autor a moralidade dos costumes.

Um questionamento possível de ser feito é o porquê de trazermos Nietzsche e seu pensamento sobre moral para essa tese. Obviamente, a moral nietzschiana não é a moral dos censores ou a moral que se esperava das análises censórias. Grosso modo, Nietzsche é o

imoral ou amoral. O teórico, como vimos, não aceita a ideia da moral ser constituída pelos costumes e suas práticas temendo uma ação ascética, do nada, que para ele se constitui o Deus judaico/cristão. É possível uma aplicação prática/metodológica dessas ideias? De antemão, não é o que pretendemos ao forjar nossa metodologia de análise dos pareceres censórios. Então, por que Nietzsche? Acreditamos ser Nietzsche o autor da desconstrução da moral – e não da sua justificativa ou classificação<sup>113</sup>. É a partir da desconstrução que conseguimos reconstruir. Argumentamos que o sentido da moral, a que vingou, a moral ressentida nietzschiana, fora forjada por sacerdotes utilizando o julgamento (vingativo) de Deus como princípio motor das atividades humanas. A crítica da castidade como salvação – o entrar no Reino de Deus – é algo presente em diversas obras do autor. É uma inquietação a partir da sua própria família.

O francês Michel Foucault (1926-1984), leitor de Nietzsche, especialmente em “O uso dos prazeres”, o segundo volume de sua História da sexualidade, fornece diversas pistas para o entendimento da moral inserida na cultura grega e greco-latina. Foucault não trabalha com o conceito de moral dos nobres e dos escravos, mas se preocupa com a maneira, o motivo e a forma como a atividade sexual foi constituída como campo moral. Foucault, apesar de afirmar que Nietzsche e Heidegger foram os dois autores que mais tinha lido<sup>114</sup>, não trabalha com Nietzsche nesta obra, mas é fácil percebermos a inspiração do filósofo alemão. À época do lançamento de “O uso dos prazeres” e “O cuidado de si”, em entrevista, Foucault foi questionado por Alessandro Fontana se os livros não seriam uma nova genealogia da moral. Foucault responde “não fosse a solenidade do título e a marca grandiosa que Nietzsche lhe imprimiu, eu diria que sim” (FOUCAULT, 2006, p. 289).

Para esta tese, interessa a forma como Foucault (1984) realizou a problematização da sexualidade na cultura grega e greco-latina e o método de análise da moral. O objetivo do teórico era o de mostrar de que maneira a atividade e os prazeres sexuais foram problematizados, por filósofos e médicos, na Antiguidade, através do que ele denominou de “práticas de si” para formar os critérios de uma “estética da existência”. A problematização de Foucault parte da ideia de uma possível oposição de uma moral cristã – típica de nossa contemporaneidade ocidental – e a moral do paganismo antigo. Os pontos de confronto foram: o valor do próprio ato sexual (associado ao mal/pecado no Cristianismo e com

---

<sup>113</sup> É necessário apontar a importância de Paul Rée, filósofo e médico alemão, nesse processo. No prefácio da obra, Nietzsche cita o livro “A origem dos sentimentos morais” de Rée apresentando como o primeiro impulso para a publicação de “A genealogia da moral” por apresentar uma espécie inversa e perversa de hipóteses genealógicas sobre a moral. Nietzsche e Rée viveram um “romance a três” com a filósofa russa Lou Salomé.

<sup>114</sup> Cf. FOUCAULT, 2006, p. 259.

significações positivas na Antiguidade); a delimitação do parceiro legítimo (o casamento monogâmico com finalidade de procriação na visão cristã, diferente das sociedades da antiguidade clássica); a desqualificação das relações entre indivíduos do mesmo sexo (excluída do Cristianismo, exaltada na Grécia e aceita em Roma, ao menos entre os homens); culto à castidade e à virgindade. Todavia, a preocupação de Foucault não foi a de mostrar a desconstrução da moral pagã a partir do Cristianismo, mas sim traços de continuidade e transformação. O teórico mostra que essa oposição não é exata. (FOUCAULT, 1984, p. 18-22).

No universo da Grécia antiga valores como a natureza do ato sexual, fidelidade monogâmica, relações homossexuais e castidade também foram exaltados. Foucault se preocupa em demonstrar cada um deles. A partir do médico grego Areteu, ele apresenta discussões sobre a perda do sêmen a partir do dispêndio sexual, onde não existe fecundidade e nem parceiro. Isso levaria ao esgotamento progressivo do corpo que culminaria com a morte do indivíduo. São Francisco de Sales e Plínio são utilizados para exortar a virtude conjugal a partir do modelo de vida sexual dos elefantes, que só acasalam a cada três anos, por apenas cinco dias, com a mesma parceira, de forma secreta; no sexto dia, após um banho de rio, é que retornam ao bando. Este fato demonstrava uma manifestação de virtude, firmeza de alma e domínio de si. Uma imagem negativa e estereotipada de homossexuais efeminados aparece em uma série de textos de filósofos como Apuleu, Dion de Prusa, Epiteto, Sêneca, discurso de Sócrates em “Fedro” (Platão) e Aristóphanes; em que a renúncia voluntária aos prestígios e marcas de virilidade são questionadas. Por fim, a abstenção sexual inspirou modelos de Apolônio de Tiana e Agésilas de Xenofonte. Sócrates do “Banquete” (Platão) via na abstinência sexual o acesso à verdade. (FOUCAULT, 1984, p. 22-29).

Foucault deixa claro que, apesar destes exemplos, não se pode inferir que a moral sexual do cristianismo e a do paganismo formam continuidade: “é preciso ter em mente que a Igreja e a pastoral cristã fizeram valer o princípio de uma moral cujos preceitos eram construtivos e cujo alcance era universal” – já no pensamento antigo, “as exigências de austeridade não eram organizadas em uma moral unificada, coerente, autoritária e imposta a todos da mesma maneira; elas eram, antes de mais nada, um suplemento, como que um ‘luxo’ em relação à moral aceita corretamente [...]” (FOUCAULT, 1984, p. 29). Percebe-se que a moral sexual pagã não tenta definir um campo de conduta único; além do mais, ela era dirigida apenas para os homens livre.

Chegamos agora à questão do método proposto por Foucault<sup>115</sup> (1984) para o estudo das formas e transformações de moral que utilizaremos como inspiração para a nossa metodologia de análise documental. O teórico, ao construir seu método, percebe uma ambiguidade da palavra moral, que pode ser dividida, num primeiro momento, em dois fenômenos: “código moral” e “moralidade dos comportamentos”. Por um lado a moral pode ser entendida como “conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc.” (FOUCAULT, 1984, p. 33). Por outro lado, o pensador admite que essas regras e valores tanto podem ser formuladas em uma doutrina coerente e um ensinamento explícito, como também podem ser transmitidas de maneira difusa com elementos, inclusive, antagônicos. Esse conjunto prescritivo de moral é chamado por ele de “código moral”. Concomitantemente, a moral também pode ser entendida como “o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhes são propostos” (FOUCAULT, 1984, p. 33), sendo este fenômeno a “moralidade dos comportamentos”. Além dessas duas formas, Foucault ainda admite uma terceira via, que é a “maneira pela qual se deve constituir a si mesmo como sujeito moral, agindo em referência aos elementos prescritivos que constituem o código” (FOUCAULT, 1984, p. 34). Sendo assim, coexistem a regra, o comportamento e o sujeito moralizador.

No universo dessa tese, a regra, o código moral, pode ser entendido como os dispositivos legais. A conduta, o comportamento, são as ações dos personagens. O sujeito moral da ação são os censores. Podemos notar que – nos três casos – prevalece o mesmo conjunto de normas e valores, mas os casos isolados (atitudes) vão receber valorações distintas. Exemplificamos, fugindo de Foucault e Nietzsche, e voltando o olhar para o objeto de pesquisa. A preguiça/recusa ao trabalho, a não ser que seja um caso permanente e não episódico, não fere o código moral (ao menos, o que estamos trabalhando), o sujeito praticante pode não ter (ou, de repente, até ter) a consciência de uma infração moral. Já o agente da moral (neste caso, o censor) pode sugerir que a conduta não é adequada. O agente da moral não é capaz (ou não pode ser capaz) de permitir atos, desvios ou condições que eles caracterizem como mal, para além da maldade e do pecado. Para tornar a situação mais clara: o consumo de bebidas alcoólicas é socialmente aceito. Hábito utilizado para harmonizar refeições. Para comemorar conquistas. Para externar fracassos. Um possível excesso no

---

<sup>115</sup> Apesar de pertencer à introdução de “O uso dos prazeres”, o mesmo método foi empregado em “O cuidado de si” e seria utilizado no volume seguinte da História da sexualidade, “As confissões da carne”, obra que Foucault deixou inacabada.

consumo (desde que não frequente, ou seja, não estamos nos referindo ao alcoolismo) não é uma regra imoral. O comportamento, por mais questionável que possa parecer, é aceito socialmente. Já para o agente, é algo condenável. Corte. É isso que temos que ter em mente para a análise dos pareceres censórios. Claro que o método de Foucault é muito mais amplo, outros conceitos emergem de sua obra, mas nosso objetivo com essas breves considerações foi a compreensão do cenário censório como multifacetado e afetado por ingerências de múltiplas ordens, nas quais a regra, o comportamento e o sujeito moralizador se sobressaem.

#### 4. A ERA PRÉ-ROGÉRIO NUNES (1968-1971)

Este capítulo tem como objetivo analisar os pareceres censórios emitidos para as telenovelas apresentadas no período inicial da estruturação da censura federal durante o regime militar, isto é, a transferência de atribuição censória do SCDP para a DCDP, conforme relatamos na parte inicial desta tese. Vamos analisar a gestão de Aloísio Muhlethaler (1968-1970), Wilson Aguiar (1970) e Geová Lemos Cavalcante (1970-1971), como diretores-chefe do Serviço de Censura, naquilo que estamos denominando “Era pré-Rogério Nunes”, e que engloba o período de 1968-1971. É importante remarcar que a quase totalidade dos pareceres foi emitida na gestão de Geová Cavalcante, a mais longa desta fase censória.

A primeira parte dos documentos que vamos analisar é relativa a dez telenovelas: “Legião dos Esquecidos<sup>116</sup>” (TV Excelsior, 1968/69), “Sangue do meu Sangue<sup>117</sup>” (TV Excelsior, 1960/70), “Nino, o italianinho<sup>118</sup>” (TV Tupi, 1969/70), “Véu de Noiva<sup>119</sup>” (TV Globo, 1969/70), “Irmãos Coragem<sup>120</sup>” (TV Globo, 1970/71), “A Selvagem<sup>121</sup>” (TV Tupi, 1971), “Os Deuses estão mortos<sup>122</sup>” (TV Record, 1971), “Editora Mayo, bom dia<sup>123</sup>” (TV Record, 1971), “Hospital<sup>124</sup>” (TV Tupi, 1971) e “O homem que deve morrer<sup>125</sup>” (TV Globo, 1971/72). Nessa primeira parte, as novelas “Os Deuses estão mortos” e “O homem que deve morrer”, não vão ser analisadas na íntegra, pois parte de seu enredo foi desenvolvido após novembro de 1971, quando Geová Cavalcante deixa o cargo de diretor do Serviço de Censura às Diversões Públicas (SCDP) e Rogério Nunes assume. Os pareceres que encontramos

<sup>116</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 003.

<sup>117</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 005.

<sup>118</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 007.

<sup>119</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 005.

<sup>120</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 005.

<sup>121</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 008.

<sup>122</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 009.

<sup>123</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 009.

<sup>124</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 010.

<sup>125</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 010.



relativos às tramas “Legião dos Esquecidos”, “Nino, o italianinho” e “A Selvagem”<sup>126</sup> não apresentam sugestões de cortes ou de reclassificação etária.

Como já afirmamos, o ano de 1968 é bastante peculiar para a história do Brasil e também mundial. Para a compreensão desse capítulo, interessa chamar a atenção para o processo de modernização da telenovela brasileira, momento em que as tramas passaram a ser mais realistas e a refletirem a sociedade brasileira. A telenovela “Beto Rockfeller”, de Bráulio Pedroso, com base em argumento de Cassiano Gabus Mendes e direção de Lima Duarte, exibida de 04 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969, na faixa das 20h pela TV Tupi de São Paulo, é sempre lembrada como referência a esse processo, ao inserir a figura de um anti-herói, pondo fim ao maniqueísmo melodramático, marca das produções anteriores com papéis bem demarcados entre os vilões e os mocinhos.

Anteriormente, outras telenovelas já buscavam modificar essa lógica: é o caso de “Ninguém crê em mim”, de Lauro César Muniz, exibida pela TV Excelsior de julho a outubro de 1966; “Os Tigres”, de Marcos Rey, exibida em abril de 1968 pela TV Excelsior; “Os rebeldes”, de Geraldo Vietri, exibida de 25 de setembro de 1967 a 30 de março de 1968; e “Antônio Maria”, exibida de julho de 1968 a abril de 1969. Como modificações, o conjunto dessas telenovelas propunha: atenuar os traços de vilania, permitindo que o telespectador se projetasse nos personagens, traziam cenas mais curtas e mais dinâmicas, presença de núcleos jovens e uso de costumes e gírias. Canções populares (nacionais e internacionais) também passaram a fazer parte das trilhas sonoras. (FERNANDES, 2017).

Acostumado com um padrão diferente, a presença dos folhetins modernizadores causou certo desconforto no âmbito da censura. Ressaltamos que nessa época a censura ainda era descentralizada, logo nem todas as telenovelas passavam sob o crivo do SCDP de Brasília, ficando a cargo dos órgãos regionais. Contudo, como descrevemos no primeiro capítulo, desde 1967 existiu a preocupação em unificar as normas censórias, sob a égide da Polícia Federal. Para exemplificar, vamos usar o longo parecer/desabafo do censor José Augusto Costa ao analisar o primeiro folhetim modernizado da Rede Globo, a telenovela “Véu de Noiva”<sup>127</sup>, de Janete Clair, já em seus capítulos finais:

<sup>126</sup> “A Selvagem”, remake de “Alma Cigana”, motivou alguns cortes no primeiro parecer, mas a chefia os achou irrelevantes.

<sup>127</sup> A telenovela “Véu de Noiva” foi apresentada pela TV Globo, às 20h, de 14 de outubro de 1969 a 6 de junho de 1970, totalizando 204 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção e produção de Daniel Filho. Sinopse: O enredo conta a história de Andréa (Regina Duarte), que termina seu noivado com Luciano (Geraldo Del Rey) no dia do casamento, depois de descobrir que ele tinha um caso com sua irmã Flor (Myrian Pérsia). Esta, grávida de Luciano, não deseja ter o filho. Andréa assume a criança e logo depois se apaixona por Marcelo Monserrat (Cláudio Marzo), um piloto de automóvel. Anos depois, Flor descobre que não pode mais ter filhos e pede a Andréa que devolva o menino, o que dá início a uma dramática disputa. A briga de Andréa e Flor pela guarda da

Ao examinar os capítulos 164-181 da telenovela produzida pela Central Globo de Televisão, pude sentir toda a trama que envolve os personagens e suas consequências no aspecto censório. Contudo, é muito difícil para o Censor estabelecer de pronto em apenas alguns capítulos a impropriedade global para um drama que já se vem desenrolando e que ainda está para ser concluído [...]. A telenovela em questão abordar de maneira dramática, uma trama de caráter social e familiar, com implicações de assassinato, móvel ao que nos parece de todo o contexto, e outros envolvimento relacionados com o procedimento dos personagens. Foi estabelecida desde o início de sua apresentação a impropriedade de 10 anos, talvez porque os capítulos inicialmente apresentados ao SCDP, assim indicassem, entretanto no decorrer dos capítulos e notadamente os examinados pelo Censor a novela tendeu a impor nova impropriedade no que resultou na concordância do produtor em, para satisfazer a censura, modificar quando necessários, cenas e falas. A nosso ver, esse tipo de novela e notadamente esta, não deveria ser liberada pelo SCDP para exibição antes de 21 horas. Isso porque esse gênero de teleteatro, envolve de tal maneira o público assistente em seu tema que às vezes se torna prejudicial principalmente para o público infantil, causando sua exibição prejuízos de ordem moral e psíquica em sua mente em formação. [...] Destarte, o mal que ela poderia ter feito ao espectador já fez. Os capítulos examinados poderão continuar na impropriedade anteriormente estabelecida, 10 anos, eles em si nada prejudicam ou alteram o pernicioso existente no contexto global da obra. [...]. O erro a meu ver foi nosso deste o início. Devemos tomar cuidado para o futuro... [...]. (PARECER aos caps. 164-181, 29 abr 1970, p. 1-2. Grifos nossos).

No parecer, emitido após o censor examinar 18 capítulos da telenovela “Véu de Noiva”, ressalta a dificuldade de estabelecer juízos de valor para uma trama a partir da leitura de alguns capítulos, ainda mais quando a telenovela já está prestes a ser concluída. No seu argumento, o censor lista questões que, a seu juízo, seriam perniciosas: enfoque na família, assassinato e a própria abordagem “dramática”. Na sequência, o parecer enfatiza o prejuízo que a temática poderia causar junto ao público, notadamente o infantil, “causando sua exibição prejuízos de ordem moral e psíquica em sua mente em formação”.

Nesse pequeno juízo de valor, observa-se que o argumento é em relação às influências diretas que a telenovela poderia ter sobre o público, que, ao assistir tramas relacionadas a temas perniciosos, estaria sob a influência “moral e psíquica” dessas discursividades, o que seria ainda mais danoso para as “mentes em formação”.

Ou seja, no argumento moral, a exibição da telenovela levaria a instauração do mal, em confronto com o que poderia ser classificado como o bem e o bom. Assistir a tramas envolvendo ações familiares que fugiam ao padrão estabelecido pelo conservadorismo – família nuclear sem conflitos e sem desvios – e ainda mais aventando a possibilidade de tramar, as vistas do público, um assassinato, a telenovela estava se insurgindo contra o bem, e contrariando todos os valores morais.

Com esse longo parecer, que se assemelha a um desabafo do censor, podemos ver, também, que a problemática maior não era em relação a um diálogo ou outro, mas sim ao tema geral da trama. Os temas gerais de todas as novelas modernizadas vão chamar a atenção dos censores. As sinopses, como vamos ver, eram devolvidas para algumas reformulações.

Havia um modelo de parecer a ser preenchido pelo técnico da censura, dividido em três partes. A primeira, denominada de “documentação”, reunia aspectos técnicos da peça analisada (título, autoria, direção, etc.). A segunda é a análise, subdivida em: gênero, argumento, mensagem, impressão final, diálogos, cenas, personagens e valor educativo. Por fim, a conclusão do parecer que incluiu a presença de cortes e a recomendação de classificação.

São doze os critérios gerais responsáveis por nortear a censura no ato de classificação dos espetáculos.

1. **Capacidade de Compreensão:** todo o que ultrapassar a capacidade de compreensão de uma determinada idade e que por essa razão corra o risco de ocasionar uma interpretação perigosamente errônea dos fatos apresentados e uma falsa concepção de aspectos importantes da vida.
2. **Sensualidade:** Excitação direta, perturbação da imaginação dos jovens, despertar de uma curiosidade prematura e malsã.
3. **Vulgaridade e baixeza:** Utilização grosseira de diálogos, situações ou personagens, visando ao choque, mesmo a título de comicidade.
4. **Família:** Desentendimentos familiares e situações antifamiliares na medida em que os problemas ultrapassam o nível de compreensão ou a capacidade de julgamento dos jovens espectadores.
5. **Religião:** Apresentação de tese, cenas e diálogos que contrariem as convicções religiosas dos jovens espectadores ou que ataquem, ridicularizem ou desrespeitem qualquer religião e pessoas consagradas.
6. **Civismo:** Desencorajamento do amor à Pátria e ao povo brasileiro. Desrespeito às instituições e à Justiça.
7. **Senso Social:** Tudo o que possa engendrar ou estimular sentimentos de rivalidade e vingança, de luta entre classes sociais, raças ou povos. Atitude de pessimismo em relação à sociedade.
8. **Sentido de Dever:** Glorificação ou recompensa da preguiça, da desonestidade e da falta ao cumprimento do dever.
9. **Verdade:** Apresentação do sucesso da mentira, da hipocrisia e da traição como condição de êxito na vida.
10. **Crime:** Cenas diretamente imitáveis pelos jovens ou de um realismo demasiadamente brutal; tolerar, na perspectiva do crime que não compensa, os atos não imitáveis em razão de decorrerem em outros ambientes ou de serem de impossibilidade prática de realização.
11. **Violência:** Brutalidade suscetíveis de causar trauma ou de embotar uma sensibilidade normal.
12. **Medo e angústia:** Tudo o que possa assustar a criança, admitindo-se a tensão no suspense moderado, útil à manutenção do interesse. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 210-211).

Como recurso metodológico, vamos dividir a análise – no que encontramos no conjunto de pareceres – nesses itens classificados como critérios gerais. Para o entendimento

da mentalidade censória presente nos pareceres, não nos parece adequado realizar uma série de estudos de caso. Não nos interessa ver cada telenovela isoladamente e apontar o que foi proibido e permitido. Com base nos preceitos da história cultural, queremos um entendimento global, centrado em uma época específica. Contudo, para facilitar o entendimento, vamos inserir notas com o enredo global das tramas analisadas.

Nossa principal hipótese de trabalho é que o rigor da censura (com base no mesmo conjunto de dispositivos legais) está diretamente relacionado aos dirigentes: o diretor do SCDP/DCDP, em primeira instância, o diretor da Polícia Federal, em segunda instância; e o Ministro da Justiça, em terceira instância. É pensando nessas características que dividimos os capítulos que compõem essa segunda parte da tese.

A análise documental<sup>128</sup>, nesse subitem, irá privilegiar o conjunto de pareceres envolvendo sete telenovelas, exibidas em diferentes emissoras. Como explicado, a divisão obedecerá à interpretação de violações dos doze critérios gerais estabelecidos pela censura. Para desenvolver nosso protocolo metodológico, separamos os documentos por telenovela. Na sequência, dividimos as telenovelas, em ordem cronológica, seguindo a ordem das chefias censórias. Posteriormente, lemos os documentos de cada telenovela e separamos os pareceres que continham indicações para cortes. Dividimos esses pareceres, por período histórico, e novamente lemos os documentos objetivando classificar os impedimentos de acordo com os doze critérios gerais. Após a divisão dos documentos, agrupando-os por temas similares, para chegar a algumas inferências que serão apresentadas no interior de cada subitem.

#### 4.1 CAPACIDADE DE COMPREENSÃO

O primeiro critério, capacidade de compreensão, é o mais relativo de todos. A compreensão pode ser da telenovela como um todo, de determinado personagem ou ainda de uma temática específica. Ainda nesse indicativo, podemos identificar situações que não são de difíceis compreensões, mas que não são recomendadas para determinados tipos de público.

---

<sup>128</sup> Por documento, da mesma forma que Le Goff (1990), entendemos que não se trata de um fato histórico *per se*, não é uma prova cabal da história, ao contrário, o documento é fruto de escolhas, seleção e interpretações dadas pelo pesquisador. O documento é uma construção dos sujeitos históricos. Na acepção metodológica, os documentos vão ser analisados na perspectiva das mentalidades, entendida como o ângulo escolhido para a investigação. Alguns autores nos inspiraram para a formulação desse protocolo metodológico, além de Le Goff, podemos citar: Moreira (2006); Samara; Tupy (2010); Barbosa (2007a; 2007b; 2010); Castro (2008) e Farge (2009).

O primeiro caso que queremos chamar a atenção, presente na telenovela “Irmãos Coragem<sup>129</sup>”, é a tripla personalidade da personagem de Glória Menezes. Lara é filha do coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), com sua primeira esposa Estela (Glauce Rocha). Em suas crises, se transforma na sedutora Diana Lemos, mulher exuberante que se insinua a vários homens, chegando até a ser presa por roubo. Lara não se recorda de nada quando se transforma em Diana.

A diferença entre as duas é tão grande que todos julgam não se tratar da mesma pessoa. João Coragem (Tarcísio Meira) se interessa por Lara assim que a vê, mas acaba se envolvendo com Diana, sem ter certeza de que ambas são a mesma mulher, e sem saber que ela é a filha de seu inimigo. Lara, por sua vez, apaixona-se por João, mas tem vergonha de assumir seu amor por achá-lo rude. (MEMÓRIA GLOBO, online<sup>130</sup>).

Outra personalidade que Lara vai assumir ao longo da trama é a de Márcia, uma mulher equilibrada, um meio termo entre a introspectiva Lara e a destemida Diana. A inspiração de Janete Clair para este *plot* foi o livro “As três faces de Eva” [The three faces of

<sup>129</sup> A telenovela “Irmãos Coragem” foi apresentada pela TV Globo, às 20h, de 08 de junho de 1970 a 12 de junho de 1971, com 328 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, codireção de Milton Gonçalves e Reynaldo Boury, produção de Daniel Filho. Sinopse: Na fictícia cidade de Coroadó, no interior de Minas Gerais [nas publicações oficiais da Rede Globo, consta como interior de Goiás, contudo ao lermos as notas nos pareceres aferimos se tratar de MG, uma vez que diversos personagens vão à capital Belo Horizonte], cuja principal atividade econômica é a garimpagem de ouro, desenvolve-se o drama da família Coragem: o pai Sebastião (Antônio Victor), a mãe Sinhana (Zilka Sallaberry) e os filhos João (Tarcísio Meira), Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) e Duda (Cláudio Marzo). João encontra um diamante valiosíssimo que lhe é roubado pelo coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), grande latifundiário e o homem mais poderoso da região. Os capangas de Pedro Barros, liderados por Juca Cipó (Emiliano Queiroz) e Lourenço (Hemílcio Fróes), invadem a casa da família Coragem atrás do diamante. Na ação, Sebastião morre, e João jura se vingar da morte do pai. Lourenço foge com o diamante e se esconde na casa de sua mulher, Branca (Neuza Amaral). Ele havia feito um trato com um pistoleiro contratado por Pedro Barros para dividirem o dinheiro da venda da pedra. João vai atrás de Lourenço para fazer justiça e, dias depois, o capataz aparece morto, com o rosto desfigurado. De vítima, os Coragem passam a algozes, com João acusado de assassinato. Mas a autoria do crime não é revelada ao público. Na luta dos irmãos para reaver a pedra e contra os desmandos do coronel, João aposta nas armas, enquanto Jerônimo entra para a política, aderindo ao partido de oposição. João apaixona-se pela filha de Pedro Barros, a tímida e recatada Lara (Glória Menezes). Vivendo um drama psicológico ignorado pelo pai, Lara tem outras duas personalidades com características bem distintas: a extravagante e sedutora Diana e a equilibrada Márcia. As três identidades confundem e seduzem João. Jerônimo, por sua vez, ama a índia Potira (Lúcia Alves), sua irmã de criação. Para fugir de uma paixão que acredita ser proibida, ele acaba se envolvendo com Lídia (Sônia Braga), filha do deputado Dr. Siqueira (Felipe Wagner). O terceiro irmão, Duda, gosta de Ritinha (Regina Duarte), mas deixa a moça em Coroadó para ir para o Rio de Janeiro, onde se torna o grande craque do Flamengo. De volta à cidade, Duda aparece com outra mulher, Paula (Myrian Pérsia). O conflito amoroso de Duda agrava quando Ritinha engravida dele. Juca Cipó (Emiliano Queiroz), personagem secundário da trama, portador de uma deficiência mental, violenta Cema (Suzana Faini), que engravida e passa a viver um conflito com o marido Brás (Milton Gonçalves), um negro que jamais aceitaria um filho branco. No último capítulo, Coroadó é destruída pelo coronel Pedro Barros, que enlouquecido coloca fogo na cidade. O final da novela reservou ainda outros momentos dramáticos para o telespectador. Num tiroteio, Jerônimo é baleado enquanto carrega Potira morta em seus braços. Revoltado, João quebra o diamante que dera origem a todos os conflitos. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 22-25).

<sup>130</sup> Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1-versao/joao-e-lara.htm>. Acesso em 03 nov. 2017.

Eve], de Corbett H. Thigpon e Hervery M. Checkley, que por sua vez deu origem ao filme “As três máscaras de Eva” [The three faces of Eve]. O livro narra a história real de Christine Costner Sizemore, diagnosticada com transtorno de múltiplas personalidades. No filme dirigido por Nunnally Johnson, a atriz Joanne Woodward deu vida às personagens Eve White, Eve Black e Jane.

Em duas oportunidades a trama de Janete Clair foi reclassificada pela censura como proibida para menores de 16 anos, o que, em tese, a obrigaria a ser exibida após as 22 horas. Em ambos os casos, a autora e a emissora recorrem da decisão, com a promessa de amenizar as impropriedades.

Entre os conflitos destacados está a tripla personalidade de Lara. Em carta a Janete Clair, datada de 22 de setembro de 1970, o censor Dalmo Paixão, com anuência do chefe do SCDP, Geová Calvacanti, solicita sua presença para discutir o rumo da telenovela. O censor faz longos apontamentos sobre a fase da adolescência e como o Estado tem como missão proteger os jovens dessa faixa etária, pois os adolescentes “são orientados pela imitação de modelos ideais, representados por pessoas cujas qualidades, engrandecidas pela fantasia, ele desejaria possuir. Tais modelos são, geralmente, personagens de novelas e artistas de cinema” (PAIXÃO, 22 set 1970, p. 2). Entre as imagens negativas apresentas até o 88º capítulo de “Irmãos Coragem”, destaca o censor: “é subserviente e que se desenvolve um drama intenso através de uma versão das ‘Três máscaras de Eva’, cuja temática e soluções suscitaram desfechos assaz difíceis e problemáticos, sugerimos: o abrandamento o máximo possível da temática [...]” (PAIXÃO, 22 set 1970, p.2).

O conflito não foi abrandado, tanto é que ao analisar os capítulos 163 a 172<sup>131</sup>, o censor Osmar Fialho solicita que a telenovela seja reclassificada para a faixa das 22h. Entre os motivos apresentados está “o comportamento psicótico de Lara”. O mesmo censor sugere corte no capítulo 229 por conter “cena imaginária em que são apunhaladas duas das personalidades de Márcia. Devem ser evitadas cenas de apunhalamento<sup>132</sup>”. Acreditamos que a expressão “apunhaladas” não foi a mais adequada para a situação. Provavelmente o censor se referia ao processo de transformação da personagem. O censor Manoel Filipe de Souza Leão Neto, também solicita a modificação do horário da trama e apresenta como argumento:

O delgado de polícia era apaixonado por Diana – uma mulher portadora de personalidade confusa. Ela passa a noite fora de casa, provocando,

<sup>131</sup> Os pareceres não eram numerados nessa época. Parecer de 29 de novembro de 1970.

<sup>132</sup> Parecer de 4 de fevereiro de 1971. No despacho da chefia do SCDP, este corte não foi considerado para a liberação do capítulo.

consequentemente, a ira do velho pai e do próprio marido, eis que é casada com João Coragem. O velho vai ao encontro do delegado, acusando-o de ter saído com Diana. O homem nega decididamente. (PARECER ao cap. 303, 18 maio 1971, p. 1).

Lara, Diana e Márcia apesar de serem a mesma pessoa – filha do coronel Barros e casada com João – na verdade não o é. Quando a personagem assume cada uma dessas características ela desconhece o passado das outras. A personagem Diana se insinuava ao delegado Falcão (Carlos Eduardo Dolabella), em princípio comparsa do coronel, mas que neste momento da narrativa já tinha se voltado contra ele, o que justifica sua ira pelo fato de ele estar saindo com sua filha. João, o possível marido traído, sabe do transtorno de personalidade de Lara e se mostra compreensível. O censor, todavia, imputa a condição de adultério ao caso e, por isso, sugere a reclassificação. Outra censora, Vilma Duarte do Nascimento, ao apresentar sua impressão da telenovela, qualifica a personagem como “uma doente mental agindo inconscientemente” (PARECER aos caps. 299 a 301, 11 maio de 1971, p. 1).

A novela, de fato, sofreu uma reclassificação. Como estava nos capítulos finais, a emissora recorreu da decisão. Uma equipe de censores defendeu que a trama poderia continuar sendo exibida na faixa das 20h. Ao reexaminar os capítulos 303 a 312, as técnicas Lenir de Azevedo Souza e Luiza Maria Barcellos de Paula, defenderam às múltiplas personalidades de Lara, apresentando um resumo do enredo:

A mulher de João, uma dos personagens principais, assume, no decorrer da telenovela três personalidades distintas: Lara é uma jovem introvertida vivendo para a família e a Igreja; Márcia, moça séria, distinta, compenetrada nos seus deveres familiares e de mulher; Diana, a pior de todas, é o protótipo da mulher leviana, fútil, de mau caráter e de vida fácil, utilizando-se dos homens como meio de satisfação de seus instintos ‘pecaminosos’. (PARECER aos caps. 303-312, 27 maio de 1971, p. 1).

Esse parecer é atípico. Para a construção, as censoras rememoram vários enredos da telenovela, não se atendo especificamente aos capítulos analisados. Uma possível justificativa era que as equipes responsáveis pela censura não ficam restritas a um conjunto de telenovelas. Alguns censores, que não havia acompanhando um capítulo sequer, às vezes são convocados para emitir um parecer. Muitos descreviam a impossibilidade em tecer opiniões por não saber dos antecedentes. Em alguns casos, há incompreensões, como a que aconteceu com as múltiplas personalidades de Lara. O conflito se encerra com a operação de Lara, que acaba assumindo uma única personalidade, a de Márcia, para a alegria de João.

Ainda em relação à personagem Lara, outro recurso narrativo incomodou os censores. Trata-se de cenas de hipnotismo. A hipnose era constantemente combatida pela censura. Sua

presença não era permitida nas telenovelas e também nos programas de auditório. O técnico Paulo Leite de Lacerda sugere corte no capítulo 85 e diz: “reduzir para 1 minuto a sequência que focaliza a resistência de Lara, quando ela não seja ser hipnotizada” (PARECER aos caps. 76 a 90, 09 set 1970, p. 2). O tema retoma no capítulo 217 e o técnico de censura Osmar Fialho solicita o veto integral<sup>133</sup> na cena em que Dr. Rafael (Renato Master), através da hipnose, transforma Márcia em Diana.

Janete Clair retomaria com a temática da hipnose na telenovela “O homem que deve morrer<sup>134</sup>”, numa cena em que Dr. Cyro (Tarcísio Meira) hipnotiza Otto (Jardel Filho), com o objetivo de confirmar sua culpabilidade no rapto do menino Ivan (Rogério Pitanga), seu próprio filho. A censora Tereza Cristina dos Reis Marra<sup>135</sup> determinou a retirada das cenas de hipnose nos capítulos 86 e 87 informando que a hipnose é um tema impróprio para a TV.

Outro problema que desagradou os censores foi a presença de personagens com transtornos mentais. Para a censura, não é permitido a televisão exibir personagens com “aberrações físicas ou mentais”. A temática foi explorada nas telenovelas “Irmãos Coragem” e “Os Deuses estão mortos”. Na trama de Janete Clair, o personagem Juca Cipó (Emiliano Queiróz) é apresentado como transtornos mentais, o que o leva a estuprar Cema (Suzana Faini). O personagem e o ocorrido, no entanto, não chamaram atenção dos censores.

A mesma sorte não teve Lauro César Muniz, com “Os Deuses estão mortos<sup>136</sup>”, sua primeira grande telenovela. Um dos *plots* envolvia o personagem Albino (Sacha Radovan), filho do Barão Leôncio Almeida Santos (Rolando Boldrin) e irmão de Veridiana (Márcia Maria) e Isabel (Reny de Oliveira). A doença mental do personagem não é apresentada no início da trama. A manifestação começa quando Albino inicia um namoro com a portuguesa

<sup>133</sup> Parecer aos capítulos 208 a 219, de 20 de janeiro de 1971.

<sup>134</sup> A telenovela “O homem que deve morrer” foi apresentada pela TV Globo, às 20h, de 14 de junho de 1971 a 8 de abril de 1972, com 258 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, substituído por Milton Gonçalves, e produção de Daniel Filho. Sinopse: Em Porto Azul, cidade do interior de Santa Catarina, que vive basicamente da exploração de uma mina de carvão, o falecido Cyro Valdez (Tarcísio Meira), que em vida era casado com Esther (Glória Menezes), reencarna como um médico que também é um mestre em religiões orientais. Ele tem sérios atritos com Otto Von Müller (Jardel Filho), um vilão nazista que se envolvera com Esther. Um dos destaques foi a inclusão na trama de um transplante de coração, cirurgia realizada no Brasil pela primeira vez em 1968. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 31-32).

<sup>135</sup> Parecer aos capítulos 84 a 87, de 14 de setembro de 1971.

<sup>136</sup> A telenovela “Os Deuses estão mortos” foi apresentada pela TV Record, às 20h, de 8 de março a 14 de dezembro de 1971, com 240 capítulos. Escrita por Lauro César Muniz, contou com a direção de Marlos Andreutti e Dionísio Azevedo. Sinopse: Na cidade de Ouro Negro, no interior cafeicultor paulista, duas famílias disputam a liderança política: os monarquistas Almeida Santos e os republicanos Lobo Ferraz. Mas a sociedade brasileira está em crise com a abolição da escravatura e na iminência da República. (FERNANDES, 1997, p. 147). O principal drama amoroso envolve o pacto firmado por Conde de Paranhos e o Barão de Ouro Negro, Leôncio Almeida Santos (Ronaldo Boldrin) para que seus filhos Leonardo (Fúlvio Stefanini) e Veridiana (Márcia Maria) se casassem, o que de fato é feito. A prima de Veridiana, Quitéria (Maria Estela), nutre grande paixão por Leonardo.



Teresa (Irene Cruz), contra a vontade de seu pai que disputava a mulher com o filho. Teresa havia se envolvido anteriormente com Paulo (João Lourenço), que retornara de Lisboa a procura de seu amor. O início desse conflito é apresentado nos capítulos 129 e 130, assim resumido pelo censor Carlos Alberto Braz de Souza:

Paulo está na casa de Teresa tentando convencê-la a voltar para Portugal, quando subitamente chega Albino e surpreende o casal se beijando. Albino descontrola-se e esbofeteia Teresa. Paulo defende a moça machucando bastante o filho do Barão. Albino chega na casa de sua tia Emília [Márcia Real] para receber os primeiros socorros; e Quitéria [Maria Estela] vai avisar Veridiana do que aconteceu com seu irmão. Veridiana chega e Albino pede que todos saiam para que ele faça declarações amorosas para irmã. (PARECER aos caps. 129-130, 29 jul 1971, p. 1).

Mesmo que lembrar e esquecer sejam marcas fundamentais para os estudos de memória, o trabalho que envolve a teledramaturgia brasileira é bastante dificultoso. Produto descartável por excelência, não existiu a preocupação em preservação da história da telenovela. As histórias da Rede Globo, sobretudo após a criação do projeto Memória Globo, facilitam o trabalho, mas não em relação a telenovelas que não foram consideradas grandes sucessos, como é o caso de “O homem que deve morrer”. Neste caso, a análise sofre pela dificuldade de documentação. Essa reflexão tem o intuito de chamar a atenção para as análises que vamos fazer sobre esse enredo imerso em “Os Deuses estão mortos”. No arquivo que tivemos acesso, não encontramos a sinopse e nem partes dos capítulos da trama. Todavia a íntegra dos pareceres foi preservada. Mesmo assim, as análises estarão incompletas. Nesse parecer que destacamos acima, há seis impropriedades no texto. Por exemplo, diz o censor: “cap. 129, fl. 18 – desde não volte até se Deus quiser”. Essa é uma das sugestões de corte. Sem acesso à folha 18 do capítulo 129, é impossível verificar as motivações do corte. Poderia ser uma impropriedade de uma cena completa, ou apenas um trecho do diálogo que contivesse palavras ou expressões inadequadas à faixa etária.

Ao que nos parece, não foi encontrado nenhum problema específico no conjunto desses capítulos, ou seja, Albino viu Paulo e Tereza se beijando, bateu na namorada e fora espancado pelo amante dela. Depois, foi levado à casa de sua tia e sua prima chamou Veridiana. Enfim chega-se às declarações amorosas que Albino fez à irmã. Incesto? Lauro César Muniz é um autor diferenciado e sempre trouxe temáticas inovadoras em suas tramas. Ao longo de nossa trajetória acadêmica dedicada aos estudos de teledramaturgia tivemos acesso há uma diversidade de entrevistas do autor, mas a temática do incesto não foi encontrada em nenhuma de suas falas. Ademais, a temática fere a vários princípios dos dispositivos censórios. Não acreditamos que, mesmo em um devaneio, algum autor

apresentaria, nessa época, uma possibilidade, mesmo não concretizada, de um amor carnal entre irmãos. E, caso isso fosse ventilado, certamente nos pareceres os censores teceriam comentários para impedir tal cena.

Nos capítulos seguintes, ficamos sabendo que mesmo doente Albino fugiu e raptou Teresa. Leôncio pediu para que seus empregados procurassem o casal, não logrando êxito. Ao descrever umas das cenas, a censora Vilma Duarte do Nascimento aponta: “Albino não quer soltar Tereza, que está cada vez mais desesperada tentando convencê-lo de que não é sua irmã Veridiana” (PARECER aos caps. 137-139, 02 jul 1971, p. 1). Nesta fase já fica claro o transtorno mental, um possível surto psicótico, capaz de fazê-lo confundir a namorada com a irmã. A censora, ao sugerir os cortes, pede que sejam suspensas as cenas “que focalizam grande desespero de Tereza e ação de Albino, que está sofrendo das faculdades mentais”. Nota-se, pelo parecer, que a preocupação da censura era com o elevado desespero da personagem e o fato de Albino sofrer de uma doença mental, mas a confusão que o personagem fez em relação a Teresa e Veridiana que não foi questionada. Mais uma vez ficamos sem entender as declarações amorosas que ele fez para sua irmã.

O desfecho aconteceu nos capítulos seguintes. A mesma censora assim resume a cena “Tereza falece, tendo em vista as constates torturas de Albino. Loucamente pensando estar ela viva, pega-a nos braços, se suicida atirando-se no rio” (PARECER aos caps. 140-142, 05 ago 1971, p. 1). Na sequência, aparece a sugestão de cortes “que focalizam ação de um débil mental inclusive suicídio [sic]”. Sabemos que os personagens morreram e que foram encontrados no rio. Possivelmente a cena que mostra o suicídio *per se* não fora exibida, apenas indicada. Apesar de exibida às 20h, “Os deuses estão mortos” tinha a classificação censória “livre”, mantida pela técnica e pela chefia. O suicídio não era uma novidade na teledramaturgia, inclusive o mesmo autor iria utilizar esse recurso em outras telenovelas, como “Os Gigantes” (1979-1980). O que de fato sabemos é que as ações de Albino tiveram que ser atenuadas, mesmo mantendo o desfecho.

O suicídio de Albino também pode ser entendido como uma autopunição pela morte de Teresa. A autopunição de personagens também é questionada pela censura. A justificativa que entendemos para ferir o preceito da “capacidade de compreensão” é que a justiça, de certa forma, deixa de ser feita. A vilania, *a priori*, deve ser punida pelas forças da justiça, mostrando uma superação do bem em relação ao mal. Um dos casos de autopunição que chamou a atenção da censura aconteceu em “Irmãos Coragem”. Ao relatar os acontecimentos dos últimos capítulos da trama de Janete Clair, a censora Lenir de Azevedo Sousa, comenta:

O cel. Pedro Barros, homem inescrupuloso, que adotava quaisquer meios para atingir seus objetivos, ao ver suas últimas esperanças de se reabilitar financeiramente e readquirir seu antigo prestígio ruírem como castelos de areia, é acometido pela loucura. Em um de seus ataques, atea fogo em quase toda a cidade de Colorado, inclusive, em sua casa, onde fica aguardando a morte. [...]. Cel. Pedro Barros encontra sua autopunição num incêndio que provocara num momento de loucura. (PARECER aos caps. 316-321, 02 jun 1971, p. 2-3).

Na sequência, a censora sugere o corte na página 18 do capítulo 321 “cena detalhada em que cel. Pedro Barros incendeia sua casa e a cidade de Colorado”. Tal cena não foi suprimida do enredo e o telespectador pôde ver a morte de Pedro Barros e sua autopunição, mesmo com os cortes sugeridos pela censura. Os cortes sugeridos eram rigorosamente seguidos pelas emissoras, para evitar punições mais severas. Como esta era uma cena do último capítulo, inferimos que houve uma negociação específica para a sua liberação.

Se no caso de “Irmãos Coragem” a autopunição foi criticada, o mesmo não aconteceu com “Hospital<sup>137</sup>” de Benjamin Cattán, quando o personagem Maurício (Stênio Garcia) se suicida no hospital. Ao contrário, a censora Teresa Paternostro, em seu parecer, diagnosticou essa morte, por mais estranho que possa parecer, como um final feliz da trama: “Estes três últimos capítulos versam sobre o desfecho da novela, saindo tudo a contento e, os diversos quadros da história vão tomando um final feliz: Maurício enlouquece e suicida-se no Hospital, foco de sua ambição [...]” (PARECER aos caps. 113-115, 5 nov 1971, p. 1). Podemos perceber uma variação no que estamos chamando de mentalidade censória. Se para um determinado técnico, a condição de autopunição (fruto de loucura que desencadeia em suicídio) é motivo de crítica, por não haver uma punição da vilania por parte da justiça; para outro é algo a se comemorar, pois o suicídio foi entendido como *happy end*, como desfecho sadio. Ou seja, apesar de haver uma centralidade em relação aos padrões censórios,

---

<sup>137</sup> A telenovela “Hospital” foi exibida pela TV Tupi, as 20h, de 28 de junho a 14 de novembro de 1971, com 115 capítulos. Escrita por Benjamin Cattán, com base em argumento de Cassiano Gabus Mendes, contou com a direção do próprio Cattán e de Walter Avancini. Sinopse: O cotidiano dentro de um hospital. A trama girava ao redor de pacientes, funcionários, médicos e enfermeiros. A ideia inicial era criticar a máfia branca. Para tanto a novela tinha alguns médicos inescrupulosos. Aos poucos a história não passava de pequenos problemas hospitalares, e resolver o caso de amor do Dr. Fernando (Jacques Lagoa), aliado a um fato de falsa identidade, assumiu o centro das atenções. (FERNANDES, 1997, p. 150). Nos primeiros capítulos, um jovem recém-formado [Dr. Fernando], atende no hospital um paciente em estado de coma. Ele tem hiperglicemia. Sua ficha é trocada proposadamente, como se o paciente tivesse hipoglicemia. Ele não pode comer nada que contenha açúcar. Induzido a erro, o médico receita medicamentos impróprios e o paciente morre. Ele é despedido do hospital. Quando está indo embora, encontra outro amigo médico [Dr. Maurício – Stênio Garcia], que lhe agasalha com o próprio casaco e, para ajudá-lo, oferece-lhe carona em seu carro até sua casa. No meio do caminho, um desastre acontece e o médico que estava dirigindo morre carbonizado. O médico demitido, volta ao hospital, agora como paciente. Com ele, são encontrados os documentos do médico que morreu no acidente. Ocorre uma troca de identidade. Com o rosto desfigurado, é submetido a uma cirurgia plástica baseada nas fotografias dos documentos que estão em seu casaco. Recuperado, o sujeito passa a ter a aparência do colega morto e volta a trabalhar no hospital com o intuito de descobrir os responsáveis por terem feito dele um homicida. (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2009, p. 252).

decorrentes a maioria das vezes do fato de essas produções não atenderem às expectativas referentes a valores morais enraizados, havia nuances interpretativos, mas dentro de um limite ideológico.

Ainda que possamos, grosso modo, considerar mentalidades como visões de mundo, que incluem igualmente comportamentos e representações coletivas (mesmo a nível inconsciente) há que se considerar os vínculos entre mentalidades e ideologias (VOVELLE, 1991). Michel Vovelle reafirma o que denomina área de superposição, entre os dois termos, ainda que remarque a amplitude maior do conceito de mentalidade já que é capaz de englobar o que o autor denomina as motivações inconscientes, remetendo obrigatoriamente à memória e às formas de resistências. Considerar a questão das mentalidades seria permitir visualizar o que Michel Vovelle considera as ideologias “em migalhas”, ou que “restaria de formulações ideológicas, algumas vezes enraizadas em contextos históricos precisos”, tornando-se “estruturas formais ociosas e até irrisórias” (VOVELLE, 1991, p. 18-19).

Ressaltamos que a classificação etária de “Hospital” era com impropriedade para menores de 10 anos, já a de “Irmãos Coragem” era de 12 anos. Como não tivemos acesso aos capítulos de “Hospital”, não sabemos o teor de angústia sofrido por Dr. Maurício, logo não temos como comparar ao cel. Pedro Barros. Todavia, é digno de nota que ambas as tramas tiveram tratamento distinto, mesmo que, ao final, Janete Clair conseguisse concluir sua trama como planejava.

Outra cena para a qual foi sugerido corte, na telenovela “Irmãos Coragem”, que igualmente causa certa surpresa na tentativa de entender a mentalidade censória, foi um sermão, sobre o adultério, proferido pelo padre Bento (Macedo Neto). O censor Osmar Fialho, adverte:

Sermão sobre adultério: a própria autora julga que a expressão é imprópria e manifesta a expectativa pela decisão da Censura, sugerindo a substituição da palavra adultério por pecado. Julgo, todavia, que o que extrapola é o próprio tema do sermão, não só porque não ocorreu o adultério como, sobretudo, provoca a situação de constrangimento na audiência em relação dos menores presentes. Cap. 214, pgs. 5 e 6. (PARECER aos caps. 208-219, 20 jan 1971, p. 1).

A preocupação em preservar os valores morais da família – e a decorrente encoberta de uma maior menção ao adultério, ainda mais numa igreja – mostra aquilo que Vovelle (1991), denomina “ideologia em migalhas”, ou seja, a presença reiterada de visões de mundo e representações que dizem respeito a própria historicidade brasileira, baseada no modelo de família patrimonial em que a mulher ocupa lugar naturalmente subalterno e dependente. Além

disso, ter um romance fora do casamento – considerando-se o matrimônio como indissolúvel pelas normas da igreja – seria negar a formulação ideológica do próprio catolicismo, que condena veementemente o adultério, tornando-o algo inominável. Observa-se, também, mais uma vez, que a preocupação explícita do censor era com a possibilidade do conteúdo da telenovela atingir o público adolescente ou infantil, admitido como público real em relação à trama. Além disso, a própria autora Janete Clair ciente de que a palavra “adultério” poderia gerar algum problema, propôs substituí-la por pecado. Afinal, na concepção moral cristã, a prática do adultério é um pecado. O que talvez a autora não imaginasse era que a exploração do tema é que seria o problema. Não estamos falando de personagens adúlteros – o que também existiu nessa telenovela; mas sim da abordagem da temática pelo viés, possivelmente, condenatório. Certamente o sermão de um padre não seria a favor da prática e, caso o fosse, o censor deixaria isso bastante claro em seu parecer. Para a censura, mesmo sob o viés condenatório, o tema era inconcebível para a faixa das 20h, imprópria para menores de 12 anos.

Osmar Fialho, ainda em suas análises sobre “Irmãos Coragem”, chamou a atenção para a “união duvidosa entre Duda e Tula” (PARECER aos caps. 163-172, 29 nov 1970, p. 2). Sem acesso aos capítulos, é complicado entender o que o censor está chamando de união duvidosa. Como não se trata de adultério, visto que Duda (Cláudio Marzo) estava separado de Ritinha (Regina Duarte) e não estava mais namorando Paula (Myrian Pérsia), inferimos que se tratava, na realidade, da diferença de idade entre Duda e Tula (Yara Amaral) e o fato de Tula ser uma viúva rica. O encontro dos dois acontece quando Duda, contratado pelo Corinthians, vai morar em São Paulo. A questão da diferença de idade<sup>138</sup> seria um problema que Janete Clair voltaria a enfrentar com “Duas Vidas” (1976-1977). Outro possível problema é o fato de uma viúva refazer sua vida amorosa. Também poderia ser inferida a possibilidade de Duda apenas estar interessado no dinheiro de Tula, mas ele já não tinha a mesma fama de quando era jogador do Flamengo. São possibilidades, mas para o censor esse caso não deveria ser exibido na faixa das 20h.

Em “Os Deuses estão mortos”, o censor Hellé Prudente Carvalhedo encontrou problemas que se referem ao casal Inês (Edy Cerri) e Leonel (Roberto Bolant). Para a censura o romance é “encarado erroneamente pelas duas famílias que tentam forçar um casamento, na suposição de um grave erro ter sido cometido pelos jovens. Essa atitude surpreende e

---

<sup>138</sup> Na telenovela, Yara interpretava uma mulher mais velha que a atriz, ao passo que Marzo um homem mais novo. Na realidade, a diferença de idade dos dois era de apenas quatro anos, ela nascida em setembro de 1936 e ele em setembro de 1940.

confunde os inocentes acusados” (PARECER ao cap. 51, 3 maio 1971, p. 1). Ademais, os diálogos “contém comentários de excessiva benevolência, quando os pais procuram desculpas para o erro de sua filha lembrando que eles próprios o haviam cometido” (PARECER ao cap. 51, 3 maio 1971, p. 2). A personagem Inês é bastante religiosa. O conflito narrado pelos censores acontece quando Inês vai à igreja confessar com o padre Antenor (Sérgio Mamberti) e, por traz do confessionário, ao invés do padre, estava Leonel. Durante a confissão, Inês diz estar apaixonada pelo jovem, que fica contente com a declaração. Nos capítulos subsequentes, Inês expõe o ocorrido para o padre. Acontecimento este assim narrado pelo censor Carvalhedo:

No lar do Maestro a situação é de comicidade: Inês em seu exagerado zelo religioso contara sua entrevista com Emanuel, deixando no sacerdote uma ideia absurda do que ocorrera entre os dois, fazendo com que o ministro de Deus à casa se dirigisse para informar o Maestro (seu pai) daquilo que ele julgava ser uma necessidade para um casamento apressado. (PARECER ao cap. 42, 19 abr 1971, p. 1).

Acreditamos que o censor confundiu os irmãos Emanuel (Oscar Thiede) com Leonel, filhos de Júlia (Laura Cardoso) e do coronel Jordão (Rogério Marcico), visto que Inês se casa com Leonel. Após o ocorrido, o maestro Genaro (David Neto) junto ao coronel Jordão combinam o casamento de seus filhos. Há dois problemas censórios: a precipitação do padre ao achar que algo grave aconteceu entre Inês e Leonel e a benevolência dos pais de Inês que não a reprimiu pelo encontro, que, de fato, ela não tinha culpa. Entrechos similares foram novidades, mas achamos o caso bem simplório para receber um impedimento, pois ao nosso ver a situação além de não ferir os preceitos morais, não é de difícil capacidade de compreensão. O que até seria na análise dos episódios posteriores, pois o casamento de Inês e Leonel não fora consumado, pois a moça não aceitava dormir na companhia do marido. Júlia, mãe de Leonel, inclusive se propôs a enviar uma carta ao Bispo pedindo a anulação do casamento, sendo impedido pelo rapaz que dizia amar Inês. Próximo ao fim da telenovela, finalmente os dois decidem viver juntos e consumir o casamento. Sobre esse ocorrido, não encontramos resistência da censura em manter livre a classificação da telenovela.

A telenovela “Os Deuses estão mortos” ainda recebeu uma série de elogios pelo tratamento histórico do final do século XIX, enfocando a luta abolicionista. Naturalmente, diversos personagens criticavam o regime monárquico vigente. Assim, apesar dos elogios ao sentido histórico da trama, o censor Carvalhedo notou que as críticas realizadas pelos

personagens poderiam ser entendidas como críticas ao regime ditatorial que o Brasil vivia naquele momento<sup>139</sup>, propondo uma série de cortes:

Opino pela liberação, com supressão das expressões assinaladas às págs. 3,5,7,12 e 13 do cap. 39 e 8 do cap. 40, após o que poderão ser considerados livre. Isto porque, no seu contexto, são tecidas críticas ao regime de então, com reflexos negativos para a época atual, pois focalizam conflitos familiares, com acentuada dose de rebeldia e ódio; ainda fazem referências desairosas à classe médica. Enquadram-se, por conseguinte, nos dispositivos do art. 41 do dec. 20.493, de 24-1-1946. (PARECER aos caps. 39-41, 16 abr 1971, p. 2).

Chamamos atenção especial para esse parecer. Foi o primeiro que encontramos que buscou fazer um paralelo entre os problemas sociais/políticos/culturais de uma época passada, com a época atual. O censor percebeu que a situação que os personagens de Lauro César Muniz viviam nos anos de 1888 e 1889, especialmente no que diz respeito à rebeldia de jovens contra a escravidão, em face à presença de um déspota (o Barão), poderia ser similar à realidade brasileira de 1971, notadamente no que se refere à luta de jovens contra a ditadura militar. Mesmo sem a intenção, o censor estabelece comparações entre as épocas. Por outro lado, o parecer indica, claramente, o início de preocupação com a censura política. Como já afirmamos nos capítulos iniciais, ao SCDP cabia tão somente a censura de ordem moral. Embora a censura à telenovela ainda fosse tímida, o mesmo SCDP já realizava, com rigor, a censura política em outras diversões públicas, como ao teatro e às letras de músicas. Todavia, o censor utilizou uma referência ao decreto de 1946 para consagrar sua argumentação. Entretanto, uma das alíneas deste decreto diz serem proibidas representações que forem capazes “de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes” (Art. 41, alínea d, BRASIL, 1946). Este dispositivo, como já argumentamos, só foi revogado em 1988. Portanto foi legítima a leitura de “regime vigente”.

Ainda sobre os interesses nacionais atrelados à capacidade de compreensão, a censora Teresa Cristina dos Reis Marra, sugeriu corte em cena da telenovela “Hospital” em que abordava a temática de anticoncepcionais.

Julgo necessário corte na cena em que uma senhora requer a um médico receita para compra de anticoncepcionais para suas empregadas, justificando a necessidade de um controle de natalidade e limitação de filhos. Capítulo 11, págs. 9, 10, 11, assinados no script. Este fato constitui-se uma propaganda, clara, objetiva, contrária aos interesses nacionais; e por tratar-se de assunto tão controvertido em seu uso e

---

<sup>139</sup> De acordo com o censor, o argumento utilizado nesses capítulos foi: “A condenação de dois escravos ao pelourinho, suscita uma série de conflitos que resultam na morte do capanga do Barão, incumbido de vigiar os prisioneiros. O Barão aproveita o incidente para dar demonstração pública de sua força, prevenindo futuras revoltas”. (PARECER aos caps. 39-41, 16 abr 1971, p. 1).

consequências, considero negativo tal menção por parte de um veículo de comunicação. (PARECER aos caps. 10-11, 1º jul 1971, p. 1).

A cena proposta por Benjamin Cattán e o comentário da censura merecem algumas considerações. A primeira delas é sobre a política de fecundidade/natalidade proposta pelo governo federal. De acordo com José Alberto Magno de Carvalho e Fausto Brito (2005, p. 355-356) parte dos militares não se interessava em realizar controle de natalidade pois acreditavam que o território nacional comportaria uma população maior. Ainda segundo os autores, havia, na época, uma política de segurança nacional com o objetivo de redistribuir a população para a ocupação de áreas com baixa densidade populacional, como as regiões Centro-Oeste e Norte. O plano de migração, iniciado por JK no período da inauguração de Brasília, ainda previa a migração para a região amazônica, com a transferência, não concretizada, de 1,5 milhão de famílias. Carvalho e Brito (2005) apontam que, na contramão, existia um grupo de tecnocratas ligado aos militares que defendia a necessidade de políticas de controle de natalidade, com a finalidade de crescimento econômico e redução da pobreza. Ou seja, para esses pesquisadores, durante o regime militar não houve uma política específica de crescimento populacional, conforme dá a entender o parecer censório. Ao mesmo tempo, o governo federal não tinha preocupação com o controle da natalidade e, muito menos, com a implementação de políticas públicas a favor de métodos anticoncepcionais.

Também é importante lembrar que nos anos 1970 a pílula anticoncepcional, conforme atesta o depoimento de Maria Rita Kehl (2005), proporcionou para a mulher de classe média uma “revolução molecular” em que não havia uma culpa no momento da realização sexual, com a possibilidade de evitar uma gravidez indesejada. Em movimento contrário, a Igreja Católica se mostrava (e, de certa forma, ainda se mostra) contrária aos métodos que evitam a gravidez. Na concepção moral cristã o sexo só é permitido após o casamento e com finalidade reprodutiva. Até os que receberam o sacramento do matrimônio não era permitido o uso desses métodos. De fato, tal como enfatiza a censora o assunto era polêmico. Também temos que chamar a atenção para o fenômeno do êxito rural. Se na sociedade agrícola o número maior de filhos garantia uma maior economia para a família, em virtude de maior mão de obra, no contexto urbano passa a ser o contrário.

Nesse ponto, tanto os estudos de Vilmar Faria e Joseph Potter (1999), como o de Anamaria Fadul (2000), mostram que há certa semelhança entre as famílias apresentadas nas telenovelas com a família brasileira. Os pesquisadores indicam que a partir da década de 1970, a família no âmbito teledramatúrgico começou a ser reduzida. Na década de 1980, por exemplo, nenhuma família tinha mais de quatro filhos.



Apesar de não ter sido o foco do comentário da censora, temos que comentar o teor da cena, ou seja, a patroa queria reger a vida de suas “empregadas”. Ao que parece, sem acesso aos capítulos da trama, a decisão de controle de natalidade não partiu de uma preocupação das empregadas, mas sim da patroa. Possivelmente preocupada com direitos trabalhistas e licença maternidade. Estamos ciente de quão exagerada pode ter sido essa nossa exegese, mas isso mostra que a censura não estava preocupada com esse impedimento/controlado. A situação problema deixa de ser a interferência da patroa, para se tornar uma questão de interesse nacional.

Situação similar aconteceu em “Sangue do meu sangue<sup>140</sup>”, no ano anterior. A telenovela de Vicente Sesso tinha a classificação com impropriedades para menores de 10 anos<sup>141</sup>. A maior parte dos pareceres fora assinada pelo censor Wilson de Queiróz Garcia. A respeito de uma cena dos capítulos 137 e 138, diz o censor:

Recomendo [que] sejam cortados no fim do capítulo 137 e no início do capítulo 138 (repetição da última cena do capítulo anterior), a fala de Solange, quando pergunta a sua colega de teatro: “Você tem filhos? Então me diga quais são os primeiros sintomas que a mulher sente quando está esperando”. Quanto ao resto nada mais a opor, podendo continuar com a impropriedade de dez anos. (PARECER aos caps. 136-139, 20 mar 1970, p. 1).

Para a manutenção da censura com impropriedade para menores de 10 anos, o censor acreditava que seria pernicioso, sobretudo para os adolescentes, o conhecimento sobre os primeiros sintomas da gravidez. Na nossa interpretação, caso a personagem Solange (Gilmará

---

<sup>140</sup> A telenovela “Sangue do meu sangue” foi exibida pela TV Excelsior entre fevereiro de 1969 a janeiro de 1970, entre 19 e 20h, com 224 capítulos. Escrita por Vicente Sesso, com direção de Sérgio Britto. Sinopse: No segundo reinado, Carlos Rezende (Francisco Cuoco), após participar inocentemente de uma transação comercial ilícita, perde a memória e esquece a mulher Clara (Nicette Bruno) e os três filhos, que o julgam morto. Anos depois, a história girará em torno de Lúcio (novamente Cuoco), o filho mais velho de Carlos, que lutará para que seja abolida a escravatura e, ainda, para descobrir a verdade em relação a seu pai. Sem saber que por trás de todo o passado está Pola (Tônia Carrero), a mulher a quem ama e protetora de sua família. (FERNANDES, 1997, p. 117-118).

<sup>141</sup> O primeiro parecer dessa telenovela que tivemos acesso é referente ao capítulo 134. Neste parecer, o censor Garcia diz que a emissora fez um requerimento pedindo que fosse reconsiderada a decisão de impropriedade para menores de 14 anos. Neste parecer e nos seguintes, o censor considerou que a censura deveria ser mantida com impropriedade para menores de 10 anos. O motivo para a reclassificação não foi mostrado nos pareceres que tivemos acesso, mas há informações [FERNANDES, 1997, p. 118] relativas à luta de Lúcio (Francisco Cuoco) a favor da abolição. E outro parecer, Garcia é ainda mais incisivo e destaca: “A exemplo de outros capítulos que assisti desta novela, por determinação verbal da Chefia e para efeito de revisão de impropriedade, ao contrário de outras [telenovelas] que têm por objetivo a exploração pura e simples de dramas amorosos (alguns até medíocres e abaixo da crítica), [essa telenovela] tem por temática um episódio histórico dos mais significativos na vida do país: a libertação dos escravos. Mostra com segurança, acontecimentos históricos, se bem que adaptados e entremeados de uma dose de romance, o que empresta à telenovela um tema mais agradável. Isso, contudo, não compromete a novela, que, acredito, deveria ser originalmente liberada para DEZ ANOS, pois a classificação de QUATORZE ANOS, da qual estão recorrendo os interessados, me parece efetivamente excessiva [...]”. (PARECER ao cap. 182, 18 maio 1970, p. 1).

Sanches) fosse casada, talvez a fala tivesse sido permitida. Todavia, Solange, que era uma “cortesã” e atriz, queria saber desses sintomas para afirmar que estaria grávida de Maurício (Armando Bógus). Pelos pareceres que tivemos acesso, entretanto, esse enredo não foi impedido.

Na contramão de tudo que acompanhamos no desenvolvimento da teledramaturgia e todo o processo de merchandising comercial, a censora Teresa Cristina dos Reis Marra assim finaliza um parecer sobre a trama “Hospital”:

Seguem-se, nesses capítulos o tema principal, havendo cenas típicas de hospital, reais. Entre as quais, encontra-se cena no capítulo 42, em que um dos médicos receita “Cedabrine em gotas” a uma paciente, acometida de uma doença que comumente se chama de “Bico de Papagaio”. Julgo conveniente excluí-la devido a dúvidas possíveis entre os espectadores em face de uma ampla divulgação, seja o remédio verdadeiro ou não. (PARECER aos caps. 40-42, 03 ago 1971, p. 1).

Assim como a censora, não se trata de discutir se o remédio em questão – Cedabrine – é real ou não. Todavia, em nossas pesquisas a sites de busca, o “remédio”, com essa grafia, não foi localizado. Mas a discussão não seria essa. Mas sim de uma possível interdição a inclusão de merchandising comercial na trama da telenovela. A telenovela “Beto Rockfeller”, tida como precursora nessas ações, chegou a incluir formalmente o remédio para ressaca Alka Seltzer, uma vez que o ator Luís Gustavo, interprete de Beto, fazia, sem conhecimento da emissora, citações ao medicamento Engov<sup>142</sup>. Não se sabe de veto da censura a estas ações. A automedicação poderia ser uma das preocupações, uma vez que nessa época a publicidade de medicamentos era permitida sem restrições. Possivelmente, o que determinou o corte, foi mesmo a ação de merchandising, ainda que este tipo de restrição não figurasse em nenhum dispositivo legal.

Encerrando a parte dos princípios que ferem a capacidade de compreensão, há uma série de temas encontrados na telenovela “O homem que deve morrer”, de Janete Clair, que merece algumas considerações. Destacamos que os primeiros pareceres tinham como conclusão a impossibilidade de a trama ser exibida na TV. Contudo, uma interferência do general Nilo Caneppe Silva, Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, autorizou a exibição da trama, modificando as conotações com figuras bíblicas e as insinuações de discriminação racial e de classe.

---

<sup>142</sup> Sobre o assunto, conferir a reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* (27 set 1994).

O censor Carlos Alberto M. de Souza, em parecer<sup>143</sup> aos dez primeiros capítulos, antes da reformulação, entre outros aspectos, chama a atenção para a presença de “doutrinas alienígenas” na telenovela. Já o censor Dalmo Paixão<sup>144</sup>, analisando o mesmo material, contesta a presença de temas de “apelo ao inviável”, desatando a exploração de um “complexo de Édipo” patológico, personagens com atributos mitológicos e carismáticos e ideias pseudocientíficas sobre a telepatia.

Os aspetos de “doutrina alienígena”, atributos científicos e telepatia estão todos ligados ao personagem Dr. Cyro (Tarcísio Meira). Há um mistério no nascimento de Cyro, como filho de um ser interplanetário. Ao analisar os capítulos 49, 50 e 51, a censora Lenir de Azevedo Sousa, também chamou a atenção para esse aspecto, ao expor: “o mistério do nascimento do Dr. Cyro e os poderes sobrenaturais, que descobre possuir, estão perturbando e envolvendo sua existência, principalmente, porque não consegue obter uma razão lógica para seus problemas” (PARECER aos caps. 49-51, 3 ago 1971, p. 1). Mais de cinquenta capítulos depois, a censora Teresa Cristina dos Reis Marra, solicita cortes similares: “o cap. 116 às pags. 1, 2, 4, 4, contém cenas por demais agravantes para a classificação desta novela, pois insinua poderes sobrenaturais a um ser moral (Dr. Cyro) e tão convincentes que deixa o mesmo em dúvida quanto ao fato” (PARECER aos caps. 115-117, 20 out 1971, p. 1). No primeiro caso, não ouve o corte, apesar da insistência de impropriedade feita pela censora, visto que a chefia superior havia autorizado a abordagem do tema. Já o capítulo 116 recebeu o certificando indicando os cortes.

A ideia inicial da autora era a de apontar Dr. Cyro como uma reencarnação de Jesus Cristo (temática que ainda vamos analisar neste capítulo), com poderes sobrenaturais capaz de curar enfermos. O que, de fato, aconteceu durante a trama. Os cortes, possivelmente seriam decorrentes de um exagero das cenas, na compreensão dos censores. Além do poder de cura, ainda existia a questão da telepatia, já apontada pelos censores nos pareceres iniciais. A telepatia estaria presente no fato de Cyro atrair Ester (Glória Menezes), ex-esposa de seu principal inimigo, com o poder telepático. Cyro se envolve com Ester, mas o uso do poder telepático não foi mais questionado pelos censores.

Por fim, retornando ao parecer de Paixão, o censor apontava para a existência de um “complexo de Édipo” patológico. Ou seja, algum menino teria uma atração erótica por sua mãe. O censor não deixou claro os personagens envolvidos. Não acreditamos se tratar da relação de Cyro com sua mãe Orjana (Neuza Amaral). Possivelmente se trata de Ivanzinho

---

<sup>143</sup> Parecer datado de 9 de junho de 1971.

<sup>144</sup> Parecer datado de 9 de junho de 1971.

(Rogério Pitanga), filho de Ester e Otto (Jardel Filho). Desde a separação, Ester evita que o filho tenha contato com o pai. Mesmo que a temática tenha sido desenvolvida de acordo com esta vertente – o que não acreditamos – não houve outras questões censórias retomando o assunto.

Como podemos perceber, distintas e amplas temáticas (hipnose, distúrbio mental, sermão sobre adultério, autopunição de personagens, alusões a críticas ao regime vigente, casamento forçado, anticoncepcional, sintomas de gravidez, merchandising, poderes mitológicos) foram inseridas como impeditivos frente a uma possível capacidade de compreensão pelo público pretendido, de acordo com as prerrogativas censórias.

Além disso, podemos perceber que as proibições eram direcionadas à exclusão de temáticas que diziam respeito amplamente aos costumes morais, que deveriam ser cultuados de maneira contundente (adultério, casamento, métodos anticoncepcivos, gravidez). Por outro lado, chama a atenção também a preocupação em não publicizar tramas que estivessem na contramão da ideia de saúde mental plena. Havia que se reproduzir personagens sadios mentalmente e que, assim, pudessem agir de maneira plenamente aceitável socialmente. A doença mental, nesse sentido, é considerada um desvio que deve ser encoberto a qualquer preço e, sobretudo, alijada na sociedade, mesmo nas tramas ficcionais. Há que se considerar, finalmente, que tudo aquilo que fugisse às normas da racionalidade – como, por exemplo, poderes extra-humanos – não poderia ser tolerado, pois, mais uma vez, significava a abertura de brechas em relação a uma ordem social presumida e estável.

## 4.2 SENSUALIDADE

O segundo universo que vamos nos deter, diz respeito àquilo que é classificado como expressões de sensualidade. Nesse item a principal preocupação dos censores foi em relação a beijos apaixonados. Naturalmente, o beijo não era um problema específico, afinal ele está presente desde a primeira telenovela brasileira, “Sua Vida me Pertence”, de Walter Forster, veiculada pela TV Tupi de São Paulo. De acordo com Vida Alves (2008, p. 113-117), diretores da TV Tupi argumentaram, naquela época, que o beijo não era uma prática comum nas artes brasileiras, mas acabaram cedendo à argumentação de Forster. No dia seguinte, os comentários:

- Escândalo! Isso foi um escândalo!
- Mas escândalo por quê?

- Vocês não viram? A Vida Alves e o Walter Forster deram um beijo na boca. Nunca na vida eu tinha visto isso. É uma vergonha. Algumas pessoas ficaram alvoroçadas. Escandalizadas. Outras apenas caladas. Outras assustadas. Uma coisa importante tinha acontecido, disso todos sabiam. (ALVES, 2008, p. 114-115).

O beijo ficou apenas na lembrança das poucas pessoas que o assistiram. O fotógrafo Chico Vizzoni, dos Diários Associados, responsável por registrar os principais momentos do capítulo derradeiro de “Sua vida me pertence”, se recusou a fotografar o beijo, pois acreditava que ninguém publicaria “uma coisa dessas”. Na passagem da década de 1950 para 1970, um casto beijo já não era motivo de vergonha para o público e muito menos para os atores envolvidos. Mesmo assim, há uma diferença entre um simples beijo e um ardente e sensual. Cláudio Ferreira (2016) deu o título de “Beijo amordaçado” para seu livro sobre a censura nas telenovelas. O título surgiu a partir do diagnóstico em relação ao número de cortes deste tipo de cena.

No período que estamos enfocando, também há uma série de cortes. Em “Irmãos Coragem” o corte aparece em três pareceres. O censor Paulo Leite de Lacerda<sup>145</sup> recomenda cortar a cena em que Potira (Lúcia Alves) e Jerônimo (Cláudio Cavalcanti) se beijam apaixonadamente, no capítulo 84. Não sabemos se a duração do beijo foi a razão. Mas o agravante é o fato de Potira e Jerônimo serem irmãos de criação e, especialmente, o fato de Potira ser casada com Rodrigo (José Augusto Branco), caracterizando adultério. Certamente essas ilações teriam sido determinantes para o corte, embora o censor descreva o beijo como “apaixonado”. Já nas análises dos capítulos 196 a 207, o censor Osmar Fialho<sup>146</sup> solicita o corte na cena em que Ritinha (Regina Duarte) senta no colo de Duda (Cláudio Marzo) e lhe dá um beijo demorado. O censor pede para que esse beijo seja verificado no VT, certamente com o objetivo de identificar traços “exagerados” de sensualidade. No mesmo parecer, Fialho percebe no capítulo 206 um beijo entre Márcia (uma das personalidades de Lara [Glória Menezes]) e João (Tarcísio Meira), em que o roteiro “manda explorar bem”. Neste caso certamente a problemática foi a marcação de Janete Clair ao mandar explorar bem o beijo, já que se trata de um casal no sentido tradicional do termo. O mesmo censor, no parecer seguinte<sup>147</sup>, pede veto a um “beijo apaixonado” em que a autora também recomenda explorar bem, no capítulo 213. Desta vez, Fialho não revelou os protagonistas, mas acreditamos que também se tratava de Márcia e João.

<sup>145</sup> Parecer aos capítulos 76 a 90, datado de 09 de setembro de 1970.

<sup>146</sup> Parecer datado de 11 de janeiro de 1971.

<sup>147</sup> Parecer aos capítulos 208 a 219, de 20 de janeiro de 1971.

Sobre a telenovela “Hospital”, escreveu o censor Roberto Antônio Coutinho: “sugiro que os capítulos examinados sejam liberados com impropriedade para menores de 10 anos, com corte assinalado na página 10, do capítulo 25: quando Roberto ‘rouba’ um beijo de Ângela e esta dá-lhe um tapa no rosto” (PARECER aos caps. 25-29, 20 jul 1971, p. 1). Roberto (Gilberto Barolli) e Ângela (Ana Rosa), neste momento da narrativa, não são apresentados como par romântico. O motivo do impedimento da cena, provavelmente, foi o fato do beijo não ter sido consentido, o que resultou em “ato de violência” manifestado por um tapa na cara. Normalmente nesse tipo de cena não há elevado grau de sensualidade, mas o censor entendeu como imprópria para a faixa, embora, em nosso entendimento, a resposta (tapa) de Ângela já deixaria claro a não concordância com o assédio. No capítulo final, Roberto e Ângela – que pertencem a classes sociais diferentes, embora ela não soubesse disso -, se casam.

Lauro César Muniz recebeu duas impropriedades de exibição de beijos em “Os Deuses estão mortos”. O censor Dalmo Paixão, ao analisar os capítulos de 8 a 10, condicionou “corte da cena de beijo e imediatamente após o diálogo expresso: ‘Fique comigo para sempre’, no final do capítulo 9º” (PARECER aos caps. 8-10, 16 maio 1971, p. 2). Embora o censor não indique quem está beijando, supomos se tratar de Quitéria (Maria Estela) e Leonardo (Fúlvio Stefanini), sendo a tal frase pronunciada pela jovem. Como já descrevemos anteriormente, havia um pacto firmado para o casamento de Leonardo e Veridiana (Márcia Maria), contudo o futuro casal ainda não se conhecia. Antes de conhecer a futura esposa, mesmo sem saber se, de fato, se apaixonariam, Leonardo conhece a prima dela, Quitéria, que nutre forte paixão ao jovem e tenta desfazer o noivado dele. Com base nessas questões, o corte do beijo é além de uma possível sensualidade, o indicativo de um ato praticado por duas pessoas que não estão comprometidas.

O mesmo censor, capítulos depois, determina corte na “duração de prolongado beijo (22 segundos), que sugiro seja reduzido para 5 (cinco) segundos de duração (pág. 4, capítulo 75)” (PARECER aos caps. 75-76, 26 maio 1971, p. 1). Acreditamos que o beijo seria entre Leonardo e Veridiana. Embora noivos, o pai de Veridiana não deseja mais o casamento da filha com o abolicionista. Contudo, nesse momento da narrativa os jovens estão apaixonados e planejam fugir juntos. Neste caso, a razão já é a sensualidade da cena, expressa por sua “longa” duração. O censor não pede a eliminação, mas a sua redução em mais de um quarto.

Finalizando este critério, ainda na novela de Lauro César Muniz, o censor Carlos Alberto Braz de Souza sugere o corte na cena em que Tonho (Jonas Melo) se declara para a escrava Sabina. Diz o censor: “Tonho chega a casa do Barão fazendo declarações de amor

para Sabina, não sendo retribuído ameaça de castigar a mãe da escrava, por sorte chega o Barão [...]” (PARECER ao cap. 27, 5 abr 1971, p. 1). Como não temos acesso ao capítulo, não sabemos o teor sensual (ou até mesmo vulgar) dessa declaração, com o intuito de chamar a atenção de um censor para o seu corte. Mesmo sem conhecer o teor da linguagem e argumento utilizados, há a hipótese de um possível romance inter-racial. Nota-se que o censor chama a atenção apenas para a declaração de amor e não para a ameaça de castigo à mãe de Sabina<sup>148</sup>. Registramos o corte, mas a interpretação dele não é possível de ser realizada.

#### 4.3 VULGARIDADE E BAIXEZA

O próximo critério de análise diz respeito a cenas de vulgaridade e baixeza. Grande parte do material que encontramos solicita a retirada de expressões e a substituição de palavras. Em “Irmãos Coragem”, é solicitado modificações de palavras como “aporrinha”, “arrombado<sup>149</sup>”, “meleca<sup>150</sup>”. Já em “Hospital”, a censora Teresa Paternostro<sup>151</sup> pede a suspensão da expressão “é um sarro”, todavia a chefia liberou o capítulo 109 sem cortes, por acreditar que a expressão era irrelevante. Na análise de “Os Deuses estão mortos”, o censor Carlos Alberto Braz de Souza<sup>152</sup> solicita cortes em cenas em que Tonho (Jonas Melo) diz “padre dos infernos, filho de uma égua”. O mesmo censor<sup>153</sup>, ao pedir a interdição de “O homem que deve morrer”, apesar de não realizar apontamos específicos, diz que o texto de Janete Clair apresenta diálogos vulgares e tendenciosos. Nesta mesma trama, o censor Wilson Camargo<sup>154</sup> solicita o corte na expressão “negro sujo”. Já o censor Sebastião Minas Brasil Coelho<sup>155</sup>, diz que é imprópria a fala de Lia (Arlete Salles), em que disse: “eu quero que Ester vá pro inferno”. Por fim, em outro parecer, o mesmo censor<sup>156</sup> pediu a suspensão da expressão

---

<sup>148</sup> Tentamos localizar o nome da atriz que interpretou Sabina, bem como o nome de sua mãe na telenovela. Sem êxito. Acreditamos ser necessário comentar que não identificamos os atores negros presentes na trama, que discutia justamente a questão da Abolição. O livro/documentário “A Negação do Brasil” de Joel Zito Araújo é um marco no estudo de personagens negros na teledramaturgia. Contudo, apesar de englobar todo o período da telenovela diária de 1963 até 1997 (ano em que terminou a redação do material), o autor se valeu apenas das tramas da TV Tupi e da TV Globo. Sendo assim, não tivemos informações sobre essa trama e outras que abordavam temas similares exibidos em outras emissoras. Acreditamos ser necessário pontuar esse apagamento.

<sup>149</sup> Presentes no parecer aos capítulos 163 a 172, de 29 de novembro de 1970. Parecer assinado por Osmar Fialho.

<sup>150</sup> Presente no parecer aos capítulos 220 a 230, de 4 de fevereiro de 1971. Parecer assinado por Osmar Fialho.

<sup>151</sup> Parecer aos capítulos 108 a 110, de 1º de novembro de 1971.

<sup>152</sup> Parecer ao capítulo 28, de 5 de abril de 1971.

<sup>153</sup> Parecer aos capítulos 1 a 10, de 9 de junho de 1971.

<sup>154</sup> Parecer ao capítulo 12, de 23 de junho de 1971.

<sup>155</sup> Parecer aos capítulos 37 e 38, de 20 de julho de 1971.

<sup>156</sup> Parecer aos capítulos 58 a 62, de 16 de agosto de 1971.

dita por Wanda (Dina Sfat) em diálogo com Cândida (Monah Delacy): “Seu Otto me passou uma cantada”<sup>157</sup>.

Além de expressões, a censura também se preocupava com cenários que representassem lugares não familiares. Em “Irmãos Coragem”, Lídia (Sônia Braga), já casada com Jerônimo (Cláudio Cavalcanti), tenta desmoralizar Potira (Lúcia Alves). Para isso, ela contrata um capanga (Roberto Bonfim) que a sequestra e a leva para uma boate, com o intuito de embriagá-la. O plano não dá certo e a índia é salva pelo amado. O desenrolar da cena aconteceu no capítulo 271, analisado por dois censores. Ambos sugeriram cortar as cenas em que a boate é focalizada. A censora Maria das Graças Sampaio Pinhatti recomendou corte em “todas as tomadas da boate em que aparece Potira sendo subjulgada pelos marginais, excetuando-se a tomada final em que Jerônimo chega para salvá-la, no momento em que um sujeito tenta embriagá-la” (PARECER aos caps. 269-273, 15 abr 1971, p. 2). Já a censora Luzia M. B. de Paula escreveu: “o corte deve ser efetuado de modo que só permaneça a cena no interior da boate em que Potira é forçada a beber” (PARECER aos caps. 269-277, 16 abr 1971, p. 2).

Neste caso a boate pode ser entendida apenas como um adereço, um mero recurso cênico. O enredo que importa em termos narrativos é o sequestro de Potira, a tentativa de embriagá-la e ser salva por Jerônimo. Todavia, a presença desse cenário incomodou a censura a ponto de solicitar a não exibição de tomadas da boate, apresentada como vulgar. Cenário similar, com uso distinto, também chamou a atenção do censor Luiz Carlos Melo Aucelio na telenovela “O homem que deve morrer”, ao solicitar o corte “desde o momento em que Otto logo após afastar-se do jantar do comendador, refugia-se em um cabaré de 5ª categoria e é desacatado por uma prostituta. Solicito o corte citado por tratar-se de uma cena que fere o decoro público” (PARECER aos caps. 22-24, 05 jul de 1971). Podemos notar o uso distinto do mesmo cenário, em situações diferentes, envolvendo duas novelas de Janete Clair. Em ambos os casos foi sugerido o corte das cenas. Todavia, os cenários foram utilizados em outras cenas, com menor carga dramática. Isso faz pensar que além do cenário, o enredo - desenvolvido num lugar em que na ótica conservadora vigente “feriria o decoro público”, o que era reproduzido no argumento dos censores - foi fundamental para a determinação de suspensão.

---

<sup>157</sup> É preciso remarcar que estamos analisando os pareceres em que as expressões foram demarcadas textualmente. Lemos diversos pareceres que apenas indicavam cortes em páginas de capítulos, mas, em diversos casos, não foi explicado o teor dos mesmos. Como os capítulos não foram preservados, não sabemos as razões dos cortes. Sendo assim, esse número pode ser maior do que de fato percebemos.



Um dos *plots* de “Irmãos Coragem” era tratar do alcoolismo por meio do médico Maciel (Ênio Santos), pai de Ritinha, que se mostrava constantemente embriagado, o que causava problemas no desenvolvimento de sua profissão. Entendemos o alcoolismo como um sério problema, mas na década de 1970 o assunto não era tratado como campanha social<sup>158</sup>. O decorrer da trama, o médico tentou diversas vezes largar o vício – atitude esta elogiada pelos censores. Em alguns momentos o comportamento do personagem foi indicado como impróprio para menores de 12 anos, como expresso no parecer de Osmar Fialho de 29 de novembro de 1970. Na mesma trama, no capítulo final, a censora Lenir de Azevedo Sousa<sup>159</sup> reclama de uma cena enxertada (que não constava no roteiro) em que aparece um personagem embriagado, com uma garrafa na mão, gritando por Jerônimo, que acabara de morrer.

Em “O homem que deve morrer”, o censor Sebastião Brasil Minas Coelho reclama das cenas em que Tula (Lúcia Alves) aparece completamente embriagada na casa de Baby (Cláudio Cavalcanti), apresentadas no capítulo 69. Desde tempos mais remotos, a bebida alcoólica é utilizada, sobretudo, de duas formas antagônicas: o escapismo – usada como forma de fuga a uma realidade vivenciada; e a de comemoração, celebrando conquistas. A embriaguez de Tula foi motivada pelo atropelamento de Vicente, escapismo de um remorso. É justamente a partir da morte de Vicente<sup>160</sup> que o Dr. Cyro realiza o transplante de coração em Otto. Não foi a morte de Vicente e tampouco a cirurgia de Cyro que motivou o corte censório. Mas sim o escapismo escolhido por Tula. O censor determinou cortes em: 1) todas as cenas onde aparece Baby carregando Tula; 2) Todas as cenas onde Tula engatinha-se pelo chão; 3) Todas as cenas onde Tula completamente embriagada e cambaleando dialoga com Baby. (PARECER aos caps. 67 a 69, 23 ago 1971, p. 2).

Podemos perceber que o abuso de uso de bebidas alcoólicas fora utilizado de duas formas distintas e ambas incomodaram a censura. No primeiro caso, trata-se de um alcoólatra

<sup>158</sup> O tema do alcoolismo é constantemente retratado na teledramaturgia atual, na condição de merchandising social, ou seja, inserir um tema na dramaturgia e tentar, por meio dos personagens, transformar uma situação. O autor Manoel Carlos é um dos que mais se destaca na apresentação do tema, ao defender que o alcoolismo é um dos maiores problemas sociais. Em suas novelas, o público pôde vivenciar o drama de diversos personagens e sua luta contra a bebida, entre os exemplos temos: Orestes (Paulo José), em “Por Amor” (1997); a professora Santana (Vera Holz), em “Mulheres Apaixonadas” (2003); Bira (Eduardo Lago), em “Páginas da Vida” (2006); a modelo Renata (Bárbara Paz), em “Viver a Vida” (2009); e o médico Felipe (Thiago Mendonça), na trama “Em Família” (2014). Gilberto Braga foi outro autor que emocionou o público com as personagens Heleninha Roitman (Renata Sorrah), em “Vale Tudo” (1988); e o jornalista Cristiano (Alexandre Borges), em “Celebridade” (2004), isso para ficarmos em exemplos de maior destaque.

<sup>159</sup> Parecer aos caps. 316-321, de 2 de junho de 1971.

<sup>160</sup> O site Teledramaturgia, de Nilson Xavier, informa que Pedrão (Waldir Onofre) é um rapaz negro que morre e tem seu coração transplantado em Otto. Nos pareceres que tivemos acesso, esse personagem é denominado de Vicente, atropela por Tula, sem a intenção de fazer. Não tivemos meios para confirmar a presença (ou não) de ambos os personagens. É a negação dos atores negros que já falamos em nota anterior, relativa a uma telenovela de outra emissora. Pela leitura tivemos ciência que um crime era objetivado para realizar o transplante de coração. Sem sucesso, a cirurgia fora realizada a partir do atropelamento causado por Tula.

e sua luta para largar o vício. Em diversos momentos a trama mostrou como o vício prejudicou o personagem Dr. Maciel. Já no caso de Tula a opção veio por meio de um escapismo em relação ao sentimento de culpa que possuía pelo acidente que vitimara Vicente. Notamos que em todos os casos o uso do álcool foi permitido, mas o efeito de embriaguez – que fere os bons costumes – foi cortado das atrações.

Outra questão vista como “baixeza” pela censura é a presença da homossexualidade na trama. Homossexuais e viciados são apresentados como tipos de natureza imoral e antissocial. Casos de homossexualidade explícita eram proibidos para menores de 18 anos. Já a presença de “invertidos sexuais” (para utilizamos o termo empregado, na época, pelos censores) era proibida para menores de 16, desde que existisse uma reprovação expressa. O atenuante de comicidade poderia ser levado em conta apenas em atrações destinadas aos maiores de 16 anos. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 212-213).

Ao analisar os capítulos 185 e 186 de “Os Deuses estão mortos”, o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto – que aparentemente não havia assistido outro capítulo da telenovela – sugere corte “durante uma cena onde aparecem Veridiana e Marília em atitude estranha, parecendo-se com um encontro lésbico...” (PARECER aos caps. 185-186, 29 set 1971, p. 1, grifo do censor). No despacho, o chefe da seção de censura, Wilson de Queiróz Garcia, solicita atenção para os termos da parte final do parecer.

Como não tivemos acesso aos capítulos, não sabemos o que levou o censor a essa conclusão. Pelo enredo, sabemos que não existia nenhuma conotação de lesbianidade ou bissexualidade por parte das personagens Veridiana e Marília (Ivanice Sena). Como já afirmamos, Veridiana, nesse momento da narrativa, já estava casada com Leonardo e apaixonada por ele. Marília era viúva, seu marido Jorge, abolicionista, fora assassinado no início da narrativa. Ao longo da história, chegou a ser cortejada por diversos homens. Também se mostrou interessada em Leonardo.

De forma mais explícita, dois censores, ao analisar a trama “Editora Mayo, bom dia<sup>161</sup>”, reclamaram da participação especial do estilista Clodovil Hernandes. A censora Lenir de Azevedo Sousa termina um dos pareceres chamando atenção da chefia para uma cena do capítulo 48 “em que aparece o costureiro Clodovil<sup>162</sup> com jeitinho efeminado” (PARECER aos caps. 47 e 48, 31 maio 1971, p. 1). Já Dalmo Paixão na conclusão de seu parecer, sugere a

<sup>161</sup> A telenovela “Editora Mayo, bom dia” foi exibida pela TV Record, às 19h, de 12 de abril a 7 de agosto de 1971, com 89 capítulos. Escrita por Walter Negrão, com direção de Carlos Manga. Sinopse: Na Editora Mayo muitos mistérios estão no ar, principalmente com o copeiro Chicão (Fernando Baleroni) e sua filha Jô (Débora Duarte). O suspense é alastrado quando Ray (Luiz Gustavo) também consegue emprego de copeiro, apesar de sua larga cultura. (FERNANDES, 1997, p. 148-149).

<sup>162</sup> Na verdade, a censora grafou o nome do estilista como “Cordovil”.

manutenção da classificação para maiores de 10 anos, “a não ser diálogos que devam ser suprimidos juntamente com as cenas, pois o personagem Clodovil faz com um das mãos gestos irreverentes e obscenos” (PARECER aos caps. 49 e 50, 31 maio 1971, p. 1). Os cortes assinalados foram mantidos pela chefia.

Clodovil não interpretava nenhum personagem na telenovela, mas já era – desde a década de 1960 – conhecido pelo grande público como estilista. Na trama, Clodovil participou como ele mesmo, ao dirigir-se à editora Mayo para realizar reclamações sobre a ética profissional da empresa. Sua orientação sexual não foi discutida/apresentada na atração, mas já era de conhecimento público. Foi o comportamento efeminado, sobretudo com o excesso de gestos, que motivou os censores a suprimir sua participação. Não há registro dos diálogos específicos, mas certamente o artista apenas reproduziu as falas escritas por Negrão. Mesmo sem ser um personagem e com participação pequena, a censura não permitiu. Podemos enquadrar o comportamento de Clodovil dentro da *estética camp*, ou seja, com características exageradas. Neste momento, a censura não permitia a presença de homossexuais, mesmo em apresentações cômicas<sup>163</sup>. É importante lembrar que, em 1968, Clodovil apresentava um programa radiofônico na Jovem Pan e dava conselhos de moda. No mês de setembro, ao criticar a então primeira-dama, Iolanda Costa e Silva, foi demitido<sup>164</sup>.

O parecer de Dalmo Paixão ainda descreve os personagens da novela como “caricatos, efeminados, vulgares, indiscretos e amáveis” (PARECER aos caps. 49-50, 31 maio 1971, p. 1). Ressaltamos que na explanação do enredo desses capítulos, o censor cita apenas quatro personagens. O protagonista Ray (Luiz Gustavo), funcionário da editora, o proprietário Américo (Rodolfo Mayer), o subdelegado Damasceno (Silvio de Abreu) e Clodovil. Na apreciação do censor, é utilizado o adjetivo “indiscreto” para se referir ao personagem Damasceno. O personagem de Silvio de Abreu havia sido retirado de outra telenovela de

<sup>163</sup> Na década de 1960, ao menos três peças de teleteatro apresentaram personagens homossexuais. Há relatos de um casto beijo trocado entre as atrizes Vida Alves e Geórgia Gomide na telepeça “Calúnia”, transmitida pelo TV de Vanguarda, da TV Tupi SP, em dezembro de 1963. Em telenovela, o primeiro personagem homossexual apareceu em “Assim na terra como no céu”, de Dias Gomes, apresentado pela TV Globo, às 22h, em 1970, portando, anterior à aparição de Clodovil em “Editora Mayo, bom dia”. Trata-se de Rodolfo Augusto (Ary Fontoura), personagem inspirado no carnavalesco Clovis Bornay, que apesar de ser funcionário público, tinha na costura e, especialmente, no carnaval, seu principal hobby. Na faixa das 19/20h os primeiros personagens “efeminados” foram apresentados apenas em dezembro de 1977, com “O Astro” de Janete Clair, na faixa das oito. Em 1979, na faixa das sete, a trama “Marron Glacé” de Cassiano Gabus Mendes também apresentou personagem homossexual. Em ambos os casos a homossexualidade foi apenas sugerida. Em nossa dissertação de mestrado (FERNANDES, 2012) tratamos da representação de personagens homossexuais no Regime Militar.

<sup>164</sup> Cf. CARNEIRO; VILELLA. Iolanda Costa e Silva... O Globo on-line, 16 maio 2017. Ainda durante o período de atuação censória, Clodovil apresentou programas os seguintes programas: “TV Mulher” (1980-1982, Globo), “Clodovil” (1983, Bandeirantes), “Manchete Shopping News” (1983-1985, Manchete) e “Clô, para os íntimos” (1985-1988, Manchete). O estilista foi o terceiro Deputado Federal mais votado do país nas eleições de 2006 e faleceu em 17 de março de 2009. Além do caso de Iolanda Costa e Silva, diversas outras polêmicas marcaram sua trajetória artística. A demissão da rádio Jovem Pan por comentários grosseiros não foi à única.

Negrão, “A Próxima Atração” (TV Globo, 1970), e com novas características, foi inserido em “Editora Mayo, bom dia”. Em sua biografia, Abreu assim define o personagem: “Como fora rebaixado a escrivão no último capítulo [de “A Próxima Atração”], o homem agora ressurgia como investigador tentando desvendar o intrincado mistério da novela. E para dar um toque britânico, estava sempre fumando um cachimbo, à la Sherlock Holmes” (LESDEMA, 2005, p. 158). Damasceno estava investigando o desaparecimento de automóvel de Américo e interrogava diversos personagens, incluindo o proprietário. Se indiscreto foi a característica dada ao investigador, provavelmente os adjetivos caricato, efeminado e vulgar seriam atribuídos a Clodovil, visto que Ray e Américo não possuíam essas características. O conjunto desses três adjetivos é o suficiente para a censura não permitir a participação do artista. Provavelmente a participação não foi limada por inteiro, mas reduzida o suficiente para não focalizar esses atributos.

#### 4.4 FAMÍLIA

A noção de família é bem cara para a censura de diversões públicas, afinal a principal justificativa para sua ação é a de preservar a família tradicional, com os valores do patriarcado. Portanto, a forma como a família é representada na telenovela é fundamental na análise censória. Neste período, os censores chamaram a atenção para três aspectos: relação de pais e filhos; prática ou alusão ao adultério e outras formas de desrespeito ao vínculo matrimonial.

O parecer de liberação de “Irmãos Coragem”, assinado por Carlos Rodrigues<sup>165</sup>, sugere que Janete Clair reveja o tratamento de Estela (Glauce Rocha) em relação à sua filha Lara (Glória Menezes). Na sinopse, a autora informa que Estela e seu marido, Pedro Barros (Gilberto Martinho), tiveram um grave incidente e sua filha Lara, com apenas oito anos, passou a ser criada pelos tios Dalva (Mirian Pires) e Arthur na cidade grande. Aos 23 anos, a garota retorna a Coroadó: “Estela é quase uma estranha para a filha. Não sente nenhum sentimento maternal pela moça e a trata com desprezo, quase friamente. É que Estela não se conforma em envelhecer. Maria de Lara se choca com as brigas entre pai e mãe, mas agora é obrigada a viver na companhia deles” (IRMÃOS CORAGEM, sinopse, p. 1). Apesar do pedido do censor, essa parte do enredo foi ao ar, talvez de forma mais atenuada. Contudo,

---

<sup>165</sup> Parecer datado de 8 de maio de 1970.

ficou claro para o telespectador que era por Dalva que Lara tinha sentimentos de filha e não por Estela.

No decorrer da novela, Estela e Pedro Barros se separam. Ela vai viver na companhia de Lourenço (Hemílcio Fróes), autor do roubo do diamante de João Coragem (Tarcísio Meira), que havia forjado a própria morte para incriminar o mocinho. João e Lara já estavam casados nesse momento. João, com a ajuda de Lara, consegue encontrar Lourenço, para isso “ela teve que ir contra a própria mãe” (IRMÃOS CORAGEM, sinopse, p. 4). A censura chamou atenção justamente pelo fato de a filha ir contra a mãe, mas, nesse caso, ela estava, na verdade, indo a favor do marido – além do fato de Lara não ter sentimentos maternos em relação à Estela. O conflito também foi exibido sem grandes problemas.

“Os Deuses Estão Mortos” também apresentou conflitos entre pai e filhos, para os quais a censura também chamou atenção. Trata-se do Barão Leôncio (Ronaldo Boldrin) e os filhos Albino (Sacha Radman) e Isabel (Reny de Oliveira). No caso de Isabel, o motivo era o interesse dela em Gabriel (Carlos Augusto Strazzer), filho de um inimigo político. Isabel e o irmão sentem-se engaiolados. No caso de Albino, a situação é ainda mais acentuada, pois seu pai o havia proibido de namorar Tereza (Irene Cruz), inclusive tentando tirar a namorada do filho. A censora Vilma Duarte do Nascimento<sup>166</sup> assinalou cortes nos capítulos 80 e 81 suprimindo os trechos em que o Barão, apesar de casado, tenta tirar a namorada do filho. Com o desenrolar do conflito, no momento que o Barão estava doente, ele chegou a desejar a morte do próprio pai, fato advertido pela censora Teresa Paternostro: “trata-se de assunto muito delicado, pois há uma intenção do filho em desejar que o pai morresse quando estivera doente, para que vivesse livremente” (PARECER aos caps. 107-108, 2 jul 1971, p. 1). O trecho, apresentado no capítulo 107, foi cortado.

Na análise das questões familiares, a prática do adultério – sobretudo o feminino –, é algo que chamava bastante atenção dos censores, sempre questionando o recurso dramático. Em “Irmãos Coragem” o caso que chamou mais atenção foi o romance de Potira (Lúcia Alves) e Jerônimo (Cláudio Cavalcanti), irmãos de criação. Apaixonados desde a infância, eles optaram por não ficarem juntos por temer uma possível prática de incesto, pois havia uma desconfiança de que Potira poderia ser filha de Sebastião Coragem (Antônio Victor), pai de Jerônimo. Nesse tempo, Jerônimo tenta, sem sucesso, um relacionamento com Margarida (Leda Lúcia), mas depois se casa com Lídia (Sônia Braga), filha do deputado Siqueira (Felipe Wagner). Potira, por sua vez, se casa com o promotor Rodrigo César (José Augusto Branco).

---

<sup>166</sup> Parecer aos capítulos 79-81, de 1º de junho de 1971.

Por volta do capítulo 180, Janete Clair, utilizando um recurso que se tornaria uma das marcas do gênero, encerra uma série de conflitos e cria outros. Entre os novos arcos dramáticos, está o relacionamento de Potira e Jerônimo. O censor Osmar Fialho<sup>167</sup> foi o primeiro a perceber o possível romance dos dois e indicou que a trama fosse reclassificada. A ação começa quando Potira está doente e Rodrigo permanece indiferente. É quando Jerônimo vai visitá-la, sendo descoberto por Lúcia, que magoada pretende se separar, contudo é convencida por ele a manter o relacionamento.

É no capítulo 251 que o conflito ganha maior repercussão dramática. Este capítulo foi analisado por dois censores, que chegaram a distintas conclusões. No capítulo, Jerônimo manifesta interesse em casar-se com Potira, sendo repreendido por sua mãe, que chega a benzê-lo. Ao mesmo tempo, Lúcia, apaixonada, procura Potira para repreendê-la e pedir que deixe seu marido em paz. O censor Carlos Alberto Braz de Souza diz na conclusão de seu parecer<sup>168</sup> que não tinha nada a opor e pede que a impropriedade de 12 anos fosse mantida. Já a censora Luzia M. B. de Paula chega a uma conclusão oposta. Inicialmente a censora diz que a mensagem da novela é negativa, pois há “exaltação do adultério, transformando os adúlteros em figuras simpáticas ao público” (PARECER ao cap. 251, 23 mar 1971, p. 1). Na sequência apresenta sua impressão final, apontando que “tecnicamente, trata-se de um ótimo trabalho, no entanto o enredo envolve dramas pessoais de natureza amoral que são tratados com excesso de naturalidade” (PARECER ao cap. 251, p. 1). Por fim, ao apontar o valor educativo e sua conclusão, diz:

[Valor educativo]. Negativo. Em que pese à maneira pela qual a trama é conduzida no sentido de que o verdadeiro criminoso pague pelo seu crime<sup>169</sup>, paralelamente, há a introdução de problemas relativos a adultério, inadequados para o público de baixa faixa etária, para a qual tem sido dirigido até o momento a presente telenovela. Assim, considerando-se que a cada capítulo as cenas e diálogos vêm se tornando mais chocantes, com a agravante da justificativa por parte do autor do script para a anômala situação, o que contribuirá para que o telespectador acolha positivamente o erro dos personagens, o que constitui um atentado contra a moral e bons costumes, sugiro, com base no art. 2º, do Decreto-lei nº 1077, seja elevada a impropriedade do presente capítulo e dos subsequentes para 16 anos. (PARECER ao cap. 251, 23 mar 1971, p. 2. Grifos nossos).

Para entendermos a mentalidade censória temos que estar cientes que não existe pensamento unificado, mesmo que siga os mesmos dispositivos legais. A legislação, pautada

<sup>167</sup> Parecer aos capítulos 196-207, de 11 de janeiro de 1971.

<sup>168</sup> Parecer ao capítulo 251, de 23 de março de 1971.

<sup>169</sup> A censora se refere à prisão de João Coragem por um crime que ele não cometeu. Capítulos depois o verdadeiro culpado é punido. Ressaltamos que a punição de inocentes é um recurso folhetinesco utilizado desde o século XIX na cultura massiva.

no *ethos* judaico-cristão, não permitia cenas de adultério nos programas televisivos. É importante ressaltar que o adultério praticado por uma mulher é ainda mais grave, pois a cultura machista permitia esse tipo de comportamento para o homem, especialmente na frequência a casas de prostituição. No capítulo em questão o adultério não foi consumado, mas os personagens mostraram seu desejo para tal prática. Acreditamos ser esse o motivo da discórdia entre os técnicos de censura. Também chamamos a atenção para a expressão “anômala situação” utilizada pela censora, qualificando explicitamente o adultério como uma situação desviante e reprovável, situando-se distante de qualquer padrão moral.

Este segundo parecer que descrevemos foi o responsável pela reclassificação da telenovela, sendo o anterior desconsiderado pela chefia. No verso do primeiro parecer, de forma manuscrita, há duas apreciações de superiores. Wilson de Queiróz Garcia, chefe da seção de censura, concorda com a técnica Luzia de Paula e ainda acrescenta “tendo em vista as reiteradas críticas da imprensa à atual impropriedade, estou de acordo com o voto da censora” (PARECER ao cap. 251, 24 mar 1971, p. 2). Outro superior, o general de brigada Oswaldo Ferrero de Carvalho, aponta que há discordâncias entre os técnicos de censura e solicita que a chefia geral olhasse os encaminhamentos da TCTC (Turma de Censura a Teatro e Congêneres). Por fim, o chefe da censura federal, Geová Cavalcanti, liberou o capítulo com a impropriedade de 16 anos.

Em 5 de abril de 1971 a técnica de censura Luzia M. B. de Paula reavaliou os capítulos 242 a 255 para estabelecer cortes com a finalidade de retomar a classificação indicativa anterior (12 anos). Com exceção do capítulo de número 253, em todos os demais foram indicados cortes. Contudo, a chefia liberou os capítulos, com cortes, somente no capítulo 251, nas páginas em que é sugerido o adultério de Jerônimo e Potira. Deste momento da narrativa até o último capítulo da trama, os censores chamaram a atenção para o romance, que foi mantido pela autora, apesar de todos os cortes determinados. A mesma técnica de censura, ao analisar o capítulo 263, chama a atenção de outro personagem envolvido no romance. Agora as atenções se dirigiam ao padre Bento (Macedo Neto):

Cumpramos destacar a atuação do padre, contrária à atuação normal de um sacerdote, que, apesar de tentar repreender o casal adúltero, torna-se conivente com uma situação anômala, mediante uma simples justificativa por parte de Potira. Tudo, sem prejuízo aos demais problemas amorais, já do conhecimento da chefia. (PARECER ao cap. 263, 7 abr 1971, p. 2. Grifos nossos).

Como a própria censora indica o padre não está de acordo com o romance. No entanto, ele compreende o que se passa com os dois. Essa compreensão é qualificada como contrária

ao que deveria ser uma atitude de um sacerdote, ou seja, havia a presunção de que um representante da Igreja deveria ser enfaticamente contra o romance e não aceitar os argumentos da personagem. Destacamos que durante toda a telenovela, o sacerdote fez de tudo para proteger a família Coragem. Na visão censória, essa compreensão não poderia ser possível, em virtude de desrespeitar um dos mandamentos da Igreja.

Em outro parecer<sup>170</sup>, Luzia M. B. de Paula aponta que no capítulo 281 é concretizado o adultério entre Potira e Jerônimo, em cena que ocupou grande parte do capítulo. O casal estava às margens de um rio. Uma das frases cortadas pela censora foi quando Jerônimo disse “tou apaixonado por você”, até o momento em que eles combinam uma fuga para uma casa velha da fazenda, levando uma trouxa.

Na reta final da telenovela, os censores começaram a ser mais brandos, sugerindo um menor número de cortes, com a justificativa de que os conflitos estariam sendo resolvidos. Contudo, o romance “proibido” continuava a chamar atenção e a sofrer cortes, como podemos observar no parecer de Lenir de Azevedo Sousa: “a única situação que persiste irregular é o concubinato de Potira e Jerônimo, sem dar mostras de uma solução satisfatória que venha apagar as falsas imagens já formuladas pelos espectadores” (PARECER aos caps. 313-315, 1º jun 1971, p. 1). É notório que Jerônimo já não estava mais tendo um relacionamento com Lídia e que Potira já não estava envolvida com Rodrigo. Isso significa que os personagens não estavam vivendo uma vida dupla.

Esta mesma censora também assinou o último parecer da trama, analisando os capítulos 316 a 321, e sugerindo uma série de cortes. Pelo anexo do certificado da censura federal, percebemos que os cortes considerados pelo chefe foram os relacionados ao casal. No capítulo 316, Potira justifica seu concubinato com Jerônimo, e diz: “O que é pecado, padre? É o direito de viver bem? Como a gente” (ANEXO AO CERTIFICADO..., 7 jun 1971, p. 1). Já no capítulo 319 expressões como as descritas abaixo foram retiradas.

**Potira:** E o nosso erro foi de a gente amar demais.

**Jerônimo:** Amar demais num é erro. Nunca foi.

[...]

**Jerônimo:** Quem te condena, é porque nunca amou na vida [...] ser amado como tu é... por mim. (ANEXO AO CERTIFICADO..., 7 jun 1971, p. 1).

Pelas poucas frases que tivemos acesso, podemos perceber que a manifestação de amor conjugal entre Jerônimo e Potira fora apontada como inconveniente. Mesmo com todos os cortes, o casal permaneceu junto até o capítulo final. Temos que chamar a atenção para a

---

<sup>170</sup> Parecer datado de 26 de abril de 1971.



expressão dita por Jerônimo: “quem te condena”. O personagem poderia dizer: “quem nos condena”. Todavia, quando ele usa o pronome “te” está dizendo que a relação de ambos sofre questionamentos pelo fato de ela ser casada. É uma questão de gênero<sup>171</sup> que foi refletida pela autora – provavelmente sem essa preocupação. É a clara condenação da mulher que tentou lutar pelo seu legítimo e correspondido amor. A condenação foi levada às últimas consequências: a morte.

No capítulo final, o promotor Rodrigo incita a cobiça dos homens afirmando que quem capturasse os três fugitivos – Jerônimo, Potira e Lázaro<sup>172</sup> (Dary Reis) – seria o dono do famoso diamante achado por João nos capítulos iniciais. O delegado Gerson de Castro (Ivan Cândido) comanda um conjunto de policiais em busca dos fugitivos. O delegado não tinha a intenção em matá-los. Na companhia do aliado Castro (Vinícius Salvatore), Jerônimo e Potira estavam em uma choupana, cercado pelos policiais e pelos homens ambiciosos. O delegado chega a garantir que caso se rendam, eles não seriam mortos. Em umas das mais clássicas cenas da teledramaturgia, Potira abre a porta da choupana e um dos homens pega o revólver do delegado e atira. Ao ver Potira morta, Jerônimo a pega nos braços e começa a atirar sem rumo, sendo morto na sequência. Ao ver que a polícia tinha falhado, o delegado tentou afastar o grupo de “justiceiros”, momento em que o grupo de João chega e encontra o irmão morto. Em outra cena antológica, João quebra o diamante, como se a pedra fosse a responsável por toda a desgraça da família – atirando as “migalhas” para os revoltosos.

---

<sup>171</sup> Peço licença para escrever essa nota, a título de “curiosidade”. No momento em que escrevo essa parte (novembro de 2017) diversos ataques a estudiosos de gênero vem acontecendo no Brasil. O mais salutar aconteceu com a visita da teórica – referenciada nesta tese – Judith Butler. Butler, tida como “bruxa” por conservadores religiosos, foi figurativamente queimada em frente ao SESC de São Paulo. Sob acusação incentivar a pedofilia foi agredida no aeroporto de Congonhas/SP. Professores e estudante da UFBA foram ameaçados de morte por estudarem questões de gênero. Estamos trabalhando com a censura. Quando submeti meu projeto de pesquisa para o processo seletivo no doutorado da UFRJ, em 2013 (cujo ingresso aconteceu em 2014), jamais achei que tempos depois estaria me deparando com situações similares às descritas nos livros que li. Neste ano vimos artistas sendo preso por performances. Exposições censuradas e outras proibidas para menores de 18 anos, cujo conteúdo versava sobre pinturas clássicas. Emissoras de TV, notavelmente a Globo, vêm investindo em propagandas e campanhas em novelas com a finalidade de diminuir preconceitos. Parte da sociedade é contrária à democracia em sentido amplo. E contra a igualdade de gênero em sentido estrito. Jornais passaram a criticar teses e dissertações não ortodoxas defendidas em programas de Ciências Humanas e Sociais. E dizem que pesquisas, como esta, não têm caráter científico e de relevância sociocultural. Como pesquisador, eu me vejo triplamente marginalizado (na concepção de R. Park): estudo telenovela (o principal produto de nossa “indústria cultural”, a questão de gênero/(homo)sexualidades (em que passo a me sentir na Idade Média em que esse estudo poderia me levar a morte) e, por fim, a folkcomunicação (não presente nesta tese, mais em outros estudos paralelos, por muitas vezes é enxergada como algo menor e menos importante).

<sup>172</sup> Lázaro é um assassino que João Coragem conhece enquanto estava preso. Tonam-se amigos e ele passa a integrar o grupo de João. Posteriormente, ele passa para o lado do coronel, sendo o traidor. Mesmo depois de descoberto, arrependido, retorna para lutar em favor da família Coragem. Nos capítulos finais, também passa a ser perseguido e acaba sendo morto pelo grupo dos policiais liderado pelo delegado Gerson de Castro (Ivan Cândido).

Apesar de a “justiça com as próprias mãos” ser outro preceito censório sujeito a cortes, a morte de Potira e Jerônimo não foi questionada pelos censores. A morte como punição do pecado – adultério – na mentalidade censória seria uma justificativa plausível, levando a um desfecho expiatório, que, dessa forma, apagava todos os males anteriores. A atitude de Jerônimo, de se entregar a morte após a perda da amada, lembra o arquétipo de shakespeariano de Romeu e Julieta – a morte como a realização do amor. Com o agravante do pecado.

Além de Jerônimo e Potira, a censura ainda indicou outro casal adúltero em “Irmãos Coaragem”. Trata-se de Diana (Glória Menezes) – uma das personalidades de Lara, que já discutimos anteriormente – e o delegado Diogo Falcão (Carlos Eduardo Dolabella). Apesar dos apontamentos censórios, não se trata de adultério *per se*. Lara, Márcia e Diana são pessoas distintas, apesar de serem a mesma pessoa. Algo provado pela ciência, que ganhou apelo “popular” com o livro/filme “As máscaras de Eva”, algo que já relatamos no início desde capítulo e que intuitivamente nos faz lembrar dos heterônimos de Fernando Pessoa, o maior poeta português: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Escritos com distintas qualidades.

João era casado com Lara. Mas sentia atração pelas duas outras personalidades da esposa, sem saber, em princípio, se tratar da mesma pessoa. A destemida Diana chega a se envolver com Falcão, sendo advertido em alguns momentos pela censura. No capítulo 303, o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto<sup>173</sup> argumenta que se trata de um espetáculo para ser exibido após as 22h (para maiores de 16 anos) justificando o “adultério” de Diana, que após ter passado a noite na companhia de Falcão, provocou a fúria do pai e do marido. Apesar de redundante, ressaltamos que quem tinha pai e marido era Lara, não Diana, ao menos no quesito da *persona*. O mesmo censor, ao analisar o capítulo 304, além do adultério entre Diana e Falcão, ressalta a prática de lenocínio (cafetinagem/proxenetismo) nos diálogos entre Tininha<sup>174</sup>, uma “táxi-girl”, com Diana. No diálogo, Tininha falava das facilidades da profissão. Após a cirurgia de Lara, que se concentrou na personalidade de Márcia, essa abordagem foi extinta da trama.

A temática do adultério também foi abordada na trama seguinte de Janete Clair, “O homem que deve morrer”. No início deste capítulo, já falamos que Cyro (Tarcísio Meira) teve

---

<sup>173</sup> Parecer datado de 18 maio 1971. No anexo deste parecer, a chefia liberou a novela para exibição após às 22h. Em parecer posterior, analisando os capítulos 305-308, em 9 de maio de 1971, o censor Alencar Monteiro manteve a censura para maiores de 12 anos, sem cortes. Todavia, ao enviar o parecer para a chefia máxima, o chefe de seção Wilson Garcia, argumentou que a telenovela já havia sido reclassificada.

<sup>174</sup> Não conseguimos localizar o nome da atriz.

um envolvimento amoroso com Ester (Glória Menezes), esposa de Otto (Jardel Filho). Otto, por sua vez, tinha um caso amoroso com Lia (Arlete Salles), sua secretária. Em outro núcleo, Ricardo (Edney Giovenazzi), casado com Sônia (Suzana Faini) e pai de Tula (Lúcia Alves), assume um namoro paralelo com Wanda (Dina Sfat), que por sua vez era noiva de André (Paulo José), com que teve um filho – Ricardinho (Fernando Sérgio). Todos esses casos de adultério foram detectados pela censora Lenir de Azevedo Sousa, ao analisar o capítulo 11, todavia, não sugeriu nenhum corte ou pedido para que se amenizasse a situação, apresentado como conclusão:

Tendo em vista a liberação desta telenovela pelo DD. Diretor Geral do DPF para maiores de 12 anos, nada há que impeça a liberação do presente capítulo com a mesma impropriedade, embora os dramas apresentados não se enquadrem perfeitamente na capacidade de compreensão de menores. (PARECER ao cap. 11, 22 jun 1971, p. 1).

Como já abordamos anteriormente, a telenovela inicialmente recebeu impropriedade, todavia o Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, Nilo Canepa Silva, autorizou a sua exibição. Podemos perceber que a censora se mostra insatisfeita ao não propor nenhum corte. Ao contrário da trama anterior, em que os casais Potira e Jerônimo e Diana e Falcão não foram exatamente adúlteros e desleais com os cônjuges, visto que Potira e Jerônimo estavam separados de Ricardo e Lídia e que Diana era uma das personalidades de Lara, nesta trama o mesmo não acontece. Ester, neste momento da narrativa, ainda era casada com Otto e nem por isso deixou de passar uma noite com Cyro. Já Otto era amante de Lia há longa data. Wanda e Ricardo também eram legítimos adúlteros, visto que André e Sônia não sabiam do envolvimento amoroso dos dois. É notório o comportamento díspar da censura, ou seja, “dois pesos, duas medidas”, com o agravante de não cumprimento da legislação censória que impedia esse tipo de narrativa.

A mesma censora, ao analisar os capítulos 49 a 51<sup>175</sup>, novamente chama a atenção para a questão do adultério. Lenir de Azevedo Souza apresenta que há um agravamento da situação familiar de Sônia e Ricardo, pois a esposa flagra o marido com a amante, na presença da filha. Também questiona o fato de Otto manter, na mesma casa, a esposa e a amante. Na conclusão, pede que a chefia analise a reclassificação da trama. O chefe da TCTC e o chefe da seção de censura estão de acordo com a técnica, todavia o chefe da censura federal liberou os capítulos com impropriedade para 12 anos.

---

<sup>175</sup> Parecer de 3 de agosto de 1971.

Na mesma época, a chefia não foi tão complacente com “Os Deuses estão mortos” de Lauro César Muniz. Desde o início da trama, já se poderia verificar a formação de um triângulo amoroso. Quitéria (Maria Estela) sempre se mostrou apaixonada por Leonardo (Fúlvio Stefanini) que estava destinado a se casar com Veridiana (Márcia Maria), após um acordo de seus pais. Após alguns desentendimentos, Leonardo finalmente se casa com Veridiana. Até este momento, apesar das investidas de Quitéria, Leonardo se mostrava apaixonado pela filha de seu maior opositor. Já Quitéria assume um romance com Diogo (Newton Prado). A partir do capítulo 185 os censores começaram a chamar a atenção para a confirmação da prática de adultério, sugerindo uma série de cortes, o que se agravou a partir do capítulo 206. Em quatro pareceres, a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati, analisou os capítulos 206<sup>176</sup>, 207<sup>177</sup>, 208<sup>178</sup> e 210<sup>179</sup>, e em todos sugeriu cortes para os encontros de Quitéria e Leonardo. Emília (Márcia Real), mãe de Quitéria, se mostra contrária às atitudes da filha, chegando até a esbofeteá-la. No parecer do capítulo 207, por exemplo, a censora escreve “a razão dos cortes se deve ao fato da confirmação do condenável encontro amoroso entre Quitéria e Leonardo”.

Os capítulos posteriores foram analisados pelo censor Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, que também questionou o relacionamento adúltero entre Leonardo e Quitéria, propondo reclassificação etária da trama<sup>180</sup>. No parecer seguinte, Coriolano se mostra ainda mais preocupado com a questão:

Julgo necessário a Chefia advertir a estação interessada no sentido de encontrar uma solução aceitável, do ponto de vista censório, para o relacionamento adúlterino (*sic*), cada vez mais ostensivo, entre Quitéria e o marido de sua prima Veridiana, Leonardo, sob pena de ser elevada a classificação etária da novela.

Corte: Excluir a tomada de Quitéria, dizendo à própria mãe, referindo-se a Leonardo: “Com honestidade ou sem honestidade, não importa, ele há de ser meu”. (PARECER ao cap. 214, 3 nov 1971, p. 1).

O questionamento do adultério, por parte da censura, vai continuar após o capítulo 214, o último que vamos analisar neste capítulo, pois no dia 04 de novembro Rogério Nunes assumiu a chefia do SCDP, o que vai resultar num endurecimento da censura, como veremos no próximo capítulo. Por ora, é importante notar que existiram cortes nos encontros entre Quitéria e Leonardo, mas o assunto não foi erradicado da trama. Na análise dos 212, 213 e

<sup>176</sup> Parecer de 21 de outubro de 1971.

<sup>177</sup> Parecer de 22 de outubro de 1971.

<sup>178</sup> Parecer de 26 de outubro de 1971.

<sup>179</sup> Parecer de 29 de outubro de 1971.

<sup>180</sup> Parecer aos capítulos 212 e 213, de 1º de novembro de 1971.

214, o técnico da censura apenas solicita que a chefia notifique a TV Record e determina apenas o corte que destacamos no diálogo de Quitéria com a mãe, Emília.

Encerrando o tópico de família, temos a temática do desrespeito ao vínculo matrimonial. Em três telenovelas os censores chamaram a atenção para esta impropriedade. O primeiro caso aconteceu em “Irmãos Coragem”, nos capítulos de julgamento de João. A censora Luzia M. B. de Paula enxergou como desrespeito o fato de Estela (Glauce Rocha) ter aceitado depor contra o ex-marido (neste momento da trama eles estavam formalmente desquitados) Pedro Barros na audiência que julgaria (e condenaria a 20 anos de prisão) João Coragem pela morte de Lourenço D’Ávila (Hemílcio Fróes). A participação de Estela é uma vingança ao ex-marido e ela não tinha nenhum interesse em relação à inocência de João<sup>181</sup>.

Ao perceber “enorme desrespeito pelo vínculo matrimonial entre os próprios cônjuges, e entre estes e demais personagens ao ser tratado o problema” (PARECER aos caps. 256-257, 5 abr 1971, p. 2) a censora sugere alguns cortes. Na trama, a cena foi exibida, possivelmente sofrendo alguma amenização, mas Estela realmente depôs a favor de João e indicou que Pedro seria o responsável pela (falsa) morte de Lourenço. O que causou surpresa neste parecer é que mesmo após o desquite e litígio entre Estela e Pedro Barros a censora ainda considerou um enorme desrespeito do vínculo matrimonial. De fato, o desquite, no universo jurídico, não desfaz o vínculo matrimonial (algo somente possível com o divórcio, proibido no Brasil à época<sup>182</sup>), ou seja, não permite aos envolvidos contrair núpcias. Todavia, o litígio envolvendo os dois poderia ser um fator a ser levado em consideração.

Temática similar também chamou a atenção da censora Heloisa M. D. D’Oliveira ao analisar a telenovela “O homem que deve morrer”. Como já sinalizamos anteriormente, ao falarmos de adultério, mesmo casada com Otto, Ester manteve um caso com o médico Cyro. Já Otto mantinha a secretária Lia como amante. Todavia, tanto Cyro e Ester como Otto e Lia resolveram assumir o relacionamento. Mesmo não indicando cortes ou modificação da classificação etária, a censora adverte:

Apenas para conhecimento da chefia, notifico que o autor dessa novela faz a apologia do divórcio indiretamente. Uma vez que já casou Cyro e Ester, e Otto e Lia em consulados estrangeiros. Apesar de o divórcio em si não ser um fato atentatório aos bons costumes, apenas condenado por algumas religiões, é inexistente em nosso país. (PARECER aos caps. 96-97, 27 set 1971, p. 1).

<sup>181</sup> Estela, na verdade, é cúmplice de tudo isso. Após roubar o diamante de João, Lourenço simula a própria morte para condenar o mocinho. Após o ocorrido, Estela se desquita de Pedro e foge com Lourenço – que assume a identidade de Ernesto Bianchini – para Belo Horizonte. Capítulos depois, a farsa é descoberta e João fica livre do processo.

<sup>182</sup> No último capítulo desta tese, ao abordarmos a censura à telenovela “Despedida de Casado”, vamos entrar em outros detalhes sobre a questão do desquite e do divórcio.

É importante chamarmos atenção para o fato de esta censora desvincular o divórcio como atentado aos bons costumes, enquanto a maioria dos outros censores (como já vimos e veremos nos próximos capítulos) utiliza esta justificativa. A censora também distancia o entendimento de bons costumes da compreensão religiosa cristã. Como abordamos na abertura dessa parte, o entendimento de bons costumes – no Brasil (válido também para a maior parte do mundo ocidental) – sempre esteve ligado aos costumes católicos. Na contramão, a advertência fora baseada pelo fato de tal prática não ser legalizada.

Encerrando este parte, o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto<sup>183</sup> sugeriu cortes na telenovela “Hospital” em diálogos de Joana, uma indigente, que chega ao hospital sofrendo as dores do parto. O primeiro corte é entre Joana e a atendente, quando a parturiente afirma que fora abandonada pelo marido com quatro filhos menores. A expressão “abandonada pelo marido” também foi tema do diálogo de Joana com o Dr. Fábio (Roberto Maya), quando ele a atendia. O censor não apresenta o porquê de ele considerar a expressão “abandonada pelo marido” como algo impeditivo para exibição na TV. Cabe ressaltar que Joana não era uma personagem fixa da trama, logo o telespectador não tomou conhecimento de seu antecedente e não conhecia seu “marido” ou filhos. É a representação da negação de uma realidade de arranjos familiares bastante comuns, em que homens deixam a mulher e filhos à própria sorte, não assumindo a responsabilidade (ao menos no campo legal) paterna.

#### 4.5 RELIGIÃO

Assuntos ligados à religião, sobretudo ao catolicismo, sempre teve uma atenção especial da censura. Ofensa à religiosidade esteve em todos os regulamentos censórios de diversões públicas. Todavia, de uma forma ou de outra, é um assunto sempre presente. Durante toda a década foi rara uma telenovela que não tinha a figura de um padre. Em 1970, com “Assim na terra como no céu”, Dias Gomes recebeu diversas advertências censórias ao abordar o celibato. Talvez seja esse um dos motivos do rigor da censura ao propor a interdição da sinopse e dos dez primeiros capítulos de “O homem que deve morrer”. O principal argumento foi a abordagem de uma antirreligiosidade. Este foi um dos pontos debatidos em dois pareceres, com mesma conclusão. O censor Carlos Alberto M. de Souza afirmou que o “falso apelo à religiosidade do povo brasileiro, levando-o a conclusões errôneas e de possíveis

---

<sup>183</sup> Parecer aos capítulos 92-94, de 7 de outubro de 1971.

conotação artísticas” (PARACER aos caps. 1-10, 9 jun 1971, p. 2), para o censor “de modo geral, todos os personagens são bíblicos, e, como tais, procuram dessa forma proceder. Simbolicamente, Dr. Cyro encarnava Jesus Cristo; Orjana, Maria; Jonas, o pescador, S. Pedro; e assim por diante. Tudo, no tempo e no espaço, como no Evangelho” (PARACER aos caps. 1-10, 9 jun 1971, p. 2).

O censor Dalmo Paixão chegou à mesma conclusão, ao apontar que a “dinâmica desta novela poderá conduzir o espectador, sem espírito de crítica desenvolvido, à inversão da essência dos valores éticos e religiosos” (PARECER aos caps. 1-10, 9 jun 1971, p. 6). Na análise, são três os pontos principais de deformação da imagem religiosa. O primeiro: “contestando a natureza de Cristo, através de mensagens latentes, propondo todos os milagres terem uma ‘explicação científica’ assim como o nascimento – de Jesus teria uma explicação ‘mais razoável e racional’”. Todo o material que conseguimos reunir sobre essa trama, conduz, entretanto, a uma conclusão oposta. Ao nosso ver, o médico Cyro conseguiria realizar curas impensáveis para a ciência, cuja única explicação seria algo divino, isso porque Cyro seria uma espécie de reencarnação de Cristo.

No segundo ponto afirma o censor: “insinuando a Igreja Católica como interesseira material, apenas, e seus membros mais fervorosos, - ‘fofoqueiros’ e sob aspecto grotesco, propiciando assim uma imagem negativa da religião”. Essa temática, apresentada em telenovelas posteriores (“O Bem-amado”, “Gabriela”, “Tieta”, etc.), posteriormente foi retirada por completo. Por fim, argumenta Paixão “caracterizando a IRRACIONALIDADE da atividade religiosa, sugerindo através de mensagens latentes uma ausência de sentido e a gratuidade do sentimento religioso. Ou seja, a irracionalidade do povo é que o conduz à religião” (PARACER aos caps. 1-10, 9 jun 1971, p. 3). Assim como a temática anterior, aparentemente o tema não foi abordado.

Como já destacamos, mesmo com pareceres sugerindo a interdição da sinopse, o Diretor Geral do DPF liberou a trama, suprimindo diversas passagens para evitar as conotações com figuras bíblicas e também pedindo à emissora que não poderia fazer qualquer analogia com a vinda de um novo Cristo. A solução encontrada por Janete Clair foi a de transformar Cyro em um extraterrestre. Para isso, inspirou-se no livro, baseado em teorias ufológicas, “Eram os Deuses astronautas” de Erich Von Daniken. Na opinião de Daniel Filho, citado por Mauro Ferreira e Cleodon Coelho, essa modificação do enredo poderia ter contribuído para insucesso da trama.

Não sei se a novela seria ou não um sucesso se a censura católica e a Igreja não tivessem proibido qualquer menção a Cristo. Janete não teve outra solução a não ser declarar que Ciro era um marciano. Ele deixou de ser um humano com um saber maior e virou um ET. E a novela foi para o espaço, de todas as maneiras (DANIEL FILHO s/d *apud* FERREIRA; COELHO, 2003, p. 62).

É interessante notar que Daniel Filho utiliza a expressão “censura católica” e não censura federal ou militar. Assim, estaria destacando as ingerências da Igreja na trama da novela, ainda que também tenha havido, como estamos mostrando, censura expressa dos organismos federais. Cabe destacar ainda que a mentalidade censória – ao bem, os bons costumes – relacionava-se diretamente ao *ethos* católico. Além disso, a Igreja Católica era, neste momento, hegemônica. Assim, não seria conveniente aos militares se indispor com as autoridades do clero brasileiro que certamente não iriam reconhecer em Cyro ou em Tarcísio Meira um novo Cristo. As recomendações foram seguidas e a trama não chegou a receber qualquer outro impedimento de ordem religiosa.

Outra temática de cunho religioso chamou a atenção da censora Luzia M. B. de Paula na análise de “Os Deuses estão mortos”, ao sugerir cortes relativos à “submissão da Igreja – na época em que a novela se desenrola – aos objetivos violentos dos escravocratas [...] tendo em vista o aspecto depreciativo que será transmitido ao público à figura do padre, representante da Igreja” (PARECER ao cap. 184, 29 set 1971, p. 1). A censora possivelmente foi contra ao realismo que Lauro César Muniz deu à cena. A Igreja Católica foi omissa em relação às práticas escravocratas. Além de aceitar, sem maiores questionamentos, a relação entre os senhores e escravos, a Igreja condenava as suas práticas religiosas. Apesar de omissa em relação às ações do bando chefiado por Diogo (Newton Prado), a mando do Barão Leôncio (Ronaldo Boldrin), o padre Antenor (Sérgio Mamberti) também dava apoio aos abolicionistas, tendo por estes sua predileção pessoal, mas não fazia nada para impedir os maus-tratos aos escravos.

A censura também chamou a atenção para cenas e diálogos tidos como inadequados. Ainda em “Os Deuses estão mortos”, o censor Paulo Leite de Lacerda<sup>184</sup> propõe cortes em cenas do padre com Angelina (Lucy Meirelles), reclamando que estava grávida. O censor pede o corte de uma cena em que a garota se atira aos pés da santa e também a suspensão da frase “a senhora tem que agir no sentido de costurar o que foi arreventado” (cap. 44). Como não tivemos acesso aos roteiros, uma série de acontecimentos narrativos sobre este impedimento pode ser considerada. Desejaria Angelina, mesmo que inconscientemente, realizar um aborto? Estaria ela com problemas conjugais ou seria mãe solteira? Ao passo que

<sup>184</sup> Parecer aos capítulos 43 e 44, de 22 de abril de 1971.



podemos desacreditar nessas hipóteses, pois certamente elas seriam discutidas pelos censores. O que podemos afirmar é que o padre deu algum conselho para ele tentar reparar algum erro.

Ainda em relação a imagens sacras, a censora Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes, apresenta corte no capítulo 172 na cena em que “Eulália fica em close diante da imagem de Nossa Senhora, demonstrado intenso ódio como que culpando a Santa pelo acontecido. O fato poderá influir negativamente no espírito de religiosidade, notadamente do público infantil, razão pela qual proponho que seja cortada a referida sequência” (PARECER aos caps. 171-172, 14 set 1971, p. 1). No enredo, Eulália (Lia de Aguiar), esposa do Barão, que se encontrava enfermo, tenta trazer a filha Isabel (Reny de Oliveira) – que acabara de se casar com Gabriel (Carlos Augusto Strazzer), filho do seu maior inimigo – para a casa. Isabel se recusa e Eulália vai embora dizendo que não a consideraria mais como filha. Por fim, o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto pediu corte no diálogo entre Juca (Arnaldo Fernandes) e Juvenal (Cláudio Mamberti) no momento em que a palavra “Papa” foi “pronunciada em tom jocoso” (PARACER aos caps. 185-186, 29 set 1971, p. 1).

Embora não exposto em pareceres, nos anexos que acompanham os certificados de liberação de “Irmãos Coragem”, encontramos duas expressões que foram retirados por ferir a religiosidade. No capítulo 276 é assinalado que Barros diz “enquanto eu tiver dinheiro, não preciso nem de Deus” (ANEXO aos caps. 269-277, 19 abr 1971, p. 1). Já no capítulo 303, o anexo apresenta uma fala de Falcão “um sacerdote que se mete na vida de todo mundo, não merece nenhum respeito” e outra de Diana “pro diabo, padre agourento” (ANEXO aos caps. 303-312, 28 maio 1971, p. 1).

O conjunto dessas últimas situações mostra um protecionismo censório às questões religiosas ao impedir cenas e expressões que são cotidianas, independente dos valores religiosos de cada pessoa. Mesmo que no contexto elas não soem agressivas, a censura preferiu se precaver.

#### 4.6 CIVISMO E SENSO SOCIAL

Em alguns momentos as noções de civismo, no tocante à descrença à Justiça, e o senso social, tomado por atitudes de vingança e justiça com as próprias mãos, se cruzam, sendo um consequência do outro. Por esse motivo, resolvemos agrupar as duas categorias. Rivalidade e sentimento de vingança são marcas axiais do folhetim. Não existe telenovela que não utilize esses recursos em algum momento da narrativa. A obra “O Conde de Monte Cristo”, de

Alexandre Dumas, muitas vezes serve de grande inspiração<sup>185</sup>. Na acepção do crítico Antonio Cândido (1952) trata-se de um verdadeiro tratado sobre a vingança<sup>186</sup>. O desafio dos censores (e o nosso) é entender o limite da vingança e rivalidade, visto que sem essa abordagem não há telenovela – modernizada ou não.

O primeiro ponto que vamos abordar é a descrença na justiça, apresentada em “Irmãos Coragem”. O momento em que a temática é apresentada com maior ênfase foi durante o julgamento de João Coragem, acusado de um assassinato. Logo no início do julgamento, ao perceber que seu opositor havia contratado pessoas para caluniá-lo, João chega a afirmar para o Juiz que o motivo para ele não ter se entregado antes (ele estava foragido) era não acreditar na justiça. Após o julgamento, o mocinho foi condenado a 20 anos de prisão, momento em que deu ordens ao irmão Jerônimo para reunir seu bando para retirá-lo da prisão. Grande parte da cidade de Coroadó clamava por sua inocência.

A censora Teresa Cristina dos Reis Sardinha sugere uma série de cortes nos capítulos 258 e 259, em que as ações que narramos acima de desenrolam, utilizando como argumento que há “certas impropriedades, nas revoltas populares contra o estabelecimento e na execução da Justiça, necessários cortes nas referidas cenas [...] tudo girando na história principal: a prisão de João, sua inocência e culpabilidade, preocupações de familiares; e por outro lado, maquinações de seus inimigos” (PARECER aos caps. 258-259, 31 mar 1971, p. 1). A censora ainda afirmou que há “conflitos de ordem, contra o poder estabelecido, na cidade” (PARECER aos caps. 258-259, 31 mar 1971, p. 1) e “exemplos de ação contrários à ordem e resoluções da autoridade estabelecida” (PARECER aos caps. 258-259, 31 mar 1971, p. 2).

O censor Dalmo Paixão analisou os mesmos capítulos, sugeriu os mesmos cortes<sup>187</sup> e apresentou argumentação similar ao apontar que a mensagem dos capítulos trouxe “a caracterização do inconformismo e da rebeldia ante a decisão do tribunal, estabelecida por falsos testemunhos de acusação” (PARECER aos caps. 258-259, 30 mar 1971, p. 1), afirmou que a impressão final é negativa “pelo encaminhamento emprestado ao tema e pelas soluções adotadas” (PARECER aos caps. 258-259, 30 mar 1971, p. 1) e justificou os cortes “através do

<sup>185</sup> Na era Magadan a obra já tinha se transformado em telenovela, mas uma adaptação mais fiel, ou seja, focada na França na era pós-Napoleônica. Recentemente a obra fora inserida em *plots* de telenovelas como “Insensato Coração” (2011, TV Globo, 21h, de Gilberto Braga e Ricardo Linhares) e “O outro lado do paraíso” (2018, TV Globo, 21h, de Walcyr Carrasco), sendo que esta última trouxe quase todos os elementos da narrativa de Dumas.

<sup>186</sup> Para outras informações ver Fernandes, M. M. (2014); sobre a relação com as telenovelas, ver Brandão (2014).

<sup>187</sup> A título de curiosidade, ambos os censores indicaram os seguintes cortes: Cap. 258: p. 5, 6, 7, 9, 10, 11; Cap. 269: p. 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14 e 15. Como não tivemos acesso aos roteiros, não sabemos se os cortes indicados eram em expressões específicas ou se referiam à totalidade das cenas.

apelo à violência – contra instituição da justiça, incompatíveis com o espírito infanto-juvenil em via de formação de valores” (PARECER aos caps. 258-259, 30 mar 1971, p. 2).

Não é muito comum um mesmo capítulo receber análises de mais de um censor. Geralmente, quando isso ocorre é porque um dos censores apresentou alguma impropriedade para elevar a classificação indicativa ou um número elevado de cortes. Neste caso, podemos verificar uma total concordância dos censores, seja nos cortes estabelecidos ou mesmo na argumentação. Ambos estavam cientes da injustiça cometida contra João e na antevisão do acontecimento, ou seja, sua fuga da prisão e um possível embate entre os garimpeiros aliados e as forças policiais. Mesmo com o aval da inocência, ir contra a decisão (injusta) de um tribunal não era uma temática tolerada nos anos de chumbo. Basta lembrar que à época diversos inocentes foram presos e a permissão no âmbito dramaturgico, pela mentalidade censória, poderia servir como justificativa para os que eram contrários ao regime e participavam dos movimentos de luta armada. A mensagem principal dos censores é que mesmo que a Justiça erre sua decisão não pode/deve ser questionada. Mesmo com todos os cortes, a temática foi mantida.

Outro aspecto do critério que estamos denominando “senso social” é a rivalidade. Todas as dez telenovelas presentes neste capítulo, de uma forma ou de outra, abordou a rivalidade. Em qualquer telenovela o binômio mocinha/o x vilã/o está presente e necessariamente o sentimento de rivalidade estará sempre representado. Das dez novelas, certamente a temática aparece com mais ênfase em “Irmãos Coragem”, “Os Deuses estão mortos” e “O homem que deve morrer”. Não por acaso, as novelas que mais descrevemos e escrita por dois grandes mestres – com estilos diferenciados – da teledramaturgia brasileira (com o perdão da isenção [e da discórdia], os dois maiores): Janete Clair e Lauro César Muniz. Caso o sentimento de rivalidade *per se* fosse o bastante para impedir uma telenovela, o gênero jamais teria existido. Por isso, nossa preocupação é a de perceber o limite que a rivalidade chama a atenção censória.

Em “Irmãos Coragem” duas situações chamaram a atenção dos censores na reta final do folhetim. Um dos embates envolve o delegado Diogo Falcão e o coronel Pedro Barros. Falcão sempre foi cúmplice das falcatruas do coronel, chegou até mesmo a negociar com ele sua própria filha (na personalidade de Diana). Após o desentendimento, o delegado estava disposto a arruinar a vida do coronel e tramou, com um advogado, um golpe no banco. Apesar de detectada a rivalidade no parecer, os censores não inseriram nenhum impedimento.

Outra questão de rivalidade envolve o promotor Rodrigo César (José Augusto Branco). Inicialmente era amigo dos Coragens, posteriormente, ao descobrir a paixão de sua

esposa (Potira) por Jerônimo, passa a perseguir os mocinhos. O censor Osmar Fialho, ao analisar o capítulo 226, pede para suprimir as expressões “o crime é necessário” e “vontade de matar alguém” da fala de Rodrigo. Para isso, trouxe a seguinte justificativa: “trata-se de ex-promotor de Comarca, cuja posição evidencia discernimento. Não se justificam, portanto, tais circunstâncias criminógenas: justificação do crime e intenção de sua prática. Opino pela eliminação das expressões citadas” (PARECER aos caps. 220-230, 4 fev 1971, p. 1). Na reta final do folhetim, executando seu plano de vingança, Rodrigo incita a cobiça dos homens afirmando que quem conseguisse capturar os fugitivos – Jerônimo, Potira e Lázaro (Dary Reis) – seria o dono do famoso diamante de João. O resultado foi a morte dos três, causada pela ineficiência da força policial. Assim como a relação de Falcão e Pedro Barros, os censores também não impediram esse ato de rivalidade. Observa-se, portanto, que mais do que a rivalidade, estava sob a mira da censura palavras que pudessem ser interpretadas como justificativa ou incitação ao crime. Mesmo que a morte ocorresse ela não poderia ser enunciada como um objeto positivo do desejo daquele que mataria. Isso iria contra os preceitos cristãos e contra os pressupostos necessários da moral vigente.

Em “O homem que deve morrer”, a censora Teresa Cristina dos Reis Marra sugeriu cortes<sup>188</sup> no capítulo 87 por conter planos de traição e emboscada. A rivalidade é manifestada por meio do personagem Cesário (Carlos Eduardo Dolabella), funcionário da mineradora de Otto. Por ciúme de Tula (Lúcia Alves), Cesário faz intrigas envolvendo o pai da moça, Dr. Ricardo (Edney Giovenazzi), e sua amante Vanda (Dina Sfat). Além do mais, Cesário prejudica a felicidade dos recém-casados Baby (Cláudio Cavalcanti) e Inês (Betty Faria), por causa da forte amizade entre Baby e Tula. Baby e Cesário chegaram a entrar em atrito. Para agravar a situação, Dr. Paulus (Emiliano Queiroz), advogado de Otto, incita os mineiros contra Baby, pelo fato de este ter defendido o cunhado Daniel (Paulo Araújo), no tiroteio entre Daniel e o minerador Pé na Cova (Antonio Pitanga).

Ambição e rivalidade foram as duas principais marcas de “Hospital”. No capítulo 44, a censora Teresa Cristina dos Reis Marra sugeriu<sup>189</sup> corte em cena em que Dr. Maurício (Stênio Garcia) coloca veneno no copo do Dr. Celso (Flávio Galvão), pois desconfiava que o colega fosse contra o romance dele com Cristina (Maria Isabel de Lizandra), a herdeira do hospital. Ao descobrir que Celso estava do seu lado, desiste do plano e joga o veneno fora, contudo a censora manteve o corte.

---

<sup>188</sup> Parecer aos capítulos 84-87, de 14 de setembro de 1971.

<sup>189</sup> Parecer aos capítulos 43-45, de 9 de agosto de 1971.

Apesar de apontada nos pareceres, a rivalidade não foi tema de muitos cortes, aparecendo tão somente quando envolve crime. Como poderíamos esperar, não foi a dicotomia bem x mal que motivou os pareceres, mas sim a rivalidade expressa entre iguais. A rivalidade destacada pelos censores tem requintes de sabotagem e crime.

A próxima temática que aparece na categoria “senso social” é a vingança, que está ligada também ao sentimento de rivalidade. O censor Carlos Rodrigues, ao analisar a sinopse de “Irmãos Coragem<sup>190</sup>”, pede que seja refeita ou atenuada a cena em que um médico, por maldade, amputa da perna de um rapaz. O episódio em questão fora suprimido por Janete Clair. Na sinopse, Jerônimo levaria um tiro na perna no momento em que Lourenço rouba o diamante de João. Ao ver o irmão ferido, João o leva para Maciel tratá-lo. O médico estava em litígio com a família Coragem em virtude do romance da sua filha Ritinha com Duda. Maciel pede pagamento adiantado, mas João, com uma arma, o obrigada a curar o irmão. Por maldade, Maciel amputa a perna de Jerônimo sem necessidade, justificando que era necessário para salvá-lo. Janete Clair modificou o enredo. Foi Duda o atingido pelo tiro durante o assalto, mas se recuperou e voltou a jogar futebol.

Na mesma novela, outra cena destacada pelos censores foi quando o coronel Pedro Barros desviou as águas do rio que abastecia a cidade de Coroado, deixando o povoado em seca total. Essa ação, apesar de não constar em cortes, fora advertida pelo censor Osmar Fialho<sup>191</sup> que requereu a modificação da classificação etária do folhetim. Capítulos depois, Jerônimo conseguiu retornar o abastecimento de água.

Em “Os Deuses estão mortos”, a censora Hellé Prudente Carvalhedo<sup>192</sup> sugeriu cortes onde frases de ódio e vingança foram ditas de maneira contundente. Trata-se da personagem Marília (Ivanise Senna) que queria vingar a morte de seu marido Jorge. A moça acreditava ser o barão Leôncio o responsável e queria fazer justiça com as próprias mãos.

Já em “O homem que deve morrer” o vilão Otto obriga sua amante Lia a expulsar da casa onde reside toda a família de Das Dores (Ruth de Souza), ou seja, ela e os filhos Lucas Pé na Cova (Antonio Pitanga) e Luana (Léa Garcia), pois a Das Dores “permitiu que uma negra doente fosse atendida no ambulatório fora do dia estipulado para gente de cor” (PARECER aos caps. 49-51, 3 ago 1971, p. 1<sup>193</sup>) e, por isso, resolveu se vingar da família dela.

---

<sup>190</sup> Parecer datado de 8 de maio de 1970.

<sup>191</sup> Parecer aos capítulos 196-207, de 11 de janeiro de 1971.

<sup>192</sup> Parecer aos capítulos 46-49, de 28 de abril de 1971.

<sup>193</sup> Parecer assinado pela censora Lenir de Azevedo Sousa.

Nesses casos detectados pela censura, a vingança estava relacionada a casos de extrema maldade, motivadas por questões que não seriam justificativas para tal ato. A exceção possível é a revolta de Marília de “Os Deuses estão mortos”, que tinha como missão vingar a morte do marido. Como afirmamos, a vingança é uma força motora da teledramaturgia e caso a censura não permitisse a abordagem não teríamos desenvolvido o gênero. Por isso poucos foram os casos destacados.

Encerrando esta seção, trazemos a temática da “luta de classes”, baseada em questões raciais. Tanto “Os Deuses estão mortos”, que se passa no período anterior à Lei Áurea, como “O homem que deve morrer”, que trata da exploração de mina de carvão, refletiram o tema e chamaram atenção da censura em diversos momentos.

Podemos destacar dois momentos da trama de Lauro César Muniz. No início da narrativa, o barão é avisado por Tonho (Jonas Mello) que sete escravos haviam fugidos. Alguns escravos são recuperados e o feitor<sup>194</sup>, a mando do Barão, começa a torturá-los no pelourinho – o que inclui Tonho, que havia arranhado o rosto do feitor. O padre Antenor, amigo do Barão, mas contrário à tortura, chega a ser agredido pelo feitor. Veridiana, filha do Barão, também tenta intervir e acaba apanhando do pai. Sensível à libertação dos escravos, o coronel chega a ir à delegacia para pedir ao delegado Henrique (Luiz Carlos Braga) que tome alguma providência, sendo avisado que não poderia interferir, pois os escravos eram de propriedade do Barão. O censor Wilson Camargo<sup>195</sup> sugere dois cortes nesse conjunto de cenas, mas não menciona o teor: acreditamos se tratar de passagens com excesso de violência. Em outro momento, a censora Vilma Duarte do Nascimento sinaliza diversos cortes por “focalizarem desespero, violência, vingança, ódio e chacina” (PARECER aos caps. 111-113, 8 jul 1971, p. 1). Trata-se do momento em que o delegado Henrique, cumprindo ordens do barão Leôncio, ataca o Quilombo e mata a maioria dos negros e seus familiares.

Situações similares, mas narradas em outro tempo histórico, apareceram em “O homem que deve morrer”. Nesta trama, o preconceito racial se une ao social. O censor Carlos Alberto M. de Souza, ao pedir a interdição da telenovela, com base nos primeiros capítulos, justifica, entre outros pontos: 1) Preconceitos sociais capazes de induzir os menos avisados, não só à revolta, mas também, em alguns casos, à sua prática; 2) Exploração intencional de manter agressivas as relações empregados-patrão; e 3) Preconceito racial claro e acintoso, tendente a motivar lutas raciais, de consequências imprevisíveis (PARECER aos caps. 1-10, 9 jun 1971, p. 2).

---

<sup>194</sup> Não conseguimos identificar o nome do personagem e do ator.

<sup>195</sup> Parecer aos capítulos 37 e 38, de 15 de abril de 1971.

A apreciação de Dalmo Paixão dos mesmos capítulos, chegou a conclusões similares. O censor apresenta uma longa lista de temas que não deveriam ser retratados na telenovela por expressivo apelo aos desentendimentos das raças e apelo contrário ao entendimento social, dentre eles, destacamos: 1) A telenovela apresenta uma visão do ‘apartheid’ em ambiente brasileiro; 2) Caracteriza discriminação racial até em assistência médica; 3) Deformação da imagem do negro: entre uma pessoa e o dinheiro, o negro opta pelo último; 4) Suborno em forma de indenização para compra de silêncio pelo assassinato de um negro; 5) Ausência de solidariedade humana pelos brancos bem como qualquer manifestação efetiva contrária à segregação racial; 6) É infundido no espírito do espectador a dúvida da legislação brasileira não atuar contra a separação racial; 7) Contraste agudo entre o luxo das residências dos patrões e as moradias dos operários; 8) Operários parecem não ter proteção do Estado; entre outros pontos. (PARECER aos caps. 1-10, 9 jun 1971, p. 4-5).

Por se passar no período escravocrata, Lauro César Muniz não tinha como fugir da dramatização dos maus-tratos sofridos pelos escravos. Maus-tratos que eram públicos e notórios perante toda a sociedade que sempre se mostrou não solidária. Mesmo como o álibi de retratar outro tempo histórico, a censura temia uma espécie de paralelismo com a época atual, visto que a tortura era prática do regime autoritário que o Brasil vivia naquele momento.

Janete Clair fincou sua narrativa no tempo presente. Acusada à época de promover uma alienação de massas, a escritora tinha como intenção mostrar que o Brasil não era (e nunca foi) um paraíso da democracia racial. Mesmo que a segregação no Brasil tenha sido mais velada que em países como os Estados Unidos e a África do Sul, não era fantasioso a autora apontar que havia dias específicos para negros serem atendidos no ambulatório médico. Ou que os mineiros (formados, sobretudo, por negros) viviam (e vivem) em condições sub-humanas e que a legislação sempre foi ineficiente, pois se trata se regimes análogos à escravidão. A realidade brasileira não podia ser narrada desta forma por uma telenovela. Lopes (2003) acena que a telenovela é a “narrativa da nação”, ou seja, uma “comunidade imaginada” se forma e o telespectador se projeta naquela realidade. Ir contra os ideais políticos de harmonia pregados à época era o motivo para as interdições. Ao lado das questões religiosas que analisamos anteriormente, esse foi o outro ponto que o General Nilo Caneppea Silva, ao liberar à trama, pediu para a emissora amenizar.

Para evitar o exagero das insinuações de discriminação racial e de classes, pois há insistência demasiada nos detalhes negativos, suprimir:  
Cap. V, p. 11 – a focalização dos pés descalços, que é um detalhe intencional e desnecessário;

Cap. X, p. 8 – o “comer com as mãos” (do roteiro) que, além de chocante e pouco costumeiro, é intencional quando em paralelo com a “dolce vita” no iate.

Cap. X, p. 11 – a marcação, indicada no roteiro, de só os “brancos nas mesas e os negros de pé”. (OFÍCIO s/n do Diretor Geral do DPF ao Diretor da PFS, 14 jun 1971, p. 1-2).

Como se pode perceber, a chefia do DPF se limitou a suspender alguns detalhes dos roteiros de Janete Clair. Detalhes que não prejudicam o andamento da narrativa, mas que são cruciais para marcar, de forma binária, a segregação racial e desigualdade social. Provavelmente a autora e a direção tinham a intenção de chocar o telespectador para causar reflexão sobre esse problema ainda presente na sociedade. Como é o choque que faz a reflexão, a censura suprimiu.

Se a temática de associação de Cyro a Jesus Cristo foi totalmente abortada, a questão racial continuou presente e nos capítulos seguintes recebeu advertência censória. O censor Wilson Camargo, por exemplo, solicitou cortes nas expressões “negro não entra nesta casa pela porta da frente” e “negro tem de esperar lá fora” (PARECER aos caps. 16-18, 30 jun 1971, p. 1). Cortes como estes foram solicitados para evitar a segregação social, que, afinal, retratava aspectos da realidade social brasileira de maneira contundente.

#### 4.7 SENTIDO DE DEVER E VERDADE

Por sentido de dever, o entendimento censório pede a punição de personagens desonestos e displicentes, além de não permitir a preguiça. Era similar ao critério “verdade” que não permitia a hipocrisia e a traição como êxito. E ia, no nosso entendimento, ao encontro dos ideais de trabalho e prosperidade que o governo pregava. Em dramaturgia, geralmente a desonestidade é associada à vilania e, de praxe, a punição ocorre nos momentos finais da narrativa, caso contrário a luta entre o bem x mal deixaria de existir. A “regra” então era a de manter a punição.

Nesse tópico nos chamou atenção a interferência que o censor Dalmo Paixão tentou fazer em “Irmãos Coragem”. Em carta enviada à autora, o censor argumentou:

Através dessas ligeiras considerações e observando que a telenovela “Irmãos Coragem” apresenta imagem negativa do contexto num crescendo até o 88º capítulo, quando então se vislumbraram os primeiros indícios positivos, e considerando que na referida novela não há antevisão de sanção ao personagem “coronel” Barros, e que se desenrolam dramas familiares e intromissão de outrem no seio doméstico capaz de promover a ruptura e que o objetivo da novela é a luta em torno da justiça social diminuída em função da atuação do “coronel” e que a polícia, órgão de justiça, é subserviente [...] (PAIXÃO, 22 set 1970, p. 2)



É interessante observar que o censor já busca uma possível punição para o principal vilão no momento em que a telenovela não estava nem na metade (a trama contou com 328 capítulos). Se até a primeira metade da década de 1960 as telenovelas eram mais curtas, no final da década telenovelas com mais de 200 capítulos já não eram novidades. Na TV Globo, por exemplo, foram ao ar: “A Rainha Louca” (1967), de Glória Magadan, com 215 capítulos; “A Grande Mentira” (1968-1969), de Hedy Maia, com 341 capítulos; “Rosa Rebelde” (1969), de Janete Clair, com 212 capítulos; “A Cabana do Pai Tomás” (1969-1970), de Hedy Maia, com 205 capítulos; “Véu de Noiva” (1969-1970), de Janete Clair, com 204 capítulos; “Verão Vermelho” (1969-1970), de Dias Gomes, com 209 capítulos; e “Pigmalião 70” (1970), de Vicente Sesso, com 204 capítulos. Todavia, o censor clamava por “atribuição de sanções” e “apresentação de um quadro nítido de antevisão, expressando soluções cabíveis dentro do quadro de Normas Doutrinárias da Censura, a fim de compensar as inconveniências já apresentadas e para que seja mantida a dita novela na faixa etária estabelecida” (PAIXÃO, 22 set 1970, p. 2). Sendo assim, o público deveria perceber que o crime não compensa e que o coronel seria punido em breve. A ideia de antevisão ainda é utilizada pelo mesmo censor em pareceres seguintes: “continua a apresentação desprovida de qualquer antevisão positiva do contexto” e “[...] os quais conduzem a uma imagem desfavorável de antevisão” (PARECER aos caps. 94-108, 25 set 1970, p. 2). Mesmo com a insistência do censor, Janete Clair não antecipou a punição de Pedro Barros, fato que só começou a acontecer quando a trama já estava perto do capítulo 300.

Esse traço da personalidade de Pedro Barros, o que também pode ser estendido a Diogo Falcão, fora mencionado pelas censoras Lenir de Azevedo Souza e Luzia Maria Barcellos de Paula ao realizar, em parecer aos capítulos 303 a 312, um retrospecto da telenovela, apontando que a mesma teve uma impropriedade inadequada desde seu início e, por estar em fase conclusiva, não deveria ser reclassificada para após as 22 horas, pois a mesma está caminhando para soluções satisfatórias. Sobre os personagens, as censoras apontaram: “O coronel Pedro Barros e o ex-delegado Falcão, criminosos, cafajestes, inescrupulosos, adotam quaisquer meios para atingir seus objetivos escusos, ao ponto do primeiro negociar sua própria filha a fim de readquirir o prestígio que perdera” (PARECER aos caps. 303-312, 27 maio 1971, p. 1). Neste momento, a aclamada “antevisão” já era acenada. Falcão perdeu o cargo de delegado e Barros já se mostrava decadente.

No âmbito da desonestidade, a censora Lenir de Azevedo Sousa chamou a atenção para uma cena bastante pontual, em “Editora Mayo, bom dia”, em que o personagem Aranha

(Adriano Stuart) trapaceou em um jogo de cartas. Se a trapaça do personagem fora descoberta ou não e se ele recebeu alguma sanção por isso não sabemos. Contudo, a marca da desonestidade no jogo, percebida pela censora, foi cortada da trama.

#### 4.8 CRIME

Como podemos perceber, desde que começamos a descrever a categoria “senso social”, há o cruzamento entre todas as categorias seguintes, sob a égide do que é categorizado nesta perspectiva. Sentimentos como rivalidade e vingança, por vezes, levam a alguma prática criminosa – já que tantas vezes são utilizadas práticas de violência com sentimentos de medo e angústia (temática das próximas categorias). Como também já abordamos, por vezes estes critérios censórios vão contra as temáticas axiais do gênero telenovela. Existe telenovela sem algum crime (ou tentativa de)? A censura não estava preocupada com o crime em si, mas com os acontecimentos dele decorrentes.

A primeira ação neste sentido aconteceu na análise de sinopse de “Irmãos Coragem”. No resumo, escreveu Janete Clair:

O responsável por tudo<sup>196</sup> era o próprio Lourenço. Lourenço aparece morto, seu corpo irreconhecível, no dia seguinte, dentro do rio. Foi assassinado. A culpa do crime recaí sobre João. Este nega a princípio, mas é obrigado a confessar, debaixo de torturas. É julgado e condenado a vinte anos de prisão. (SINOPSE de Irmãos Coragem, p. 3).

O censor Carlos Rodrigues, em sua conclusão, pede que seja refeita ou atenuada à cena em que “o assassinato de Lourenço que na realidade não era o morto. Cenas de tortura para João confessar o ‘crime’”. (PARACER à sinopse, 8 maio 1970, p. 2). A trama de Lourenço já foi descrita por nós e, além do mais, não é o problema de fundo desta seção. Grande parte do que Janete Clair descreveu na parte que destacamos da sinopse fora mantido, com uma exceção importante: a tortura de João. O personagem seria obrigado a confessar um crime que não tinha cometido, com base em tortura. Prática singular e plural do regime autoritário que o Brasil<sup>197</sup> vivenciava no momento era de esperar que a censura coibisse esse tipo de cena. Naturalmente não foi a inocência de João o motivo, mas sim o fato de com a

<sup>196</sup> Este “tudo” se refere à invasão da casa dos Coragens para o roupo do diamante, o que, pela sinopse, causaria a amputação de uma das pernas de Jerônimo, enredo este limado da trama.

<sup>197</sup> A tortura como método de confissão não foi exclusiva do Governo Militar desde período que estamos descrevendo (1964-1985). A técnica já era conhecida, no Brasil, desde o período Colonial, quando o papa Paulo III autorizou o rei de Portugal, João III, a realizar a inquisição.

tortura ser capaz de fazer um inocente confessar um crime que não cometera. Naturalmente, João não foi torturado, permaneceu como fugitivo e depois se entregou e foi condenado.

Neste quesito, na mesma telenovela, algumas questões pontuais, sem maiores repercussões, chamaram a atenção censória. Osmar Fialho<sup>198</sup> sugeriu corte na cena em que Branca (Neuza Amaral), esposa de Lourenço, no momento com a falsa identidade de Ernesto Bianchini, tenta matar o marido quando ele planejava uma fuga para o exterior e obrigava a esposa a acompanhá-lo. O mesmo censor<sup>199</sup> também critica (apesar de não sugerir corte, pedia a reclassificação da trama) o momento de desespero, causado pelo alcoolismo, de Dr. Maciel que furta a Igreja e, em momento de arrependimento, tanta cometer suicídio. O crime é descoberto pelo padre que dá um prazo para o médico repor o roubo. No mesmo parecer, o censor focaliza os acordos criminosos entre Pedro Barros e Lázaro e a facciosidade do delegado Falcão e sua submissão ao coronel.

Questões pontuais também chamaram a atenção dos censores em “O homem que deve morrer”. Entre elas, o censor Sebastião Minas Brasil Coelho pediu corte no diálogo em que Jonas (Gilberto Martinho) diz ao comendador Liberato (Macedo Neto): “e se eu soubesse, o senhor acha que eu num tinha dado um tiro na cara de seu filho?” (PARACER ao cap. 39. 22 jul 1971, p. 1). No enredo, Baby, filho do comendador, inicia um romance com a humilde Inês, filha de Jones. No decorrer da novela o casamento de ambos é realizado. A expressão “tinha dado um tiro”, apesar de informal e sem repercussão narrativa, por si só, foi cortada, mesmo que fosse apenas uma figura de linguagem e não algo que Jonas de fato faria. O mesmo censor, em outro parecer<sup>200</sup>, também pede corte na cena em que, ao telefone, Baby diz a Tula “dá um tiro na cabeça” e quando Cesário concretiza a extorsão de Ricardo. A expressão de Baby também pode ser entendida como metáfora, já Cesário realmente estava revoltado com o comendador por esse não consentir no seu romance com Tula, sua filha, por diferença de classe social.

A censora Vilma Duarte do Nascimento ao analisar a novela “Editora Mayo, bom dia” sugeriu corte de onze páginas de três capítulos da trama pela narrativa mostrar uma cena de roubo. No enredo, Pedro, a mando de Helena (Flora Geny), rouba de uma joalheria um colar que Helena havia vendido. Quando Américo (Rodolfo Mayer) descobre, expulsa Helena de casa e manda Pedro, às escondidas, devolver a joia. Para as normas da censura, as cenas de crime são proibidas quando podem influenciar o público ou quando a pessoa não é punida.

---

<sup>198</sup> Parecer aos capítulos 196 a 207, de 11 de janeiro de 1971.

<sup>199</sup> Parecer aos capítulos 163-172, de 29 de novembro de 1970.

<sup>200</sup> Parecer aos capítulos 70-75, de 30 de agosto de 1971.

Sendo assim, é estranho a censura realizar tantos cortes neste episódio, visto que o mesmo fora rapidamente solucionado pelos envolvidos.

#### 4.9 VIOLÊNCIA

A violência, outra marca dos folhetins, foi inserida em diversos pareceres de “Irmãos Coragem”. A telenovela fazia uma alusão aos filmes de faroeste, logo eram comuns cenas de tiroteios. Embora a censura tenha feito diversas advertências, pelo que pudemos verificar nos capítulos preservados, as cenas foram mantidas. A autora chegou a ser advertida formalmente para diminuir o número de cenas com excesso de violência. Ao analisar os últimos capítulos, a censora Lenir de Azevedo Sousa<sup>201</sup> chegou a pedir cortes na cena em que Potira e Jerônimo são mortos. Em vão. A cena foi ao ar e ainda hoje é uma das mais representativas do gênero.

A censura também chamou a atenção para questões pontuais. Em “O homem que deve morrer”, o censor Sebastião Minas Brasil Coelho<sup>202</sup> pediu corte na cena em que Baby (Claudio Cavalcanti) espanca a cantora Beth (Tânia Scher), sua namorada, no interior de seu iate. Graças a intervenção de Dr. Cyro nada de mais grave aconteceu com a moça. Após o ocorrido, Cyro dá uma lição de moral em Baby. Mesmo que essa cena seja responsável por mudar o comportamento do personagem, por retratar a violência de um homem com uma mulher ela fora cortada do folhetim, sendo apenas sugerida.

Visão diferente, em relação a um conflito similar na mesma trama, teve a censora Heloisa M. D. D'Oliveira, ao afirmar: “Há muita agressividade neste último capítulo, principalmente quando Coice de Mula agride e mata a mulher. No entanto, não creio ser necessário nenhum corte. A impropriedade [12 anos] pode continuar a mesma dada anteriormente” (PARECER aos caps. 100-102, 30 set 1971). No enredo, Válter Coice de Mula (Dary Reis), capataz de Otto, chega em sua casa bêbedo e encontra a esposa Carolina (Mirian Pires) preparando as malas para deixar o marido, levando os filhos. Fora de si, Coice de Mula agride a mulher, que cai de mau jeito e morre. O assassino vai preso.

Podemos perceber um tratamento diferente em relação as agressões sofridas por Beth e Carolina. Em princípio ambas as cenas foram agressivas e violentas, com a agravante do feminicídio cometido por Coice de Mula. Há uma variação na mentalidade censória que interpreta os dispositivos de maneira diferente. Todavia, após o parecer censório o mesmo é avaliado por três superiores (chefia do TCTC, chefia da seção de censura e chefia geral do

<sup>201</sup> Parecer aos capítulos 316-321, de 2 de junho de 1971.

<sup>202</sup> Parecer aos capítulos 45-47, de 28 de julho de 1971.

SCDP) antes de receber o certificado de liberação, com ou sem cortes. Em ambos os pareceres, os superiores se mostraram de acordo com os pareceres, ou seja, mantendo o corte na cena de Baby e Beth e liberando a de Coice de Mula e Carolina. Isso nos dá indícios para pensar a existência de uma não uniformidade nas ações censórias e na interpretação dos dispositivos realizada individualmente pelos diversos censores. Apesar disso, podemos afirmar a existência de uma mentalidade censória que obriga a enquadrar as narrativas dentro de parâmetros bem definidos e que dizem respeito aos espectros narrativos das dez grandes temáticas que estamos analisando.

Ainda em relação a “O homem que deve morrer” outra cena chamou a atenção da censora Teresa Cristina dos Reis Marra<sup>203</sup>. Na praça da cidade houve um tiroteio, cuja a vítima deveria ser Dr. Cyro. Todavia quem acaba morrendo é Ivanzinho (Rogério Pitanga), filho de Otto e Esther. A cena que teve corte sugerido foi quando o vilão, em desabafo, declara concordar com a intenção do criminoso em matar Cyro, mas lamenta que a vítima tenha sido seu próprio filho. Possivelmente, o corte foi motivado por alguém ser favorável à atitude de eliminar uma vida. Concordância que o crime vale a pena, agravando-se com o resultado, ou seja, mesmo com a morte do filho, Otto mantém o posicionamento.

Em “Os Deuses estão mortos”, a censora Vilma Duarte do Nascimento<sup>204</sup> sugeriu cortes em cena que o barão Leôncio surra, violentamente, a filha Isabel por ela afirmar que ama Gabriel, filho de seu maior rival. A justificativa censória foi o excesso de violência da cena.

Por ser uma marca importante e necessária nos folhetins, a questão da violência é a que gera a maior variação de ações censórias. Mesmo sem termos acessos as imagens, sabemos que outras tantas cenas de violência foram exibidas nessas telenovelas e poucas receberam notificações para corte. O caso mais notório de permissão foi o assassinato de Carolina em “O homem que deve morrer”.

#### 4.10 MEDO E ANGÚSTIA

Embora existam graus de subjetividade em todos os critérios censórios, a categoria “medo e angústia” pode ser entendida como a mais subjetiva de todas. O grau de angústia de uma cena é bastante relativo ao olhar de quem vê. Mesmo assim, a norma para classificação

<sup>203</sup> Parecer aos capítulos 115-117, de 20 de outubro de 1971.

<sup>204</sup> Parecer ao capítulo 83, de 03 de junho de 1971.

de espetáculos lista algumas situações consideradas angustiantes: parto, operação, mortes dramáticas, desastres, catástrofes, etc. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 216).

O desfecho de “Irmãos Coragem” contou com a complexificação da narrativa produzida por Janete Clair o que levou ao recrudescimento das indicações para modificações substanciais na trama. O parecer de Lenir de Azevedo Sousa foi citado por nós em seis das nove categorias<sup>205</sup> que destacamos neste capítulo. Embora a censora tenha chamado a atenção da chefia em diversos pontos, as cenas foram exibidas pela TV Globo. Sousa destacou como “tensas” duas cenas. A primeira quando o povo de Coroadó, alucinado pela ambição e cobiça, briga pelos pedacinhos do diamante que João quebrou, ao julgar que a pedra foi a responsável por toda a desgraça da família. O povo só se calou quando o enterro de Potira e Jerônimo passou pela localidade. A outra cena é a que encerra o folhetim, quando o coronel Pedro Barros coloca fogo em sua própria casa e na cidade. (PARECER aos caps. 316-321, 2 jun 1971, p. 3-4).

Outra cena considerada tensa foi percebida pelo censor Dalmo Paixão em “Os Deuses estão mortos”. Trata-se do momento em que o barão Leôncio invade a casa de seu rival, coronel Jordão, para buscar sua filha Isabel. Perante a maior parte dos personagens o vilão sofre um mal súbito e tem um ataque cardíaco. O censor apontou que “a intensidade dramática contida nestes capítulos é extremamente forte e contundente, principalmente na cena na qual o barão sofre o ataque cardíaco” e que “tais cortes devem ser efetuados, em face do aspecto chocante das sequências, passíveis de provocar mal-estar no público telespectador. Além disso, tais cenas não são compatíveis com a faixa etária com que vem sendo liberados os capítulos desta telenovela”. (PARECER aos caps. 166-167, 9 set 1971, p. 1). Como podemos perceber, o corte fora baseado na intensidade dramática da cena (direção) e não do trecho específico, pois o ataque cardíaco do barão foi mantido.

A novela “Editora Mayo, bom dia” era rodeada de mistérios como identidades e paternidades desconhecidas, além do que envolvia o antigo sócio da editora. Entre os mistérios, o protagonista Ray (Luiz Gustavo) acreditava ser filho de Armando (o antigo sócio) e planeja vingar-se de Américo (Rodolfo Mayer), sem saber que ele é o seu verdadeiro pai. O fato de Eugênia ser a verdadeira mãe de Ray também é um dos mistérios. A questão da angústia é levantada pelo censor Dalmo Paixão no momento em que Armando e Eugênia<sup>206</sup> vão até a casa de Carolina (Lídia Costa) com a intenção de a forçarem a contratar Eugênia como doméstica para poder ficar ao lado do filho Roy. É importante ressaltar que Armando

<sup>205</sup> São dez os critérios censórios, mas neste capítulo agrupamos os critérios “sentido de dever” e “verdade”.

<sup>206</sup> Não conseguimos localizar o nome desses atores.

era dado como morto e que Américo em diversos momentos tentou matar Eugênia. O censor aponta que a cena na casa de Carolina foi apresentada “sob forma altamente dramática e aproximada do sadismo. Além disso, não deve figurar no *tape* uma cena altamente chocante através da apresentação de um rosto deformado e com os seguintes diálogos: ‘Olhe, olhe para mim, D. Carolina, veja este rosto pela última vez’ (PARECER aos caps. 51-54, 1º jun 1971, p. 1). Aparentemente o corte sugerido fora motivado por característica da direção que inseriu clima de tensão e de angústia nas cenas.

Em dois pareceres o censor Sebastião Minas Brasil Coelho sugeriu cortes em “O homem que deve morrer” por focalizar desespero e angústia. No primeiro, pode os seguintes cortes:

1) Áudio do diálogo entre Vanda e Ester quando a primeira diz: “A ponto de meter uma bala na cabeça”, contido no capítulo 43. 2) Cena onde aparece Carlos em flashback em atitude de desespero dizendo: “se isso continua, meto um tiro nos miolos”. Ambas as situações são extremamente vexatórias e angustiantes, tornando-se incompatíveis para menores de 12 anos. (PARECER aos caps. 43-44, 27 jul 1971, p. 1).

O censor não explica o contexto dessas cenas. Na conversa de Vanda (Dina Sfat) e Ester (Glória Menezes) possivelmente o foco teria sido Ricardo (Edney Giovenazzi), amante de Vanda. Sua esposa Sônia (Suzana Faini) descobre o caso dos dois. Face a isso, seria Vanda se referindo à Sônia, utilizando uma linguagem metafórica, que mesmo assim foi barrada. Neste caso é apenas o diálogo e não a direção da cena, como deduzimos nos demais casos envolvidos nesta categoria, como o segundo caso descrito pelo censor. Carlos<sup>207</sup> era um piloto que teve um caso com Ester (anteriormente à data que inicia a ficção) e foi morto por Otto, sendo o crime não esclarecido. Ester estava disposta a apurar a causa da morte de seu ex-namorado, possivelmente para incriminar o ex-marido Otto.

No outro parecer, o censor sugere corte parcial “na cena em que Tula atropela um homem de cor, para a qual proponho supressão parcial, isto é: ‘a partir do momento em que há o abalroamento até o momento em que a jovem desce do veículo’” (PARECER ao cap. 64, 8 ago 1971, p. 1). Essa cena é fundamental para o desenvolvimento da história. Tudo começa quando Tula (Lúcia Alves) procura Cesário (Carlos Eduardo Dolabella) e é humilhada por ele. Ofendida, pega o carro em alta velocidade e acaba matando Vicente<sup>208</sup>. A partir desta

<sup>207</sup> Não conseguimos localizar o nome do ator.

<sup>208</sup> Este é o nome que consta no parecer. Todavia, sites, como o Teledramaturgia e o Memória Globo, informam o nome do personagem como Pedrão. Mesmo acreditando nos trabalhos de pesquisa realizados por ambos os sites, vamos utilizar o nome Vicente, como consta em um dos pareceres de Sebastião Coelho “Tula após

morte, Cyro consegue realizar a cirurgia de transplante de coração – após convencer a mãe do rapaz, Conceição (Zeny Pereira) – em Otto. Quando o vilão soube que o coração era de um negro, prometeu se vingar do médico. Novamente a questão racial é posta em cena pela autora. O corte censório não prejudicou o enredo, e foi utilizado para evitar a angústia no público, que, mesmo assim, conseguiu perceber que Tula havia matado o rapaz.

O período que narramos neste capítulo pode ser considerado como o início do processo de centralização da censura de telenovelas em Brasília. Algumas tentativas em uniformizar os pareceres foram tentadas, mesmo assim verificamos alguns casos de pareceres contraditórios. O processo de modernização da telenovela é o que, de fato, queria ser negado pela censura. A mentalidade censória não admitia que a telenovela fosse um “espelho” da realidade brasileira. Assim, a imposição, algumas vezes, ia além dos dispositivos censórios, mas em concordância com os princípios cívicos e morais estipulados pelos militares no poder.

Um dos casos mais evidentes é a negação do racismo. Ou indo ainda mais além, a negação da escravidão. Na crença de que o Brasil era um paraíso da igualdade racial, as manifestações contrárias a isso foram vetadas. É importante chamar a atenção para este aspecto, pois não se trata de “moral” e nem dos “bons costumes” praticados à época. A expressão “negro só entra pela porta dos fundos” foi apagada da novela. Não acreditamos na hipótese de que isso referendaria um comportamento. Ou seja, que este fato motivaria as pessoas espectadoras a ter um comportamento análogo. A nosso ver, é a negação de que essa prática exista. É a afirmação da não existência da desigualdade racial e social. Era essa imagem que o regime queria vender. Se neste capítulo vimos o início do processo de centralização e de definições de regras censórias para a televisão, no próximo vamos mostrar a consolidação deste trabalho.

---

embebedar-se é levada por Baby a sua casa onde revela o acidente que vitimou Vicente [...]” (PARECER aos caps. 67-69, 23 ago 1971, p. 1).



## 5. A ERA ROGÉRIO NUNES: 1ª FASE (1971-1974)

Neste capítulo vamos analisar os pareceres censórios do período que compreende a primeira fase da era Rogério Nunes, o mais longo dos dirigentes de censura às diversões públicas. Esta primeira fase inicia-se em 05 de novembro de 1971, quando ele assume o cargo. Nesta época, Nunes trabalhava no período em que Alfredo Buzaid era o Ministro da Justiça. Na direção Geral da Polícia Federal, o censor era subordinado do Gen. Bgda Nilo Canepa, que ficou no cargo no período de 26 de abril de 1971 até 10 de maio de 1973 e o Gen. Bgda. Antônio Bandeira, que ocupou o cargo no período de 10 de maio de 1973 a 10 de fevereiro de 1974. Outra marca para o término dessa primeira fase é o fim do mandato do presidente Emílio Médici, em 15 de março de 1974. Com o posse de Geisel, Armando Falcão fora indicado para o ministério da Justiça e nomeou Moacyr Coelho como chefe da Polícia Federal. Apesar de estarmos trabalhando como o mesmo chefe do/a SCDP/DCDP as atitudes censórias foram diferentes, como pretendemos demonstrar neste e nos próximos capítulos.

Nesta parte iremos realizar a análise documental referentes a treze telenovelas, a saber: “Os Deuses estão mortos<sup>209</sup>” (TV Record, 1971), “O homem que deve morrer<sup>210</sup>” (TV Globo, 1971/72), “O preço de um homem<sup>211</sup>” (TV Tupi, 1971/72), “Quarenta anos depois<sup>212</sup>” (TV Record, 1971/72), “O tempo não apaga<sup>213</sup>” (TV Record, 1972), “Selva de Pedra<sup>214</sup>” (TV Globo, 1972/73), “Quero Viver<sup>215</sup>” (TV Record, 1972/73), “Cavalo de Aço<sup>216</sup>” (TV Globo, 1973), “Vendaval<sup>217</sup>” (TV Record, 1973), “Mulheres de Areia<sup>218</sup>” (TV Tupi, 1973/74), “Vidas

---

<sup>209</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 009.

<sup>210</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 010.

<sup>211</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 012.

<sup>212</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 009.

<sup>213</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 017.

<sup>214</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 016.

<sup>215</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 015.

<sup>216</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 019.

<sup>217</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 021.

<sup>218</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 020.

Marcadas<sup>219</sup>” (TV Record, 1973), “O Semideus<sup>220</sup>” (TV Globo, 1973/74) e “Os Inocentes<sup>221</sup>” (TV Tupi, 1974). No primeiro capítulo desta parte já iniciamos a análise de “Os Deuses estão mortos” e “O homem que deve morrer”. “Os Inocentes” terá sua análise dividida em dois momentos também<sup>222</sup>.

O protocolo metodológico será o mesmo empregado no capítulo anterior. Separamos todo o material que recebemos em relação a essas telenovelas. Lemos e separamos os pareceres em que cortes e modificações de classificação etária foram inseridas. Após esta fase, classificamos os pareceres de acordo com os doze critérios gerais das normas para classificação de espetáculos para menores, as quais já descrevemos no capítulo anterior.

É neste período que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) é transformado em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), processo este narrado por nós na primeira parte desta tese.

## 5.1 CAPACIDADE DE COMPREENSÃO

A capacidade de compreensão pode ser entendida de duas formas. A primeira focalizando aspectos narrativos impróprios para determinadas faixas etárias. Neste ponto, essa categoria passa a se misturar com todas as outras, especialmente aquelas focadas dos valores morais da família. O segundo aspecto envolve alguns temas que os censores julgam impróprios para a exibição na TV. Em relação ao primeiro aspecto, vamos ressaltar um conjunto de pareceres em relação às telenovelas “Selva de Pedra” e “O Preço de um Homem”. Já na questão temática vamos apresentar questões pontuais.

Como já verificamos no capítulo anterior, Janete Clair, gradativamente, sofreu cada vez mais com o rigor da censura. Em “Véu de Noiva” (1969) ela conseguiu levar ao ar sua história sem grandes interferências, foi podada, nos aspectos de violência, em “Irmãos Coragem” (1970) e teve o enredo de “O Homem que deve morrer” (1971) modificado. “Selva

---

<sup>219</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 022.

<sup>220</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 021.

<sup>221</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 024.

<sup>222</sup> O mesmo deveria acontecer com “O Semideus”, mas o material que recebemos do Arquivo Nacional de Brasília vai apenas até o capítulo 136.

de Pedra<sup>223</sup>”, sua novela seguinte, também enfrentou diversos problemas com a censura, especialmente com os constantes pedidos de reclassificação etária.

Os problemas que a autora enfrentou com a censura começaram a ganhar impacto a partir do capítulo 60, em que o censor Joel Ferraz solicita a reclassificação etária. De acordo com o censor, os capítulos 60 e 61 apresentaram o seguinte enredo.

Cris volta as boas com Simone. Walkíria desconfia de algo entre Flávia e Sérgio. Sebastião dá um banho no padre quando este tenta convencê-lo a sair da cidade. Caio volta a sua amante. Tide e Laura tramam casamento de Cris com Fernanda. Sebastião briga com o vizinho e o alvejava com espingarda de chumbo. Walkíria nota a falta de Sérgio na exposição de seus quadros. Miro volta a achar Jane e vai em seu enalço e recomeça a querer dinheiro dela e ameaça revelar seu segredo ao velho Pedro. Cris intervém mas ele argumenta ter o direito de se arranjar com o dinheiro de alguém. (PARECER aos caps. 60-63, 13 jun 1972, p. 1).

É a partir desses acontecimentos que a trama de Janete Clair começa a sofrer pressões da censura, embora, de uma forma ou de outra, a autora conseguiu conduzir alguns assuntos até o capítulo 98. Para entendermos a análise censória, acreditamos ser necessário fazer algumas considerações do enredo. Cristiano (Francisco Cuoco) e Simone (Regina Duarte) formam o casal principal da atração. Todavia, a ambição vai levar Cristiano a se aproximar de Fernanda (Dina Sfat) o que resultará em um triângulo amoroso. Aristides (Gilberto Martinho) é tio de Cristiano e proprietário de um grande estaleiro. Laura (Arlete Salles) é sua segunda esposa. Aristides tinha um sócio neste estaleiro, já falecido, que é o pai de Fernanda, por isso o interesse dele em realizar essa união e passar a presidência para o sobrinho. Sebastião (Mário Lago) é irmão de Aristide e pai de Cristiano. No passado, abriu mão de sua riqueza

---

<sup>223</sup> “Selva de Pedra” foi um telenovela da TV Globo, exibida entre 8 de abril de 1972 a 23 de janeiro de 1973, às 20h, totalizando 243 capítulos. Escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, substituído por Walter Avancini e codireção de Reynaldo Boury e Milton Gonçalves. Foi inspirada na obra “Uma tragédia americana” de Theodore Dreiser. Sinopse: Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco), moço simples do interior, é acusado de um crime que não cometeu e refugia-se na casa de Simone (Regina Duarte), uma jovem escultora que se apaixona por ele. Os dois se casam e decidem deixar o interior (Campos de Goytacazes-RJ) para tentar a sorte no Rio de Janeiro. Mas a ambição de Cristiano leva-o a se envolver com Fernanda (Dina Sfat), acionista do estaleiro em que o moço trabalha, e com o mau-caráter Miro (Carlos Vereza). Este, por sua vez, planeja eliminar Simone, para que Cristiano se case com Fernanda e assuma o controle do estaleiro. Ao descobrir uma carta em que Miro incita o marido a matá-la, Simone foge de carro e, perseguida pelo bandido, acaba capotando na estrada Rio-Petrópolis. Ela escapa do acidente, mas decide se passar por morta. Acreditado no envolvimento de Cristiano, foge para o exterior, onde se consagra artista plástica. Mesmo sem culpa, Cristiano sente-se responsável pela morte da esposa. Angustiado, deixa Fernanda, com quem iria se casar, à porta da igreja. A empresária, transtornada, promete vingança e passa a perseguir o ex-noivo. Depois de algum tempo, Simone reaparece sob a identidade de Rosana Reis, mas Cristiano reconhece-a. Obcecada pela ideia de que o marido queria assassiná-la, ela recusa-se a revelar sua identidade. O ponto alto da trama é o momento em que Rosana admite, para Cristiano, que de fato é Simone. Também teve destaque a história de Walkíria (Neuza Amaral), sua filha Flávia (Sônia Braga) e o amante Sérgio (Eliano de Souza). Walkíria não apenas mata o amante por ciúme de Flávia como assiste impassível à cena em que a filha, traumatizada a ponto de perder a fala, é responsabilizada pelo crime. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 35-36).

para levar uma vida simples. É um pastor evangélico que passou a viver no interior. É bastante rígido e se incomoda com quem não tem os mesmos preceitos morais que ele<sup>224</sup>, por isso causou diversas confusões. Em outro núcleo, Walkíria (Neuza Amaral), separada de Jorge (Edney Giovenazzi), se envolve e começa a namorar Sérgio (Eliano de Souza), rapaz mais jovem que ela, de caráter duvidoso, que é sustentado por ela. Flávia (Sônia Braga) é filha de Walkíria e Jorge, apresenta problemas psicológicos por um trauma na infância. Por fim, temos o vilão Miro (Carlos Vereza), que teve um envolvimento amoroso com Joana (Ângela Leal). Joana tem problemas com o pai Pedro (Álvaro Aguiar), funcionário antigo do estaleiro, por sua rigidez. Por isso, quando sai para se divertir adota o nome de Jane. Ao descobrir o ocorrido, Miro passa a chantagear a moça.

Após descrever o enredo dos capítulos, o censor Joel Ferraz chega a seguinte conclusão:

Capítulos em que a apologia constante desta novela, ao amor livre e exploração; ao lenocínio, ao gigolô, ao abandono do menor, a diferença de classe, ao dingo, a prostituição existentes nas classes abastardas, em detrimento aos pobres, a ganância; a obtenção, de qualquer maneira de melhores condições financeiras sem ver os meios; cada vez se tornam mais agressivos. Não há condição de se concordar com a classificação etária anterior. Para se fazer cortes a ponto de ficar uma obra para 12 anos, ficaria apenas no título. Afinal nós pessoalmente vivemos em meios não tão atrasados assim e nunca vimos ou tivemos que presenciar tanta barbaridade. Somos pela manutenção da impropriedade de 14 anos. (PARECER aos caps. 60-63, 13 jun 1972, p. 1. Grifos nossos).

Podemos perceber que o censor não economizou palavras para descrever e qualificar os personagens, sobretudo Walkíria, Sérgio e Miro. Mas foi além, ao mostrar que nos capítulos analisados não salvaria nenhum diálogo, logo, a solução seria aumentar a impropriedade da trama. O censor ainda apontou que “cada vez mais aumentando o volume de nocividades ensinadas e defendidas” (PARECER aos caps. 60-63, 13 jun 1972, p. 1).

O parecer em questão motivou o diretor da DCPD a enviar uma carta para Walter Clark, diretor geral da Rede Globo, solicitando algumas providências. O primeiro ponto levantado por Nunes foi de que Janete Clair estaria abandonando a sequência dos primeiros capítulos, os que serviram para estabelecer a classificação etária, e, no momento, “estão sendo inseridas cenas de discussões violentas, problemas e desavenças entre pais e filhos, casamentos arranjados por interesses, mãe solteira, amor livre, lenocínio, uma série, enfim, de

<sup>224</sup> A trama de Janete Clair começa quando Cristiano estava tocando bumbo, a mando do pai, na praça de Campos. Neste momento ele é hostilizado pelo playboy, Gastão Neves (Jorge Caldas), e parte para uma luta corporal, onde Gastão morre. Cristiano não foi o assassino. A confusão foi presenciada por Simone e sabe da inocência do mocinho. O *plot* fora inspirado em um caso real que aconteceu no estado de Pernambuco.

situações por demais complexas” (NUNES, 13 jun 1972, p. 1-2). Na sequência, Nunes pede que providências urgentes sejam tomadas pela empresa, caso contrário a DCDP não vê outra alternativa “senão alterar a faixa etária estabelecida, fiel aos preceitos que regulam a matéria [...] bem como impor cortes, quando possíveis, e, até mesmo, se os resultados satisfatórios não forem alcançados, adotar medidas mais enérgicas, que poderão consistir na proibição de capítulos inteiros” (NUNES, 13 jun 1972, p. 2). Por fim, o diretor diz que:

Acolho o pedido de revisão formulado por seu representante aqui em Brasília, mandei reexaminar os indicados capítulos e restabeleci, em caráter excepcionalíssimo, a anterior classificação, a ser observada durante dez a doze capítulos subsequentes, sem que importe, esse reexame, em quebra do critério de julgamento, mas porque jamais poderia por em dúvida a disposição sempre demonstrada por essa empresa em colocar-se ao lado do Governo e das autoridades no esforço comum em favor dos interesses da coletividade. (NUNES, 13 jun 1972, p. 2. Grifos nossos).

Na carta, percebemos que, apesar do rigor censório, havia uma predisposição da censura a dar nova chance a emissora, já que, apesar de todos os senões encontrados e listados, Rogério Nunes, pessoalmente, restabeleceu – em caráter excepcionalíssimo, como frisa – a classificação etária anterior. Assim, a telenovela seria observada nos próximos capítulos (de dez a doze), e nos quais se verificaria se houvera ou não o abrandamento das questões morais e sociais incluídas na trama. Chama a atenção também na carta, a forma como Rogério Nunes explicitamente faz referência “à disposição sempre demonstrada por esta empresa em colocar-se ao lado do Governo e das autoridades”. Sem dúvida, esta parceria seria a grande responsável pelo voto de confiança com que o diretor da Divisão de Censura distinguia a emissora.

É necessário ficarmos atentos aos argumentos da carta de Rogério Nunes. No primeiro momento ele se mostra enérgico ao chamar a atenção para o rumo que a telenovela estava tomando a partir do capítulo 60, uma modificação na ordem narrativa. Sendo assim, para que Simone e Cristiano conquistasse seu *happy end* eles deveriam passar por momentos ruins, logo, com a presença de uma terceira pessoa, neste caso, Fernanda. É o que faz a telenovela, enquanto gênero, acontecer. Para isso, uma diversidade de acontecimentos - traição, vingança, etc. - vai surgir, mas a censura não deseja permitir. Sabemos que não foi somente isso que chamou a atenção dos censores, visto que outros personagens tiveram seu comportamento criticado. Todavia, foi solicitado que a autora revesse os rumos dos personagens. Para manter a verossimilhança na narrativa, o diretor deu um prazo de 10 a 12 capítulos para que essas situações fossem esclarecidas e contornadas. É algo que o formato “obra aberta” permite,

diferente de outras diversões públicas que são apresentadas de forma unitária. Finalizando, o diretor disse que abriu a exceção ao não considerar o julgamento censório e impor uma classificação arbitrária, admitindo que fosse por curto tempo e tinha certeza que a emissora iria agir a fim de solucionar o caso. E por fim, como já destacamos, afirma a “parceria” entre a emissora e o regime vigente.

De fato, os pareceres seguintes prosseguiram com a argumentação de que cada vez mais Janete Clair descumpria as determinações censórias e apresentava enredos e soluções incompatíveis. Findo o prazo estabelecido, as censoras Heloisa M. D. D’Oliveira e Teresa Cristina dos Reis Marra sugerem o aumento da impropriedade<sup>225</sup>. Como já explicamos, após o técnico de censura realizar o parecer, o mesmo vai ser endereçado a três instâncias superiores. A chefia da Turma de Censores a Teatro e Congêneres (TCTC)<sup>226</sup>, chefia da Seção de Censura (SC) e direção geral da DCDP. No caso deste parecer, a chefia da TCTC comunicou ao chefe da SC que o parecer elevava a impropriedade da trama. Já a chefia da SC, endossava o pedido de reclassificação: “Já estamos nos capítulos 71 a 73, sem que o tema e cenas tenham sido modificados, conforme compromettesse a TV [...] sugiro a elevação da impropriedade desta telenovela para 14 anos”. O chefe da DCDP, por sua vez, manteve a classificação anterior, 12 anos, com base em pedido da emissora para postergar o prazo anteriormente dado. A atitude da chefia geral desagradou o corpo de censores, como podemos verificar neste parecer assinado por Sebastião Minas Brasil Coelho ao analisar os capítulos 74 e 75:

De acordo com o documento enviado por esta DCDP a Rede Globo de Televisão dando uma tolerância de dez capítulos (esgotado no capítulo 72) para a reestruturação da presente telenovela, principalmente no que tange à linha temática central, sob pena de ter a impropriedade fixada, agravada; constatamos que nada foi modificado no contexto geral, continuando a ser adotada a mesma linha de conduta que caracterizam os episódios anteriores, somos de opinião de que a obra não poderá continuar sendo liberada como até agora, mesmo com a efetivação de eventuais cortes, pois, os mesmos serão praticamente nulos e inúteis tendo em vista que a linha temática central continuará existindo. Em face do exposto, somos pelo agravamento da impropriedade, para menores de 14 anos (21h) acompanhando aliás os votos dos demais colegas que juntamente com o signatário censuraram a telenovela. (PARECER aos caps. 74-75, 28 jun 1972, p. 1).

O verso deste parecer, ao contrário dos demais, não inclui os despachos das chefias do TCTC e SC, somente consta o comunicado de Rogério Nunes dizendo que manteria a impropriedade de 12 anos, conforme explicação no parecer anterior. Essa situação mostra que

<sup>225</sup> Parecer aos caps. 71-73, de 27 de junho de 1972.

<sup>226</sup> Posteriormente, na definição do organograma da DCDP, esse cargo passou a ser denominado de Seção de Censura de Televisão e Rádio.

em função da hierarquia nos órgãos censores, o diretor da Divisão poderia tomar uma decisão, mesmo sem os despachos das chefias do TCTC e SC, se fosse conveniente aos interesses políticos. No parecer anterior, Nunes expôs que ele e o diretor da DPF, Nilo Caneppea<sup>227</sup>, seu superior, após se reunirem com representantes da emissora e aceitaram a justificativa de conceder de um prazo maior para que a telenovela se adequasse aos ditames censórios.

A partir do capítulo 89 a situação tem novo agravante. Os técnicos de censura reclassificaram a trama para menores de 16 anos. Em longo parecer (quatro páginas) Lenir de Azevedo Sousa, Maria das Graças S. Pinhati e Carlos Alberto Braz de Souza trazem longos argumentos dos *plots* apresentados por Janete Clair. Para esta categoria analítica, selecionamos as seguintes passagens:

Constatamos que os conflitos e dramas abordados, principalmente, de ordem moral e familiar, se avolumam, assumindo proporções perigosas e imprevisíveis, com transmissão de mensagens inadequadas e deturpantes para o público em geral, especialmente, para os adolescentes, constituindo uma verdadeira afronta para sua personalidade em formação. [...] É notório que o tema da presente telenovela foge totalmente da capacidade de compreensão de menores. A temática central, inclusive, não é adequada a ser exibida na TV, vez que atinge o espectador dentro de seu próprio lar, gerando conflitos de toda a espécie, angústias, polêmicas e agressividades. Desde o início, os colegas censores já atentavam para o aumento da impropriedade se persistirem os seríssimos problemas sociais, com base nos desentendimentos familiares. Estes, além de persistirem, aumentaram de intensidade. [...] Todos os personagens apresentam-se desajustados social e moralmente, e frustrados no casamento e amor. [...] Nenhuma conotação positiva pode-se assinalar. Cortes são inúteis, pois a impropriedade localiza-se na temática central, que, além de ser perniciosa aos adolescentes, também o é aos adultos psicologicamente desajustados e imaturos. Não é a primeira vez que a autora Janete Clair, a mesma de “O homem que deve morrer” e “Irmãos Coragem”, ataca os padrões pré-estabelecidos da sociedade, numa tentativa de afirmação “sem falsos ideais e falsas morais”. Há bastante tempo que o pedido de elevação da impropriedade está sendo feito. Os protestos, não só do corpo de censura como de várias pessoas leigas, são inúmeros. Sabe-se que o prazo dado a Rede Globo de Televisão para a reformulação da telenovela já expirou. Outro com o mesmo objetivo foi concedido, e, no entanto, nada de positivo observou-se. Desta forma, cabe-nos indagar, até quando será concedido prazo para a reformulação dos capítulos? Da forma que estão brevemente não poderemos opinar pela sua liberação. Assim sendo, opinamos no sentido de que seja elevada a impropriedade da novela em questão, a partir do capítulo 89, para maiores de dezesseis anos. Certos de que a douta chefia tomará medidas adequadas para o caso, firmamos nosso parecer. (PARECER aos caps. 89-95, p. 1-4. Grifos nossos).

O argumento central dos técnicos da censura para que a telenovela fosse proibida para a faixa etária de 12 anos centra-se no argumento de que a trama difundiria mensagens “inadequadas e deturpantes para o público em geral, especialmente para adolescentes”

<sup>227</sup> O Gen. Bgda. Nilo Caneppea já havia interferido em decisões censórias anteriormente. No capítulo anterior narramos que a trama “O homem que deve morrer” teve sua sinopse negada, mas o general a autorizou após algumas reformulações.

reafirmando a visão de que a telenovela deveria materializar um jogo discursivo em que valores morais conservadores deveriam ser preservados. Assim, as chamadas ações desajustadas, as frustrações no amor e no casamento, a desintegração familiar eram temas que deveriam ser abandonados de maneira peremptória. Cabia, portanto, a censura na auto atribuição de suas funções vigiar os valores vigentes e zelar pela constituição de uma moral dominante, sobretudo, para os expectadores de menor faixa etária. A tutela sobre o conteúdo veiculado pela televisão era uma responsabilidade censória.

No longo parecer, além de apontar a impropriedade da telenovela, há um questionamento em relação às atitudes da chefia em desconsiderar as determinações dos técnicos. O aumento da impropriedade é justificado, sobretudo no enredo central, consumado pelo romance de Cristiano e Fernanda e na tentativa de homicídio de Simone, a esposa legítima, a partir de um plano de Miro. Outras questões paralelas também foram levantadas. O discurso dos censores é que a autora, com a sua telenovela, fazia uma apologia à imoralidade e um ataque aos bons costumes. Os censores argumentam que existe um ataque aos padrões pré-estabelecidos pela sociedade, mas não dizem quais são os padrões e muito menos quem os estabeleceu. Mas sabemos que eles se referem à moralidade cristã e aos ditames do pensamento conservador brasileiro. Este parecer não recebeu comentários das chefias: TCTC, SC e DCDP.

O parecer seguinte (caps. 96 a 98), novamente infere a impropriedade de 16 anos para a trama<sup>228</sup>. No verso do parecer, Rogério Nunes explica que os representantes da Rede Globo foram convocados para compareceres à Divisão de censura. Também afirma que o capítulo 98 seria o último a ser liberado com certificado de 12 anos, concessão esta solicitada pela direção geral da DPF. Por fim, o diretor afirma que o capítulo 99 e seguintes receberá a impropriedade indicada pelos técnicos de censura.

Ao ser comunicado da decisão da censura, a emissora, por meio de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, superintendente de produção e programação, enviou uma carta a Rogério Nunes avisando que a emissora não tinha condições de alterar o horário da trama, visto que o planejamento inicial previa cerca de duzentos capítulos. Assim, a TV Globo prometia fazer uma alteração radical “abandonando a sinopse e criando praticamente uma nova novela com o mesmo título, por ser impossível preparar cenários, atores e lançamento de outra novela para substituição” (OLIVEIRA SOBRINHO, 28 jul 1972, p. 1). Na sequência, Boni descreve as modificações dos capítulos 98 a 108. A principal modificação seria a de mostrar uma

---

<sup>228</sup> Parecer assinado pelos técnicos Lenir de Azevedo Sousa, Carlos Alberto Braz de Souza e Maria das Graças Sampaio Pinhati, datado de 25 de julho de 1972.



reconciliação de Cristiano e Simone, afastando qualquer possibilidade de envolvimento dele com Fernanda. A questão de uma “nova novela” é questionável, visto que os acontecimentos subsequentes, como a acidente de Simone, foram mantidos. O superintendente informa que a temática central da telenovela passa a ser a disputa pelo controle da firma e a luta de Cristiano para recuperar sua imagem perante os familiares. Além dessa questão central, Boni também promete eliminar outros aspectos de tramas paralelas, como a de Sebastião e a de Miro. Uma nova sinopse foi enviada para a censura federal.

Ao analisar os capítulos reformulados, 99 a 104, os censores Maria das Graças S. Pinhati e Carlos Alberto de Souza chegaram a conclusão que as modificações feitas pela emissora foram insuficientes, logo mantiveram a impropriedade de 16 anos (exibição após as 22h). “Apesar dos vários cortes efetuados, estes em nada contribuem para amenizar o seu conteúdo, vez que tais supressões recaíram exatamente em sequências supérfluas ou então em situações que posteriormente seriam subtendidas pelo simples desenrolar dos fatos” (PARECER aos caps. 99 a 104, 2 ago 1972, p. 3). No verso do parecer consta um carimbo de liberação da trama com a impropriedade de 16 anos, assinada por Rogério Nunes. Ou seja, o diretor objetivou cumprir o que afirmara anteriormente. Mas, possivelmente, ao comunicar a decisão para a chefia da Polícia Federal, o diretor da DCDP volta atrás com a seguinte justificativa:

Considerando recomendação superior e tendo em vista a manifesta intenção da empresa interessada em eliminar todos os pontos que conduziram ao agravamento da impropriedade, reconsidero o despacho e estabeleço para os capítulos 99 a 104 a classificação permitida para maiores de 14 anos, ou seja, exibição às 21 horas. (PARECER aos caps. 99 a 104, 2 ago 1972, p. 4 verso).

Na sequência, a emissora enviou outra carta para a censura apresentado os capítulos 105 a 116 e solicitando que a censura reconsiderasse e que a telenovela pudesse ser exibida às 20h, inclusive a partir do capítulo 99. Nesta carta, datada de 08 de agosto, Boni anexa nova sinopse da trama onde poderia se verificar que “a mensagem positiva sobrar de cada personagem mostrando que dinheiro e posição social jamais poderão justificar o desamor, a falta de ética ou a prática de qualquer ato imoral ou menos digno” (OLIVEIRA SOBRINHO, 8 ago 1972, p. 1).

Os censores Maria das Graças S. Pinhati, Reginaldo Oscar de Castro e Carlos Alberto Braz de Souza<sup>229</sup> ao analisarem a nova sinopse afirmaram que encontram soluções positivas em relação ao conflito central, mas advertiu a chefia que havia uma série de fatores que ainda

<sup>229</sup> Parecer datado de 9 de agosto de 1972.

era nocivo para os espectadores. Mesmo assim, reduziram a impropriedade para menores de 14 anos. Na mesma data, Rogério Nunes expediu um despacho informando que a alta direção da Rede Globo se deslocou até Brasília e que na presença do Diretor Geral do DPF assistiram um conjunto de capítulos. Assim, ficou acordado que do capítulo 99 até 137 (novo prazo dado à emissora) os certificados seriam emitidos com a impropriedade de 12 anos. O novo prazo é “destinado à recondução da história ao clima adequado ao público da dobre dita faixa etária, quando então fixará de vez a classificação – ou a mesma dos capítulos iniciais ou na que for indicada, na ocasião, pelos senhores técnicos de censura” (NUNES, 9 ago 1972, p. 2). No dia seguinte, o diretor da DCDP envia uma carta ao diretor geral da TV Globo comunicando a decisão e apresentando os pontos inconvenientes encontrados na nova sinopse. A carta fora respondida por Walter Clark que prestou os devidos argumentos de como as demais histórias iriam ter prosseguimento.

Mesmo após o capítulo 137, diversos outros pareceres receberam dos técnicos de censura a impropriedade de 14 anos, todavia foram liberados, com cortes, com impropriedade de 12 anos. Resumindo: é possível verificar uma forte influência da hierarquia nas decisões censórias. Tanto Nunes como seus superiores, especialmente o general de brigada Nilo Caneppa, foram condescendentes com a emissora, agindo de maneira contrária ao que estabelecia os pareceres dos técnicos. Mesmo com essas marcas da primeira fase da “Era Rogério Nunes”, ou seja, em que injunções políticas mais complexas (proximidade da emissora com o regime, troca de interesses etc.) poderia significar um abrandamento das decisões censórias, podemos ver que gradativamente o corpo de censores de mostra mais duro e atento as questões que, em sua visão, fogem à capacidade de compreensão do público.

Ainda nessa questão geral sobre a capacidade de compreensão, os primeiros capítulos de “O preço de um homem<sup>230</sup>”, de Ody Fraga, inspirada no romance “Senhora” de José de Alencar, recebeu pareceres completamente distintos. A técnica de censura Teresa Paternostro, ao examinar os cinco primeiros capítulos, chegou a seguinte conclusão:

---

<sup>230</sup> “O preço de um homem” foi uma telenovela da TV Tupi exibida de 15 de novembro de 1971 a 24 de junho de 1972, às 20h, totalizando 187 capítulos. Escrita por Ody Fraga, contou com direção de Henrique Martins. A telenovela foi inspirada no livro “Senhora” de José de Alencar. Sinopse: Rosa (Arlete Montenegro), moça humilde e órfã, empregada de uma loja na rua Augusta, vê seu romance com Mário (Adriano Reys) naufragar, depois que ele conhece Marisa (Maria Helena Dias), filha de um empresário milionário, que lhe acena com mil possibilidades de ascensão econômica e social. Assim, Mário deixa para trás seu emprego no banco e o amor de Rosa, para conseguir, através de Marisa, o dinheiro necessário para oferecer a sua mãe e irmã maior assistência. Mas, o inesperado acontece. De uma hora para outra, Rosa se descobre milionária, ao herdar uma fortuna de Romero (Graça Mello), o avô que desconhecia. Agora, em outra posição, ela tentará reconquistar Mário, mostrando que todo o homem tem seu preço (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2009, p. 255). Ody Fraga optou por não manter o nome dos personagens de Alencar. A título de curiosidade, Rosa é o equivalente a Aurélia, Mário é Fernando Seixas, Marisa corresponde a Adelaide e Romero é Lourenço Camargo.

Por se tratar de uma adaptação do romance de José de Alencar “As Senhoras” (*sic*), exteriorizando uma soma de conceitos positivos, capaz de agradar a diversos grupos sociais que pensam e sentem diferentemente, a respeito de problemas, gostos ou movimento de opinião e nada contendo que venha afetar a formação moral de nossa sociedade, opino pela liberação dos capítulos examinados, com impropriedade para menores de 10 anos. (PARECER aos caps. 1-5, 12 nov 1971, p. 1).

Conclusão bastante similar é apresentada pelo censor Alencar Monteiro ao analisar o mesmo conjunto de capítulos:

Baseado no romance *Senhora*, de José de Alencar, o autor traz à televisão, em forma de novela, uma tema de sempre, cujo desfecho e protagonistas são por demais conhecidos: a afirmação do homem, através da dignidade e integridade. [...]. O tema, abordado com seriedade e honestidade, não chega a impressionar o espectador esclarecido, deixando transparecer, de antemão, que o desfecho será dos mais felizes. A exaltação dos valores humanos, que não se deixam corromper por impulsos negativistas, evidencia que o homem, por pobre ou humilde que seja, encontra sempre na vida, através do equilíbrio e da isenção, uma oportunidade para a realização plena. Assim, opino pela liberação dos presentes capítulos com a impropriedade de 10 anos, sem cortes. (PARECER aos caps. 1-5, 12 nov 1971, p. 1-2. Grifos nossos).

Neste primeiro momento, podemos perceber que simplesmente por se tratar de uma adaptação de um clássico da literatura brasileira é álibi suficiente para exibição na televisão, mesmo que temas como vingança – objetivo inicial da protagonista ao comprar o marido – fosse apresentada a revelia. O final feliz que Alencar deu a Aurélia e Seixas, não era a garantia que Ody Fraga faria o mesmo com Rosa e Mário. A leitura do parecer seguinte, com base nos grifos que fizemos, revela aspectos do que estamos denominando mentalidade censória. O que se desejava para a telenovela é que promovesse características humanas sempre positivas, valorizando-se ações que poderiam ser qualificadas como dignas e próprias seres íntegros, isto é, sem contradições e sem desvios de conduta. A antevisão de um desfecho feliz para a trama, a exaltação da positividade e o encobrimento de atitudes que poderiam ser consideradas como negativas eram valores desejados. As contradições humanas e os aspectos negativos das ações humanas deveriam estar sempre encobertos e sob o signo do indizível.

A força do nome de José de Alencar e seu romance escrito em 1874, praticamente 100 anos antes da exibição da telenovela, não foi suficiente para Dalmo Paixão e Carlos Alberto Braz de Souza, em diferentes pareceres, sugerirem que a trama poderia ser exibida somente após as 22 horas. Nas três páginas de seu parecer, Paixão argumenta que:

Não há caracterização explícita de nenhuma mensagem positiva. Evidenciam-se sentimentos de ódio e ressentimento, de profundas repercussões. [...]. A novela vem

estabelecendo a criação paulatina de conflitos íntimos entre os personagens, exclusivamente. A trama envolve situações, a grande maioria, negativas. Tendem forçosamente, a se tornarem mais agudas, pois seu desfecho provoca isso. As soluções adotadas pelos personagens são negativas e suas preocupações assentam-se num denominador comum: o dinheiro como solução de todos os problemas. [...]. Face às circunstâncias que configuram os primeiros dez capítulos desta novela, conforme análise acima, sugiro a liberação da mesma com a classificação etária de dezesseis anos. (PARECER aos caps. 1-10, 11 nov 1971, p. 2-3. Grifos nossos).

Argumentação bastante similar foi expressa por Carlos Alberto Braz de Souza, ao analisar o mesmo conjunto de capítulos:

Considerando as atitudes negativas tomadas pelos personagens centrais da ação; considerando a natureza da trama insinua episódios moralmente repugnantes e contrária à moral familiar brasileira e considerando os conflitos que sugerem um desencadeamento, em visão prospectiva, arrebatador, e chocante; sugiro a liberação para maiores de 16 anos. (PARECER aos caps. 1-10, 11 nov 1971, p. 1-2. Grifos nossos).

A análise conjunta desses quatro pareceres nos sugere que os censores estão analisando distintas telenovelas. Por mais que existissem diferenças nas análises, uma trama ser classificada para maiores de 10 anos e outro para maiores de 16 anos (lembrando que entre eles, ainda existe a possibilidade de 12 e 14 anos) é, no mínimo, estranho.

Entretanto, nos argumentos apresentados pelos censores observa-se uma espécie de retrato em negativo dos pareceres anteriores. Se nos primeiros, a positividade da trama – ou seja, não apresentar conflitos, nem embates de ordem moral – é o argumento decisivo para a liberação da telenovela para a faixa etária de 10 anos, nos dois últimos pareceres destacava-se exatamente para a sua não liberação os aspectos negativos apresentados na telenovela. Assim, não havendo “nenhuma personagem positiva”, observando-se “conflitos íntimos” entre os personagens, a existência de “tramas negativas” e a exposição de “episódios moralmente repugnantes e contrários à moral familiar brasileira” nada mais natural do que a sua reclassificação para maiores de 16 anos. No confronto entre os pareceres, Rogério Nunes preferiu ficar com os primeiros e liberou a trama com a classificação de 10 anos.

Para finalizar essa categoria, vamos ilustrar com outros três exemplos bastante pontuais que os censores sugeririam cortes por ferir a capacidade de compreensão. Ainda em “O preço de um homem” a censora Teresa Paternostro sugere cortes no capítulo 49 por “tratarem-se de expressões capazes de induzir o menor à prática de indolência” (PARECER aos caps. 47-49, 4 jan 1972, p. 1), mas não aponta quem é o personagem em questão. No obra “Senhora” o personagem Fernando, em diversos momentos, se mostra indolente, sobretudo

com o excesso de zelo de sua irmã Mariquinha e de sua mãe Dona Camila. Partindo desse paralelismo, acreditamos se tratar de Mário (Adriano Reys).

Outra questão, de gravidade maior, mas com pouca repercussão, fora apresentada em “Quarenta anos depois”<sup>231</sup>. Trata-se da difusão de ideias nazifascistas por meio do personagem Plínio, o jornalista da cidade; que se rivalizava com Vicente, o proprietário do sistema de autofalantes, que cumpria o papel de uma rádio na cidade de “Ouro Velho”. O censor Sebastião Minas Brasil Coelho ao analisar os capítulos 8 e 9 expressa o seguinte enredo:

Após o escândalo [com Vicente], Plínio que era adepto ao fascismo, então vigente na Itália, conclama as autoridades locais a procederem o fechamento do veículo de comunicação local, sob a argumentação de que havia liberdade demasiada para imprensa e que aquele serviço [o de autofalante] atentava contra os princípios básicos da moral e dos bons costumes. (PARECER aos caps. 248-249<sup>232</sup>, 16 dez 1971, p. 1).

Apesar deste e de outros aspectos observados pelo censor nesses dois capítulos, o mesmo finaliza o parecer liberando o espetáculo sem restrições. No parecer referente ao capítulo 34, o censor Carlos Alberto Braz de Souza escreveu: “Plínio ataca violentamente sr. Leon por causa da sua religião” e concluiu “nada há opor para que se mantenha a impropriedade anterior. 12 anos” (PARECER ao cap. 274, 19 jan 1972, p. 1). A temática aparece no parecer seguinte, assinado pelo mesmo censor, onde o mesmo diz que “Vicente ouve as declarações do sr. Leon e em seguida vai para o serviço de autofalante defender o judeu e atacar violentamente Plínio Salinas” (PARECER aos caps. 275-276, 21 jan 1972, p. 1). A conclusão foi a mesma apresentada anteriormente. O mesmo censor, no parecer

<sup>231</sup> “Quarenta Anos Depois” foi uma telenovela de Lauro César Muniz, com direção de Marlos Andreutti e Waldemar de Moraes, exibida pela TV Record de 15 de dezembro de 1971 a 5 de março de 1972, às 20h, com 62 capítulos. A novela é a continuação da anterior, “Os Deuses estão mortos”, com um salto de tempo de 40 anos. A época agora é 1928, momento histórico do auge da política cafeeira, da disputa pela venda e produção do melhor café. Sinopse: Veridiana (Márcia Maria) e Leonardo (Fúlvio Stefanini) estão bem velhinhos [os atores tiveram uma caracterização especial]. Armando, Mariana (Carminha Brandão), Veridiana/Diana (Márcia Maria) e Leonardo (Fúlvio Stefanini) são seus quatro filhos. Armando é quem lida com os negócios da família. Possui duas filhas. Armando está preocupado com a estagnação do preço da venda do café. Mariana é casada com Salvador (Mauro Mendonça). Mulher ambiciosa, instiga o marido a participar mais ativamente dos negócios de Armando. Diana está na França, desligada da família, e Leonardo é rebelde e acaba de ser expulso da faculdade. Leonel (Roberto Bolant) também está bem velho e luta com os problemas da família, além do negócio. Augusto seu filho, havia, casualmente, assassinado o irmão. Inocentado pela Justiça, após seis meses de reclusão, retorna ao seu lar, onde também residia a viúva de seu irmão Isaura (Célia Helena) e a irmã Angélica. Tal fato ocasiona um escândalo na cidade, habilmente alimentado pela aguda malícia de Plínio, o jornalista do local. Santiago (Paulo Goulart) é um exímio jogador de sinuca, ambicioso, inquieto, penetra na pequena e pacata “Ouro Velho”, com o intuito de enriquecer. Cândida (Nathalia Timberg) é outra personagem nova. Problemática, vive enclausurada dentro de sua casa. Sua única preocupação é com sua filha Lavínia (PARECER, aos caps. 241-245, 14 dez 1971, p. 1-2).

<sup>232</sup> Nos pareceres, o SCDP não fez diferença na numeração dos capítulos, entre “Os Deuses estão mortos” e “Quarenta anos depois”. Todavia, nós optamos por diferenciá-las, inclusive na numeração dos capítulos.

seguinte, apontou “Plínio Salinas propõe a seus adeptos a criação de um partido baseado no fascismo italiano e no nazismo alemão”. Apesar de não ter proposto cortes, o censor chamou a atenção da chefia “sobre o diálogo entre um jornalista e um italiano. Cap. 281, fl. 11 até fl. 13” (PARECER aos caps. 277-281, 31 jan 1972, p. 1).

Conforme se pode verificar nos trechos destacados do parecer censório, diversas impropriedades emergem. O ataque à religiosidade e à ordem vigente, por exemplo, não foram repercutidos pelo censor no momento em que Plínio defende suas ideias fascistas ou quando ele ataca a religião judaica. Embora o regime de Mussolini fosse autoritário, o regime brasileiro do momento não desejava qualquer tipo de comparação com o nazifascismo europeu. Criação de partidos políticos, mesmo que fincados em outro momento histórico, também não era algo que agradava – por paralelismo – os censores. Ambos os casos fere a capacidade de compreensão do espectador, conforme as normas doutrinárias. É claro que o autor não desejava realizar uma apologia às ideias fascistas, mas o simples fato de existir deveria ser motivo do censor, ao menos, chamar atenção da chefia. O que, de fato, fora realizado posteriormente. Não temos nenhuma informação sobre os personagens envolvidos, a não ser o que os pareceres nos contaram. No último parecer o censor fala sobre um diálogo do jornalista com um italiano. Ao que sabemos Vicente não era jornalista. Título esse de Plínio. Seria o italiano um novo personagem?

Não tem como não deixar de fazer associação entre o personagem Plínio Salinas, ao político (escritor, jornalista e teólogo) Plínio Salgado<sup>233</sup>, líder integralista, de extrema-direita, que à época ocupava o cargo de deputado federal pela Arena, partido governista. Censurar o Plínio Salinas seria censurar o Plínio Salgado<sup>234</sup>? De forma paralela, o Vicente da telenovela teria alguma analogia com o líder negro Vicente Ferreira, o orador da “legião negra” da Revolução Constitucionalista de 1932? Somente o autor poderia confirmar essas analogias. O que se deve, de fato, considerar é que todo esse conflito (o que inclui ofensa a um judeu, pela sua prática religiosa) passou despercebido pela censura.

A telenovela “Quero Viver<sup>235</sup>” de Amaral Gurgel, a partir do capítulo 33, também sofreu com a reclassificação censória, mas sem os agravantes de “Selva de Pedra”, visto que a

<sup>233</sup> Plínio Salgado, líder integralista dos mais importantes no século XX, foi um dos oradores da Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Apoiou o Golpe Militar de 1964. Tinha prestígio entre os militares e escreveu livros sobre “Educação Moral e Cívica”, disciplina obrigatória, em todos os níveis, durante o regime militar.

<sup>234</sup> Como já apontamos, o Ministro da Justiça Alfredo Buzaid também foi simpático do movimento integralista.

<sup>235</sup> “Quero Viver” foi uma telenovela de Amaral Gurgel, com direção de Waldemar de Moraes, apresentada pela TV Record, às 20h, no período de 13 de novembro de 1972 a 10 de março de 1973, com 92 capítulos. Sinopse: Júlia (Nathália Timberg) é uma mulher estranha, cheia de complexos e com comportamento neurótico. Embora atraída pelos homens, se distancia deles e os encaminha para sua irmã mais jovem, Helena (Lílian Lemmertz). Foge do amor e guarda um grande segredo. Helena é superprotegida pela irmã, aparentemente leviana, mas no

trama foi rapidamente encerrada. Um dos motivos destacados pelos censores Paulo Leite de Lacerda e Roberto Antônio Coutinho, ao analisar o capítulo 55, é o fato de “o espectro de Helena constitui uma ameaça à liberdade de Alfredo, a quem a cunhada lhe imputa a morte, dizendo possuir provas” (PARECER nº 256/73, 15 jan 1973, p. 1). A morte de Helena (Lílian Lemmert) não fora completamente esclarecida, até mesmo o espectador não sabia se foi uma parada cardíaca ou um envenenamento. A possibilidade de envenenamento ficou ainda mais evidente quando a irmã da moça diz para Alfredo (Ronaldo Boldrin) que teria provas para incriminá-lo. Apesar do possível envenenamento vemos que essa é uma questão bem menor do que encontramos em outras tramas, mesmo assim os censores perceberam que essas cenas eram desaconselháveis para o público infanto-juvenil e reclassificaram a trama para maiores de 16 anos. Rogério Nunes, por sua vez, deu um prazo para a emissora se adequar e continuou liberando os pareceres com impropriedade para menores de 12 anos.

Encerrando esta parte, outra questão que podemos inserir por ferir a “capacidade de compreensão” aconteceu em “Mulheres de Areia<sup>236</sup>” de Ivani Ribeiro, e que podemos denominar de “o erro de Ruth”. Ao lado da irmã Raquel (Eva Wilma), Ruth (Eva Wilma) era a protagonista da trama. A personalidade das suas são antagônicas: enquanto Raquel é egoísta e ambiciosa, fazendo de tudo para conquistar seus objetivos, Ruth é sensata, humilde, cordial, simples e meiga. Logo no parecer dos dez primeiros capítulos da trama, a censora Luzia M. B. de Paula revela que apesar de todas as características positivas de Ruth, “há uma mácula em seu passado. Conforme a sinopse, tem um filho de César, advogado e amigo de Marcos, a

---

fundo uma moça com anseios puros. As duas moram na pensão Paraíso, de propriedade de Dona Adelaide (Wilma de Aguiar), com veleidades de cartomante, onde também moram o playboy Bill (Renato Master), Miro (Carlos Silveira), Conceição (Irene Tereza), a fofqueira Severina (Lotita Rodrigues), e outros tipos. A imaginação doentia de Júlia se confunde quando conhece Alfredo (Ronaldo Boldrin), o mais novo morador da pensão. (TELEDRAMATURGIA, on-line, 2017). Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/quero-viver/>. Acesso em 21 dez 2017.

<sup>236</sup> “Mulheres de Areia” foi uma telenovela de Ivani Ribeiro, com direção de Edison Braga e Carlos Zara, apresentada pela TV Tupi, às 20h, de 26 de março de 1973 a 5 de fevereiro de 1974, com 253 capítulos. Sinopse: Marcos Assunção (Carlos Zara) está de volta à cidade litorânea de Itanhaém, em São Paulo, para auxiliar nos negócios da família. O rapaz conhece e se apaixona pela doce Ruth (Eva Wilma), filha de pobres pescadores, mas acaba envolvido por Raquel (Eva Wilma), a irmã gêmea de Ruth. As irmãs são idênticas fisicamente, mas de personalidades opostas. Enquanto Ruth ama de verdade Marcos, Raquel ambiciona sua posição e fortuna, e mantém o seu relacionamento amoroso com Wanderley (Edgard Franco), um mau-caráter. Quem percebe tudo isso é o doente mental Tonho da Lua (Gianfrancesco Guarnieri), famoso por esculpir mulheres nas areias da praia, o protegido de Ruth que sofre com a perseguição e maldades de Raquel. Mas Raquel tem que enfrentar Virgílio Assunção (Cláudio Corrêa e Castro), o pai de Marcos, que não aceita o namoro. Virgílio é um homem prepotente que enfrenta problemas dentro de sua casa. Malu (Maria Izabel de Lizandra), a filha rebelde, o culpa pela morte do noivo, e vive a provocá-lo. Até que a moça conhece o vaqueiro Alaôr (Antônio Fagundes), um homem rude, que tenta a todo custo domar as impetuosidades de Malu. Enquanto isso, Ruth sofre calada com o casamento da irmã Raquel, mesmo sabendo que ela está com Marcos apenas por interesse. A história tem uma reviravolta quando Raquel é dada como morta em um acidente no mar e Ruth assume a sua personalidade para ficar ao lado do homem que ama. Mas Raquel não morreu, e planeja a sua volta e a vingança contra a irmã que tomou o seu lugar. (TELEDRAMATURGIA on-line, 2017). Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/mulheres-de-areia-1973/>. Acesso em 22 dez 2017.

quem ama ternamente” (PARECER nº 1749/73, 25 mar 1973, p. 1). Para a liberação da trama, entre outras recomendações, a censora proibiu “qualquer referência ao ‘erro’ de Ruth” (PARECER nº 1749/73, 25 mar 1973, p. 3). Mesmo com a proibição, a temática seria retomada. Nos capítulos 81 e 82, Ruth revela a Da Lua (Gianfrancesco Guarnieri) todo o segredo referente ao seu passado ao confessar que teve um filho com o mau-caráter César (Rolando Boldrin), funcionário de Atílio (Cláudio Corrêa e Castro), pai do mocinho Marcos (Carlos Zara), que havia se apaixonado por Ruth, mas acabou se casando com Raquel. César obrigou Ruth a abortar o filho, trauma que a mocinha ainda carrega. Ao analisar estes capítulos as censoras Myrtes N. de O. Pontes e Hellé Pridente Carvalhêdo sugeriram diversos cortes com a finalidade em retirar toda a conotação de “mãe solteira” e para que a chefia atentasse “para o novo fato nocivo e inadequado ao espectador do horário em que se apresenta a novela, o problema da mãe solteira, totalmente suprimido por nós, nos capítulos examinados” (PARECER nº 4379/73, 03 jun 1973, p. 1). No capítulo seguinte, Da Lua vai até São Paulo procurar César com a finalidade de vingar a amiga. As mesmas censoras solicitaram corte<sup>237</sup> nas referências ao filho de Ruth. Próximo ao fim da trama a temática retorna: Raquel conta para Zé Luís (Umberto Magnani), irmão de César, que o idolatra por acreditar ser bondoso, que seu irmão havia engravidado Ruth no passado e a fizera perder o bebê. Desesperado, Zé Luís acaba sofrendo um acidente e morrendo depois. Para vingar a morte do irmão, César mata Raquel.

## 5.2 SENSUALIDADE

Na categoria sensualidade os censores geralmente chamam a atenção para a prática do “amor livre”, que pode ser entendida como a manutenção de um romance sem o compromisso de um casamento religioso, para beijos de longa duração e demais referências que podem despertar a curiosidade de jovens. Dentro estes aspectos, a questão do amor livre é bastante marcante na narrativa de telenovela e sua prática tem motivos distintos.

Em “Quarenta anos depois”, Augusto começa a demonstrar sentimentos por Isaura (Célia Helena), viúva de seu irmão que ele havia matado acidentalmente. Isaura, por sua vez, retribui o sentimento do cunhado. Ao saber do sentimento de Isaura em relação ao seu irmão, Angélica procura orientar Isaura “dando-lhe bons conselhos e ensinando regras de comportamento”. O censor Carlos Alberto Milhomem de Sousa sugere o corte em um diálogo

---

<sup>237</sup> Parecer nº 4410/73, de 4 jun 1973.



entre Isaura e Angélica, presente no capítulo 17, quando é dito: “eu vou me entregar a esse homem... vou me entregar inteira, de corpo e alma” (PARECER aos caps. 257-258, 28 dez 1971, p. 1). O corte não foi solicitado pelo enredo, mas sim pelo teor da conversa que sugere uma prática sexual. É importante ressaltar que não há como termos certeza de que essa frase foi proferida por Isaura, demonstrando seu amor por Augusto, pois nesse momento da narrativa, Angélica estava interessada no arrivista Santiago (Paulo Goulart), com o qual se une no final da narrativa.

Na telenovela “Vendaval<sup>238</sup>”, de Ody Fraga, adaptação do clássico inglês “O Morro dos Ventos Uivantes”, de Emily Brontë, a temática do amor livre se une ao adultério, com o agravante do romance entre irmãos de criação. Mesmo apaixonada por Alfredo (Hélio Souto), Catarina (Joana Fomm) se casa com César, formando assim um triângulo amoroso. Todavia, César também mantinha uma romance com Sônia. Para César ficar com Sônia era necessário a morte de Catarina. Toda essa “quadrilha” amorosa chamou a atenção dos censores que sugeririam diversos cortes. Além do mais, há a afirmação de Pérsio que embora não fosse casado com Sara (Lia de Aguiar), ela é a mãe de Alfredo. Conforme os censores Vilma Duarte do Nascimento e Roberto Antônio Coutinho, tais conflitos começaram a serem exibidos a partir do capítulo 63:

Os assuntos abordados nos últimos capítulos: o ódio, os ciúmes, paixões, desentendimentos familiares, romance de pessoas casadas, possível adultério, tentativa de homicídio e a aceitação passiva do amor livre, aos poucos estão influenciando negativamente na temática inicial da telenovela. (PARECER nº 3334/73, 25 maio 1973, p. 2).

Nesse momento, apenas cortes foram sugeridos, mas a classificação indicativa continuava a mesma (12 anos). A telenovela também apresentou outros problemas em arranjos amorosos. Max, por exemplo, rompe o noivado com Susana (Silvana Lopes) e tenta conquistar Isabel (Lílian Lemmertz). Isabel, por sua vez, está disposta a se unir a Rodolfo (Jonas Mello).

---

<sup>238</sup> “Vendaval” foi uma telenovela escrita por Ody Fraga, dirigida por Waldemar de Moraes, exibida pela TV Record, às 20h, de 12 de março a 28 de julho de 1973, com 105 capítulos. Foi baseada no romance “O Morro dos Ventos Uivantes”, da britânica Emily Brontë. Sinopse: Alfredo (Hélio Souto) retorna à fazenda Vendaval, onde fora criado, após cinco anos de ausência. Lembra dos primeiros dias que chegou no local, trazido pelo sr. Cavalcante para viver ao lado de Catarina (Joana Fomm) e Rodolfo (Jonas Mello), seus irmãos de criação, e principalmente ao lado do amor que alimentara por Catarina. (TELEDRAMATURGIA on-line, 2017). Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/vendaval/>. Acesso em 21 dez 2017. Para situar o leitor que conhece a obra literária, Catarina é Catherine, Alfredo é o vingativo Heathcliff, Rodolfo corresponde a Hindley e César, marido de Catarina, é Edgar.

A partir da descrição desse enredo, os censores Maria das Graças S. Pinhati e Onofre Ribeiro da Silva<sup>239</sup> afirmaram que não seria mais possível realizar cortes e que a única solução foi a de elevar a impropriedade para 14 anos a partir do capítulo 87. O diretor Rogério Nunes, em seu despacho, disse que daria o prazo até o capítulo 100 para a emissora realizar as adequações na trama. Foi outro caso que a trama foi encurtada.

“Mulheres de Areia”, um dos maiores sucessos da TV Tupi, também enfrentou alguns problemas censórios no tocante à sensualidade, o que levou a trama a ser classificada como imprópria para maiores de 14 anos. O censor Wilson de Queiroz Garcia, ao analisar os primeiros capítulos, já chamava atenção para a personalidade de Raquel (Eva Wilma) e os encontros que ela tinha com Wanderley (Edgard Franco), às escondidas de seu pai Floriano (Sílvio Rocha): “fica-se sabendo ser Raquel uma ‘mulher da pá virada’, segundo diz seu namorado” (PARECER nº1758/73, 25 mar 1973, p. 2). Para o espectador fica claro o aspecto de “amor livre” de Raquel e Wanderley. Apesar de amar o rapaz, Raquel tinha como objetivo casar-se com um homem rico. Capítulos depois a moça trama para roubar o namorado de sua irmã gêmea. Mesmo após o casamento, a gêmea má continua a encontrar com o rapaz.

Na mesma trama, outros dois relacionamentos chamaram a atenção da censura. O primeiro deles envolve Alemão (Serafim González) e Clarita (Cleyde Yáconis). Clarita ficou casada por 35 anos com Virgílio (Cláudio Corrêa e Castro), é a mãe de Malu (Maria Izabel de Lizandra) e Marcos (Carlos Zara) e infeliz no casamento. Ao encontrar Alemão, seu antigo namorado, lutam para ficarem juntos, o que provoca a ira de Virgílio. O outro relacionamento envolve Arlete (Maria Estela) e Sampaio (Newton Prado). Arlete, sobrinha de Virgílio, estava noiva do mau-caráter César (Rolando Boldrin), secretário de Virgílio, contudo ela assume um relacionamento com Sampaio, o sócio de seu tio. Sampaio é casado com Baby (Carminha Brandão), pai de Andréa (Márcia Maria), ex-noiva de Marcos, e Carola (Liza Vieira). O casamento de Sampaio e Baby já havia se desgastado, Baby é fútil e deslumbrada. Sampaio larga Baby e assume o romance com Arlete.

Como podemos notar, não estamos falando de adultério. Sampaio e Clarita haviam constituído família, mas com o passar dos anos se mostraram insatisfeitos com os cônjuges e optaram por refazer a vida amorosa. Todavia, à época, não existia o divórcio e a condição de desquite não anulava o vínculo matrimonial, logo, na visão censória, estamos falando de “amor livre”, àquele em não tem como finalidade contrair núpcias. Ao perceber o início desse enredo que apresentamos acima, as censoras Hellé Prudente Carvalhêdo e Myrtes Nabuco de

---

<sup>239</sup> PARECER nº 4058/73, 20 jun 1973.

Oliveira Pontos advertiram a chefia que caso essas implicações continuassem em evolução a telenovela teria sua classificação etária elevada. (PARECER nº 9025/73, 15 out 1973, p. 2).

Situação similar também aconteceu em “O tempo não apaga<sup>240</sup>” de Amaral Gurgel. Em determinado momento da narrativa, a jovem Glorinha (Eugênia de Domenico), filha do casal protagonista Paula (Nathália Timberg) e Carlos (Hélio Souto), começa a se envolver com o industrial Renato, homem já maduro, casado com Catarina; embora vivesse separado dela. No capítulo 131, à ocasião da inauguração da fábrica de Renato, ele encontra-se com Glorinha, confessa seu amor e diz que é casado. Posteriormente, decidem não dar prosseguimento ao romance “proibido”. Confusa, Glorinha tentou conversar com sua mãe, que não lhe deu atenção devido a doença de Elisa (Márcia Real); posteriormente procurou o pai, que a tratou friamente. Em face desses conflitos os censores Luzia M. B. de Paula, F. Brandão e Roberta Coutinho realizaram cortes nas cenas do casal, que chegou a trocar um beijo que foi integralmente vetado. Dizem os censores:

Os presentes capítulos envolvem novos aspectos, inteiramente alheios à linha mestra da telenovela, até então, no que concerne o amor de Glorinha – adolescente com dezoito anos – e Renato – homem maduro e casado. Além disso, certa revolta, e dúvidas em relação ao certo e ao errado, em diálogos, por enquanto, irrelevantes, mas que poderão merecer nossa atenção futura dependendo do desenvolvimento que o autor der ao assunto. Assim, tendo em vista o exposto acima, opinamos no sentido da liberação dos tapes sob exame, com a classificação conferida aos capítulos anteriores, e com os seguintes cortes: cap. 131, p. 22 (diálogo assinalado no texto, e que antecede o beijo entre Renato e Glorinha); p. 23 (toda a cena do beijo, permanecendo a cena final, em que aparece Cristina, em outro carro, à distância); cap. 132, p. 1 (as mesmas cenas do capítulo anterior, repetidas no início deste capítulo). (PARECER aos cap. 131-132, 8 ago 1972, p. 1).

Além do fato de Renato ser casado (embora vivesse separado da esposa) a diferença de idade entre ele e Glorinha foi um dos motivos para a impropriedade da cena e corte nos diálogos e, especialmente, na cena de beijo. Para não haver reclassificação da narrativa, os censores sugeriram que a trama não tivesse mais prosseguimento.

Além do amor livre, há outros aspectos que chamam a atenção censória na categoria “sensualidade”, ou seja, outras questões de relacionamento que podem aguçar a capacidade

---

<sup>240</sup> “O tempo não apaga” foi uma telenovela de Amaral Gurgel, com direção de Waldemar de Moraes e Waldomiro Baroni, exibida pela TV Record, de 7 de março a 11 de novembro de 1972, com 204 capítulos. Sinopse: A telenovela gira em torno do relacionamento familiar de Carlos (Hélio Souto), um jovem industrial, diretor financeiro de uma fábrica, cuja esposa Paula (Nathália Timberg) dá a luz a seu primeiro filho, após sofrer um acidente em sua própria residência, sendo assistida pelo Dr. Bernardo (Rolando Boldrin), o melhor amigo da família. Aproveitando da situação, Eugênia (Lilian Lemmert) a secretária de Carlos, uma mulher ambiciosa, que conta com a antipatia de Bernardo, tenta conquistá-lo através de artifícios e ardis próprios. Carlos por sua vez é alertado pelo amigo Bernardo das intenções e objetivos de sua secretária. Em viagem à Europa, Paula é dada como morta, deixando livre o caminho para Eugênia casar-se com Carlos.

imaginária do público. Em “O preço de um homem” os censores Antônio Gomes Ferreira, Sebastião Minas Brasil e Graciete Moreno da Silva sugeriram cortes, no capítulo 178, das cenas em que Roberval (Jayme Barcellos) e Joaquim (Elísio de Albuquerque) “tentam resolver o problema matrimonial do último [Joaquim], despertando ao telespectador possíveis interpretações maliciosas. O que não seria aconselhável a público da faixa etária em apreço” (PARECER aos caps. 175-179, 5 jun 1972, p.1). O “problema matrimonial” de Joaquim não foi exposto no parecer, logo não sabemos do que se trata, mas o simples fato de existir um problema conjugal, seja o que for, foi o suficiente para os censores pedirem o corte da cena. Ainda no âmbito dos casais, mas sem envolver problemas matrimoniais, os censores Hellé P. Carvalhêdo e Myrtes N. de O. Pontes perceberam certa sensualidade de Malu e Alaôr (Antônio Fagundes), em “Mulheres de Areia”, todavia o clima era amenizado pela comicidade do casal. (PARECER nº 9449/73, 24 out 1973, p. 1).

### 5.3 VULGARIDADE E BAIXEZA

Nesta categoria, que contempla questões pontuais e gerais, vamos abordar o uso de bebida alcoólatra pelos personagens, além de situações de conotações maliciosas, expressões e cenas consideradas vulgares. Como já abordamos anteriormente, os roteiros das tramas não foram totalmente preservados, sendo assim, encontramos diversas solicitações de cortes nos pareceres, todavia em diversos momentos ficamos sem saber exatamente o que motivou a censura. Acreditamos que muitos dos cortes sugeridos estão relacionados a palavras e expressões consideradas inadequadas pelos censores.

A primeira situação que vamos descrever envolve o uso de álcool. Em “O tempo não apaga” o uso do álcool foi chamado a atenção em três momentos. O primeiro envolve um personagem identificado como “repórter”. No capítulo 36, a secretária Eugênia (Lilian Lemmertz) o encontra em estado de embriaguez, e retribuindo um favor, oferece ajuda. A censora Maria das Graças Sampaio Pinhati<sup>241</sup> solicita corte nas tomadas iniciais que focaliza o estado alcoólico do repórter. Capítulos depois, a mesma censora<sup>242</sup>, pede outro corte envolvendo o mesmo personagem que após terminar seu namoro com Lúcia, retorna a beber. A censora solicitou cortes na cena em que o repórter conversa com Eugênia e demonstra ter voltado a beber. Já os censores Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes, Hellé Prudente Carvalhêdo

<sup>241</sup> Parecer aos capítulos 36-37, de 14 de abril de 1972.

<sup>242</sup> Parecer aos capítulos 48-50, de 02 de maio de 1972.

e Luzia M. B. de Paula<sup>243</sup> pediram cortes em cinco páginas, de dois capítulos, que caracterizam o estado de embriaguez de Eugênia.

Em “Mulheres de Areia” diversos pareceres solicitaram cortes em cenas nas quais Raquel (Eva Wilma) encontrava-se bêbada e apresentava comportamentos agressivos com diversos personagens, como a irmã Ruth (Eva Wilma), o marido Marcos (Carlos Zara) e a cunhada Malu (Maria Isabel de Lizandra). O uso frequente da bebida (e também do cigarro; à época bastante utilizado) era uma marca de Raquel e algo que a diferenciava de Ruth, que não bebia e nem fumava. As cenas que os censores chamaram a atenção envolvem escândalos motivados pelo uso do álcool, e não apenas o ato de beber, que é socialmente aceito, desde que não se apresente como vício ou embriaguez.

Se para Raquel de “Mulheres de Areia” o uso constante do álcool é um estilo de vida, Ângela (Glória Menezes), de “O Semideus<sup>244</sup>”, vai utilizá-lo como forma de escapismo. Tudo começa quando Hugo (Tarcísio Meira), que sofrera uma sabotagem no passado, retorna. Ângela, sua namorada, estava ciente da farsa em que Raul (Tarcísio Meira) se faz passar por Hugo. Não tendo meios para desmascarar o falso Hugo, ela passa a tratar Raul com sarcasmo e se refugia no álcool. O uso do álcool possivelmente foi um dos cortes das catorze páginas censuradas em quatro capítulos, no parecer assinado pelos censores Rony Camargo Ruas e Antônio Gomes Ferreira<sup>245</sup>. Em capítulos posteriores, Ângela chegou a encontrar o verdadeiro Hugo e, por isso, fora taxada de louca em sua casa. Inconscientemente, ela toma um sedativo, mas acaba tendo uma “viagem eufórica-depressiva” (PARECER nº 12270/74, 9 jan 1973, p.

<sup>243</sup> Parecer aos capítulos 203-204, de 06 de novembro de 1972.

<sup>244</sup> “O Semideus” foi uma telenovela escrita por Janete Clair, com direção de Daniel Filho, substituído por Walter Avancini, e coordenação de produção de Nilton Cupello. Apresentada pela TV Globo, às 20h, de 20 de agosto de 1973 a 07 de maio de 1974, com 221 capítulos. Sinopse: Ambientada em Cabo Frio-RJ, a novela conta a história de Hugo Leonardo (Tarcísio Meira), um milionário inseguro e aficionado por corridas de lancha que, depois de um acidente misterioso no mar, desaparece. O sumiço na verdade faz parte de um plano de Alberto Parreiras (Juca de Oliveira), Gildo Graça (Felipe Carone) e Pontes (Paulo Padilha), que desejam eliminar Hugo e tomar seu lugar nas empresas de sua propriedade. Para que ninguém desconfie do plano, os três colocam no lugar de Hugo um sócio, o professor Raul (Tarcísio Meira). A substituição acontece sem que ninguém perceba. Apenas duas pessoas desconfiam que Raul não é Hugo: o jornalista Alex Garcia (Francisco Cuoco), que fazia uma reportagem sobre o império da família Leonardo, e Ângela (Glória Menezes), namorada de Hugo, que estranha quando ele termina o relacionamento para se casar com Estela (Maria Cláudia). Em certo momento da trama, o verdadeiro Hugo, recuperado do acidente, mas com o rosto deformado, volta para reassumir seu lugar. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 42).

<sup>245</sup> Parecer nº 12002/73, de 26 de dezembro de 1973, referente aos capítulos 115-118. Chamou-nos atenção neste parecer, a título de curiosidade, um desabafo dos censores em relação a presença de um funcionário da TV Globo na sala reservada aos funcionários. Diz o parecer: “Acrescentamos, para informação da Chefia do Serviço de Censura, que a empresa responsável pela telenovela – no recinto da qual, cumprindo ordens da Chefia do SC, se tem procedido o trabalho de exame censório – não está oferecendo condições para que esse trabalho se realize com proficiência e isenção. A sala destinada à tarefa (em cuja porta se lê: Divisão de Censura), abriga ainda, além do necessário operador, um funcionário da Rede Globo – possivelmente desempenhando cargo de chefia – que diligentemente se ocupou, na tarde de hoje, ora em datilografar, ora em atender ou emitir telefonemas (alguns interurbanos, com bom volume de voz). À saída, tentou aconselhar um dos censores sobre a melhor maneira de executar sua tarefa censória” (PARECER nº 12002/73, 26 dez 1973, p. 1 antiverso e verso).

1), sendo esta a justificativa para o corte da cena apresentada pelos censores Antônio Gomes Ferreira e Gilberto Pereira Campos. Por fim, no capítulo 136, Raul, com a ajuda de Estela (Maria Cláudia), sua verdadeira namorada, troca juras de amor com Ângela e a droga. Posteriormente ele consegue interná-la, como alcoólatra, em um sanatório afastado da cidade. Os mesmos censores do parecer anterior determinaram uma série de cortes<sup>246</sup>, sobretudo nas passagens que abordavam o estado de depressão e euforia de Ângela.

Ainda em “O Semideus”, o comportamento “tresloucadamente embriagado” de Alberto (Juca de Oliveira) também chamou a atenção dos censores com sugestões de corte. Além do uso do álcool, o fato de ele tentar seduzir a ingênua Sônia (Nível Maria), na fazenda de seu pai foi motivo para a imposição de cortes. Os censores Gilberto Pereira Campos e Antônio Gomes Ferreira deram a seguinte justificativa: “trata-se de cenas maliciosas, impregnadas de sadismo doentio em que o personagem Alberto, tresloucadamente embriagado, tenta seduzir, circunstancialmente, Sônia, pondo-a em pânico desesperado” (PARECER nº 12321/74, 11 jan 1974, p. 2). O uso do álcool por parte de Ângela e Alberto são diferentes, mas com consequências similares, que é o estado pós bebida, a imagem da pessoa fora de si, entendida como baixa pela censura.

Em outras telenovelas o uso da bebida também motivou reações dos censores. Em “Vendaval”, Isabel (Lílian Lemmertz), após romper o noivado com Alfredo (Hélio Souto), começa a se embriagar na companhia de Rodolfo (Jonas Mello). Para os censores Vilma Duarte do Nascimento e Roberto Antônio Coutinho a cena deveria ser cortada pelo fato da “bebedeira [ser usada] como solução para os problemas” (PARECER nº 2584/73, 27 abr 1973). Em “Quero Viver” apontamos que a telenovela sofreu várias pressões de reclassificação. Os censores Paulo Leite de Lacerda e Roberto Coutinho, ao analisar o capítulo 56, informa que os problemas anteriores foram sanados, todavia outros foram introduzidos “como o uso do cargo para obtenção de vantagens pessoais, o refúgio na bebida como solução de problemas íntimos e a prática da justiça por mão própria” (PARECER nº 282/73, 16 jan 1973). Por fim, em “Quarenta anos depois” a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati sugere que a trama deveria receber a classificação indicativa de 14 anos, e não mais 12 anos, que era a classificação de “Os deuses estão mortos”. Entre as justificativas, a censora aponta que “há que considerar que são apresentadas uma série de cenas que deverão ser defesas ao público infantil, como por exemplo alcoólatras invertebrados, jogos proibidos,

---

<sup>246</sup> Parecer nº 12503/74, de 17 de janeiro de 1974.

isto para não citarmos mais” (PARECER aos caps. 241-247, 16 dez 1971, p. 1). Mesmo com a sugestão da censora, a faixa de 12 anos foi mantida nessa produção.

Nessa categoria, outras questões menores chamaram também atenção censória. No exame da sinopse de “Cavalo de Aço<sup>247</sup>,” os censores Reginaldo Oscar de Castro e Therezinha de Toledo Neves liberaram a telenovela para o horário pretendido, mas chamaram a atenção para alguns personagens, entre eles Marta (Maria Luiza Castelli), descrita pelos censores como: “presumivelmente uma prostituta já aposentada, dona de ‘uma espécie de Saloon, restaurante, hotel e bar’, havidos por compensação oferecida por Maximiliano, pelo romance ocorrido entre os dois, do qual nasceu Santo” (PARECER a sinopse, 28 nov 1972, p. 2). Pela descrição, a preocupação é da trama apresentar uma (possível) prostituta e um ambiente impróprio. Se motivados ou não por esse parecer, essa trama foi modificada. Marta era casada com Carlão (Milton Moraes) que era o pai de Santo.

Os censores Onofre Ribeiro da Silva e Maria das Graças S. Pinhati<sup>248</sup>, ao analisarem a trama “Vidas Marcadas<sup>249</sup>,” da TV Record, solicitaram corte em cenas que cotinha insinuações maliciosas a respeito do comportamento da professora Alice. Não sabemos que comentários foram esses e nem qual o comportamento da professora, mas inferimos que eram as saídas noturnas de Alice, para ajudar Olívia a estudar escondida dos tios dela.

Em “O tempo não apaga” a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati<sup>250</sup> sugeriu corte em cena que Carlos (Hélio Souto), esposo de Paula (Nathália Timberg), faz insinuações maliciosas a respeito do sentimento de Bernardo (Rolando Boldrin) em relação à sua mulher. O desejo suicida de Paula também fora objeto de corte. Na argumentação, a censora ainda afirma que a Record tem se mostrado disposta a seguir as normas censórias. Sendo assim, o desquite de Carlos e Paula fora desfeito, mesmo assim ela, com a concordância dele, viaja com a filha e a governanta para a Europa – lá, sofre um acidente e perde a memória. Com Paula longe, Eugênia (Lílian Lemmertz) faz de tudo para conquistar o seu patrão, lhe fazendo

---

<sup>247</sup> “Cavalo de Aço” foi uma telenovela escrita por Walter Negrão, com direção de Walter Avancini, apresentada pela TV Globo, às 20h, de 24 de janeiro a 21 de agosto de 1973, com 179 capítulos. Sinopse: Na cidade fictícia de Vila da Pedra, interior do Paraná, o maquinista Rodrigo (Tarcísio Meira), inconformado com o assassinato do pai, acaba tornando-se líder de uma revolta social contra Max (Ziembinski), latifundiário que domina a venda de madeira dos pinheirais e todo o mercado de trabalho da região. Em meio à disputa, Rodrigo se vê dividido entre o amor de Miranda (Glória Menezes), uma fazendeira rude, e Joana (Betty Faria), filha de Max. Outros personagens de destaque eram Brucutu (Stênio Garcia), o professor (José Lewgoy) e Saba (Dary Reis). Fiéis amigos de Rodrigo, apoiam a luta do rapaz, junto com Santo (Carlos Vereza), contra Max. Max é assassinado e descobre-se que o crime fora cometido por Lenita (Arlete Salles). (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 38-39).

<sup>248</sup> Parecer nº 7591/73, de 12 de setembro de 1973.

<sup>249</sup> “Vidas Marcadas” foi uma telenovela de Amaral Gurgel, com direção de Waldomiro Baroni e Waldemar de Moraes. Apresentada pela TV Record, às 20h, de 30 de junho a 30 de novembro de 1973, com 96 capítulos. Sinopse: Trata-se da história de Olívia, uma órfã obrigada a viver na casa dos tios, imigrantes portugueses, que a oprime e não permite realizar seus sonhos, entre eles o de estudar.

<sup>250</sup> Parecer aos capítulos 32-33, de 11 de abril de 1972.

declarações e convite ao sexo, diálogo esse considerado vulgar pelo censor Dalmo Paixão<sup>251</sup> que solicitou o corte.

Para finalizar essa parte, vamos abordar as cenas consideradas vulgares pelos censores. Em “O preço de um homem” o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto sugeriu cortes em todas as cenas “em que o personagem João aparece semi despido, pois representa um desrespeito ao telespectador. A fim de não prejudicar o roteiro, sugiro remontagem da sequência no qual o homem aparece de cueca” (PARECER aos caps. 63-65, 21 jan 1972, p. 1). A chefia solicitou a remontagem da cena que João (Silvio Francisco) aparece de cueca. A respeito do linguajar, Dalmo Paixão, sugeriu cortes por acreditar que as palavras foram “pronunciadas em tom de vulgaridade, o que é desaconselhável a menores” (PARECER aos caps. 19-121, 23 mar 1972). Ainda em “O preço de um homem”, Roberto Antônio Coutinho pede corte quando João diz para Carlos (Flávio Galvão): “‘levou garota pra lá’, frase esta desinteressante para os adolescentes e maliciosa” (PARECER aos caps. 142-144, 16 abr 1972, p. 1). Em nenhum desses casos sabemos do contexto, o que seria fundamental para entender o motivo dos cortes.

Ainda sobre o uso de linguajar impróprio, chamou a atenção o parecer das censoras Hellé Prudente Carvahêdo e Myrtes N. de O. Pontes ao analisar a trama “Mulheres de Areia”. As censoras solicitavam que fossem corrigidos os erros gramaticais existentes no linguajar dos personagens, em quatro situações, mas não apontam quais personagens são estes. É sabido que as formas de uso da língua revela o status cultural do falante (BAGNO, 2003). A telenovela em questão apresentava um núcleo de pescadores, com baixa (ou nenhuma) escolaridade, sendo assim nada mais natural do que não seguir os preceitos da norma culta, o estranho seria o contrário. A censura se mostra preocupada com a função educativa da televisão, não permitindo usos linguísticos tidos pelos censores como impróprios. Além do “erro” gramatical, as censoras também solicitaram cortes das expressões “pô” e “sacanagem”. A primeira pela sonoridade lembrar a palavra “porra” tida como vulgar, o mesmo valendo para “sacanagem” (PARECER nº 4004/73, 19 jun 1973, p. 1). Em outro parecer, as mesmas censoras caracterizaram a linguagem da trama como “comum, rústica, vulgar” (PARECER nº 4086/73, 22 jun 1973, p. 1) e solicitaram cortes de gírias, não as denominando no documento. Em outros pareceres Myrtes e Hellé novamente solicitaram cortes de expressões vulgares no diálogo de Malu<sup>252</sup>, graças ao uso de palavras como “sacanagem<sup>253</sup>” e “piranha<sup>254</sup>”.

<sup>251</sup> Parecer aos capítulos 51-52, de 2 de maio de 1972.

<sup>252</sup> Parecer nº 4212/73, de 26 de junho de 1973, p. 1.



## 5.4 FAMÍLIA

A favor da família. Essa expressão é basilar para todo o processo de censura. O argumento apresentado pelos censores visava sempre a proteção da família, que se constituía no telespectador privilegiado da TV, que a censura era justificada. Como a TV “entra na casa das pessoas”, em forma de imagem, os manuais de censura recomendavam um cuidado maior para preservar a família e à infância. A representação da família no âmbito da telenovela deveria seguir os preceitos de uma família imaginada e ideal – que, de fato, não existe. Mesmo sendo a telenovela uma narrativa ficcional, sem compromisso aparente com a realidade, quando essa realidade é inserida na narrativa gera conflitos censórios. Relacionamento de pais e filhos, separação, adultério e bigamia são alguns dos temas que vamos destacar nesta categoria. A grande maioria das situações narradas pelos autores é livremente inspirada na sociedade. Mas, pela carga de ficcionalidade que carregava elas foi submetida a diversos cortes.

Em relação a conflitos de pais e filhos diversas telenovelas foram advertidas. Em “O homem que deve morrer”, a relação do Comendador Liberato (Macedo Neto), com o filho Baby (Cláudio Cavalcanti) e a nora Inês (Betty Faria) recebeu notificações da censura por mais de cinquenta capítulos. O processo se agrava quando o Comendador tenda desmoralizar o próprio filho ao simular que estava tendo um romance com Inês. O motivo do conflito é uma mágoa do passado, pois o Comendador não era o verdadeiro pai de Baby. A mãe do garoto, Naná (Mary Daniel), confirma toda a história. Ela havia abandonado a família e fora dada como morta. Inês, que soube que o marido não é filho legítimo, aceitou a chantagem do sogro. O censor Luiz Carlos Melo Aucelio ao analisar os capítulos 125 e 126 pede a eliminação de quase a totalidade dos mesmos, pois:

As cenas, a quase totalidade dos capítulos em questão, apresentam uma chantagem de um homem com o intuito de destruir e desmoralizar o próprio filho. A chantagem consiste em não revelar a Baby uma realidade que ele desconhece, para isso sua mulher deveria se sujeitar a dar uma ideia de que ela era amante do pai do esposo. Isso o pai de Baby fazia no desejo de vingar uma mágoa que sua esposa havia lhe dado. (PARECER aos caps. 125-126, 04 nov 1971, p. 1).

O censor, utilizando os dispositivos legais, citou diversas alíneas do art. 41 do Decreto 20493/46 para censurar e mostrou a gravidade de tais cenas:

<sup>253</sup> Parecer nº 11922/73, de 21 de dezembro de 1973, p. 1. Este parecer foi assinado apenas por Hellé P. Carvalhedo.

<sup>254</sup> Parecer nº 10255/73, de 12 de novembro de 1973, p. 1.

Julgamos poder enquadrar tais situações no Art. 41 alíneas A, C, F, G do Decreto 20493 de 24 de janeiro de 1946, por ofensa à constituição da família e, logicamente à formação Nacional, apresentando uma ideia que poderia deturpar a formação moral e psicológica de nossa juventude, com uma aberração, fruto possível e cabível em mentes onde não poderíamos encontrar relações com os graus de normalidade. A situação criada existe, com raridade, e apresenta-se como matéria da patologia, no caso das doenças mentais. (PARECER aos caps. 125-126, 04 nov 1971, p. 1).

O texto legal ao qual o censor se refere à ofensa ao decoro público; à indução aos maus costumes; à ofensa as coletividades e as religiões; e ferir a dignidade e interesse nacional. Apesar de não ser um caso que vemos com frequência, o censor admite que a situação pudesse acontecer. A partir disso, apresenta, como se fosse um psiquiatra, um laudo médico. A preocupação maior é que ao exhibir o conflito a sociedade poderia passar a imitá-lo, ao invés de condenar a atitude do Comendador. O primeiro despacho de Rogério Nunes foi o de solicitar a edição do capítulo, todavia, o segundo despacho, em caráter excepcional, em virtude do incêndio que a TV Globo do Rio de Janeiro sofrera<sup>255</sup>, permitiu a liberação dos capítulos, mas antes advertiu a emissora sobre a possibilidade de reclassificação. Ao analisar o capítulo seguinte<sup>256</sup>, a censora Hellé Prudente Carvahêdo solicitou corte em todas as referências sobre o conflito entre o Comendador, Baby e Inês. O diretor do SCDP liberou o capítulo, ratificando a importância do corte.

Aucelio, na análise dos capítulos 131 a 133<sup>257</sup>, reclassificada a trama para 14 anos, apresenta uma nota retificando a impropriedade para 12 anos. Não sugere cortes, mas chama a atenção para o desenrolar do conflito de Baby, que passou a atentar contra a própria vida ao explodir a mina de carvão. Nos capítulos seguintes ficamos sabendo que Baby sobrevive à explosão. É responsabilizado pelo crime e após uma fuga é preso. O garoto também soube do segredo envolvendo sua filiação. Ainda com problemas com sua esposa, inicia um romance com a amiga Tula (Lúcia Alves). Em parecer reservado<sup>258</sup>, a censora Heloisa M. D. D'Oliveira condena, especificamente, três *plots* da narrativa, entre eles o de Baby<sup>259</sup>, e escreve uma longa carta para ressaltar os princípios básicos da censura:

<sup>255</sup> Referência ao incêndio, no estúdio A, após a gravação do programa de Moacyr Franco, ocorrido na noite do dia 28 de outubro de 1971.

<sup>256</sup> Parecer ao cap. 127, de 5 de nov 1971. Despacho de Rogério Nunes de 8 nov 1971.

<sup>257</sup> Parecer de 10 de nov. de 1971.

<sup>258</sup> As emissoras de TV tinham conhecimento do teor dos pareceres, até mesmo para seguir as recomendações (cortes). Vez ou outra, os censores emitiam pareceres reservados ao setor. São pareceres mais longos, com contextualização da obra e, não rara às vezes, longas dissertações sobre como tais tramas prejudicam a família, infância e juventude.

<sup>259</sup> Os outros dois envolve o ciúme de casal Bárbara e Valdez, que vamos falar nesta mesma categoria e o mau-caratismo de Cesário (Carlos Eduardo Dolabella) que tenta desmoralizar Ester (Glória Menezes).

O autor procura, através dos seus personagens, desmoralizar a família, a sociedade, os padrões, as autoridades [...]. O pior são as ideias de frouxidão moral transmitidas às crianças pelas imagens (a novela é apresentada às 20h) evidenciando a facilidade com que se resolvem os problemas conjugais com grande número de separações e de novos casamentos. Além de a obra não ter condições morais mínimas para que se mantenha a impropriedade de 12 anos, contém algo muito mais grave, a meu ver: está pregando subliminarmente a dissolução da família, ao oferecer às crianças conceitos contrários à moral. É sabido que uma das técnicas para abalar o regime democrático é solapar a base da sociedade – a família. Minam-se as suas bases, atinge-se a sua estrutura através da desagregação dos laços maritais, promovendo o sexo, procurando ignorar as altas finalidades da vida conjugal para dar cobertura a aventuras inconsequentes. Aliás, não é só nesta novela que se vêm notando tais procedimentos. Ora de forma sutil, ora de maneira evidente, os exemplos são inúmeros e se repetem, visando a inculcar no público (e apenas a parte mais esclarecida do mesmo o percebe) ideias e modismos de relaxamento. De outra parte, é raro verem-se exemplos edificantes, dignos de servirem de orientação ao espectador. A meu ver, a crítica social deve ser feita com elevação. Todavia, o que se vê na televisão, em novelas desse tipo, são os exageros nas falhas de personalidade e caráter dos personagens. Isso tudo numa apresentação de técnica irrepreensível, com uma “mise-en-scène” perfeita, projetando-se a forma conspicuamente para dissipar o fundo, o que contém uma mensagem negativa intolerável. O problema é que tais exemplos de desregramento levam os jovens a encarar com naturalidade essas situações que ferem a moral cristã do nosso povo. [...]. Por tudo que foi dito acima, sugiro a esta chefia a elevação da impropriedade para 16 anos. (PARECER reservado aos caps. 160-164, 10 dez 1971, p. 1-2, grifo nosso).

Apenas com este longo comentário é possível desenvolver uma tese. Como a nossa metodologia não é exatamente uma análise da discursividade dos pareceres, mas uma análise documental focada na compreensão da mentalidade censória, que na visão de Vovelle (1991), está associada à ideologia. Dessa forma, pelas brechas narrativas produzidas pelos textos, construímos interpretações, procurando estabelecer o nexos argumentativo dos censores baseados em qualificações que expressam uma mentalidade. No texto do parecer reservado observa-se com tintas virulentas a necessidade que a censura se outorga de ser a grande responsável pela preservação dos valores tradicionais da família e que poderiam, caso não fossem observados, “ferir a moral cristã do nosso povo”. Os argumentos em favor da manutenção de uma ordem moral vigente – baseada em preceitos de uma família monogâmica duradoura e indissolúvel – são exaltados ao máximo.

Como justificativa apresenta-se, mais uma vez, a ideia de que cabia a censura zelar pela educação infantil dentro de preceitos considerados apropriados. Situações que ferissem a moral não poderiam ser explicitadas para esse público. Além disso, na avaliação da censora a novela estaria “pregando subliminarmente a dissolução da família, ao oferecer às crianças conceitos contrários a moral”. E isso significava também uma ameaça ao regime, já que, segundo ela, uma das técnicas para “abalar o regime democrático”, ou seja, na sua visão vivia-se na ditadura a democracia, era “solapar a base da sociedade – a família”.

Solta aos olhos, portanto, os argumentos utilizados para a classificação da trama como inadequada para menores de 12 anos. Se a impropriedade era para menores de 12 anos, era essa a faixa etária que a censura trabalhava. Um indivíduo de 12 anos pode (é recomendável que ele assita) assistir este espetáculo? A resposta censória, neste caso, é não. O Estado é o regulador midiático e cabe a ele decidir o que o grande público pode ou não assistir. Parte do grande público também entendia ser o Estado o responsável pelas diversões públicas e, por meio de cartas, cobrava as ações censórias (FICO, 2002; SILVA, 2015).

A segunda questão, e a que mais impressiona, é a ação midiática favorável à destruição da família e logo da democracia, como já referenciamos anteriormente. A mídia como projeto de destruição da família é parte da leitura censória. Nesta mesma questão, é necessário fazer referência à situação política do período, denominado pela censora, em concordância ideológica, como democracia. O período da história brasileira de 1964 a 1985 recebeu diversos conceitos (regime autoritário, regime ditatorial, regime democrático intervencionista) e derivações (ditadura militar, ditadura civil-militar, ditadura civil-midiática-militar, regime militar), não temos a intenção em discutir a especificidade de cada conceito, mas concordamos que se tratava de uma ditadura militar, com apoio de parte da mídia e da sociedade civil, sendo o golpe de 1964, a gênese, orquestrado pelos militares com apoio de parte da sociedade e da mídia. Todavia, para os governantes, se tratava de um regime democrático, e o papel dos militares era o de realizar intervenção para controlar um possível governo socialista. Neste caso, a censora – funcionária do Estado – se mostra ideologicamente favorável ao governo.

Por fim, o terceiro ponto, que recorrentemente aparece como argumentação central da censura, é a defesa da moral cristã. Desde a primeira constituição da era republicana, o Estado se declarou laico e desvinculou as ações do Estado das religiosas. Em toda legislação censória deste período permanece a proibição de ofensas religiosas, todavia em nenhum momento é mencionado à ligação ao cristianismo. Sendo o Brasil um país majoritariamente cristão, seria ingênuo pensar que não seria essa a noção da moralidade empregada pelos censores, entendendo a ação censória como um conjunto de ideias que escapolem de um esquema pré-definido.

Se pressionada ou não, Janete Clair, de certa forma, antecipou o entrecho. O Comendador faleceu, Baby – em atitude inspirada em São Francisco de Assis, já prevista na sinopse – doou todas as propriedades da mina de carvão, à revelia do vilão Otto (Jardel Filho), seu primo, que o passou a persegui-lo tentando provar que ele não era o verdadeiro herdeiro. A telenovela termina em clima de *happy end*, Baby retorna com Inês, Cyro (Tarcísio Meira)

fica com Ester (Glória Menezes), Otto morre e Paulus (Emiliano Queiróz), seu cúmplice e responsável pela morte de Ivanzinho (Rogério Pitanga), é preso.

Com tratamento diverso, mas com questionamentos similares, “Cavalo de Aço”, de Walter Negrão, recebeu alguns direcionamentos censórios naquilo que na trama envolvia a relação de pais e filhos. Ao analisar a sinopse, os censores Reginaldo Oscar de Castro e Therezinha de Toledo Neves alertaram a chefia para o desenrolar das atitudes de Joana (Betty Faria), filha do latifundiário Max (Ziembinski): “não gosta das pessoas, mas é capaz de conquistar Ramiro Soares para irritar o pai. E depois, fatalmente trocará Ramiro por outro, só para irritá-lo também. Um tanto irresponsável, paga por seus atos no final” (PARECER à sinopse, 28 nov. 1972). Joana inicia romance com Rodrigo (Tarcísio Meira, cujo nome provisório, na sinopse, era Ramiro) e acabam-se apaixonando. Carlos Alberto Braz de Sousa e José Augusto Costa ao analisarem os dez primeiros capítulos da trama, com precisão, liberaram-na afirmando para a chefia que “pelo o que podemos depreender nesses primeiros capítulos examinados, a história tende a crescer e se os censores não estiverem atentos, teremos uma segunda ‘Selva de Pedra’” (PARECER aos caps. 1-10, 18 jan 1973, p. 2). No que tange a esta categoria temática, duas relações receberam veto. No capítulo 6, os censores pediram para suprimir ou modificar todo o diálogo “desrespeitoso” entre Atílio (José Wilker) e Tobias (Paulo Gonçalves), com a seguinte justificativa:

Em se tratando de diálogo entre pai e filho não está condizente para um teleteatro (*sic*) que pretende ser exibido às 20h. Horário aberto a menores pela impossibilidade de uma fiscalização por parte dos próprios pais em suas casas. Esse tipo de diálogo gera e induz a desarmonia na família, por isso é pernicioso e incompatível em televisão. Sugerimos inclusive que qualquer tipo de diálogo nesse sentido seja suprimido em todas as telenovelas. (PARECER aos caps. 1-10, 18 jan 1973, p. 2, Grifos nosso).

A mesma justificativa fora utilizada para o diálogo entre Marta (Maria Luiza Castelli) e os filhos Santo (Carlos Vereza) e Tereza (Elizângela), presente no 10º capítulo. Santo desejava que a irmã não tivesse o mesmo comportamento liberal que a mãe. Este poderia ser um *plot* para discutir o machismo, com um filho querendo controlar o comportamento da própria mãe e da irmã; mas não sabemos se essa era a real intenção do autor. Retornando ao parecer censório, Sousa e Costa deixam claro que, para as tramas exibidas às 20h, discussões entre filhos e genitores não eram compatíveis com a faixa de horário. A justificativa que impressiona é que os pais não teriam controle do que seus filhos assistem na TV<sup>260</sup>. Nos

<sup>260</sup> Realizar qualquer paralelo com essa situação com os dias atuais não é possível. A TV já não é um bem de luxo e o seu conteúdo pode ser assistido em diversas plataformas no tempo real de exibição ou posterior.

pareceres aos capítulos 15-16 os mesmos censores solicitaram novamente corte nos diálogos entre Atílio e Tobias, desta vez com aval da chefia. Já nos capítulos 50-51, Paulo Leite de Lacerda e José Augusto Costa solicitaram cortes nos diálogos de Joana e Max. Posteriormente, ou o conflito fora encerrado pelo autor ou a censura deixou de prestar atenção nessa questão.

Ênfase no conflito familiar foi à estratégia adotada por Ivani Ribeiro em “Mulheres de Areia”. Logo na análise dos dez primeiros capítulos a censora Luzia M. B. de Paula enfatizou a necessidade de atenuar as “cenas de agressividade, revolta e desrespeito de Malu, em relação ao pai, o seu comportamento contrário aos princípios morais e sociais, que tendem a tornar-se inadequado ao público da faixa etária de doze anos” (PARECER nº 1749/73, 25 mar 1973, p. 3). A personagem Malu (Maria Isabel de Lizandra) era forte e combativa com o pai Virgílio (Cláudio Corrêa e Castro). A rebeldia tem uma explicação, percebida pela censora, já que era considerada a ovelha negra da família: “Foi impedida de casar-se com um jovem pobre que, após ser perseguido por Virgílio, suicida-se. Malu externa sua revolta em sua vida desregrada – alheia às convenções sociais – inconsequente e em sua constante agressividade e desrespeito à figura paterna” (PARECER nº 1749/73, 25 mar 1973, p. 2). Por esta explicação, a censora mostra que a revolta de Malu é motivada pela morte de Ricardo (Flávio Galvão) ocasionada pelo pai. Mesmo com esse argumento, o desrespeito à figura paterna foi motivo de alguns cortes, como sugeriram Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes e Hellé Prudente Carvalhêdo, analisando os capítulos 62 a 63, que pediram a elevação da impropriedade da telenovela em função do diálogo de Malu, que para chocar Virgílio, inventa uma hipotética gravidez (PARECER nº 3748/73, 07 jun 1973, p.1). Quando Malu conhece Alaor (Antônio Fagundes) os conflitos com Virgílio diminuem.

Na mesma telenovela, outro relacionamento chamou a atenção das censoras Myrtes e Hellé. Desta vez trata-se de Isaura (Lucy Meirelles) e Ruth (Eva Wilma). Isaura sempre preferiu Raquel (Eva Wilma) e culpa Ruth pela morte da filha predileta. Dizem as censoras: “chamamos a atenção da Chefia para o agressivo relacionamento surgido entre mãe e filha, Isaura e Ruth, após o acidente em que Raquel, sua predileta, perdeu a vida, e que poderá torna-se chocante para o público a que se destina” (PARECER nº 6831/73, 27 ago 1973, p.1).

---

Todavia, lembramos do estudo de Rita Narisa Riber Pereira e Kátia de Sousa e Almeida Bizzo (2009) sobre as estratégias desenvolvidas pelas crianças, na faixa de 4 a 6 anos, para assistirem telenovelas. Neste estudo as tramas “Duas Caras” (TV Globo, 2007-2008, de Aguinaldo Silva), “A Favorita” (TV Globo, 2008-2009, de João Emanuel Carneiro) e “Os Mutantes” (TV Record, 2008-2009, de Tiago Santiago), exibidas na faixa das 21h, foram um dos objetos [as tais crianças citaram outras tramas]. As crianças falaram que fingiam que estavam dormindo no sofá ou que iam para o quarto e deitavam de forma a propiciar a visão da TV para assistir as telenovelas.

O caso de Isaura e Ruth é bem diferente de Malu e Virgílio. No primeiro é uma mãe desprezando a filha, no outro é uma filha afrontando o pai. Como ambos mostram situações que abalam a harmonia familiar, cortes e elevação de impropriedade foram sugeridos.

Conflitos entre pais e filhos também estiveram presentes em “Os Inocentes”<sup>261</sup>, também de Ivani Ribeiro. Na fase inicial da trama, os censores Marly M. C. de Albuquerque, Maria Helena D. dos Santos e Hellé P. Carvalhêdo<sup>262</sup> solicitaram cortes nas cenas em que Marcelo (Tony Ramos) é agressivo ao se referir à mãe Hortência (Maria Estela). Em outro diálogo cortado, para cumprir seu plano de vingança, Juliana (Cleyde Yáconis) incentiva Marcelo a revoltar-se contra a autoridade materna.

Outro conflito que chamou a atenção censória, em “Selva de Pedra”, que relatamos na primeira categoria deste capítulo, aconteceu com a rejeição de Walkíria (Neuza Amaral) à filha Flávia (Sônia Braga), que tinha problemas psicológicos causados por um trauma na infância. O agravante foi o assassinato de Sérgio (Eliano de Souza), cometido por Walkíria, cuja culpa recaiu sobre Flávia. O fato de Walkíria deixar a filha pegar pelo crime foi um dos motivos para que a censura reclassificasse a trama de Janete Clair com impropriedade de 16 anos. Ao refazer as cenas, Walkíria confessou o crime e Flávia acabou por se envolver com Guido (João Paulo Adour), irmão de Sérgio, todavia de bom-caráter.

Em “Quero Viver”, entre inúmeros outros problemas, Amaral Gurgel também enfrentou questões familiares ao expor o declínio do casamento de Helena (Lílian Lemmertz)

---

<sup>261</sup> “Os Inocentes” foi uma telenovela de Ivani Ribeiro, escrita em parceria com Dárcio Ferreira, direção de Edison Braga e Antônio Moura Mattos, direção geral de Carlos Zara, exibida pela TV Tupi, às 20h, de 5 de fevereiro a 7 de setembro de 1974, com 174 capítulos. Sinopse: No passado, a bela Maria Alice (Karin Rodrigues), professora na pequena cidade de Roseira, ficou viúva e alguns homens decidiram paquerá-la. Ante a recusa, eles trataram de difamá-la perante os moradores. Os principais culpados eram o Sr. Durval (Sílvio Rocha) e o Dr. Bonfim (Osmano Cardoso). Maria Alice não aceitou o assédio, e a vingança dos dois foi incitar a população a expulsá-la da cidade. Quando estava deixando Roseira com a filha pequena Juliana, Maria Alice recebeu uma pedrada e ficou cega de um olho. Juliana (Cleyde Yáconis), já adulta, é uma mulher cheia de neuroses. Volta rica e poderosa a Roseira com o intuito de vingar os culpados pela morte de sua mãe. Perturbada, sofre com os fantasmas do passado e não sossega enquanto não punir os culpados e seus descendentes - que ela chama de “os inocentes”. A velha senhora compra a propriedade de Otávio (Rolando Boldrin), namoradinho de infância, hoje dono da maior fazenda da região, mas falido, e ganha a confiança dos moradores da pequena cidade. Mas o Padre João (Cláudio Corrêa e Castro) - que Juliana acusa de ter sido omissivo no incidente com sua mãe - descobre as intenções vingativas dela e tenta preparar a população, que cada vez mais se rende aos encantos e à “generosidade” da nova moradora. Os inocentes eram nove: Otávio; Chico (Gianfrancesco Guarnieri), irmão mais novo do Padre João; Deise (Elaine Cristina) e Marina (Márcia Maria), netas de Durval; Mário (Adriano Reys), filho do Dr. Bonfim; Marcelo (Tony Ramos), Renato (Paulo Figueiredo) e Lurdinha (Tereza Teller), filhos da arrogante Hortência (Maria Estela), sua colega de escola na infância, a que jogou a pedra em sua mãe. Na reta final, Juliana coloca em sua lista o secretário e cúmplice Jarbas (Jonas Mello), que começa a se voltar contra ela. Cada vez que se vingava, Juliana queimava um boneco de papel que representava um dos inocentes. Ao final, depois de frustrados seus planos de vingança contra a população de Roseira, Juliana é internada num hospício. (TELEDRAMADURGIA, on-line, 2017, Disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br/os-inocentes/>, Acesso em 29 dez 2017.; GIANFRANCESCO; NEIVA, 2009, p. 277-278).

<sup>262</sup> Parecer aos caps. 22-24, de 04 de março de 1974.

e Alfredo (Rolando Boldrin) no momento em que o terceiro filho do casal nasceu. Os censores Wilson de Queiróz Garcia, Roberto Antônio Coutinho e Paulo Leite de Lacerda, em diversas oportunidades, alertaram que esse conflito poderia gerar a reclassificação da trama. Ao perceberem-no, os censores comentaram: “o tema central, tratando de assuntos como desagregação do lar, desentendimentos familiares, rejeição do novo filho, agressões violentas mútuas, dissolução do casamento, ciúmes e renúncia de adultério, não comporta cortes sem prejudicar a linha de raciocínio desenvolvida” (PARECER aos caps. 32-33, 19 dez 1972, p. 1). Sendo assim, os censores não liberaram o capítulo e afirmaram que a telenovela só poderia ser exibida após as 22 horas. No despacho, Rogério Nunes disse que conversou com representantes da TV Record e que o autor iria adequar a obra, dando o prazo até o capítulo 50. Assim, o diretor liberou a trama para o horário das 20 horas. Em parecer seguinte<sup>263</sup>, os censores afirmaram que a edição dos capítulos anteriores, apesar de constar cortes, em nada modificou o enredo. Em outro parecer<sup>264</sup>, retornaram a afirmar que a impropriedade deveria ser a de 16 anos, devido ao conflito do casal Alfredo e Helena. Novamente, Nunes manteve a impropriedade inicial. Na análise dos capítulos seguintes<sup>265</sup>, os censores afirmaram que o adultério antevisto fora materializado. Todavia não expôs qual dos personagens o cometeu. Estava previsto que Helena tivesse um romance com o playboy Bill (Renato Master), mas não sabemos se o mesmo aconteceu. Capítulos adiante, após a morte de Helena, à revelia da cunhada Júlia (Nathália Timberg), Alfredo se une à professora Nina (Edy Cerri), com quem acaba se casando. Pode ser que o adultério tenha sido entre Alfredo e Nina. A solução para acabar com os problemas censórios foi a morte de Helena. Mesmo assim, outros problemas surgiram. Júlia começou a querer impor ao cunhado e aos sobrinhos os seus métodos ultrapassados de educação, o que gerou outros problemas familiares, como a fuga de Júnior, filho mais velho de Alfredo. Os censores Wilson de Queiroz Garcia e Roberto Antônio Coutinho reclamaram da solução encontrada: “o problema da fuga como solução, pela juventude, de desentendimentos caseiros, é a nosso ver nocivo para a própria juventude, justificando-se a impropriedade indicada [14 anos]” (PARECER nº 399/73, de 23 jan 1973, p. 1). O conflito apresentado aconteceu entre os capítulos 57 e 59. No despacho, o diretor da DCDP liberou a trama para maiores de 12 anos dando prazo até o capítulo 62º para o autor, novamente, reajustar a trama.

---

<sup>263</sup> Parecer aos caps. 32-35, de 21 de dezembro de 1972.

<sup>264</sup> Parecer aos caps. 36-37, de 22 de dezembro de 1972.

<sup>265</sup> Parecer aos caps. 38-40, de 28 de dezembro de 1972. Assinado por Paulo Leite Lacerda e Wilson de Queiróz Garcia.



Além das relações entre pais e filhos, a de padrasto/madrasta e enteados também chamou atenção censória. Das telenovelas do período, o caso mais evidente aconteceu em “Mulheres de Areia” com o relacionamento conturbado de Donato (Ivan Mesquita), um mau-caráter, dono dos barcos de pesca da região, que vive da exploração dos pescadores. Donato, no passado, havia assassinado o pai de Tonho da Lua (Gianfrancesco Guarnieri) e Glorinha (Analu Graci), casou-se com a mãe deles, já falecida também à época em que a novela iniciasse. Da Lua havia perdido a memória e não se lembrava do assassino e nem do rosto de seu pai. Donato e Da Lua vivia em conflitos, mas nada que tenha despertado tanta atenção censória. Todavia, as iniciativas de Donato em seduzir a enteada foi tema de dois pareceres em momentos distintos. Ao analisar os capítulos 62 a 64, Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes e Hellé Prudente Carvalhêdo pediram a elevação da impropriedade da telenovela, entre outros motivos, por apresentar um “relacionamento irregular em que um padrasto tenta conquistar a enteada” (PARECER nº 3748/73, 07 jun 1973, p. 1). Em outro momento, as mesmas censoras, ao analisar os capítulos 202 e 203 pediram para “suprir cenas de paixão do padrasto com a sua enteada” (PARECER nº 10837/73, 26 nov 1973, p. 1). Glorinha tinha um romance com o pescador Tito (Carlos Nunes) e o desejo que Donato nutria por ela não passou de insinuações.

Em “Selva de Pedra” o conflito foi entre Laura (Arlete Salles), segunda esposa de Tide (Gilberto Martinho), moça fútil e interesseira, e o enteado Caio (Carlos Eduardo Dolabella). O motivo foi à exigência de Laura para que Tide lhe dê uma ilha no valor de 5 bilhões de cruzeiros. Insatisfeito, Caio dá uma surra na madrasta. O censor Carlos Alberto Braz de Souza solicitou corte nesta cena para que o capítulo fosse liberado. No mesmo parecer, sem justificativa, também solicita corte na cena em que Caio e sua noiva Olga (Suzana Faini) chegam à casa da avó em Teresópolis.

A separação é outra temática presente nessa categoria. Ao longo de praticamente todos os capítulos de “O tempo não apaga”, de Amaral Gurgel, a temática foi enfocada. Liberada inicialmente com impropriedade de 10 anos (podendo ser exibida às 19h), logo os problemas censórios começaram. Nesta fase, o principal motivo é o desgaste do casamento de Carlos (Hélio Souto) e Paula (Nathália Timberg), motivado, sobretudo, pela inveja da secretária dele Eugênia (Lílian Lemmertz). Eugênia contrata um fotógrafo para fazer umas fotos de Paula com o professor de piano Claude, para simular um escândalo. Após o ocorrido, Paula procura o marido para prestar esclarecimentos, todavia Carlos estava mais preocupado com a situação financeira de sua fábrica.

A situação de Paula e Carlos se mostrava insustável, sendo o desquite a única solução possível. A censora Maria das Graças Sampaio Pinhati, ao perceber o caminho do enredo, não viu outra solução a não ser elevar, novamente, a classificação etária da trama, com a seguinte justificativa:

Do exposto no argumento, nota-se que a novela enfoca um problema de ordem social, comumente ocorrido nos nossos tempos, ou seja, dos desentendimentos havidos entre casais, resultando o desquite ou, simplesmente, a separação de corpos. Sua mensagem é negativa, pois firma-se em situações de desunião, atentando contra a instituição familiar. Considerando esses aspectos, opino pela sua liberação para o horário das 21 horas, com a impropriedade de quatorze anos. (PARECER aos caps. 27-30, 4 abr 1972, p. 1. Grifos nossos).

Podemos notar que a censora reconhece que o desquite/separação de corpos é algo que acontece corriqueiramente. Todavia, a inserção deste assunto nas tramas não é visto como parte da realidade, mas sim como uma atitude que “atentaria contra a instituição familiar”. Ou seja, mais uma vez a mensagem da telenovela é criticada por veicular situações em que são flagrantes a “desunião”, o que na argumentação censória atentaria contra a “instituição familiar”. No capítulo seguinte, o desquite entre Paula e Carlos fora homologado. A mesma censora reforçou a necessidade de reclassificar a trama<sup>266</sup>. Rogério Nunes, em seu despacho, autorizou a exibição para o horário das 20 horas, conforme compromisso assumido pela produção da trama em modificar os próximos capítulos. Com base no acordo, no capítulo seguinte, analisado pela mesma censora<sup>267</sup>, foi verificado que o desquite fora desfeito. Carlos concorda com a ida da esposa (acompanhada da filha e da governanta) para estudar piano na Europa. Claude passa a ser o empresário de Paula, apesar de ele investir em um romance entre os dois, ela recusa. A censora percebeu “boa vontade” da emissora em resolver os problemas e classificou a trama para o horário em que a mesma já estava sendo exibida.

Paula e Carlos se reconciliam, ela desiste da carreira artística e pretende retornar ao Brasil. Todavia, ela e Claude sofrem um acidente, na qual ele morre e ela perde a memória. Sem memória, Paula foge e acaba sendo amparada por uma mulher que assume sua identidade. Contudo, essa mulher morre em um acidente e Paula é dada como morta. Desmemoriada, Paula passa a se identificar com o nome da mulher falecida, Lupe, morando em Lisboa. A notícia da morte de Paula chega ao Brasil. O problema acontece quando Carlos resolve refazer sua vida afetiva, acreditando que a esposa estava morta, e pede Eugênia em casamento. A censora Teresa Cristina dos Reis Marra ao analisar os capítulos 53-55, onde

<sup>266</sup> Parecer ao capítulo 31, 6 abr. 1972. Despacho da chefia datado de 11 de abril de 1972.

<sup>267</sup> Parecer aos capítulos 32-33, 11 abr 1972.

acontece o pedido de casamento de Carlos a Eugênia, não vê impropriedade alguma, apesar de sugerir corte<sup>268</sup>. A mesma censora informa<sup>269</sup> que Carlos e Eugênia se casaram, tendo como padrinho o Dr. Bernardo (Rolando Boldrin) que apesar de não simpatizar com a ex-secretária, aceita o pedido para não ficar longe de Glorinha. Nesse ínterim, a censora Luzia de Paula informa:

Enquanto isso, Paula, pouco a pouco, relembra-se do seu passado e anseia-se reencontra-se com Carlos e sua filha. No entanto, Eugênia a nova esposa deste, está grávida, criando novas dificuldades à resolução do problema no aparecimento de Paula. Finalmente, após rever seu amigo Miguel, Paula recebe Carlos em sua casa tomando conhecimento de sua nova situação e do futuro nascimento do filho de Eugênia. Opino, no entanto, pela liberação dos presentes capítulos com a mesma classificação conferida aos anteriores, por não haver encontrado nos mesmos qualquer fato ou cena inadequada ao público compreendido na faixa etária da qual se destina. (PARECER aos caps. 58-59, 24 maio 1972, p. 1).

Capítulos depois, a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati apresenta um parecer bem similar, onde podemos ler:

Como já deve ter sido ressaltado, após três anos de desaparecimento, Paula recupera a memória; retornando ao Brasil, encontra Carlos legalmente casado com Eugênia, pois ela fora dada como morta. Daí por diante o assunto da novela permanece quase que inalterado, sendo marcante o desentendimento entre Paula e Carlos, repercutindo na luta doentia pela posse da filha. Interpondo-se como empecilho para a reconciliação do casal, acha-se Eugênia, agora uma situação privilegiada; segunda esposa de Carlos e esperando um filho. Nenhum outro fato merece ser ressaltado, podendo os presentes capítulos serem liberados com a impropriedade de doze anos. (PARECER aos caps. 76-78, 5 jun 1972).

A respeito dessa trama de Amaral Gurgel temos que notar duas situações. A primeira foi o pedido censório para evitar o desquite entre Paula e Carlos. Para cumprir as exigências o desquite havido sido anulado. Todavia, o que causou enorme surpresa foi o fato de nenhum censor ter se deparado com o caráter de bigamia de Carlos que mesmo casado com Paula, conseguiu unir-se em matrimônio com Eugênia, e ficaram juntos, mesmo após ser revelado que Paula não estava morta. Nenhum dos pareceres de “O tempo não apaga” chamou atenção para esse fato e a anulação do casamento de Carlos e Eugênia.

O motivo de descrevermos tanto o enredo de “O tempo não apaga” é para mostrar que uma situação muito parecida aconteceu em “Selva de Pedra”, mas com um desfecho censório totalmente diferente. No primeiro item deste capítulo já abordamos o longo processo que a TV Globo enfrentou para continuar a poder exibir “Selva de Pedra” na faixa das 20h. Entre as

---

<sup>268</sup> Parecer aos capítulos 53-55, de 8 de maio de 1972. O corte indicado é à página 7 do cap. 54, mas não conseguimos ler o motivo do mesmo. Todavia, não está relacionado ao pedido de casamento de Carlos a Eugênia.

<sup>269</sup> Parecer aos caps. 56-57, de 9 de maio de 1972.

impropriedades elencadas está o relacionamento de Cristiano (Francisco Cuoco), casado com Simone (Regina Duarte), com Fernanda (Dina Sfat). Motivado por Miro (Carlos Vereza), Cristiano assume um namoro com Fernanda escondendo que é casado com Simone. O motivo é alcançar prestígio com o tio para ficar com o estaleiro de sua propriedade. Miro chega a afirmar para Cris que a morte de Simone seria a única opção para sua subida na empresa. Parte do enredo que motivou a reclassificação para maiores de 16 anos é assim apresentada pelos censores Lenir de Azevedo Sousa, Maria das Graças S. Pinhati e Carlos Alberto Braz de Souza:

Cristiano, galã da novela, vive duplo romance, se debatendo entre o amor de Simone, sua esposa, e Fernanda, jovem ricaça, que o atrai sensivelmente, pelo dinheiro que dispõe. Pressionado pelo tio, que tem particular interesse em sua união com Fernanda, Cris chega a pedir o desquite para Simone, justificando ser para o bem dela e do filho que esperam. Esta se revolta, renega a ideia, procurando esclarecer toda a situação para Fernanda, de quem seu marido está noivo, e a Tide, seu tio milionário. Miro, cáfeten, rapaz sem escrúpulos, que deseja tirar partido do novo status de Cris, intercepta todas as tentativas, impedindo que o fato seja dado a conhecer. Paulatinamente, ele consegue vencer a resistência de Cris, levando-o a acreditar que, somente, a morte de sua esposa seria a única solução para seus problemas. Ciente do plano homicida de Miro, Cris passa dias em tremendo debate íntimo, quando, por fim, volta a si, e afasta a mulher do iminente perigo. Simone, abalada com os acontecimentos, começa a desconfiar das más intenções do marido, estando prestes a entrar em pânico e a cometer uma loucura. (PARECER aos caps. 89-95, 18 jul 1972, p. 1).

Nos capítulos seguintes, Cristiano desiste do plano de matar a esposa, se aproximando dela. Todavia, ao se deparar com uma carta de Miro, a mocinha acredita que estão planejando sua morte. Desesperada, ela e a empregada Lena (Tamara Taxmam) saem de carro com Miro seguindo-as. Simone e Lena sofrem um acidente. O corpo de Lena fica carbonificado, e todos acham que Simone havia morrido. Pelo fato de todos acreditarem que Simone estava morta, Fernanda volta a se aproximar de Cristiano, que acaba pedindo a moça em casamento. Para evitar a bigamia, no dia do casamento o rapaz não aparece, deixando a noiva sozinha na igreja. A censura proibiu qualquer possibilidade de relacionamento entre Fernanda e Cristiano. A partir de então, o foco da trama foi a disputa pela empresa entre Fernanda e Cristiano. A vida amorosa da moça é refeita casando-se, por amor, com Caio (Carlos Eduardo Dolabella).

Para nós ficou nítido a semelhança neste *plot* de “Selva de Pedra” com “O tempo não apaga” – apresentados praticamente na mesma data. Separação, adultério e bigamia foram assuntos em ambas as narrativas, mas enquanto a trama da Record, neste aspecto, não recebeu nenhuma advertência censória, a trama da Globo quase tivera de ser encerrada antes do prazo. O tema da bigamia também esteve presente em parecer de “Mulheres de Areia”. As censoras

Hellé Prudente Carvalhêdo e Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes advertiram a chefia da necessidade em aumentar a classificação etária “salientando-se nos últimos capítulos um caso de bigamia que, embora inconsciente, fere a legislação e cujo desfecho é ainda uma incógnita para os telespectadores” (PARECER nº 11772/73, 17 dez 1973, p. 1 anteverso e verso). No caso de “Mulheres de Areia” acreditamos que a bigamia não seria o termo mais adequado, mas sim o adultério. Neste momento, Ruth e Raquel sofreram um acidente de barco e Raquel, esposa de Marcos (Carlos Zara), fora dada como morta. É neste momento que Ruth, se passando pela irmã, assume o casamento com Marcos. Marcos não sabe de nada. Acharmos o termo inadequado por não haver “tentativa” de um novo casamento, como iria acontecer em “Selva de Pedra” e de fato aconteceu em “O tempo não apaga”.

A trama “Vendaval” também apresentou conflitos envolvendo separação e adultério que motivaram cortes. O casamento de Catarina (Joana Fomm) com César não vai bem. Além do mais, a moça está interessada por Alfredo (Hélio Souto), seu namorado de infância. Já César quer assumir o romance com Sônia, para isso ele decide envenenar a própria mulher. Sabendo da morte, Catarina tenta unir César e Sônia. Neste momento da narrativa, os censores Maria das Graças S. Pinhati e Onofre Ribeiro de Paula afirmam a não possibilidade em realizar cortes e o que restava era a elevação da impropriedade a partir do capítulo 87. A justificativa apresentada é que o enredo apresenta:

Disputa de propriedade, envoltimentos amorosos comprometedores dos personagens, tais como: o envolvimento público de César e Sônia promovido pela própria esposa, agravamento do relacionamento entre Catarina e Alfredo, aceite por todos, envenenamento de Catarina por Cesar e o comportamento irregular de Suzana [Silvana Lopes], que se apresenta abertamente como prostituta, dado o seu relacionamento com vários homens e a sua exploração financeira da qual não faz segredo, conduzem a novela para um crescendo emocional e situações perniciosas. (PARECER nº4058/73, 20 jun 1973, p. 2).

Os mesmos censores, no parecer seguinte<sup>270</sup>, novamente solicitaram a reclassificação da trama de Ody Fraga. No despacho, Rogério Nunes pediu para comunicar a emissora e dar o prazo até o capítulo 100º para que a situação fosse resolvida. O problema é a o autor não tinha como mudar muito os rumos da narrativa, a não ser que ele se desvinculasse totalmente do livro “O morro dos ventos uivantes”. A solução encontrada pela emissora foi a de encerrar a trama no capítulo 105.

O adultério também foi um dos pontos fortes de “Mulheres de Areia”. Raquel casou-se por interesse com Marcos, nunca o amou. Por isso, sempre o traía com Wanderley (Edgard

<sup>270</sup> Parecer nº 4210/73, de 26 jun 1973, referente aos caps. 87 e 88.

Franco). Marcos chegou a desconfiar que estava sendo traído e teve alguns desentendimentos violentos com a esposa, sendo objeto de corte em cinco páginas do capítulo 47, conforme o parecer nº 3119/73<sup>271</sup>. Outro momento da narrativa que foi objeto de corte foi o momento em que Marcos flagra Raquel com Wanderley. Para disfarçar, ela finge ser Ruth. Todavia, Marcos então exige que a “Raquel” vá ao seu encontro. Isaura (Lucy Myrelles), mãe das gêmeas e defensora das atitudes de Raquel, convence Ruth a se passar pela irmã. A partir desses fatos, argumentaram os censores Ivelice Gomes de Andrade e Graciete Moreno da Silva:

Os capítulos de hoje (56, 57, 58, 59) obedecem em sua maior a linha temática dos anteriores, entretanto uma nova situação se apresenta agora, bastante forte para ser exibido no horário das 20h. É o enfoque no quadro da visita de Marcos e Raquel aos pais desta, da burla de que é vítima Marcos, pela sogra, cunhada e esposa, para evitar que ele tome conhecimento da leviandade da esposa, e cenas amorosas entre o Marcos e a cunhada por julgá-la sua esposa. Embora não haja premeditações nas cenas amorosas, sente-se que a cunhada, enamorada do marido da irmã, aceita a situação sem opor obstáculos. Não obstante a irrealidade do problema e os atenuantes para o caso, tais situações podem alterar o psiquismo do adolescente levando-o a considerar válidos, naturais, fatos que não o são. Além do mais, consideramos pernicioso e ultrajante a figura da mãe em detrimento da moral familiar. O fato de Raquel zombar da credulidade do marido e aceitar divertida as cenas amorosas entre a irmã e o esposo reforçam mais ainda os cortes solicitados que vão de encontro ao Dec. 20493, art. 41, letras ‘a’ e ‘c’. Efetuados os cortes, nada encontramos que possa exigir uma majoração na faixa etária, assim, pedimos a manutenção da mesma, ou seja, proibido para menores de 12 anos. (PARECER nº 3508/73, 28 maio 1973, p. 1 anteverso e verso. Grifos nosso).

Essas cenas reproduzem um duplo adultério. O consciente/desejado, entre Raquel e Wanderley e o inconsciente/não desejado entre Ruth e Marcos. Além do mais mostra o apoio irrestrito de Isaura para com Raquel. Para os censores há uma indução aos maus costumes. O desejo de controle censório é tão forte que os leva a afirmar que a exibição dessas cenas é apenas de “alterar o psiquismo de adolescentes”, como se tivesse um alto teor dramático. Cenas de adultério protagonizado pelo casal foram temas de diversos outros pareceres. A morte de Wanderley, ocorrida entre os capítulos 177-179, de acordo com os censores, eliminou alguns aspectos negativos da telenovela<sup>272</sup>. Não só pelo envolvimento dele com Raquel, mas também pelo comportamento de “amor livre” do personagem.

“Os Deuses estão mortos” também apresentou cenas de adultérios, o que já vimos no capítulo anterior, quando abordamos o relacionamento de Leonardo (Fúlvio Stefanini) e Veridiana (Márcia Maria) e as investidas de Quitéria (Maria Estela) no marido da prima. Entre os capítulos 215 e 217, o relacionamento de Leonardo e Veridiana se agravou levando a

<sup>271</sup> Parecer assinado por Reginaldo O. de Castro e Therizinha de T. Neves, datado de 17 de maio de 1973.

<sup>272</sup> Parecer nº 9367/73, de 23 de outubro de 1973, assinado pelas censoras Hellé P. Carvalhêdo e Myrtes N. de O. Pontes.

separação. O censor Coriolano Fagundes solicitou a elevação da impropriedade da telenovela e corte na fala onde Quitéria diria: “os pecados a gente deixa para pagar no purgatório! Na vida a gente tem que viver” (PARECER aos caps. 215-217, 5 nov 1971, p. 1).

Para finalizar esta seção, o relacionamento de casal na terceira idade também chamou atenção censória. Em “O homem que deve morrer” a censora Heloisa M. D. D’Oliveira pediu para “modificar o procedimento ridículo do casal de anciões” (PARECER reservado aos caps. 160-164, 10 dez 1971, p. 3). A censora se refere ao casal Bárbara (Zilka Salaberry) e Valdez (Ênio Santos), avós de Cyro (Tarcísio Meira). Para a censora trata-se de “um casal bastante idoso, que procede ridiculamente, com cenas de ciúmes, como se fossem dois adolescentes e não respeitáveis anciões” (PARECER reservado aos caps. 160-164, 10 dez 1971, p. 2). O ciúme, desde que não doentio, não fere os preceitos morais e tampouco os dispositivos legais. A idade dos casais não deveria ser um fator de diferenciação. Todavia, para a mentalidade censória casais da terceira idade deveriam ser assexuados e respeitáveis senhores. Situação similar aconteceu em “Mulheres de Areia” com o casal Isaura (Lucy Meyrelles) e Floriano (Silvio Rocha) quando ele espanca a esposa, situação que as censoras Hellé P. Carvalhêdo e Myrtes N; O. Pontes sugeriram cortes<sup>273</sup>. O motivo não foi o de ciúme, mas sim do comportamento de Isaura na proteção à Raquel e, não raras às vezes, prejudicando Ruth.

## 5.5 RELIGIÃO

Se no capítulo anterior analisamos diversos aspectos reunidos numa mesma categoria, no que diz respeito à religião temos quatro casos isolados que em nada comprometia o enredo. O primeiro está presente na telenovela “Os Deuses estão mortos”. Na reta final, um curandeiro apareceu na cidade. O padre da localidade, Antenor (Sérgio Mamberti), contrário à presença do curandeiro, trava um diálogo para pedi-lo para se retirar de Ouro Negro. Desta forma, o censor Roberto Antônio Coutinho sugeriu cortes em quatro folhas do capítulo 228 “onde o Padre dialoga com o curandeiro e não é bem sucedido, por ser ofensivo à religião católica” (PARECER aos caps. 228-229, 25 nov 1971, p. 1). O mesmo censor, no parecer seguinte<sup>274</sup>, solicita outros cortes referentes a presença do curandeiro citando o decreto 51134/61 (art 2º, inc. V-VI) onde se lê ofensas a religião e propagação de charlatanismo.

Em “Selva de Pedra”, o comportamento de Sebastião (Mário Lago), pai de Cristiano, é questionado. Ele é apresentado como um pastor evangélico, bastante rígido, beirando à

<sup>273</sup> Parecer nº 11902/73, de 20 de dezembro de 1973. Referente aos caps. 219-222.

<sup>274</sup> Parecer aos caps. 230-232, de 26 de novembro de 1971.

loucura. O agravante é quando a ex-vedete Fanny (Heloísa Helena), proprietária da pensão, começa a se insinuar para ele. Na visão dos censores Lenir de Azevedo Sousa, Maria das Graças D. Pinhati e Carlos Alberto Braz de Souza “as insinuações de Fanny para Sebastião, beato convicto, tornam-se um fato indecoroso e irreverente, pois é mostrado o debate íntimo do velho entre sexo e religião” (PARECER aos caps. 89-95, 18 jul 1972, p. 1-2). Na remontagem dos capítulos, Janete Clair eliminou esse *plot*, como reconheceram os censores os mesmos censores: “cabe-nos ressaltar que o único fato inconveniente eliminado (secundário na novela) recaiu sobre a tentativa de Fanny em reconquistar Sebastião” (PARECER aos caps. 99-104, 2 ago 1972, p. 3).

Ao analisar “Mulheres de Areia”, a censora Hellé Prudente Carvalhêdo pediu veto na cena em que aparece “Da Lua comendo a galinha do ritual de macumba” (PARECER nº 4302/73, 29 jun 1973, p.1). Sabemos que o personagem Tonho da Lua (Gianfrancesco Guarnieri) tinha problemas mentais, logo ele não tinha ciência que estava comendo uma oferenda. Como as religiões de matrizes africanas são vistas como contrárias aos costumes da moralidade católica, provavelmente o ato de mostrar um despacho de oferenda seria o bastante para retirar a cena.

Já na análise de “Os Inocentes” Marly M. C. de Albuquerque e Hellé P. Carvalhêdo pedem para “suprimir a cena em que o público abandona a Igreja na companhia do Vigário e seguir o que está contido no texto” (PARECER aos caps. 1-6, 4 fev 1974, p. 1). No anexo que acompanha o certificado de liberação, encontramos os seguintes cortes:

CAM/REAÇÃO – Em todos, que se agitam, curiosos, alguns levantam-se e vão para a porta.

CAM/ OTÁVIO E NAZARÉ erguem-se e vão para a porta.

CAM/ PADRE – agitado, zangado.

Obs: Todos saem da igreja e o padre fica atônito! (ANEXO... 05 fev 1974, p. 1)

Como podemos perceber, os cortes na trama referem-se às marcações de cena. Os fiéis, curiosos, abandonam a celebração. Embora não mencionado no texto, acreditamos que o motivo é a chegada de Juliana (Cleyde Yácones) na pequena cidade, o que acabou despertando a curiosidade, típica do interior.

O que identifica uma linha de continuidade argumentativa nos cortes realizados em cenas que focalizam diretamente a religião diz respeito, sobretudo, ao fato de apresentarem desvios em relação a religião dominante e reconhecida moralmente no país: o catolicismo. Assim, não seria possível e muito menos desejável uma conversa de um padre com um curandeiro, da mesma maneira um beato convicto não poderia ser sexualmente ativo, já que



sexo e religião pertencem a dois universos excludentes. Com a mesma intencionalidade, observamos o veto ao ritual das religiões de matrizes africanas e também um padre deixar o templo de Cristo em companhia dos fiéis, o que poderia ser interpretado como uma rebeldia. Dai ser necessário que todos saíssem da igreja, menos ele. Um padre deveria continuar fiel ao seu posto.

## 5.6 CIVISMO

Cortes motivados por noções de civismo também não foi algo que chamou a atenção censória neste período. O que encontramos se refere a desrespeito às forças policiais, instituição cara aos censores.

Na análise de “O homem que deve morrer” a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati percebe que a necessidade de chamar a atenção da chefia “para o aspecto em que a figura do policial não é tratada de forma condigna à sua posição de autoridade; ao contrário, serve-se de mero joguete nas mãos do Prefeito” (PARECER aos caps. 191-192, 17 jan 1972, p. 1). Tal contestação surgiu após a prisão de Vanda (Dina Sfat) que estava revoltada com a injusta prisão de Dr. Cyro (Tarcísio Meira) – de acordo com a censora – a mando do Prefeito. Todavia, o nosso conhecimento nos leva a crer que a prisão de Vanda foi motivada por ordens de Otto (Jardel Filho), que não ocupava cargo de prefeito; mas era o principal inimigo político de Cyro.

Em “O preço de um homem”, a censora Luzia M. B. de Paula solicita corte “a partir da cena em que Lucas desacata o policial, até o momento em que ambos são levados para a radiopatrulha” (PARECER aos caps. 11-13, 23 nov 1971). O parecer não deixou claro o motivo que levou Lucas (Carlos Alberto Riccelli) a desacatar o policial. O que causou surpresa no corte foi o fato de o personagem ter recebido a punição pelo desacato, o que poderia caracterizar uma mensagem positiva.

Os censores Carlos Alberto Braz de Souza e José Augusto Costa ao analisar os dez primeiros capítulos de “Cavalo de Aço” sugeriram uma série de modificações na trama para que pudesse ser liberada para a faixa das 20h. Logo no primeiro capítulo solicitaram:

Modificar a maneira como os policiais convidam Ramiro [Rodrigo] ao presídio. Como está, parece que ele está sendo preso arbitrariamente; retirar a cena em que aparecem duas metralhadoras em primeiro plano. Cena plasticamente bonita, mas que dá a entender tratar-se de um antro de opressão e não de um presídio comum; Cenas fora de propósito que são desprimorosa para a instituição policial. (PARECER aos caps. 1-10, 18 jan 1973, p. 1).

Se em “O preço de um homem” não conseguimos entender o motivo do corte censório, este nos parece bem claro. Rodrigo (Tarcísio Meira) era o mocinho da trama, que objetiva vingar o massacre de sua família no passado. Foi preso injustamente. A prisão a qual Rodrigo fora levado lembra as descrições dos “porões da ditadura”. Naturalmente os censores não poderiam deixar passar qualquer imagem de truculência das forças policiais.

Walter Negrão se valeu do recurso “quem matou” para garantir fôlego à telenovela. Durante a investigação criminal, com a finalidade em descobrir o assassino de Max (Ziembinski) os censores criticaram o comportamento dos delegados que foram “levianos” em alguns momentos. Entre os capítulos 128-129 Miranda (Glória Menezes) é detida, pelo delegado Campelo (Urbano Lóes), como a principal suspeita da morte de Max. Os censores, Sônia A. Lourenço Málaga, Paulo Leite de Lacerda e Reginaldo O. de Castro, observaram:

Devemos ressaltar nos presentes capítulos, a desinformação transmitida pelo personagem Campelo que, como delegado de polícia e representante da ordem legal, além de cometer verdadeiras aberrações jurídicas, tem se revelado uma simples marionete de ardis, infantilmente preparados por aqueles que realmente são culpados pelos crimes e desmandos ocorridos na Vila da Prata. Sugerimos, portanto, uma melhor orientação para o aspecto jurídico do tema, como também que seja exigido um desempenho mais condizente com a função e cargo do personagem. (PARECER nº 3774/73, 12 jun 1973, p. 1).

Neste parecer a comissão censória se preocupou em preservar a imagem dos delegados da Polícia Civil, responsáveis pelas investigações criminais. A imagem mostrada pela telenovela, por meio do delegado Campelo, poderia macular a imagem da polícia. Os censores frisaram a necessidade de uma assessoria jurídica para que possíveis erros neste domínio não fossem cometidos na telenovela.

Esta mesma motivação, de preservação da autoridade, foi utilizada em outros pareceres. Ao analisar os capítulos 134-137 os mesmos censores solicitaram alguns cortes. Neste momento, Campelo é substituído pelo delegado Almeida (Paulo Padilha), todavia também não consegue exercer o cargo de forma satisfatória. Os censores sugeriram cortes pontuais: “no final do diálogo de Marta com Almeida, a parte em que ele aceita o erro de ainda não ter prendido Lucas”; “Na fala de Atílio quando dá a seguinte resposta a Almeida: ‘Igualzinho como acontece na sua Delegacia, Sr. Delegado’”; “Parte em que Almeida aceita o auxílio de Joana e Atílio para a busca de Miranda e Rodrigo”; “Na fala de Carlão a seguinte frase, usada por duas vezes: ‘Se ele (o delegado) traz um homem só, é bem mais fácil a gente dar cobertura’”. (PARECER nº 4065/73, 20 jun 1973, p. 1 anteverso e verso). Estes cortes pontuais mostram que o delegado era alvo de deboche da população e não cumpria seu papel.

No primeiro caso, Lucas (Edson França) é apresentado como um “tarado” sexual, tendo já atacado a jovem Camila (Renata Sorrah). Em diálogo com Marta (Maria Luiza Castelli), ele admite que não cumpriu o seu trabalho. Nos demais Atílio (José Wilker) e Carlão (Milton Moraes) ridicularizam o delegado, sem sofrer sanções. Na conclusão do parecer, os censores podem à chefia que tome providências em relação aos acontecimentos da trama:

Não obstante várias advertências, a produção persiste em dar ênfase à violência, ao ódio e ao sentimento de vingança dos personagens, bem como continua caricaturar a autoridade policial, no caso um delegado, colocando-a como mero joguete que, abandonando técnicas elementares de investigação, se submete à vontade daqueles que já deveriam ter sido punidos, tais as evidências criminosas que sobre eles recaem. Com isto, os cortes recomendados, mesmo se atendidos, não são suficientes a uma total adequação do tema aos limites do horário a que se destina. (PARECER nº 4065/73, 20 jun 1973, p. 1 verso).

Rogério Nunes, no despacho, liberou a atração para o horário que ela já estava sendo exibida, ratificando os cortes e advertindo a emissora que caso os problemas persistissem poderia acontecer uma elevação da impropriedade. No parecer aos capítulos 145-147, os censores Sônia A. L. Malago e Reginaldo O. de Castro perceberam mensagem positiva na trama e que o tema fora atenuado, com a prisão dos capangas de Max. Não obstante, pediu corte quando Miranda (Glória Menezes) disse: “depois que o delegado fez eu assinar aquele papel” (PARECER nº 4237/73, 27 jun 1973, p. 1). O motivo do corte é para não haver conotações negativas, tais como a exposição de atos arbitrários, em relação às autoridades policiais.

Outra situação que podemos inserir nesta categoria aconteceu em “Quarenta anos depois”. A censora Maria das Graças Sampaio Pinhati chamou a atenção da censura para o discurso de Santiago (Paulo Goulart) “feito em tom de protesto, muito agressivo, tentando subverter a ordem reinante” (PARECER aos caps. 241-245, 14 dez 1971, p. 2). Não sabemos o teor do discurso, todavia acreditamos ser algo para motivar a população a não concordar com algumas coisas impostas. O motivo do corte seria o do personagem não servir de inspiração, visto que à época discursos públicos em tons agressivos e críticos eram reprimidos.

## 5.7 SENSO SOCIAL

Nesta categoria duas situações chamaram a atenção censória. A vingança e o preconceito social-racial. A vingança foi a temática motor de “Cavalo de Aço” e “Os

Inocentes”. Na trama de Walter Negrão, Rodrigo Soares (Tarcísio Meira) retorna a Vila da Prata para vingar o extermínio de sua família, a mando do latifundiário Max (Ziembinski), quando ele era criança. Já na telenovela de Ivani Ribeiro, Juliana (Cleyde Yáconis) retorna a Roseira para vingar a morte de sua mãe. Como já abordamos, a vingança não é um assunto proibido. Compete ao que chamamos de mentalidade censória a avaliação desses limites.

Tanto “Cavalo de Aço” como “Os Inocentes” não enfrentaram problemas com a censura, nesta primeira fase de Rogério Nunes, por tratar desse tema. Todavia, o assunto foi percebido pelos censores que advertiram a chefia da situação. Ao analisar a novela de Negrão, os censores Carlos Alberto Braz de Sousa e José Augusto Costa escreveram: “chamamos à atenção da Chefia para o fato de que a telenovela em questão abordar uma temática que envolve problemas de ordem sociopolítico, gerados pela vingança, ódio e posse de terra onde a lei do mais forte prevalece” (PARECER aos caps. 1-10, 18 jan 1973, p. 2). Em relação à telenovela de Ivani Ribeiro, as censoras Therezinha de Toledo Neves, Maria das Graças S. Pinhati e Maria Helena da Costa Medeiros, relataram:

Após a análise dos capítulos em questão, observamos que o tema central da telenovela é a vingança. Uma mulher que no período da infância sofrera trauma em consequência do sofrimento impingido a sua genitora. O ódio alimentando durante anos e alicerçado ela fortuna ocasional, leva-a a assumir uma posição superior, possibilitando-a manejar a vida dos habitantes de Roseira como meio para concretizar a sua vingança. No decorrer dos capítulos, Juliana tem verdadeiros acessos de ódio, marcados por intensidade dramática levando o espectador a uma crescente tensão emocional. Por outro lado, o personagem Marcelo é bastante negativo, principalmente no que tange a sua agressividade no seio familiar. Chamamos a atenção da chefia para tais aspectos – excesso de dramaticidade, rebeldia, agressividade – que são uma constante na telenovela, tornando-a assim inconveniente ao horário a que se destina. Opinamos pela liberação dos presentes capítulos com a impropriedade para menores de doze anos, bem como sugerimos [que] seja dada uma orientação e alerta aos interessados. (PARECER nº13658/74, 14 mar 1974, p. 1 anteverso e verso).

Pelo teor do parecer acreditávamos que o conjunto de censores iria solicitar cortes ou modificações no enredo, ou ainda sugerir elevação da impropriedade. Todavia, isso não aconteceu. A questão da vingança não foi listada como os pontos negativos. O que mais chamou a atenção dos censores foi o excesso de dramaticidade de Juliana e a rebeldia e agressividade de Marcelo (Tony Ramos).

Se a vingança não foi questionada nessas tramas cujo enredo era em torno dessa ação, foi em outras. “Selva de Pedra”, “Vendaval” e “Mulheres de Areia” receberam cortes por esse motivo. Na segunda fase da trama de Janete Clair, Cristiano (Francisco Cuoco) era o alvo de vingança de Fernanda (Dina Sfat), a noiva abandonada no altar, com a ajuda do marido Caio

(Carlos Eduardo Dolabella); e também de Simone (Regina Duarte), que acreditava que o marido havia tramado a morte dela. Após a reformulação da sinopse, “Selva de Pedra” retornou com a classificação etária para maiores de 12 anos. Todavia, quando a vingança é posta em cena, novamente a trama foi reclassificada conforme a recomendação dos censores Hellé Prudente Carvalhêdo, Roberto Antônio Coutinho e F. Brandão:

Embora nos quatro capítulos anteriores tenhamos opinado pela liberação para maiores de 12 anos, observamos que, nos três capítulos hoje examinados, voltam as implicações de intensa dramaticidade, cujo envolvimento de vingança pessoal são acrescidos pelo aspecto de chantagem de Miro junto a Caio e Fernanda, visando obter uma boa colocação. Outrossim, sugerimos os cortes assinalados nas folhas 10 e 11 do capítulo 130, onde são expressos sentimentos de revolta contra Deus e a vida, transmitindo uma mensagem negativa prejudicial aos menores de 14 anos. (PARECER aos caps. 130-132, 6 set 1972, p. 1).

No verso do parecer há uma discordância entre a chefia da Seção de Censura, que concorda com o parecer e a liberação para maiores de 14 anos e o diretor da Divisão de Censura, Rogério Nunes, que liberou a trama para maiores de 12 anos, mas não apresentou justificativas. A temática da vingança vai se agravar ao longo dos capítulos, o que causou diversas advertências e cortes, mas a impropriedade continuou a mesma.

Ody Fraga também enfrentou questionamentos a respeito de personagens vingativos em “Vendaval”. Todavia, ao antecipar o fim da trama, distanciou-se da obra que havia lhe inspirado e faz com que todos os personagens se arrependessem, o que na visão censória se caracteriza como mensagem positiva. A começar pelo vilão César que chegou a envenenar a própria esposa, Catarina (Joana Fomm), para se apossar do Vendaval e também para viver livremente seu romance com Sônia. Ao final, mostra-se outro: honesto e arrependido. Em relação a Pérsio, que se mostrava honesto, descobriu-se seu plano de vingança, sendo Sara (Lia de Aguiar), com quem tivera um romance, e o filho Alfredo (Hélio Souto), as maiores vítimas, por sempre ter acreditado nele. No final, é preso e paga pelos crimes. Catarina morre nos braços de Alfredo. Inspirados em Romeu e Julieta, o rapaz toma veneno para unir-se espiritualmente à amada. A apreciação final do censor Onofre Ribeiro da Silva foi que a mensagem da trama “foi muito positiva porque valorizou o amor como sublimação da vida – Catarina e Alfredo. Pérsio se arrepende e nega a vingança como solução para ódios e injustiças passas, e é punido pelo seu crime” (PARECER nº 4782/73, 13 jul 1973, p. 1 verso).

Ainda na temática da vingança, Ivani Ribeiro recebeu advertências censórias em “Mulheres de Areia” no momento em que Raquel (Eva Wilma) reaparece para iniciar seu plano de vingança contra a irmã Ruth (Eva Wilma) e a família Assunção, em especial o

marido Marcos (Carlos Zara) e o sogro Virgílio (Cláudio Corrêa e Castro). Se pressiona ou não, a temática termina quando Raquel é morta.

Outro tema que temos que destacar nessa categoria é a luta entre classes sociais e entre raças. A trama “Os Deuses estão mortos”, que se desenrola no período pré-abolição, enfrentou alguns problemas ao mostrar parte da nossa história. Entre os capítulos 230-232 Diogo (Newton Prado) pede ao Barão (Rolando Boldrin) 300 mil réis para comprar novos escravos. Como o Barão dispõe apenas de 100 mil réis, Diogo compra armas para os negros invadirem a cidade. O censor Roberto Antônio Coutinho solicitou alguns cortes e apresentou a seguinte justificativa:

Embora o tema apresentado seja histórico, retratando os problemas vividos antes da abolição dos escravos em nosso país, existem certas cenas que poderão ser mal interpretadas por pessoas despreparadas e sem conhecimentos dos fatos. Outrossim, outras poderão ser consideradas como ofensivas à religião, à raça e ao regime representativo. Assim, considero que a faixa etária adequada à telenovela seria a de 14 anos. No entanto, nessas alturas não seria aconselhável elevar a sua faixa etária, pois poderia causar tumultos administrativos e problemas futuros ao SCDP [...]. (PARECER aos caps. 230-232, 26 nov 1971, p. 1).

Podemos perceber que o censor se mostra preocupado com um possível paralelismo entre períodos históricos diversos. Ademais é sabido a visão romantizada da escravidão e da abolição expressa em manuais de educação moral e cívica, pregando uma harmonia entre as raças. Pelo fato de a telenovela se aproximar dos últimos capítulos, o censor não achou adequado interferir na classificação indicativa.

Na telenovela “Vidas Marcadas” os censores Marly M. C. de Albuquerque e Roberto A. Coutinho solicitaram cortes em três páginas do capítulo 95 “por caracterizar preconceito de classe e raça” (PARECER nº 11400/73, 5 dez 1973, p. 1). Todavia, pelo parecer, não é possível identificar o contexto da manifestação do preconceito e tampouco os personagens envolvidos.

## 5.8 SENTIDO DE DEVER E VERDADE

O sentido de dever é entendido como a glorificação e recompensa pela desonestidade. Já a verdade é descrita como a obtenção do sucesso com base na mentira. Em diversos momentos essas categorias se fundem com outras. No quesito de personagens desonestos que alcançaram relativo sucesso temos exemplos em praticamente todas as telenovelas. Das que estamos analisando, se destacam: Raquel (Eva Wilma) e Wanderley (Edgard Franco) de

“Mulheres de Areia”; Miro (Carlos Vereza) de “Selva de Pedra”; Eugênia (Lilian Lemmertz) de “O tempo não apaga”; Barão Leôncio (Rolando Boldrin) de “Os Deuses estão mortos”; Otto (Jardel Filho) de “O homem que deve morrer”; Max (Ziembinski) de “Cavalo de Aço”; Gildo (Felipe Carone) e Alberto (Juca de Oliveira) de “O semideus”; entre outros. De certa forma, como já descrevemos em outras categorias, todos esses personagens tiveram seu comportamento questionado ao longo da telenovela.

Miro de “Selva de Pedra” foi um dos problemas que a autora enfrentou com a censura. A censora Heloisa M. D. D’Oliveira apresentou o personagem: “Miro demonstra o grande crápula que é, cortejando agora a irmã de Cris, jovem ingênua do interior, e lembrando ao amigo que sua única saída é matar Simone” (PARECER aos caps. 69-70, 22 jun 1972, p. 1) – e solicitou a reclassificação da trama. Uma das características de Janete Clair é a de criar personagens ambíguos. Cristiano é um desses exemplos, ao viver o dilema em seguir os “conselhos” de Miro (casar-se com Fernanda e matar Simone) ou de viver com a legítima esposa e o filho que eles esperam, contando a verdade para o tio. Miro não é exatamente ambíguo, é o grande vilão da trama. Todavia ele não se aproxima dos vilões da era Magadan, pois ele é dotado de carisma. Talvez seja essa a característica que mais tenha desagradado os censores, pois seria possível enxergar traços positivos no personagem. Além de Miro, os censores Lenir de Azevedo Sousa, Maria das Graças S. Pinhati e Carlos Alberto Braz de Souza também não veem a ambiguidade de Cristiano possível de ser representada na televisão na faixa das 20h: “Cris, em seu desejo desenfreado de progredir na vida não hesita em destruir seu lar e derrubar tudo e qualquer obstáculo que pudesse se interpor no seu caminho, impedindo-o de alcançar seus objetivos” (PARECER aos caps. 89-95, 18 jul 1972, p. 2). Pela descrição censória, temos a sensação de estar diante de um personagem plano e linear, previsível. Na verdade, Cris era um personagem completo, esférico, com muitas possibilidades narrativas. Era sim ambicioso, mas não capaz de destruir tudo para conseguir seu objetivo, ao contrário de Miro. O relacionamento de Miro com Diva (Dorinha Durval), irmã de Cris, era também mais uma forma dele se dar bem na vida.

Em carta enviada à Divisão de Censura a emissora informou a modificação em alguns personagens outrora com comportamentos questionáveis. Em relação a Miro, a emissora afirmou que “Não conseguirá reconquistar a amizade de Cristiano, nem casará com Diva. Denunciado como contraventor, morre num naufrágio, ao tentar fugir à perseguição da polícia” (CLARK, 15 ago 1972, p. 2). O rompimento de Cristiano com Miro aconteceria no momento que ele iria descobrir que o amigo foi o responsável pela “morte” de Simone. Já em relação à Diva, a emissora informou que ela “desilude-se com Miro e acaba por conhecer sua

culpabilidade, denunciando-o. Encontra a felicidade num casamento com um homem bom e simples” (CLARK, 15 ago 1972, p. 2). A emissora também enviou nova sinopse para a DCDP. Os censores Maria das Graças S. Pinhanti, Reginaldo Oscar de Castro e Carlos Alberto Braz de Souza ao analisarem o material concordaram com algumas soluções do enredo, todavia ainda apontaram algumas mensagens negativas da trama, entre elas o “retardamento excessivo do desfecho para as tramas que envolvem os personagens principais, deixando margem a sugestões dúbias ao espectador menos avisado. Isto é, a exaltação do poder econômico em detrimento da ordem legal e de valores morais” (PARECER à sinopse, 9 ago 1972, p. 2). O desfecho que os censores se referem é o total afastamento de Cristiano e Fernanda e a punição de Miro. Ao saber que Cristiano tinha herdado a fortuna do tio, Miro volta a tentar chantageá-lo e, posteriormente, se unirá a Fernanda e a Caio para destruí-lo. Ou seja, antes da morte anunciada, o personagem ainda ficaria um bom tempo na trama. Em virtude disso, Janete teve que antecipar a morte de Miro.

A morte de Wanderley de “Mulheres de Areia” também foi um alívio na visão das censoras Hellé P. Carvalhêdo e Myrtes N. de O. Pontes: “a morte de Wanderley eliminará alguns aspectos negativos apontados por nós nos capítulos anteriores” (PARECER nº 9367/73, 23 out 1973, p. 1). São vários os aspectos negativos que os censores apontaram para o personagem. Entre eles está o fato de ele ter se unido a Raquel em seu plano de vingança e o fato de Sampaio (Newton Prado) insistir para que sua filha Andréia (Márcia Maria) case-se com ele.

Ainda nesta novela de Ivani Ribeiro, o comportamento chantagista de Malu (Maria Izabel de Lizandra) com o pai Virgílio (Cláudio Corrêa e Castro) também chamou a atenção. A censora Hellé Prudente Carvalhêdo ao analisar os capítulos 77-80 sugeriu corte na cena em que “Malu aplica mais uma chantagem: não comparece ao próprio casamento para forçar o pai a lhe conceder a tão desejada lua de mel na Europa” (PARECER nº 4302/73, 29 jun 1973, p. 1 verso). A mesma censora, juntamente com Myrtes N. de O. Pontes, na análise dos capítulos 203 e 204, voltaram a sugerir nos trechos que se referem ao comportamento da personagem:

Sugerimos a supressão de todos os aspectos que se relacionam com o ardiloso plano usado por Malu que, para adiar a ida para a fazenda e criar um sentimento de culpa no marido, simula um suicídio. Embora fique esclarecido nas cenas subsequentes que tudo não passara de mais um estratagema, fruto da irresponsabilidade da jovem, o fato poderá influenciar negativamente o espectador adolescente, levando-o a imitá-la quando colocado em situação semelhante. (PARECER nº 11055/73, 29 nov 1973, p. 1).



O sentimento de projeção/identificação que a telenovela é capaz de despertar no público é uma das preocupações da mentalidade censória, a de imaginar qual será a reação do espectador ao ver uma determinada cena. Nesse caso, a mentira e a desonestidade como forma de obter vantagem e aquilo que se deseja.

Situação similar aconteceu em “O Semideus” quando a personagem Sônia (Nívea Maria) inventou uma falsa gravidez para poder realizar seu noivado com Alex (Francisco Cuoco). Os censores Joel Ferraz e Jacira França sugeriram cortes apontando que a cena induz a mau costume (PARECER nº 9286/73, 19 out 1973, p. 1).

Quando Dalmo Paixão classificou a trama “O preço de um homem” com impropriedade para maiores de dezesseis anos, uma das personagens que teve o seu comportamento questionado foi Celeste (Elaine Cristina), irmã do protagonista Mário (Adriano Reys). Na obra de José de Alencar, Celeste equivale à personagem Mariquinha. O censor descreve a personagem como “protótipo da jovem ‘prá-frentexes’. Irresponsável e totalmente inconsequente, obtém uma ‘recompensa’ consegue excelente emprego junto a um cirurgião plástico” (PARECER aos caps. 1-10, 11 nov 1971, p. 2). A leitura feita pelo censor com base nos primeiros capítulos não correspondeu ao que foi ao ar. Nos demais pareceres o nome de Celeste não figurou com impedimentos no sentido do dever.

Já os censores Joel Ferraz e Antônio G. Ferreira ao analisarem os últimos capítulos de “Cavalo de Aço” e liberaram a trama sem cortes concluíram que “apesar do castigo não corresponder à maldade dos crimes praticados, somos pela impropriedade até 12 anos” (PARECER nº 5801/73, 6 ago 1973, p. 1). Anteriormente, com a mesma justificativa, os censores sugeriram a elevação da impropriedade, concluindo que “a mensagem deixa de ser totalmente positiva e os culpados não são punidos, por digo, pela aliança e objetivos de Joana e Lenita. Sugerimos a impropriedade de 16 anos para os presentes capítulos” (PARECER nº 4678/73, 11 jul 1973, p. 1). Ou seja, a punição – e a antevisão da – de Walter Negrão não foi àquela esperada pelos censores, pois nesta mentalidade o mal tem de ser punido com todas as forças.

## 5.9 CRIME

Assim como vários elementos que destacamos anteriormente, a prática de crimes está incorporada ao gênero telenovela. O problema não é o crime em si, mas a forma como ele é mostrado na trama. Nos casos do “quem matou?”, como aconteceu em “Cavalo de Aço” e

“Mulheres de Areia”, não há choque, apenas há apenas a indicação de alguém morreu. É o realismo e excesso de dramaticidade que vai motivar os cortes.

Em “O homem que deve morrer” o mau-caráter Cesário (Carlos Eduardo Dolabella) após descobrir que a governanta Júlia (Ida Gomes) tinha herdado uma grande fortuna começa a cortejá-la. Mesmo Júlia tendo conhecimento da índole de Cesário, resolve casar-se com ele. Após o casamento, Júlia é morta por afogamento, praticado pelo próprio marido. Janete Clair escondeu esse fato do público, que apenas soube que Júlia havia morrido afogada. Tanto é que a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati, ao analisar os capítulos 172-173 da telenovela descreveu: “Cesário, bêbado e desconsolado, chora pela trágica morte de sua mulher, afogada no Rio” (PARECER aos caps. 172-173, 28 dez 1971, p. 1). Nos capítulos seguintes a verdade sobre o assassinato de Júlia é revelado. A censora Hellé Prudente Carvalhêdo assim descreve a cena:

O personagem Cesário em meio às farsas de sentir sofrimento por causa da morte da mulher, define através de recordações, sua culpa como frio criminoso no ‘acidente’. Prepara-se agora para mais uma cilada em que envolverá Ester. Esta, preocupada com o falecimento da amiga, procura Otto para acelerar a procura do corpo, ainda desaparecido. [...]. Os capítulos apresentam soluções e dramas anteriores, porém, aumenta a intensidade negativa quando focaliza o assassinato de Júlia, perpetrado pelo próprio marido. Para essa evidência, sugiro corte, considerando o aspecto contundente do fato para o público maior de doze anos, faixa para qual a novela se destina. (PARECER aos caps. 174-176, 28 dez 1971, p. 1).

Pelo parecer, podemos perceber certo desconforto da censora ao descobrir que Cesário havia cometido um feminicídio, tanto é que ela pede cortes nessas cenas. Janete Clair soube criar ganchos e situações para surpreender o telespectador. Neste caso, pode ser que a autora também tenha pensado em surpreender a censura, pois se ela já revelasse ser Cesário o assassino de Júlia pode ser que o trecho tivesse sido suspenso pelo SCDP.

Em sua telenovela seguinte, “Selva de Pedra”, Janete Clair promoveu outro assassinato que recebeu advertência censória. Trata-se de morte de Sérgio (Eliano de Souza), namorado de Walkíria (Neuza Amaral), que acaba matando-o ao vê-lo assediando sua filha Flávia (Sônia Braga). O problema se agrava pelo fato de Walkíria não assumir o crime e deixar que a culpa recaia sobre sua filha. Os censores questionaram e a emissora foi obrigada a refazer as cenas. Em carta enviada a DCDP, Walter Clark afirmou que a personagem Flávia “Encontrará a felicidade no amor de Guido, com o qual se casará depois que Walkíria, arrependida, se entrega à Justiça, como a verdadeira culpada da morte de Sérgio” (CLARK, 15 ago 1972, p. 2). O fato de assumir a responsabilidade do crime agradou a censura. Todavia os censores responsáveis pela avaliação da nova sinopse, questionaram: “Walkíria, assassina

de Sérgio, usando de todos expedientes para manter-se sem culpa pelo crime, para, afinal, ser punida tão somente por homicídio, sendo relegados ao esquecimento todos os outros delitos por ela praticado” (PARECER à sinopse, 9 ago 1972, p. 2). Ou seja, os censores avaliaram que essa punição era pequena em relação aos feitos da personagem. No mesmo parecer, os censores apontaram para outros crimes não resolvidos: 1) a impunidade do culpado da morte da empregada de Simone; 2) A ocultação do crime praticado por Jorge e o pai de Simone (PARECER à sinopse, 9 ago 1972, p. 1). No primeiro caso, embora o culpado fosse Miro, Cristiano acaba sendo julgado e absolvido. No segundo, trata-se da falsidade ideológica de Simone ao se “transformar” em Rosana Reis, sua falecida irmã, quando ela vai para Paris estudar artes com o apoio do pai Chico (Arnaldo Weiss) e do amigo Jorge (Edney Giovenazzi).

“Cavalo de Aço”, a trama seguinte que a emissora apresentou na faixa das 20h, também apresentou assassinatos. O mais marcante fora o de Max (Ziembinski). Todavia não houve problemas censórios com este crime. Logo no segundo capítulo da atração, os censores Carlos Alberto Braz de Sousa e José Augusto Costa pediram para “retirar a cena do afogamento do preso que se encontra algemado a outro preso. Esta cena induz a prática de assassinatos por afogamento” (PARECER aos caps. 1-10, 18 jan 1973, p. 1). Entendemos que a proibição da cena não foi sobre a indução de práticas por afogamento. Caso essa realmente fosse a preocupação de imitação, como disse um censor (Joel Ferraz) a respeito de “Selva de Pedra”, das telenovelas restariam apenas o título. Inferimos que os censores vislumbraram uma prática de tortura de um preso, com a prática comum dos afogamentos semelhante ao que ocorria durante a ditadura militar, o que acabou culminando na morte.

No decorrer da trama, Max ordenou a morte de vários rivais. Não houve questionamento censório a nenhuma dessas cenas. Já com a proximidade do fim da telenovela, os censores Sônia A. Lourenço Málago, Paulo Leite de Lacerda e Reginaldo Oscar de Castro solicitaram corte em nove páginas do capítulo 144. Este capítulo mostrou um duelo entre Santo (Carlos Vereza) e Lucas (Edson França), disputando Camila (Renata Sorrah). Marta (Maria Luiza Castelli) interveio e acabou dando um tiro nas costas de Lucas – “daí, mais uma razão para mais uma vingança, levada a termo pelos amigos de Lucas” (PARECER nº 4213/73, 26 jun 1973, p. 1).

Ainda em relação a crimes que chamaram a atenção dos censores, em “O homem que deve morrer” temos o aborto que Das Dores (Ruth de Souza) realizou em Zélia, o que acabou tirando a vida dela. Zélia chegou a ser socorrida por Dr. Cyro (Tarcísio Meira), mas ela veio a óbito. Nesse momento Cyro foi acusado de homicídio e Das Dores não teve coragem de

confessar. A partir desse momento Cyro fica na iminência em ser preso, criando um clima de revolta na cidade. A censora Maria das Graças Sampaio Pinhati chegou a seguinte conclusão:

Verifica-se que a implicação do médico [...] dará assunto para vários capítulos daqui para a frente. E em todos eles, obviamente, estará implícito o problema do aborto, que deu causa a morte da mulher. Trata-se, ao meu ver, de um assunto constrangedor e inadequado à classificação dada a novela que é de doze anos [...]. Considerando a impossibilidade de aumentar a impropriedade da novela, devido ao já adiantado número de capítulos e, ao mesmo tempo, e sugerir cortes, pois toda a história está rigorosamente relacionada com os fatos acima referidos, escuso-me de opinar pela liberação da novela, solicitando ao Sr. Chefe do SCDP instruções [de] como proceder no presente caso. (PARECER aos caps. 191-192, 17 jan 1972, p. 1).

Pode-se notar que a censora se recusou a emitir uma classificação etária para a trama e tampouco sugerir cortes. O aborto era um tema que não poderia ser discutido na televisão, mesmo que a mulher que o praticou tenha sido punida com a própria vida. O recurso de Janete Clair era um motivo para uma injusta prisão de Cyro, mas não deixa de ser machista e racista, afinal foi uma personagem negra quem praticou tal ato. Ao contrário da recomendação censória, o tema não se esgotou. Hellé Prudente Carvalhêdo ao analisar capítulos seguintes julgou “oportuno o corte na cena que faz referência à morte da mulher vítima de aborto (provocado ou não), a fim de que tal assunto fique definitivamente encerrado” (PARECER aos caps. 195-198, 24 jan 1972, p. 1).

Na reta final de “Os Deuses estão mortos”, a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati sugeriu que quatro cortes, representando crimes, fossem retirados da trama de Lauro César Muniz. O primeiro se refere à morte de um escravo, cujo desfecho não fora solucionado. O segundo, quando um escravo tenta assassinar Diogo (Newton Prado) e Gabriel (Carlos Augusto Strazzer) e eles acabam trocando tiros. Na sequência, a cena em flashback da morte de Jorge, mistério presente desde o início da trama. E, finalmente, a morte de Gabriel “quando o escravo atira e Gabriel rodopia caindo morto. Da mesma forma, quando, em close, é focalizado o rosto ensanguentado de Gabriel” (PARECER aos caps. 238-339, 6 dez 1971, p. 1). Todas essas cenas aconteceram no momento em que Alaor, líder do quilombo, invade a cidade, o que culmina na vitória dos negros, para a agonia do Barão Leôncio (Rolando Boldrin). Ao final, “o líder do quilombo, senta-se na cadeira do Barão, esperando que este assine a carta de alforria para todos os seus companheiros” (PARECER aos caps. 238-339, 6 dez 1971, p. 1). De certa forma há uma positividade nessas cenas da trama de Lauro César Muniz ao mostrar o não conformismo do negro em relação à escravidão e o seu protagonismo no momento da abolição.

Encerrando esta seção, o censor Osmar Fialho solicitou corte na telenovela “Quarenta anos depois” no momento em que o personagem Santiago (Paulo Goulart) foge da polícia pela ausência de identidade, para o censor essa passagem “merece ser eliminada visto constituir ensinamento de um procedimento ilícito” (PARECER ao cap. 250, 21 dez 1971, p. 1).

## 5.10 VIOLÊNCIA

A violência foi a temática preponderante em “Cavalo de Aço”. A grande maioria dos pareceres que apontavam impropriedades nesta trama estava ligada a este assunto. Durante a análise documental, tal fato chamou bastante atenção. Em entrevista ao projeto Memória Globo, o autor Walter Negrão elencou outros problemas censórios em relação a essa telenovela. De acordo com o escritor:

*Cavalo de aço* foi uma novela muito prazerosa de fazer, apesar de eu ter sido obrigado a mudar a história cinco vezes. Isso foi em 1973, quando a censura estava bem arrojada [...]. A telenovela falava em reforma agrária. [...]. Mas quando apareceu a expressão “reforma agrária” pela primeira vez, eu fui chamado a Brasília. Nós íamos muito a Brasília naquela época. Reforma agrária não podia. Eles disseram que estavam começando uma campanha antidrogas e que eu ajudaria se quisesse falar a respeito. Ainda que o assunto também fosse tabu na época. [...]. Refiz o primeiro bloco, mudando tudo: saía a reforma agrária e entrava o tráfico. Mas quando foi ao ar o primeiro papelote de cocaína, fui chamado a Brasília novamente. [...] Então, esconde o papelote, esconde o traficante, esconde tudo: mudei a história. A cada mudança dessas, eu enveredava para uma coisa mais romântica, de mocinho e mocinha, meio faroeste. (MEMÓRIA GLOBO, 2008b, p. 412).

Não temos motivo para discordar do autor. Provavelmente ele inseriu a palavra “reforma agrária” no roteiro e foi solicitado corte. O mesmo vale para o papelote de cocaína. Todavia essas duas questões não estiveram em nenhum dos pareceres censórios<sup>275</sup>. Isso nos faz pensar que para além de todo o processo censório que estamos descrevendo nessa tese, outras práticas existiram e não foram documentadas. O próprio Negrão afirma ter recebido um telefonema da Censura Federal. Imaginamos que tal fato não foi visto como impropriedade pelos técnicos de censura, responsáveis pela redação dos pareceres. Mas a chefia, seja da Divisão de Censura, da Polícia Federal ou até mesmo o Ministro da Justiça, solicitou pessoalmente que o assunto não deveria ser abordado. A reforma agrária não está em nenhuma das impropriedades. Mas sabemos se tratar de uma temática que o Governo Federal

<sup>275</sup> No parecer nº 1280 de 28 de fevereiro de 1973, os censores Paulo Leite Lacerda e José Augusto Costa inseriram a seguinte observação “Conforme o entendimento entre o produtor e autor da novela com a direção da DCDP, foi sutilmente introduzida no presente capítulo (37) a problemática do tóxico” (PARECER nº 1280/73, 28 fev 1973, p. 1). Todavia, nos pareceres seguintes não encontramos outras referências.

não queria discutir por meio do recurso comunicativo da telenovela. A mesma leitura pode ser feita para o consumo e tráfico de drogas ilícitas, todavia nesse caso já envolve impropriedades.

Se nos pareceres não encontramos esses assuntos, a violência, motivada pelo clima de faroeste em Vila da Prata, no interior do Paraná, foi foco de diversas advertências. Os censores José Augusto Costa e Paulo Leite de Lacerda ao analisarem os capítulos 22 e 23, disseram que o enredo principal, desses capítulos, é a contratação de capangas, pelo latifundiário Max (Ziembinski), para pressionar os fazendeiros a vender suas terras pelo preço estipulado por ele (e, naturalmente, abaixo do valor de mercado). Os censores chamaram a atenção da chefia para “o crescendo de violência e agressividade, materializado ao longo das sequências apresentadas nos próximos capítulos. A permanecer esta perspectiva, torna-se impraticável a permanência da novela na faixa etária pretendida” (PARECER nº 896/73, 13 fev 1973, p. 1).

O clima de faroeste – amigos de Rodrigo (Tarcísio Meira) x capangas de Max – perdurou em todos os momentos da narrativa. Os censores José Augusto Costa e Gláucia Baena Soares, por exemplo, solicitaram cortes no capítulo 116 “quando Atílio aponta a arma para Santo, durante o diálogo entre os dois, sejam reduzidas por serem incompatíveis para o horário liberado” (PARECER nº 3346/73, 25 maio 1973). O teor do diálogo não conhecemos, mas sabemos que nesse capítulo Atílio (José Wilker) não cumpre a ordem de Max para matar Santo (Carlos Vereza) e acaba sendo despedido pelo velho. Como vingança, Atílio tenta induzir, em vão, Santo a matar Max. Os censores Sonia Lourenço Málaga, Paulo Leite de Lacerda e Reginaldo O. de Castro se mostraram bastante incomodados com este clima de faroeste instaurado na telenovela, especialmente a partir da morte de Max<sup>276</sup>, e concluíram:

Segundo informações da TV Globo, a presente novela terminará no cap. 167. A esta altura dos acontecimentos, não se materializa uma composição capaz de reparar a agressividade patenteada ao longo dos 133 episódios apresentados. A vindita, o ódio e o clima de tensão permanecem como corolários principais. Isto posto, deixamos nosso alerta à DCDP, quanto à condução dos capítulos finais do programa. A liberação da telenovela, em face do acima exposto, para a faixa etária requerida, torna-se um tanto forçada, porquanto já era tempo para se dar outro tratamento à história. (PARECER nº 3875/73, 15 jun 1973, p. 1).

Este e demais pareceres similares foram liberados, por Rogério Nunes, com a impropriedade de 12 anos, sempre respeitando os cortes indicados. Além dessas questões, a

---

<sup>276</sup> A título de curiosidade, Lenita (Arlete Salles), segunda mulher de Max, foi a assassina. O curioso é que Lenita era filha de Maria Amélia (Talita Miranda), primeira esposa de Max e mãe de Joana (Betty Faria). Lenita e Joana são presas na reta final da trama.

violência sexual sofrida com Camila (Renata Sorrah) também motivou cortes. Paulo Leite Lacerda e José Augusto Costa ao analisarem os capítulos 29-31 solicitaram corte na cena em que Lucas (Edson França) entra em luta corporal com Camila (PARECER nº 1113/73, 21 fev 1973, p. 1). Todavia, o conflito se torna mais intenso nos capítulos 50-51 em que os mesmos censores solicitaram cortes em todos os diálogos de Camila (com Lucas e também com Santo), apresentando como justificativa:

A imposição dos cortes acima justificam-se em face da faixa etária da novela, diante de cena de estupro detalhada, além de outras excessivamente dramáticas em decorrência daquela violência [...] temas não edificantes para a apresentação a adolescentes, mormente em face das soluções encontradas. Diante do exposto, chamamos a atenção da Chefia para que advirta mais uma vez os produtores da presente telenovela a fim de assuntos desse porte e cenas dessas magnitudes não voltem a serem incluídas no programa, tendo em vista a classificação etária pretendida. (PARECER nº 1589, 16 mar 1973, p. 1).

Se em “Irmãos Coragem” a cena de estupro passou despercebida pela censura, em “Cavalo de Aço” os censores suprimiram toda a narrativa envolvendo este *plot* e não apenas o ato em si. A violência contra a mulher também recebeu cortes em outras telenovelas. Em “O preço de um homem” a censora Teresa Paternostro sugeriu corte na cena em que “Lucas agride Celeste, com violência” (PARECER aos caps. 52-54, 10 jan 1972, p. 1). Celeste (Elaine Cristina) não aceitou ser cortejada por Lucas (Carlos Alberto Riccelli), os dois se estranharam e Lucas começou a agredir a moça. Todavia, pelo parecer, o motivo do corte não foi a forma como Lucas se dirigiu à Celeste, mas sim a violência empregada no decorrer dos fatos. Em outra telenovela da TV Tupi, desta vez em “Mulheres Apaixonadas”, as censoras Hellé P. Carvalhêdo e Myrtes N. de O. Pontes<sup>277</sup> pediram para retirar a cena em que Da Lua (Gianfrancesco Guarnieri) tenta estrangular a vilã Raquel.

De forma menor, outras lutas corporais foram vetadas. A censora Hellé<sup>278</sup>, por exemplo, pediu veto na cena violenta da briga entre Cyro (Tarcísio Meira) e Cesário (Carlos Eduardo Dolabella), em “O homem que deve morrer”. Já Teresa Paternostro<sup>279</sup> pediu para ser diminuída a violenta cena do desentendimento de Carlos (Flávio Galvão) e Mário (Adriano Reys), em “O preço de um homem”. Ao analisar “Mulheres de Areia”, Hellé e Myrtes<sup>280</sup> também pediram para suprimir a agressão de Donato (Ivan Mesquita) no enteado Da Lua. Por

<sup>277</sup> Parecer nº 12159/74, de 7 de janeiro de 1974.

<sup>278</sup> Parecer aos caps. 199-201, de 27 de janeiro de 1972.

<sup>279</sup> Parecer aos caps. 47-49, de 4 de janeiro de 1972.

<sup>280</sup> Parecer nº 9449/73, de 24 de outubro de 1973.

fim, Hellé Carvalhêdo, Roberto Coutinho e F. Brandão solicitaram corte em “Selva de Pedra” motivada pela ameaça de agressão de Fernanda (Dina Sfat) contra Laura (Arlete Salles).

### 5.11 MEDO E ANGÚSTIA

Nesta última categoria a grande maioria das ações censórias faz referência a cenas bastante pontuais que podem impactar, de alguma maneira, os telespectadores, especialmente os menores. O censor Luiz Carlos Melo Aucelio ao analisar o último capítulo de “Os Deuses estão mortos” solicitou corte “das cenas onde aparecem o Barão no caixão, pois estes cortes em nada afetarão a sequência, uma vez que fica caracterizado a morte e o velório do fundador da cidade” (PARECER ao cap. 240, 6 dez 1971, p. 1). Como se pode perceber, não foi a morte do Barão que levou o corte, mas sim a cena que o mostra dentro do caixão que pode causar “impressionismo” no público.

Ao analisar “O preço de um homem”, a censora Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes<sup>281</sup> apresentou que os capítulos criaram clima de tensão na narrativa a partir da morte de d. Sofia (Eleonor Bruno) e do rapto de Celeste (Elaine Cristina). Apesar de ter alertado à chefia, não sugeriu cortes. No capítulo seguinte, analisado pela mesma censora, foi sugerido corte nas cenas de suspense e angústia vividos por Celeste prisioneira de Maneco (Aldo César) na cabana abandonada.

Na mesma trama, na análise dos últimos capítulos, Maria Luzia Barroso Cavalcante, Graciete Moreno da Silva e Tabajara Fabiano de Santana Ramos pediram para suprimir uma cena de suicídio. O desenrolar começa quando o vilão Sérgio é preso. Maura (Júlia Miranda), que todos acreditavam ser a irmã dele, vai visitá-lo. Sérgio pede que a moça não o procure mais, a partir daí ela comete o suicídio. Os censores apresentaram a seguinte justificativa para o veto da sequência:

A apresentação dos últimos capítulos se desenvolve num clima de tensão e dramaticidade, cujo ponto alto é o suicídio de Maura, que se lança com uma motocicleta num despenhadeiro. Julgando que a referida cena, além de mostrar o suicídio como solução para os problemas da vida, seria traumatizante por apresentar com riqueza de detalhes o trágico acontecimento, sugerimos o corte do quadro, desde o momento em que Moura surge na moto até quando ela aparece estendida no chão ao lado do veículo estraçalhado. (PARECER aos caps. 184-187, 15 jun 1972, p. 1 anteverso e verso).

---

<sup>281</sup> Parecer aos caps. 151-153, de 4 maio de 1972.



De acordo com o parecer censório além do suicídio *per se*, o caso de Moura apresentou outros agravantes. O primeiro seria o possível romance mantido entre ela e Sérgio, que foram apresentados como irmãos. Posteriormente a rápida ação entre o desprezo do moço e o suicídio. Por fim, e principalmente, a forma como a cena fora construída, mostrando detalhes do ato, que poderia causar angústia nos espectadores.

O suicídio, bem como sua tentativa, também fora mostrada em outras narrativas deste período. Em “O tempo não apaga” os censores Vilma Duarte do Nascimento, Hellé Prudente Carvalhêdo e Wilson de Queiróz Garcia<sup>282</sup> solicitaram corte na cena em que Paula (Nathália Timberg) tenta suicídio. Tudo começa na disputa judicial de Paula com o “ex”-marido Carlos (Hélio Souto) na luta pela guarda da filha Glorinha. A decisão judicial decidiu que a moça deveria ficar internada em um colégio de freira. A vilã Eugênia (Lílian Lemmertz) ao comunicar a jovem o ocorrido ainda aproveita para coloca-la contra a mãe. Desolada, Paula tenta suicídio sendo salva por amigos. Na mesma atração, os censores Myrtes Pontes, Lenir Sousa e Luzia de Paula<sup>283</sup> solicitaram cortes nas cenas e diálogos que antecedem o “suicídio” de João, pai de Eugênia, sendo ela a responsável pelo crime.

Outra questão observada pelos censores envolve o sadismo do personagem Miro (Carlos Vereza) de “Selva de Pedra”. Os censores Hellé P. Carvalhêdo, Roberto Coutinho e F. Brandão<sup>284</sup> solicitaram cortes nas cenas em que Miro interroga Diva (Dorinha Durval), pelo seu comportamento sádico ao forçar a fazê-la confidências explorando sua afetividade.

Já em “Quero viver” as crises histéricas de Júlia (Nathália Timberg) causaram a reclassificação etária da trama. Não somente no parecer, como também no despacho de Rogério Nunes. Após a morte da irmã Helena (Lílian Lemmertz), Júlia começa a ter um comportamento neurótico ao tentar controlar a vida do cunhado e dos sobrinhos. O conflito se agrava quando o cunhado Alfredo (Ronaldo Boldrin) resolve casar-se com Nina (Edy Carri). Os censores Paulo Leite de Lacerda e Roberto Antônio Coutinho argumentam:

Os episódios principais continuam no mesmo nível de emotividade, destacando-se a intriga, as acusações mútuas, as crises histéricas do personagem patológico, a fuga como solução, tudo, desenvolvido num clima de terror e ameaças infundadas ou não. Voltamos a insistir sobre a inexistência de mensagens dirigidas ao público infanto-juvenil, em razão do caráter objetivamente adulto da problemática abordada até o presente. Com base no acima exposto, achamos temerário e desaconselhável a liberação dos capítulos ora examinados com a impropriedade solicitada, motivo pelo qual recomendaríamos a elevação da faixa etária para 16 anos. (PARECER nº 233/73, 12 jan 1973, p. 1).

<sup>282</sup> Parecer aos caps. 81-81, de 12 de junho de 1972.

<sup>283</sup> Parecer aos caps. 173-175, de 27 de setembro de 1972.

<sup>284</sup> Parecer aos caps. 157-158, de 06 de outubro de 1972.

Todos os destaques negativos da telenovela apontados pelos censores tem Júlia como protagonista. Suas cenas eram descritas como angustiantes para o público menor. No parecer, Rogério Nunes inicialmente liberou para exibição após as 21h. Todavia, escreveu que permitiria, como concessão, a exibição às 20h. Concessão válida até o capítulo 62 (o parecer analisou os capítulos 52-54). Como todos os impedimentos estavam no argumento central de Amaral Gurgel, o mesmo se viu a encerrar a atração, que fora, finalmente, classificada para menores de 14 anos, o que implica na exibição após as 21 horas. A telenovela, finalizada no capítulo 92, termina, na visão dos censores Wilson de Queiroz Garcia e Roberto Antônio Coutinho, com mensagem positiva, ocasionada pelos “casamentos de Alfredo e Nina – Júnior e Izabel<sup>285</sup> – e, finalmente, com o internato de Júlia em um sanatório” (PARECER nº 1175/73, 23 fev 1973, p. 1). Mesmo assim, só foi liberada para a exibição após as 21 horas.

Outra cena de histeria que recebeu corte censório aconteceu na trama “O Semideus” de Janete Clair. Os censores Maria das Graças S. Pinhati e Gilberto P. Campos reclamaram do ataque de fúria da personagem Estela (Maria Cláudia): “por implicações e comprometimentos nocivos para a faixa etária em que a telenovela se enquadra, ou seja, a personagem Estela, voluntariamente, provoca um ataque de histerismo, sendo que o mesmo entra no texto na forma de ‘caco’<sup>286</sup>” (PARECER nº 2419/74, 16 jan 1974, p. 1). Estela é a noiva de Raul (Tarcísio Meira) que se passa por Hugo (Tarcísio Meira). Para manter a farsa, Raul assume a namorada de Hugo, Ângela (Glória Menezes). Após alguns capítulos Raul/Hugo rompe com Ângela, para a felicidade de Estela. Foi por ver o namorado com outra mulher que Estela teve um ataque de ciúmes, mesmo a par da situação.

Na mesma telenovela as censoras Myrtes N. de O. Pontes e Hellé Prudente Carvalhêdo analisaram a cena do parto prematuro de Ângela como chocante para o espectador, assim sugeriram “diminuição das tomadas do parto de Ângela, considerado que as cenas podem ocasionar no espectador em formação um condicionamento negativo com relação à maternidade. Deixar apenas a primeira e a última cena, para que não haja interrupção na sequência dos acontecimentos” (PARECER nº 9090/73, 16 out 1973, p. 1). No próprio livro base dos censores<sup>287</sup> é indicado que cenas de partos não sejam exibidas por causar angústia.

No primeiro capítulo de “Cavalo de Aço” uma cena considerada chocante pelos censores Carlos Alberto Braz de Sousa e José Augusto Costa envolveu “a presença da

<sup>285</sup> Em categorias anteriores, falamos sobre a fuga de Júnior da casa do pai motivado pela implicância da tia em relação ao seu namoro com Izabel.

<sup>286</sup> Na linguagem teatral o uso de “caco” significa improvisação.

<sup>287</sup> Trata-se da compilação de leis realizada por Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiróz Garcia. Para referencia completa cf. Bibliografia.

imagem do garoto quando do assassinato dos seus pais. Cena impressionante, principalmente quando a novela vai ser exibida em horário que a grande maioria das crianças ainda estão (*sic*) frente aos televisores” (PARECER aos caps. 1-10, 18 jan 1973, p. 1). Novamente vemos que os cortes são motivados pelo aquilo que a criança pode ou não assistir. Certamente a mentalidade censória não iria permitir que uma criança visse seus pais sendo assassinados. Os censores não apontaram os personagens envolvidos na ação. Todavia, os mesmos censores, ao analisar capítulos posteriores (15-16), solicitaram cortes na cena em que Rodrigo (Tarcísio Meira) relembra o assassinato da mãe. Os censores ainda informaram (com um PS ao parecer) que “estas cenas já foram retiradas ou sugeridas a corte em capítulos anteriores” (PARECER nº 684/73, 5 fev 1973, p. 1).

Finalizando, Maria Helena D. dos Santos, Hellé P. Carvalhêdo e Marly M. C. de Albuquerque ao analisarem “Os inocentes” solicitaram corte em “cena de suspense e pavor, que termina com apavorante grito” (PARECER s/n aos caps. 13-15, 8 fev 1974, p. 1). O medo/angústia causado por esse grito tem a sua razão de ser. Pela sinopse da trama que tivemos acesso, a fazenda comprada por Juliana (Cleyde Yáconis) era considerada assombrada. Tudo não passava de um plano de Salvador (Serafim Gonzalez) e o filho Maneco (Régis Monteiro) para impedir que Otávio (Rolando Boldrin) vendesse a fazenda. Salvador era o administrador e, mesmo após a venda, continuou com os planos de assombrá-la para a saída de Juliana. Em dado momento é descoberto e o suspense tem fim.

Em suma, neste capítulo podemos verificar a consolidação das normas censórias, especialmente na passagem do SCDP para a DCDP. Podemos notar que essa consolidação das normas não significa unificação do pensamento. O estudo das mentalidades nos mostra que por mais que exista um dispositivo comum, sua interpretação vai variar de acordo com os mais diversos motivos. Não há uma única mentalidade, mas mentalidades. Acharmos que o exemplo da disparidade dos pareceres de liberação de “O preço de um homem” confirmam essa premissa. Ademais, podemos ainda perceber que cada técnico de censura tem tipos de preocupação diversa. Não por acaso, nas análises de diversas impropriedades utilizamos a expressão “os mesmos censores em outro parecer”. Se para determinado censor algo deveria sofrer corte, para outros não. É o caso da percepção da bigamia em “Selva de Pedra” que não fora refletida em “O tempo não apaga”. Outra questão que temos que observar nesse capítulo é a interferência da chefia da Polícia Federal no conjunto dos pareceres, retardando a classificação etária, algo que será diferente no próximo momento que vamos estudar no capítulo seguinte.

## 6. A ERA ROGÉRIO NUNES: 2ª FASE (1974-1976)

Neste capítulo vamos analisar pareceres censórios do período que compreende a segunda fase da era Rogério Nunes. Neste período Armando Falcão era o Ministro da Justiça de Ernesto Geisel e Moacyr Coelho era o chefe do Departamento de Polícia Federal. Esta fase compreende os anos de 1974 (a partir da posse de Geisel, e, logo, de Falcão) até 15 de março de 1979, quando José Vieira Madeira assume a Divisão de Censura, no período em que João Baptista Figueiredo passa a ser presidente e nomeia Petrônio Portella como Ministro da Justiça.

O período de 1974 a 1979 representou os anos de maior repressão à censura de telenovelas. O volume documental é sensivelmente maior do que as gestões anteriores. O que significa um maior número de cortes, advertências, impropriedades e proibições. Por isso, vamos focar em apenas quatro telenovelas. Duas estudadas neste capítulo, como amostra do crescimento da censura e outras duas que vão ser analisadas na parte seguinte desta tese, pelo fato de serem inicialmente liberadas e posteriormente proibidas. Assim nossa análise documental, neste capítulo, refere-se às telenovelas “Os Inocentes”<sup>288</sup> (TV Tupi, 1974) e “Fogo sobre terra”<sup>289</sup> (TV Globo, 1974/1975).

Assim como nos capítulos anteriores, nossa metodologia será a mesma. Caracteriza-se por observar cada um dos critérios gerais utilizados pelos censores e a forma como a mentalidade censória fora expressa.

### 6.1 CAPACIDADE DE COMPREENSÃO

Como já expressamos anteriormente, essa categoria aborda questões gerais e específicas. No âmbito da questão geral, destaca-se a trama “Fogo sobre terra”<sup>290</sup> e a

---

<sup>288</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 024.

<sup>289</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 024.

<sup>290</sup> “Fogo sobre terra” foi uma telenovela de Janete Clair com direção de Walter Avancini, Gonzaga Blota e David Grimberg, direção geral de Walter Avancini e supervisão de Daniel Filho, apresentada pela TV Globo, às 20h, de 8 de maio de 1974 a 4 de janeiro de 1975, com 209 capítulos. Sinopse: Os irmãos Diogo (Jardel Filho) e Pedro Azulão (Juca de Oliveira) passam quase 30 anos sem se encontrar depois da morte dos pais. Diogo foi criado no Rio de Janeiro e formou-se em engenharia. Pedro nunca saiu de Divinéia, sua cidade natal, localizada no sertão de Mato Grosso. A cidade está na iminência de ser inundada para dar lugar a uma barragem. Diogo, o engenheiro responsável pela obra, considera a barragem importante para o progresso da região. Pedro, homem bastante respeitado pelos moradores, não se conforma com o desaparecimento da cidade. Além dessa divergência, os dois irmãos disputam o amor de Chica Martins (Dina Sfat). Bárbara (Regina Duarte) sofria de uma cegueira psicológica e chega a Divinéia passando a conviver com Nara (Neuza Amaral), sem saber que ela é

comparação entre a construção de uma usina hidrelétrica em Divinéia, a fictícia cidade onde se passa a trama, e a usina de Itaipu, projeto governamental.

Em 1973, para substituir “Cavalo de Aço” na faixa das 20h na TV Globo, Janete Clair apresentou a sinopse da telenovela “Cidade Vazia<sup>291</sup>”, não tendo o aval da censura para a produção. Às presas, ela realizou a sinopse de “O Semideus”. No momento em que estava escrevendo “O Semideus”, a autora novamente apresentou a história, desta vez com o nome de “As Muralhas de Jericó”, sendo posteriormente rebatizada como “Fogo sobre Terra”. A equipe responsável pela avaliação da sinopse opinou para a liberação após as 22h. O censor L. Fernando, assim justificou os fatos apresentados na sinopse que não poderiam ser levados para o público da faixa das 20h:

Observando atentamente a sinopse da novela acima citada e o aspecto representativo de cada personagem, concluí que, ainda que o assunto geral seja até mesmo interessante, envolve uma série de problemas familiares, agravados por adultérios, ambições, sequestros, lutas fratricidas, farta violência, assassinatos premeditados, contrastes sociais, misticismo, coações, suicídios, tudo procurando resolver uma questão que envolve o desenvolvimento do potencial hidrelétrico nacional e se apresentados os seus capítulos em lugares onde se realizaram obras que impuserem a retirada de seus habitantes, poderá se transformar em uma conclamação à revolta. (PARECER n° 13904/74, 26 mai 1974, p. 1, grifos nossos).

A primeira questão que temos que observar diz respeito aos problemas familiares apresentados na trama. O censor não economizou situações que seriam narradas e que foram classificadas como impróprias para o público. De forma bastante sutil revelou que os problemas familiares estariam ligados ao “desenvolvimento do potencial hidrelétrico nacional” até afirmar que a retirada dos habitantes da cidade que seria inundada “poderá se transformar em uma conclamação à revolta”. Mesmo com essa percepção, o censor diz os temas impróprios são: homicídio premeditado, adultério e suicídios; questões essas realmente relacionadas à moral e aos bons costumes, alçada da DCDP.

As censoras Maria Bemvinda Bezerra e Maria Luiza Barroso Cavalcante ao analisarem a mesma sinopse também chegaram a mesma conclusão em relação à faixa de horário que a trama deveria ser exibida, mas com motivações diferentes. Nas três páginas que compõe o parecer é apresentada uma lista de diversas impropriedades, que vamos discuti-las

---

sua mãe. Bárbara tem um romance com Pedro Azulão e, grávida, convence-o a abandonar a cidade. No final da novela, a barragem é inaugurada, e as águas destroem tudo. Nara morre na inundação, ao abandonar Divinéia. (MEMÓRIA GLOBO, 2003, p. 9).

<sup>291</sup> Antes de “Cidade Vazia” a trama recebeu o nome de “O Selvagem”. Esta(s) sinopse(s), bem como os pareceres de não liberação, não foram encontrados no processo referente a “Fogo sobre Terra” depositado no Arquivo Nacional de Brasília.

em outro momento. Para a questão da compreensão geral da trama, vamos transcrever a conclusão das censoras:

Os inúmeros conflitos [...] fugirão fatalmente à capacidade crítica do adolescente imaturo, incapaz de discernir os processos sociais criados, as fronteiras entre a coragem física e a irracionalidade, ou selecionar critérios morais, já que estes foram tão confundidos. A esses jovens também serão prejudiciais o clima de violência, usada como meio natural de defesa, e de atritos familiares que são uma constante em toda a narrativa do drama. Acrescente-se a isso a implicação da abordagem de uma situação que possivelmente poderá ser identificada com prováveis problemas e surgirem em consequência dos preparativos da construção da hidrelétrica de Itaipu. (PARECER 13905/74, 26 maio 1974, p. 2-3, grifos nossos).

A nosso ver é justamente uma possível comparação entre a construção da barragem para inundar Divinéia e todos os aspectos socioambientais que envolviam a construção de Itaipu que configuraram os principais motivos para as ações censórias em “Fogo sobre Terra”. Janete Clair teve a preocupação em situar a narrativa no ano de 1950 e no estado de Mato Grosso, para tentar dificultar a associação, mas seria ingênuo pensarmos que ela não iria acontecer.

O ano de 1973, cuja primeira sinopse da trama fora apresentada, é o ano em que os governos do Brasil e do Paraguai assinaram o acordo para a construção da usina, como relata Juvêncio Mazzarollo (2003):

Com o tratado assinado em 26 de abril de 1973 pelos generais presidentes do Brasil, Emílio G. Médici, e Alfredo Stroessner, do Paraguai, os governos dos dois países constituíram a empresa Itaipu Binacional, dando-lhe a concessão para explorar durante 50 anos o potencial hidrelétrico do Rio Paraná, pertencente aos dois países em forma de condomínio, desde e inclusive o Salto de Sete Quedas de Guaíra até a foz do Rio Iguaçu. Os estudos técnicos e os acertos diplomáticos que conduziram à concretização do velho sonho de aproveitar o imenso potencial energético desse trecho do Rio Paraná haviam começado ainda em 1966, quando foi assinada em Foz do Iguaçu, pelos chanceleres do Brasil e do Paraguai, a *Ata de Iguaçu*. Antes, nos governos de JK e Jango, houve apenas demonstrações de interesse em examinar o assunto, porém sem consequências práticas. (MAZZAROLLO, 2003, p. 13).

Possivelmente, no bojo da concretização do acordo para a construção, o governo não queria que os impactos sociais e ambientais que acarretariam a construção da usina fossem debatidos, ainda que em enredo ficcional. A construção, efetiva, da obra iniciou-se em janeiro de 1975, mês e ano que a trama de Janete Clair chegou ao fim. Parte dos conflitos que a autora inseriu na narrativa, como a resistência da população em deixar sua terra, aconteceu na realidade, conforme podemos verificar na obra de Mazzarollo:

Na área necessária para a imponente hidrelétrica viviam aproximadamente 8000 famílias (cerca de 40000 pessoas) na margem brasileira e 4000 famílias (20000 pessoas) na margem paraguaia. Todas foram forçadas a deixar suas terras, casas e benfeitorias, e lançar-se na luta pela reestruturação de suas vidas, famílias e comunidade. Os que tinham propriedades foram indenizados, e entre estes houve os que conseguiram fazer bons negócios e também os que se arruinaram. Mas havia muitos que nada possuíam (posseiros, arrendatários, empregados e boias-frias), e estes, salvo exceções, tiveram de abandonar a área de mãos vazias, lançados à própria sorte. (MAZZAROLLO, 2003, p. 41).

Contextualizações realizadas, podemos perceber que apesar de não ferir os dispositivos legais que regulavam a DCDP, ou seja, os assuntos tematizados, em sua maioria, não feriam a moral e os bons costumes, os censores encontraram uma motivação política – o debate sobre a construção de usina hidrelétrica – para censurar a obra. Apesar dos pareceres indicarem que a trama só poderia ser exibida após as 22 horas, Rogério Nunes, em seu despacho, afirmou que ainda dependia da análise dos primeiros capítulos para chegar a essa conclusão. Os censores José do Carmo Andrade e Gilberto Pereira Campos ao analisarem os dez primeiros capítulos liberaram a trama para a faixa das 20h, não obstante sugeriram diversos cortes caracterizados por “ofensa à moral e os bons costumes, e à ordem pública” (PARECER s/n, 03 maio 1974, p. 2).

Se a questão da usina hidrelétrica poderia ser antevista pela emissora como algo proibitivo, acreditamos que a TV Globo (e seus autocensores) não iriam imaginar que os censores também estavam atentos com a escalação do elenco e os personagens desenvolvidos pelos atores.

Ao longo deste trabalho, mostramos diversos fatos que alimentam nossa hipótese a respeito das mentalidades censórias, no tocante à análise dos dispositivos legais. Mostramos também que compreendemos as censuras motivadas por questões políticas. Todavia, os censores José do Carmo Andrade e Gilberto Pereira Campos, ao analisarem os capítulos 14-16 de “Fogo sobre Terra”, chamaram a atenção para um aspecto pouco observado por nós: os olímpianos. O teórico francês Edgar Morin (1977) ao analisar a cultura de massa ao longo do século XX, dedica parte de sua obra para falar dos olímpianos modernos, muitos levados ao Olimpo por seus trabalhos artísticos, embora não fossem os únicos. O teórico afirma que:

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideias inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. A imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair deles a substância humana que permite a identificação. (MORIN, 1977, p. 106-107).

À época, a atriz Regina Duarte era uma das mais queridas do público brasileiro, desde o tempo em que ainda fazia parte do *cast* da TV Excelsior. Na TV Globo, desde 1969, Regina viveu papéis marcantes como Andréia de “Véu de Noiva” (1969); Ritinha de “Irmãos Coragem” (1970); Simone de “Selva de Pedra” (1972); Cecília de “Carinhoso” (1973); e, especialmente, a doce e meiga Patrícia de “Minha doce namorada” (1971). Foi por meio desta trama de Vicente Sesso que a atriz ganhou o apelido de “namoradinha do Brasil”. Ao aceitar a personagem Bárbara de “Fogo sobre Terra”, a atriz desejava um personagem diferente dos que havia interpretado anteriormente. A atriz queria fugir deste rótulo. A autora, Janete Clair, se mostrou disposta a escrever outro tipo de personagem para a olimpiana. Não obstante, à censura não agradou essa modificação. O parecer censório apresenta a seguinte conclusão:

Precisamente no 13º capítulo surge a tão esperada personagem: Bárbara, filha dos Gonzaga, interpretada por Regina Duarte, detentora de grande poder de comunicação. Considerando essa premissa e o papel por ela desenvolvido de uma jovem frívola-problemática, vimos-nos obrigados, calcados na classificação etária, a fazer uma série de sanções com o intuito de neutralizar sua intempestiva personalidade, que, paulatinamente, tende a se avultar, devendo tornar-se, com o desenvolvimento da história, o ponto nevrálgico-negativo. Assim sendo, cabe-nos frisar que a personagem mantém comportamento passível de imitação por parte do agente fruidor imaturo, com a agravante de que o pai se omite e a incentiva a uma vida desregrada. Isto posto, opinamos pela liberação com CORTES com a impropriedade anteriormente determinada, ou seja, 12 anos. (PARECER nº 15375/74, 20 maio 1974, p. 1 antiverso e verso, grifos nossos).

Nos três capítulos analisados pelos censores, foram impostos cortes em 20 páginas, sendo nove no capítulo 15 e oito no capítulo 16. Praticamente todas as cenas em que Regina Duarte participou foram cortadas. A motivação censória, como nos parece bem clara, não foram às atitudes da personagem Bárbara, mas o fato dessas atitudes ganharem vida na interpretação da “namoradinha do Brasil”. A censura se materializou mais na figura da atriz do que do roteiro da atração. O acontecido é algo bastante incomum. Durante esse período lemos centenas de pareceres e não encontramos registro dos nomes dos atores, apenas dos personagens. Tal ação motivou uma carta do Superintendente de Produção e Programação da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, para o diretor da DCDP, Rogério Nunes. No documento, podemos ler:

Vimos com o presente recorrer a V. S<sup>a</sup>. no sentido de que reconsidere e torne sem efeito os cortes determinados pelos Srs. Censores nos capítulos 14 a 25 da novela “Fogo sobre terra”, notadamente aqueles que incidiram nas cenas de que participa a atriz Regina Duarte, uma vez que a efetivação de tais cortes tornaria praticamente impossível manter a novela no ar. (OLIVEIRA SOBRINHO, ofício s/n a Rogério Nunes, 22 maio 1974, p. 1).



Pelo documento, podemos perceber que Boni solicitou revisão de um bloco de 12 capítulos em que as ações de Bárbara (Regina Duarte) foram mostradas, prejudicando o entendimento global da trama e, especialmente, da personagem. O documento ainda apresenta o despacho de Rogério Nunes: “Verificamos os textos dos caps. 14, 15 e 16, mantenho os cortes assinalados no cap. 15, às fls. 10 e 13, e no cap. 16, às fls 8 (opinião de Bárbara sobre o amor) e 10 (os cortes ali marcados). Os outros ficam sem efeito devendo ser feita as substituições do anexo” (NUNES, 24 maio 1975, p. 1). Ou seja, das vinte folhas que Andrade e Campos censuram, a chefia manteve corte em apenas quatro. Ao consultarmos o anexo mencionado, verificamos que desses quatro cortes, três envolviam a personagem Bárbara. Já em relação aos capítulos 17 a 25, não encontramos nenhum documento de Nunes modificando os cortes. Ao consultarmos os pareceres, verificamos uma série de cortes, mas não na mesma proporção anterior. Inclusive há capítulos sem cortes e outros cortes não destinados a personagem Bárbara. Este fato pode ser explicado pela seguinte passagem que encontramos na biografia de Janete Clair escrita pelo jornalista Artur Xexéo:

É preciso dizer que não tem sido fácil escrever *Fogo sobre terra*. Por vezes, o telespectador deve ter achado um capítulo sem nexos, truncado, e deve ter imaginado que enlouqueci. Não é fácil dizer a verdade. E, às vezes, ela vai ao ar mutilada por mil injunções [...]. É uma luta de que as pessoas não tomam conhecimento. Mas um autor luta contra muitas incompreensões e nem sempre o que vai ao ar é o que ele desejaria que fosse. E dói a gente ser às vezes chamada de incoerente, quando a incoerência se deve a fatores estranhos. Em *Fogo sobre terra*, de uma só vez, eu tive que rasgar 12 capítulos. E muitas cenas saíram da minha máquina e não chegaram ao vídeo. Poucos sabem disso. E esses poucos não falam. (XEXÉO, 2005, p. 97).

Não temos condições de afirmar que os doze capítulos que Janete Clair se queixa de ter reescrito são os mesmos expressos no ofício de Boni, e que dizem respeito ao comportamento da personagem de Regina Duarte. Ao citar essa entrevista de Janete Clair, Xexéo dá a entender que os cortes foram ocasionados pela construção da usina em Divinéia, conforme já descrevemos anteriormente. Diz o jornalista:

A incompreendida *Fogo sobre terra*, por exemplo, foi muito prejudicada pelos cortes da Polícia Federal. Exibida em 1974, falava do conflito entre os irmãos Pedro (Juca de Oliveira) e Diogo Azulão<sup>292</sup> (Jardel Filho) (*sic*), colocados em campos opostos na trama centrada na desapropriação de Divinéia, uma cidade do interior. Pedro é contra a construção da barragem que iria fazer as águas de um certo rio Jurapori inundar a cidade. Diogo é o engenheiro responsável pela obra. Desde o primeiro capítulo, Janete deixa claro que Pedro Azulão é o herói da história e Diogo, o vilão. Sem a paixão que recheava qualquer discussão política ou cultural daquela

<sup>292</sup> Neste ponto o jornalista confunde os nomes dos personagens. O Azulão é Pedro. O sobrenome de Diogo é Gonzaga, nome dado pelo pai adotivo Heitor. Logo, Diogo é irmão de criação de Bárbara.

época, a novela podia ser vista como uma crítica às obras do Brasil Grande com que o governo fazia seu marketing. A censura entendeu e cortou o que pôde da novela. A crítica foi mais ingênua e só soube ver seu romantismo aparentemente fora de época. (XEXÉO, 2005, p. 96-97, grifos nossos).

Pelo trecho que destacamos acima, nos parece que Xexéo aponta o problema político da obra (construção da usina e inundação da cidade) como o aspecto motor de uma série de cortes e da reescrita de doze capítulos, e não um problema “olimpiano”, pelo fato da atriz Regina Duarte interpretar um tipo diferente de personagens que até então tinha feito na TV. Apesar de sermos da opinião de que os cortes a que se refere tem ligação direta com o fato de Regina Duarte ser uma “olimpiana”, o que nos interessa é compreender a mentalidade censória.

Se de fato Janete Clair reescreveu esses capítulos por esse motivo, Regina Duarte não poderia interpretar algo diferente do espectro de “namoradina do Brasil”. A personagem da atriz realmente teve sua personalidade modificada, como ela revela em entrevista<sup>293</sup> transcrita por Mauro Ferreira e Cleodon Coelho (2003), em obra dedicada às novelas de Janete Clair:

[...] Fiquei também decepcionada por receber de Janete mais uma heroína que, embora no começo fosse cheia de temperamentos, se fragilizou ao longo da trama e, no final, repetia mais uma vez as características da “Namoradina”. Eu já tinha desabafado com a Janete sobre o quanto estava precisando de uma personagem com mais força interior e determinação própria. Foi nesta novela que eu senti que só poderia mostrar aos autores que eu era capaz de voos mais altos como atriz se fosse para o teatro e buscasse lá, no reencontro com as minhas raízes de atriz, elementos de renovação e crescimento. Fiquei afastada da TV fazendo somente teatro por três anos e foi ótimo. (FERREIRA; COELHO, 2003, p. 85, grifos nossos).

Como se pode observar pelo depoimento de Regina Duarte, sua personagem teve o comportamento modificado ao longo na novela. Todavia, desconfiamos não ser Janete Clair a responsável por isso. Não é que a escritora não tenha acreditado no talento da atriz para interpretar outros tipos de personagem, como Regina Duarte dá a entender na entrevista. Foi a censura quem não permitiu. A mentalidade censória não queria vincular as características que foram agregadas a *persona* Regina Duarte com as da personagem Bárbara, descrita pelos censores Maria Bemvinda Bezerra e Maria Luiza Barroso Cavalcante, que avaliaram a sinopse, como “jovem revoltada, inconstante, desajustada emocionalmente, pois rompe com a rígida educação moral dada pela mãe. Sem autodomínio” (PARECER nº 13905/74, 26 mar 1974, p. 2).

---

<sup>293</sup> Os autores omitiram as fontes de informação sobre a entrevista.

Pelos pareceres censórios, percebemos duas características da personagem Bárbara que desagradaram os censores: as crises psicológicas da personagem, que analisaremos a partir de agora, e a rebeldia familiar, que analisaremos na categoria “família”. Por um “trauma”, a personagem tinha cegueira psicológica, quando não conseguia controlar suas crises nervosas. Mesmo nos capítulos reformulados por Janete Clair, alguns censores realizaram cortes em momentos em que a personagem se mostrava em crise. Os censores Gilberto Pereira Campos e José do Carmo Andrade, por exemplo, solicitaram cortes em virtude da “anormalidade psicológica da personagem principal, levando-a a alucinação” (PARECER nº 15635/74, 27 maio 1974, p. 1) ao analisarem os capítulos 19-22. Mesmo com cortes, a situação da “cegueira psicológica” da personagem não fora deixada de lado pela autora, permanecendo a cada bloco de 10-15 capítulos. O parecer dos capítulos 33-34, assinado pelos censores Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade aponta que “Bárbara sofre mais uma crise de cegueira” (PARECER nº 16027/74, 6 jun 1974, p. 1). Os censores indicaram cortes em sete páginas, mas não ficou claro se algum deles estavam direcionados a esta personagem. Os mesmos censores, na análise dos capítulos 45-46, também ressaltaram a “crise nervosa sentida por Bárbara, ao presenciar discussão entre os pais, provocando-lhe uma necessidade de fuga e outro ataque de cegueira repentina – perdida na mata, é socorrida por Pedro Azulão” (PARECER nº 16383/74, 19 jun 1974, p. 1). O capítulo 54, analisado por Dalmo Paixão e Geralda M. Coelho, apresentou “Bárbara, num gesto de desespero em que prevalece a dissimulação, manifesta estranhos comportamentos neuróticos” (PARECER nº 16786/74, 2 jul 1974, p. 1). Neste caso, os cortes indicados foram motivados pelas atitudes desta personagem, como podemos constatar pela justificativa apresentada: “exemplos de rebeldia e manifestações de estados psíquicos anormais. O da página 9 caracteriza perigosa alternativa em face da influência que a personagem vem exercendo sobre o público” (PARECER nº 16786/74, 2 jul 1974, p. 2). Capítulos depois, o censor Dalmo Paixão utilizou seu parecer para fazer uma recomendação para a chefia da DCDP:

Esses capítulos [56 a 59] permitem visualizar com inteira nitidez o desenvolvimento do estado patológico mental da personagem Bárbara, estado este em ascendência a ponto de “pico” (Delírio e outras formas similares). Para este comportamento, recomendamos – que esta Chefia dirija-se, urgentemente, aos realizadores da novela para que seja extirpada esta condição anormal da personagem; quanto às outras personagens, estas mantêm conduta idêntica aos capítulos anteriores. (PARECER nº 16977/74, 8 jul 1974, p. 1).

A partir desses relatos podemos perceber que a censura não admitia a presença de personagens com comportamentos psicológicos desviantes. O próprio manual censório afirma

que este tipo de comportamento deveria ser evitado. É uma marca autoral de Janete Clair personagens dotados dessas características. No capítulo de abertura dessa parte, já abordamos as múltiplas personalidades assumidas pela personagem Lara (Glória Menezes) em “Irmãos Coragem”. Mesmo com essas recomendações e advertência, até o parecer que analisa os capítulos 126-128 percebemos que Bárbara, vez ou outra, era vítima de cegueira psicológica.

Em relação aos temas (específicos) impróprios para a compreensão geral, a questão da “mãe solteira” sempre foi bastante visada pelos censores, que não admitiam tal possibilidade. A temática da “mãe solteira”, apresentada em “Os Inocentes”, naturalmente não foi bem recebida pelas censoras Myrtes N. de O. Pontes e Hellé P. Carvalhêdo. O conflito surge quando Juliana (Clayde Yácones), em seu plano de vingança, usa a própria filha Sofia (Ana Rosa) para se vingar de Mário (Adriano Reys). Todavia ela não esperava que eles fossem se apaixonar e, em consequência, que ela iria engravidar. O enredo é assim descrito pelas censoras:

Sobre a gravidez de Sofia, o problema é igualmente<sup>294</sup> prejudicial. Com a desculpa de ser vítima de circunstâncias emocionais, o casal se entrega a intimidades que não são mostradas nem percebidas pelo telespectador, aparecendo mais tarde o resultado desse relacionamento. Comprovada a gravidez, Sofia decide ter o filho sem a ajuda do pai da criança, dispensado de qualquer obrigação, pois considera o fato, consequência de instantes de desvario, não havendo sido criado nenhum liame entre ambos. Embora o rapaz insista em assumir a responsabilidade, a moça continua defendendo seu ponto de vista, alegando que o filho não lhe acarretará nenhuma tragédia, mas dará um novo sentido à sua vida fútil e sem objetivos. Esses fatores, altamente negativos, estão colocados de forma marcante, dando margem a especulações diversas por parte do telespectador adolescente que, se colocando em situação idêntica, ver-se-á compelido a imitar o personagem enfocado. (PARECER nº 15338/74, 20 maio 1974, p. 1 antiverso e verso).

Pelo que podemos perceber no parecer, há diversos agravantes, no ponto de vista da mentalidade censória, nesse conflito de Sofia. Além da gravidez precoce, a jovem recusa envolvimento com o pai da criança. A solução imaginada para o conflito seria o casamento entre Sofia e Mário, o que certamente iria desagradar Juliana, mas o caso seria apontado como solução positiva. Outra situação que nos chama atenção é a insistência censória em apontar que os adolescentes poderiam se inspirar nos erros dos personagens. Capítulos adiante (88-90), conforme o parecer das mesmas censoras<sup>295</sup> o conflito é encerrado com o casamento de Sofia e Mário.

<sup>294</sup> Antes de abordar essa questão, as censoras viram outra impropriedade na telenovela, que é conflito entre pais e filhos, que analisaremos na categoria “família”.

<sup>295</sup> Parecer nº 15356/74, de 20 de maio de 1974.

Em “Fogo sobre terra” a gravidez da personagem Chica Martins (Dina Sfat) fora mencionada em praticamente todos os pareceres entres os capítulos 119 e 195. Chica não era uma mulher presa aos costumes sociais interioranos. Não acreditava na instituição casamento e tinha vergonha de sua vida humilde. Os dois principais personagens da trama disputavam o seu amor. O namorado de infância Pedro (Juca de Oliveira), que desejava se casar com ele e, posteriormente, Diogo (Jardel Filho), que se encanta com sua beleza. O problema se agrava quando a personagem aparece grávida, sem ter um casamento marcado, fruto de um amor livre. O primeiro parecer que nos revela essa situação foi escrito pelos censores Therezinha de Toledo Neves e Maria das Graças Sampaio Pinhati que apontaram:

Julgamos, porém, necessários os cortes relacionados abaixo, vez que nessas passagens está implícita a ideia da gravidez de Chica, decorrente de sua permanência na casa de Diogo, obrigada pelo cerco policial instaurado na cidade, que caracteriza uma situação não aceita pelos padrões morais vigentes e inadequadas para o horário das 20 horas. (PARECER nº 19652/74, 16 set 1974, p. 1).

No capítulo 149 acontece o casamento de Chica, com o fazendeiro Saul (Roberto Bonfim). O que poderia ser uma resolução do conflito apresentado – mãe solteira – na verdade foi um agravamento maior para a novela de Janete Clair, como podemos ver nesse parecer assinado pelas mesmas censoras:

O capítulo em exame [cap. 152] apresenta como única implicação o assunto relativo a gravidez de Chica Martins, que como já foi afirmado em pareceres anteriores, tal tema nas circunstâncias como foi gerado, é inconveniente para o horário das 20 horas. A personagem Chica engravidou-se de Diogo quando solteira e casou-se com Saul no capítulo 149. A sua gravidez, após o casamento, logicamente poderá ser explorada, mas é necessário um certo espaço de tempo para que esse fato seja naturalmente aceito pelo público da faixa dos 12 anos e compreendido que o pai do futuro bebê é Saul. (PARECER nº 21210/74, 25 out 1974, p. 1).

Antes deste parecer, as censoras já haviam mencionado que a trama de Janete Clair deveria retirar todas as referências ao fato de Chica ter ficado grávida antes do casamento. Os cortes foram sugeridos. Como os capítulos de “Fogo sobre terra” não foram preservados, não temos como saber se qualquer referência ao fato da personagem ter ficado grávida antes do casamento – e ainda de outro homem que não seria o seu marido – foi ventilado na narrativa. A mentalidade censória e o pensamento conservador, machista e patriarcal, não permitem qualquer possibilidade da existência de uma “mãe solteira”, mesmo que casos similares aconteçam diariamente. Outra questão que não seria aceita é um homem assumir a paternidade de um filho que não é seu – mesmo que ele não tivesse ciência disso. Nesse caso,

poderíamos supor que Saul não soubesse que Chica estava grávida no momento em que se casou com ela e, que por ventura, o filho tivesse nascido prematuro.

Mesmo com a proibição por parte dos dispositivos censórios, essa é uma temática constante nas telenovelas, antes mesmo de seu período de modernização. Podemos lembrar do grande clássico “O Direito de Nascer”, do cubano Félix Caignet, que o público conheceu ainda na época das radionovelas. Lançada pela TV Tupi SP (com transmissão no Rio de Janeiro, pela concorrente TV Rio), em 1964, foi o primeiro grande sucesso nacional e responsável pela simpatia do público em relação ao gênero. Na trama, Maria Helena (Nathália Timberg) foi “mãe solteira”, todavia a sociedade de Havana não ficou sabendo disso. Talvez seja um possível motivo para a não proibição da narrativa. Apesar de “Fogo sobre terra” tratar do mesmo assunto, a forma como a narrativa iria se desenrolar seria diferente.

No parecer seguinte, referente aos capítulos 153-154, as censoras sugeriam novos cortes, alegando que “tais suspensões decorrem do fato relativo a adiantada gravidez da personagem Chica<sup>296</sup>, que casou-se recentemente com Saul, decorrendo daí uma situação imprópria para o horário das 20 horas” (PARECER n° 21261/74, 29 out 1974, p. 1). Na sequência, as censoras<sup>297</sup> afirmam que Diogo está consciente que é pai do futuro bebê de Chica e que Saul está preso e solicitaram corte em toda a sequência. É somente no capítulo 160 que as censoras se mostram satisfeitas com o desenrolar da narrativa:

Nesse capítulo, Chica assume uma posição digna e coadunante com o seu estado civil, não permitindo qualquer intervenção ou ligação com Diogo, além de afirmar que o pai da criança que espera é Saul. Dessa forma é totalmente aceitável a introdução do assunto relativo a sua gravidez. No mais não existe quaisquer implicações, podendo o capítulo examinado ser aprovado com a impropriedade de 12 anos. (PARECER n° 21404/74, 4 nov 1974, p. 1).

Tal elogio censório foi motivado quando Diogo agradeceu a Chica por ter cuidado de sua filha Viviane (Rosana García) e propõe que a ajudaria a cuidar do filho que esperava. É quando ela retruca e diz que somente Saul poderá tomar esse tipo de decisão. Sendo assim, a autora mantém certa coerência na telenovela, pois Chica pode ter mentido para Diogo, por não desejar qualquer tipo de aproximação com ele, mesmo ele sendo o verdadeiro pai. Todavia, mesmo após o episódio ocorrido no capítulo 160, capítulos futuros ainda faziam referências a paternidade de Diogo em relação ao filho de Chica, sendo eliminados pelos

<sup>296</sup> A atriz Dina Sfat estava grávida de sua terceira filha, que nasceu em fevereiro de 1975, um mês após o término da narrativa. Todavia, o filho de Chica nasceu antes disso. O que podemos deduzir que não foi a gravidez da atriz que interferiu nesse enredo.

<sup>297</sup> Parecer n° 21287/74, de 30 de outubro de 1974. Referente aos caps. 156-158.

censores. Referências essas em diálogos ou em sugestões de cena, como podemos verificar nesse fragmento referente aos capítulos 173/174, assinado pelas censoras Maria das Graças Sampaio Pinhati e Therezinha de T. Neves:

Os capítulos em exame não apresentam implicações que merecem destaques, apenas o corte assinalado na fl. 14 do capítulo 174, onde o “close” do personagem Diogo imediatamente ligado ao do recém-nascido filho de Chica, sugere, propositalmente, a ideia de uma ligação sanguínea. Afora isso, os capítulos poderão ser liberados com a impropriedade de doze anos. (PARECER nº 21965/74, 19 nov 1974, p. 1).

Após tantos pareceres questionando o fato de Chica ter engravidado antes do casamento, o diretor Rogério Nunes enviou uma carta para os representantes da Rede Globo informando que diversas situações inconvenientes deveriam ser cortadas. Sobre Chica, o dirigente afirmou:

Em capítulos anteriores da telenovela “Fogo sobre terra”, foram impostos cortes nas passagens que davam a entender que o filho da personagem Chica Martins não era da pessoa com quem a mesma se casara, mas de outro homem com o qual mantivera relações amorosas. Apesar dessa medida, a produção insiste em revelar a paternidade da criança fora do casamento e já no capítulo nº 175 chega a indicar características fisionômicas que conduzem à identificação de um “pai” que não é o verdadeiro marido, daí a necessidade de novos cortes, tendo em vista que o horário da apresentação do espetáculo não permite que sejam tratados assuntos dessa natureza. (NUNES, 21 nov 1974, p. 1).

Entre os capítulos 181-182 Saul é morto ao tentar fugir das forças policiais. Ao saber do ocorrido, Diogo tenta consolar Chica, que pede que ele seja retirado do local. A situação se modifica nos capítulos 187-189 quando Diogo pede Chica em casamento e ela aceita. Nesse momento, novamente o assunto em relação ao filho de Chica é inserido e a censora Therezinha de Toledo Neves solicita corte: “cap. 188, pag. 14, quando o Diogo ao pegar no colo o filho de Chica Martins diz: ‘vem cá meu filho’ (esta parte não consta no script)” (PARECER nº 22343/74, 5 dez 1974, p. 1). Mesmo Chica e Diogo tendo contraído núpcias, o assunto do filho continuou sendo proibido pela censura. A última referência que encontramos nos pareceres aconteceu no capítulo 198, quando as censoras Therezinha e Maria das Graças apontaram: “do ponto de vista censório, encontramos inconveniências no diálogo de Chica e Diogo, quando abordam o assunto sobre os filhos, dando a entender que Diogo é pai de Saul” (PARECER nº 22802/74, 13 dez 1974, p. 1).

Outra questão expressa pelos censores referia-se ao uso indevido de medicamentos. Ao analisar “Os Inocentes”, as censoras Therezinha de Toledo Neves, Maria Helena Medeiros e Maria das Graças Sampaio Pinhati sugeriram cortes nas cenas em que Juliana (Clayde Yácones), em seu plano de vingar os inocentes, solicita que Marina (Márcia Maria) tome

remédio para emagrecer, no momento em que a jovem se prepara para concorrer em um concurso de beleza. No anexo, que consta no parecer referente aos capítulos 46 a 48, é destacado uma das falas de Juliana que diz: “Um remédio que não deixa você ter fome, entende? Um comprimido antes do almoço... outro antes do jantar e você não sente mais fome” (ANEXO..., 1º abr 1974, p. 1). Os censores pediram suspensão dessas cenas alegando “desencaminhamento moral e social de pessoas inocentes, dirigindo especialmente a uma jovem com possibilidade de se tornar toxicômana” (PARECER nº 1407/74, 29 mar 1974, p. 1 verso).

## 6.2 SENSUALIDADE, VULGARIDADE E BAIXEZA

Nos critérios que visam eliminar questões percebidas como imorais, várias questões foram percebidas. Logo nos primeiros capítulos de “Fogo sobre terra” os censores se mostraram preocupados com o comportamento Ivone (Darcy de Souza), que junto ao marido Quebra-galho (Germano Filho) queriam realizar o casamento da filha mais velha, que era menor de idade, Estrada de Ferro (Françoise Forton), com um rico fazendeiro da região, Artur Braga (Herval Rossano). Os censores José do Carmo Andrade e Gilberto Pereira Campos ao analisarem o 13º capítulo concluíram que:

Paulatinamente, verifica-se em toda a extensão deste capítulo, sob exame, tendência de vercatilizar os apenas negativos, haja vista situação em que mãe ignorante, venalmente, induz e alicia jovem menor a se aproximar de senhor de terras (Artur Braga), que, face seus olhares impudicos, a deseja, bem como outras de forte dose de aspectos dramáticos e nocivos à formação da personalidade do fruidor imaturo. (PARECER nº 15316/74, 17 maio 1974, p. 1).

Um das justificativas apresentadas pelos censores ao propor o corte é que a cena representa “indução da jovem menor de idade ao sexo prematuro, com agravante de tratar-se de homem maduro e inescrupuloso” (PARECER nº 15316/74, 17 maio 1974, p. 2). Estrada de Ferro se mostrava contrária ao desejo dos pais, que insistiam em conseguir um bom casamento, mesmo que para isso tenha que entregar a filha antes do momento. Capítulos adiante, Estrada foge e casa às escondidas com Nilo Gato (Edson França). Após ficar viúva, os pais de Estrada ainda almejava o casamento dela com Artur, mas neste momento ele está prestes a deixar Divinéia para se casar com Maria Paula (Ada Chazeliiov), que conhecera em Cuiabá e se recusava a viver no interior.



Mesmo com a impossibilidade de casar a filha com Artur, Ivone não desistiu de seus planos, o que gerou cortes em outros capítulos. Para manter a sequência da personagem, Boni enviou uma carta relatando os próximos acontecimentos da personagem, apontando que Estrada de Ferro “vive chorando a morte do marido (Nilo Gato). Ivone, sua mãe, sonha ainda com um bom casamento para a moça. Por isso insiste que ela deveria tornar a casar, apontando Bruno, fazendeiro e rico, como um bom partido. Mas o assunto morre aí, nada mais acontecendo” (OLIVEIRA SOBRINHO, carta a DCDP, 13 set 1974, p. 1, grifo dele). Neste caso, fica nítido que a preocupação da mentalidade censória é não permitir que o fator dinheiro seja o principal para a realização do casamento. Tanto Artur quanto Bruno (Vinícius Salvatore) pertencem a classes sociais diferentes de Estrada, e esse é o único fator que motiva Ivone ao querer unir sua filha com eles.

Na mesma narrativa, foi observado sequências de amor livre. Os censores Geralda de Macedo e Luiz Fernando Cardoso, na análise do capítulo 91, solicitaram corte na cena em que Bárbara (Regina Duarte) passa a noite na cabana, antes ocupada por Nilo Gato (Edson França), com Pedro (Juca de Oliveira). Nas palavras dos censores: “sugerimos corte [...] por considerá-lo inadequado ao espectador a que destina a novela, pelo fato de o mesmo deixar transparecer que houve entre o casal, mais que um simples encontro de namorados” (PARECER nº 18169/74, 12 ago 1974, p. 1). Em outras palavras, o corte foi motivado pela concretização do amor livre entre Bárbara e Pedro. Apesar do interesse mútuo, nesse momento da narrativa, a jovem estava comprometida com Gustavo (Fúlvio Stefanini).

A questão da embriaguez dos personagens era tido como “baixeza”, logo os personagens que faziam uso de álcool de forma constante eram recriminados. Em diversos momentos os censores advertiram o constante uso de bebida alcoólica por parte da personagem Marina (Márcia Maria), de “Os Inocentes”. As censoras Graciete Moreno da Silva e Maria Helena Medeiros chegaram a apontar que “Marina, porém, não se sente realizada e não está segura de sua atitude<sup>298</sup>, procurando na bebida, da qual não se separa um só momento, uma fuga aos problemas” (PARECER nº 17075/74, 9 jul 1974, p. 1-2).

No campo da embriaguez motivada por algum acontecimento específico, o que difere da situação apresentada em “Os Inocentes”, temos o caso de Diogo (Jardel Filho) em “Fogo sobre terra”. Juliano (Ênio Santos) revelou para os irmãos Diogo e Pedro (Juca de Oliveira) que Heitor (Jaime Barcelos) e Celeste (Gessy Fonseca), os pais de criação dele, são os verdadeiros responsáveis pelo acidente que vitimara os pais verdadeiros. Diogo fica revoltado

---

<sup>298</sup> A atitude que as censoras se referem é o fato da moça casar-se com Agenor (Hilkias de Oliveira). Fato que ainda vamos analisar.

com o que escuta, pede demissão da companhia e revela para o delegado a verdade sobre o assassinato de seus pais, todavia o crime já estava prescrito. É neste ínterim que o rapaz vai utilizar a bebida alcoólica como forma de escapismo, o que motivou uma série de cortes. Geralda Macedo Coelho e Luiz Fernando Cardoso, por exemplo, afirmaram que: “visando adequar a novela ao público a que se destina – maiores de doze anos – sugerimos que seja suprimida parte da cena em que Diogo numa boate e em elevada embriaguez, provoca briga por ter importunado uma jovem que se encontrava em companhia do namorado” (PARECER nº 18694/74, 23 ago 1974, p. 1).

A recorrência do estado de embriaguez de Diogo, aliado aos conflitos de Bárbara (Regina Duarte) com o pai Heitor, levaram as censoras Maria das Graças Sampaio Pinhati e Therezinha de Toledo Neves, ao analisarem os capítulos 116-118, a emitirem um comunicado à chefia:

Observamos, contudo, que o relacionamento de Bárbara com os pais e a frustração de Diogo, começam a construir uma implicação no contexto da trama, atingindo um grau de intensidade inadequado para o horário estabelecido para a exibição do drama. [...]. Diogo continua num estado de embriaguês permanente surgindo daí a repetição da imagem do homem frustrado e incapaz de superar um problema e que encontra consolo na bebida. Julgamos de bom alvitre alertar a Chefia para tais episódios que não podem continuar a serem explorados na telenovela, pelas razões já expostas. (PARECER nº 19445/74, 10 set 1974, p. 1 anteverso e verso).

Após a advertência dos técnicos de censura, o diretor Rogério Nunes emitiu um ofício para a TV Globo para modificar o perfil dos personagens Diogo e Bárbara “que vem comprometendo todo o espetáculo, sob pena de serem impostas restrições mais sérias, dentre elas a elevação de impropriedade estabelecida para o programa” (OFÍCIO nº 969/74-SC/DCDP, 11 set 1974, p. 1). A emissora, por meio do diretor Edgardo Erichsen, enviou uma carta para a DCDP solicitando o cancelamento de alguns cortes “feitos nas folhas: 5, 10 e 11 do cap. 116, folha 7 do cap. 117 e folhas 1, 12 e 16 do cap. 118” (ERICHSEM, carta a DCDP, 13 set 1974, p. 1). O despacho realizado por Rogério Nunes cancelou alguns cortes, mas manteve outros dois. Pela falta dos roteiros, não sabemos exatamente quais cortes foram mantidos e quais foram cancelados. Todavia, encontramos outro documento, com a mesma data, assinado por Boni, prestando esclarecimento sobre dois personagens: Diogo e Estrada de Ferro. No caso de Estrada, podemos notar que a personagem não havia sido mencionada no ofício anteriormente enviado. Tampouco no parecer que deu origem ao ofício. Todavia, acreditamos que alguns cortes estavam relacionados à personagem, pelo fato de sua mãe ainda insistir em arranjar um casamento para filha, situação analisada por nós na categoria anterior. Em relação a Diogo, Boni assim justifica as atitudes do personagem:

Abalado com a revelação de Juliano (cap. 90) sobre o acidente que vitimou seus pais, principalmente porque sempre teve grande estima e respeito por Gonzaga, entra em desespero e fica sem rumo por algum tempo, buscando refúgio na bebida, atitude que tanto a Dra. Lisa como Chica Marins reprovam diversas vezes, tentando fazê-lo voltar à realidade. Embora desiludido, vai aos poucos se recuperando e entre os capítulos 120 e 126, quando sua filha Vivi sofre um acidente, reassume seu posto na direção das obras do canal. (OLIVEIRA SOBRINHO, carta a DCDP, 13 set 1974, p. 1, grifo dele).

Essa descrição das motivações e perspectiva do personagem relatada pelo superintendente da emissora foi motivada para uma possível reconsideração. A legislação censória até permite alguns personagens desviantes, desde que exista uma reprovação expressa do comportamento, por isso o destaque dado por ele na carta, no momento em que afirma que duas personagens condenam sua atitude. Não obstante, a mentalidade censória não permite que personagens do núcleo protagonista tivessem comportamentos desviantes. O fato de Diogo, desiludido, ter encontrado o escapismo da bebida, é o suficiente para motivar os cortes, para evitar possível influência nos telespectadores. Também não temos como afirmar se a carta teve algum efeito prático ou se Janete Clair teve que reescrever os capítulos seguintes, mas sabemos que os pareceres seguintes não criticaram mais o estado de embriaguez do personagem.

Ainda a relação ao estado de embriaguez em “Fogo sobre terra”, as censoras Maria das Graças Sampaio Pinhanti e Therizanha de T. Neves solicitaram cortes em quatro páginas do capítulo 172, “vez que o conteúdo dos mesmos (atitudes agressivas de Brisa, provocado pelo estado de embriaguez) não coaduna com o horário das 20h” (PARECER nº 21928/74, 18 nov 1974, p. 1). A justificativa da personagem é que após o seu casamento com André (Marcos Paulo), Brisa (Sônia Braga) vai morar na cidade grande e tenta se adaptar a novos costumes. Acreditamos que nesse caso foi uma cena isolada, visto que em outros pareceres a questão não fora mencionada.

A personagem Mariana (Márcia Maria), de “Os Inocentes” voltaria a receber impropriedades no momento em que afirmou que “aparecer em filmes ‘sem roupas’ é uma manifestação incompreendida apenas pelas pessoas atrasadas” (PARECER nº 15201/74, 15 maio 1974, p. 1). Tal fato não passou despercebido pelas censoras Myrtes N. de O. Pontes e Hellé P. Carvalhêdo que solicitaram corte na cena alegando que a mesma fere a moral e os bons costumes. Na mesma trama, as censoras Ivelice Gomes de Andrade e Maria Helena Medeiros<sup>299</sup> solicitaram corte na palavra “vagabunda” dita por Durval (Silvio Rocha). Estes

<sup>299</sup> Parecer nº 15988/74, de 4 de junho de 1974.

cortes revelam como a questão moral, presente na mentalidade censória, não permitia a veiculação de elementos da “nova moral” que estava em iminência à época.

Finalizando esta parte, na telenovela “Fogo sobre terra” o comportamento da personagem Chica (Dina Sfat) por vezes fora julgado como vulgar. Os censores Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade, por exemplo, ao analisarem os capítulos 33-34 apontaram que “as cenas dramáticas e expressões vulgares de que se utiliza a personagem Chica Martins não se identificam com um programa cujo veículo é a televisão e que é difundido num horário a que tem acesso determinada faixa infantil” (PARECER nº 16027/74, 6 jun 1974, p. 1). O anexo que acompanha o parecer com os cortes indicados, aponta que se trata de um diálogo de Chica com Frida (Ida Gomes), a dona do único hotel da cidade. Das cenas descritas no anexo, a frase que nos chamou mais atenção foi quando Chica, se referindo a Diogo (Jardel Filho), diz: “Mas ele volta. Ele vai pená nas penas do inferno... Hei de fazê uma simpatia tão forte, que ele não vai ter sossego, enquanto não vier me buscar, como um carneirinho, de joelho, implorando pra mim voltá” (ANEXO...).

Neste momento da narrativa, Chica ainda está dividida entre os dois irmãos, Diogo, que havia deixado-a e Pedro (Juca de Oliveira), paixão de infância. Todavia, se mostrava disposta a seguir em frente com a “simpatia” que havia afirmado a Frida. Os mesmos censores, na análise dos capítulos seguintes, solicitaram o seguinte corte:

Visando a preservar o espírito infantil-juvenil de impressões malsãs à sua formação, determinamos dois cortes no capítulo 36. O primeiro corte, constituído de tomada de ‘flashback’, com Pedro e Chica abraçados e rolando sobre a relva. O outro, diálogo entre Ivone com Chica, onde aquele ensina à moça uma ‘fórmula’ de simpatia, divulgando assim prática de magia negra. Isto posto, indicamos a liberação dos capítulos em questão, feitos os cortes, com impropriedade para menores de 12 anos. (PARECER nº 16095/74, 7 jun 1974, p. 1, grifos nossos).

A respeito deste parecer devemos acentuar duas questões. A primeira é a eliminação da cena de Pedro e Chica, exibida no primeiro capítulo da trama e uma das poucas cenas que foram preservadas. Não sabemos se o que levou os censores a emitir esse corte. Excesso de sensualidade ou até mesmo de vulgaridade? Se for este o motivo, por que ela foi exibida anteriormente? Sabemos que as mentalidades censórias agem com visões diferenciadas, nem sempre ligadas aos dispositivos censórios. Outro possível motivo é o fato de Chica ter se aproximado de Diogo e, ao mesmo tempo, estava lembrando seu passado com o irmão dele! Sabemos que capítulos depois Chica ajudará Pedro em seu romance com Bárbara, sendo assim acreditamos que ela não iria nutrir nenhum sentimento amoroso em relação a ele.

O segundo ponto, próprio desta categoria, no tocante à mentalidade censória, mas que também poderíamos inseri-lo na categoria em que debatemos a religião. Novamente há um conflito entre a mentalidade e os dispositivos. A lei é clara que nenhuma religião poderia ser ridicularizada em cena. O enredo pretendia mostrar Chica solicitando a Ivone (Darcy de Souza) uma simpatia para “prender” Diogo. Todavia, o censor qualifica a prática como “magia negra”, desqualificando a religiosidade popular e também as religiões de matriz africana. Embora não seja possível descobrir qual era a prática religiosa de Ivone, sabemos que a atriz tinha traços de negritude. Logo, o censor poderia ter realizado essa associação. Novamente fica claro que para a mentalidade censória a única religião aceita é o cristianismo católico.

Novamente Geralda e Andrade, no parecer seguinte, analisando os capítulos 37-39, solicitaram corte na cena em que Chica faria sua simpatia, de acordo com o parecer, no capítulo: “Chica rompe com Diogo, ante a indiferença do engenheiro para com ela, mas, por outro lado, vai por em prática o feitiço para resolver o seu problema” (PARECER nº 16235/74, 12 jun 1974, p. 1). Os censores realizaram ao todo 19 cortes nesse conjunto de capítulos, sendo cinco no capítulo 38 e catorze no capítulo 39, ou seja, apenas nas páginas 3 e 8 não havia corte. Os motivos para os cortes foram diversos, e ainda vamos analisá-los no decorrer deste capítulo, no tocante a essa categoria, novamente afirmaram “manifestação de ato ligado à magia negra” (PARECER nº 16235/74, 12 jun 1974, p. 2).

### 6.3 FAMÍLIA

Como já elencamos, a preservação da família, no âmbito do discurso, era a principal preocupação censória. Relacionamentos de pais e filhos e questões matrimoniais, notavelmente o adultério e o desquite, eram pontos que os censores sempre estiveram atentos.

No tocante ao relacionamento entre pais e filhos, “Fogo sobre Terra” recebeu diversas críticas censórias envolvendo, especialmente, os personagens Bárbara (Regina Duarte) e Gonzaga (Jaime Barcelos). Como já apresentamos, Bárbara queria viver livremente, sem pressões dos pais. Desde que a personagem surge na trama, os censores questionaram o seu comportamento, sobretudo pela intérprete ser a “namoradinha do Brasil”. Contra a vontade do pai, Bárbara começa a se envolver amorosamente com Pedro (Juca de Oliveira), todavia Gonzaga pretendia que a filha se cassasse com o advogado Gustavo (Fúlvio Stefanini).

Um dos principais conflitos inicia-se entre os capítulos 51 e 53, em que “Bárbara reúne a família para avisar que resolveu ser obediente, tornar-se ‘menina boa’ e comunicar

seu noivado com Gustavo; mas, de certa feita recebe uma aliança de Pedro Azulão, o qual vai a sua casa pedir-lhe em casamento ao pai” (PARECER nº 16642/74, 27 jul 1974, p. 1). Neste conjunto de capítulos, os censores José do Carmo Andrade e Geralda de Macedo Coelho solicitaram diversos cortes, no conflito de Bárbara, a justificativa foi que a presença de “diálogos ou situações reveladoras de tendência antifamiliar” (PARECER nº 16642/74, 27 jul 1974, p. 2). Fica claro que embora Bárbara aceite assumir o noivado com o advogado, era de outro homem que ela gostava. Para os censores, isso fere à lógica familiar, ou seja, a clara desobediência à figura paterna. Fato este que fica mais evidente capítulos depois<sup>300</sup>, quando “Bárbara reage a ideia de apresentar o casamento com Gustavo, demonstrando agressiva rebeldia”, sendo o corte sugerido “em virtude de inserir rebeldia, irreverência de filha ao pai” (PARECER nº 17480/74, 19 jul 1974, p. 1).

Mesmo contra a vontade aparente, cerca de trinta capítulos depois, é realizado o casamento entre Bárbara e Gustavo. Nara (Neuza Amaral), a verdadeira mãe de Bárbara, tenta avisar Pedro do casamento da amada, que tenta impedir, em vão, a cerimônia. Os censores Geralda de Macedo Coelho e Luiz Fernando Cardoso ainda apontaram que “realiza-se o casamento com atitudes de Gustavo e Artur Braga que deixam em dúvidas quanto a autenticidade do juiz e escrivão” (PARECER nº 18832/74, 27 ago 1974, p. 1). Não obstante, a liberação dos capítulos 104-105 recebeu cortes “no primeiro caso aparece Bárbara com atitudes de revolta por obedecer inteiramente aos pais no que se refere ao casamento com Gustavo” (PARECER nº 18832/74, 27 ago 1974, p. 1).

Mesmo após o casamento, Bárbara continua-se a se encontrar com Pedro. Gonzaga e Gustavo fazem de tudo para que o rapaz fosse preso e oferecem prêmio para quem conseguir capturá-lo. Pedro chegou a ser alvejado, mas conseguiu fugir da emboscada e recebe cuidados da médica Lisa (Aracy Cardoso), prima de Bárbara. Bárbara, ao descobrir que havia sido usada pelo pai e pelo marido para atrair Pedro, fica revoltada, o que vai lhe causar novamente a cegueira psicológica. As censoras Maria das Graças Sampaio Pinhati e Therezinha de Toledo Neves<sup>301</sup> insatisfeitas com o comportamento da moça solicitaram corte e advertiram a chefia para enviar correspondência à emissora com a finalidade de suprimir essa vertente do comportamento da personagem.

---

<sup>300</sup> Parecer referente aos capítulos 70-71, assinado pelos censores Geralda de Macedo Coelho e Corrêa Lima.

<sup>301</sup> Parecer nº 19445/74, de 10 set 1974. Refere-se aos capítulos 116-117. Além do comportamento de Bárbara, as censoras também se referiam ao estado permanente de embriaguez de Diogo. Esta situação, bem como o ofício de Nunes e a respectiva resposta já foi analisada anteriormente. Como também já apresentamos, entre os capítulos 126-128, Gustavo revela à Bárbara as circunstâncias falsas em que ocorrera o casamento deles, fato que implica no retorno da visão da jovem.

Entre os capítulos 187-189 Gonzaga e Celeste (Gessy Fonseca) celebram bodas de prata, momento em que novamente o patriarca, juntamente com Gustavo, tentam promover um colóquio amoroso entre Bárbara e o ex-marido. O motivo era desfazer a tentativa de namoro entre Bárbara e Pedro (que, neste momento, encontrava-se preso). Contudo, o casal consegue superar esse contratamento, o que vai fortalecer ainda mais o namoro entre eles. Não contente com essa situação, Gonzaga começa a chantagear a filha e chega a levar sua loja à falência, fato este que levou a censora Therezinha de Toledo Neves a sugerir corte. (PARECER nº 22343/74, 5 dez 1974, p. 1).

Mesmo com o corte sugerido, e aceito pela chefia, nos capítulos seguintes (190-191) é apresentado que “após arruinar a boutique de Bárbara, Gonzaga impõe como condição para salvá-la de provável falência que a jovem se afaste de Pedro. Revoltada, sem conseguir ajuda de seus familiares, Bárbara deixa a casa paterna” (PARECER nº 22511/74, 8 dez 1974, p. 1). Tal cena levou a censora Therezinha de T. Neves a solicitar corte no momento em que “Bárbara discute violentamente com o pai, servindo de exemplo negativo para os jovens menos amadurecidos” (PARECER nº 22511/74, 8 dez 1974, p. 1). Todavia, Rogério Nunes, em seu despacho, desconsiderou esses cortes apresentados pela censora. Na sequência da telenovela (caps. 192-195), as censoras Therezinha e Maria das Graças Sampaio Pinhati apresentam que:

Bárbara vítima das pressões de Gonzaga se vê obrigada a vender a boutique para continuar sendo uma mulher livre e sem comprometer-se. Feliz recebe a notícia da liberdade de Pedro. Apesar das tentativas de adaptação à cidade grande Pedro Azulão sente-se deslocado, pretendendo retornar a Divinéia. Os papéis para o casamento estão correndo no cartório. Gustavo inconformado apela para a chantagem tentando amedrontar Bárbara, contudo não é sucedido nos seus objetivos, o que o leva a assumir um comportamento agressivo e desajustado, ameaçando a vida da jovem, do noivo e da sua própria, caso o casamento se consumasse. (PARECER nº 22596/74, 9 dez 1974, p. 1).

Em face ao enredo descrito, as censoras solicitaram corte das “situações negativas capazes de influenciar o público menos amadurecido, principalmente quando o personagem Gustavo faz uma verdadeira apologia ao uso de armas de fogo, o que deve ser suprimido” (PARECER nº 22596/74, 9 dez 1974, p. 1). Podemos perceber que durante toda a trama de Janete Clair as ações de Bárbara, por motivos distintos, receberam advertência censória. Mas do que o enredo em si, percebemos que muitos cortes advêm da atriz que interpreta a personagem, pois a mentalidade censória não poderia permitir que uma *persona* dotada de tanto carisma pudesse fazer uma personagem rebelde, como já assinalamos anteriormente. Mesmo que seja dada a razão para as atitudes de Bárbara, especialmente quanto ao próprio pai

tenta sabotá-la, uma desobediência à autoridade paternal tinha que ser cessada. No fim da trama, Pedro retorna à Divinéia e está disposto a se “afogar” no momento da inauguração da usina hidrelétrica, em que a barragem é finalizada e a cidade é coberta pelas águas. Embora esse fosse o fim desejado pela autora, não foi o que aconteceu. Bárbara aparece em Divinéia e avisa ao amado que está esperando um filho dele. Desta forma, os personagens conquistam seu *happy end* e mais uma vez Regina Duarte encarnou a “namoradinha”.

Já em “Os Inocentes” o plano de vingança de Juliana (Clayde Yáconis) em relação aos inocentes, acabou causando alguns distúrbios familiares. O que mais teve destaque foi o caso de Marina (Márcia Maria) e o seu relacionamento com a mãe Guiomar (Laura Cardoso) e o avô Durval (Sílvio Rocha). Iludida a participar do concurso de Miss São Paulo e apoiada por Juliana, Marina abandona a vida na pequena cidade para aventurar-se em São Paulo. As censoras Myrtes N. de O. Pontes e Hellé P. Carvalhêdo fizeram o seguinte apontamento:

Dentro desse contexto o que permanece exaltada é a mensagem de desajuste e rebeldia, fruto de um mau relacionamento entre pais e filhos. Os primeiros caracterizados como retrógrados, ignorantes ou déspotas, cerceando a liberdade e o desejo de novas experiências ou mesmo, colocando entaves para a felicidade dos últimos. A par disso, é destacado irresponsavelmente o resultado atraente que a vida livre do domínio paterno traz para os jovens que, corajosamente enfrentam o desafio do desconhecido. [...]. Os cortes indicados visam suprimir os aspectos prejudiciais por demais evidentes, entretanto o tema continuará a ser desenvolvido em torno da desintegração da família, tornando inócua a simples medida de eliminação de cenas e diálogos. O que se faz necessário, repetimos, é uma sanção imediata para os comportamentos negativos, enfatizando as consequências funestas que os mesmos acarretam. Mais uma vez notificamos a Chefia da urgência de modificações fundamentais no desenvolvimento da novela, a fim de que o público em formação não seja contaminado pelos maus exemplos apresentados, e a mesma seja coerente com o horário estabelecido. (PARECER nº 15338, 20 maio 1974, p. 1 antiverso e verso).

As preocupações das censórias fazem sentido dentro do que denominamos de mentalidade censória, ou seja, o comportamento dos pais não deveria ser questionado pelos filhos. A rebeldia também não deveria ser mostrada sem uma clara punição. Para agravar, o plano de vingança pregava o desajuste familiar, instituição cara ao regime ditatorial. Todavia, devemos chamar atenção que o enredo envolvendo os conflitos de Marina estão claramente descritos na sinopse que Ivani Ribeiro apresentou para a DCDP, como podemos verificar neste fragmento:

Marina é muito diferente de sua irmã Daisy. Marina vive diante do espelho, vaidosa e coquete, seu grande sonho, sua maior ambição, é ser um dia Miss São Paulo e, possivelmente, Miss Brasil. Depois, quem sabe... Miss Universo. Frívola e namoradeira, Marina vive em conflito com o avô, o rígido Durval, que tem sempre a Bíblia nas mãos, fanatizado e severo, moralista e implicante. (OS INOCENTES, sinopse, p. 1-2).



Como se pode perceber, o conflito de Marina e Durval, no tocante a comportamento moral, fatalmente iria ser delineado na trama, com aval prévio da censura. Anteriormente, as censoras Myrtes e Hellé já haviam questionado esse comportamento da personagem, apontando que ela não poderia vencer o concurso de beleza:

Aliás, a personalidade de Marina, mais marcante nesses últimos capítulos, se caracteriza pelos conceitos de independência e liberdade, tão bem aceitos pelos jovens de hoje, ávidos em adotar atitudes de agressão e rebeldia. Sugerimos não só a supressão dessas exposições, como julgamos oportuno chamar a atenção da direção da novela para que esses aspectos, indutivos à conflitos e desajustes familiares, tenham um objetivo imediat de mostrar os males a que tais comportamento conduzem. Obviamente, se Marina vencer no concurso de beleza, conseguir o “status” ambicionado, sair de casa para viver independente, a sanção final perderá muito sua força, sendo incapaz de evitar que a mensagem negativa seja difundida. (PARECER nº 15201/74, 15 maio 1974, p. 2. Grifos no original).

É oportuno indicar que as censoras admitem que Ivani Ribeiro apenas esteja transpondo um caso comum do dia a dia para a telenovela, mas a mentalidade censória impede de aceitar tal comportamento. Por não ser algo moralmente aceito, é necessário exigir um “imediat” (grifo das censoras) fim dos comportamentos da personagem. E puni-la, fazendo-a perder o concurso. Marina tinha que servir de exemplo positivo, ou seja, se o jovem for rebelde e quer conquistar sua liberdade, ele será punido por isso – e não servir de estímulo para “agressiva” juventude da época.

É singular observar que a maioria das vezes que citamos acontecimentos censórios de “Os Inocentes”, Marina é sempre o foco. A distância histórica de um produto “descartável” como a telenovela nos levaria a pensar que as únicas ações que podem ser consideradas negativas partiam de Marina. Embora a personagem Juliana, a arquiteta da vingança e responsável por todos esses acontecimentos com Marina, seja igualmente citada, outros alvos de sua vingança não o são. O conceito de “mentalidade censória” nos faz compreender as atitudes censórias com foco nessa personagem. Marina representa a juventude das pequenas cidades, que almeja deixar a terra natal em busca de um progresso de vida, por vezes pautado em questões tidas como fúteis, como um concurso de beleza. Marina deseja “ser alguém”, tendo em sua beleza o aval para a conquista. Em face disso, o comportamento dos outros personagens de Roseira tornam-se menos atrativos para o universo censório por não mostrar comportamentos que, além de induzir aos maus costumes, vão de encontro com a visão de juventude dos quais a mentalidade censória (e não exatamente os censores) são devotos.

Poderiam ser listados aqui nesta categoria a rivalidade entre dois “irmãos” – Marcelo (Tony Ramos) e Renato (Paulo Figueiredo) – e a disputa pelo amor de Deise (Elaine Cristina).

Foi Juliana a responsável pelo casamento de Marcelo com Deise e também a grande entusiasta para que Renato admita seu amor pela cunhada e passe a disputá-la com o irmão. Além do mais, a vingativa enviava, anonimamente, flores para Deise, com a finalidade que Marcelo acredite ser o irmão o responsável. Ainda neste núcleo, poderia ser destacado o fato de a tia de Renato, Isabel (Lucy Meirelles) ter sido mãe solteira, fruto de um relacionamento com Tomás (José Parisi), e ser a verdadeira mãe de Marcelo. Logo, Marcelo e Renato são primos. Para além disso, Hortência (Maria Estela) faz o “próprio filho”, Marcelo, acreditar que ele havia herdado os problemas mentais do pai. Enfim, a telenovela mostrou diversos comportamentos familiares com mensagens negativas, todavia a censura preferiu focar suas energias na personagem Marina.

Mesmo com todas as recomendações censórias, Marina, mesmo perdendo o concurso de Miss, iria se aventurar a seguir carreira de atriz. É neste momento que ela começa a se envolver com Agenor (Hilkias de Oliveira). O relacionamento de Agenor e Marina apresentaram dois agravantes censórios: o adultério e a possibilidade de bigamia; como podemos verificar no parecer assinado por Graciete Moreno da Silva e Maria Helena Medeiros:

Em conversa com a irmã, Marina reafirma seu propósito de se casar com Agenor, no estrangeiro, uma vez que este se diz desquitado, quando na realidade é casado e não tenciona separar-se da mulher, pretendendo apenas uma aventura com a jovem, fato confirmado por ele próprio à esposa quando esta exige a separação por tomar conhecimento de sua nova conquista. [...]. Consideramos tremendamente pernicioso a caracterização da personagem Marina, fútil, vaidosa, envergonhada da situação humilde da família, e que se pretende casar com um desquitado rico para subir de posição social, embora não se sinta segura do que quer e uma prova disso é a sua dependência pelo álcool. [...] Tendo em vista que a novela em pauta aproxima-se, já, de seu final, não vemos lógica em sugerir aumento de faixa etária, todavia, pedimos a intervenção da Chefia junto a parte interessada no sentido de que sejam atenuadas o excesso de dramaticidade e o caráter nocivo de alguns figurantes, nos próximos capítulos. Sugerimos, assim, a liberação do espetáculo para maiores de 12 anos, condicionada ao corte de todo um quadro, no capítulo 136, por ser sua exibição extremamente pernicioso, consubstanciando a ligação ilícita do “noivo” de Marina, visto ser casado e não tencionar desquitar-se, constituindo-se a jovem em mais uma de suas conquistas. (PARECER nº17075/74, 09 jul 1974, p. 1-2).

A trama de Ivani Ribeiro teria ainda aproximadamente 40 capítulos até o final, ou seja, não estava exatamente nos “últimos capítulos”. Se os excessos de Marina (no álcool ou no relacionamento familiar) já eram questionados pelos censores, neste momento temos três grandes agravantes que já foram, anteriormente, criticados em outras telenovelas. O primeiro caso é o adultério cometido por Agenor, que mesmo mantendo um romance com Marina não abandonou sua esposa. Como se trata de um adultério masculino, podemos perceber que o

parecer em questão não direcionou críticas ao personagem Agenor. Todavia, o personagem teve comportamento similar ao de Cristiano (Francisco Cuoco) de “Selva de Pedra” que escondia de Fernanda (Dina Sfat) que era casado com Simone (Regina Duarte). À época a censura não foi condescendente e solicitou que as cenas de adultério do personagem fossem retiradas da trama. Assim, podemos questionar o motivo de Agenor não ter recebido as mesmas críticas do personagem de Janete Clair. A explicação que nos vem em mente é o fato de Cristiano estar situado no núcleo central e, assim, o relacionamento com as duas mulheres estava bastante marcado. Já Agenor é um personagem coadjuvante, com pouca inserção narrativa. Além do mais, a esposa de Agenor praticamente não apareceu na trama, tanto é que nem conseguimos localizar o nome da personagem e nem da atriz. Marina, por sua vez, já é um dos destaques da narrativa e já apresentava comportamento tido pelos censores como desviante. Talvez seja esse o motivo de tanta atenção direcionada à personagem. Marina, solteira, não sabendo da real condição de Agenor, tecnicamente não estava realizando nada de errado. Ainda em relação a Agenor, outro agravante que poderia ter sido listado seria uma “apologia” ao divórcio, materializado com a possibilidade de casamento no exterior. Alvo de tantos pareceres, não ganhou grande dimensão neste. O mesmo acontece com a possibilidade da concretização da bigamia, caso Agenor e Marina contraísse núpcias em outro país. Motivações censórias, como se pode perceber, poderiam ter sido várias. Mas o enfoque central é o comportamento de Marina em querer ser famosa e conseguir um “bom” casamento.

Capítulos depois, os inocentes, vítimas da vingança de Juliana, começam a perceber que o comportamento deles era motivado por um plano de vingança. A partir desse momento, o plano de Juliana fracassa e os personagens começam a retornar ao comportamento que apresentavam antes da chegada dela a Roseira. Marina rompe com Agenor e começa um romance com Vítor (Luiz Gustavo).

Já que abordamos o adultério na trama de Ivani Ribeiro, a telenovela de Janete Clair mostrou caso similar, igualmente repreendido. O adultério que esteve presente em “Fogo sobre terra” foi anterior ao tempo narrado. Mesmo casado com Celeste (Gessy Fonseca), Heitor Gonzaga (Jaime Barcelos) teve uma filha, a Bárbara (Regina Duarte), com Nara (Neuza Amaral). O motivo é o fato de a esposa ser estéril. No momento do nascimento de Bárbara, Gonzaga havia roubado a filha da mãe biológica e Celeste não se opôs a cuidar da menina. O casal ainda chegou a adotar Diogo (Jardel Filho). Estes acontecimentos não foram mostrados pela trama de Janete Clair, mas foram retomados em alguns diálogos dos personagens. A advertência censória aconteceu entre os capítulos 40-44, em que os censores

Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade solicitaram suprimir “conflito conjugal em que o marido tenta justificar à esposa estéril o fato de possuir uma filha adúltera” (PARECER nº 16315/74, 17 jun 1974, p. 1). Notamos que tais acontecimentos estavam expressos na sinopse, acreditamos que por ser um fato anterior à narrativa, ou seja, a novela não mostrou a consumação do adultério, os censores acharam irrelevante o fato. Todavia, nos diálogos em que Gonzaga justifica o acontecido gerou corte – possivelmente entendido como exaltação do adultério. Bárbara passa boa parte da trama sem tomar conhecimento de que Nara é sua verdadeira mãe, fato que posteriormente é revelado a ela por Diogo, que descobre que Gonzaga havia sido o responsável pelo “assassinato” de seus pais biológicos.

Nesta categoria, ainda em “Fogo sobre terra”, duas outras impropriedades surgiram na análise censória. A primeira envolve os diversos conflitos, entre o casal Brisa (Sônia Braga) e André (Marcos Paulo), que motivaram uma série de cortes: casamento forçado, desquite, adultério, foram as principais alegações que perdurou praticamente durante os duzentos capítulos. As primeiras advertências censórias começaram entre os capítulos 37-39, momento em que os censores José do Carmo Andrade e Geralda de Macedo Coelho apontaram que no enredo da trama: “Brisa, ajudada por Chica, leva queixa ao Delegado de que André desvirginou-a, fazendo com que a autoridade, mesmo sem provar o crime, inquiria ao moço e force o casamento deste com a jovem” (PARECER nº 16235/74, 12 jun 1974, p. 1). No parecer, com número elevado de cortes, os censores ainda apontam:

Nós mesmo, constatamos ocorrências de aspectos nocivos à formação e à sensibilidade do telespectador infanto-juvenil, máxime o caso Brisa-André, que poderá desfechar em casamento sob coação, vez que a jovem, frustrada no seu amor, imputa ao rapaz uma acusação presumivelmente mentirosa, propiciando, assim, choque com valores familiares, e sendo susceptível de induzir a atitudes paralelas. Evidentemente, esse aspecto, gerado de hipocrisia conflita com a faixa-horária do programa em apreço, razão por que indicam considerável volume de corte, inclusive de cenas com ele relacionadas (como a fuga preparada por André, por exemplo), no sentido de escoimar a telenovela dessa situação comprometedor. (PARECER nº 16235/74, 12 jun 1974, p. 1 antiverso e verso).

No âmbito da mentalidade censória há uma série de complicação neste enredo. A começar por uma possibilidade de estupro. Mesmo no âmbito das ideias, os censores não queriam vincular essa imagem associada ao André, tido como um homem bondoso e digno. O mesmo pode ser associado à sedução e a prática do amor livre, neste caso Brisa sendo a vítima. Nos primeiros capítulos, ficou marcada a diferença entre as irmãs Brisa e Chica (Dina Sfat). Enquanto Chica era descrente no casamento, fruto da percepção do casamento de seus pais, em que Zé Martins (Gilberto Martinho) havia assassinado a esposa por ciúme; Brisa

havia tirado outra lição dessa história, sendo apresentada como filha exemplar, tímida e amorosa. A mentira como recompensa para algo desejado, também ia contra aos preceitos da censura. Nesse caso, a figura do delegado Amaro (Tony Ferreira) ao apoiar um casamento coagido – sem provas e possivelmente baseado na mentira – é outro agravante. Por isso o elevado número de cortes para eliminar qualquer possibilidade desta união.

O parecer seguinte, assinado pelos mesmos censores, afirma que o enredo mostrou: “coagido, André casa-se com Brisa, manifestando rejeição a princípio, mas parecendo conformar-se com o fato” (PARECER nº 16315/74, 17 jun 1974, p. 1). Este parecer também recebeu um elevado número de cortes. Sendo dez páginas no capítulo 40, oito no capítulo 41, dois no capítulo 42, cinco no de número 43 e três no 44º capítulo. De acordo com a conclusão do parecer: “visando a adequá-los à faixa infanto-juvenil, entendemos necessários alguns cortes, os quais acham-se devidamente assinados no script, e, principalmente, se relacionam com o matrimônio de André, via policial, em consequência de acusação mentirosa feita por Brisa” (PARECER nº 16315/74, 17 jun 1974, p. 1).

Novamente ressaltamos que o capítulo 39, onde é desenvolvido, em outros, o imbróglio de Brisa e André recebeu corte em catorze páginas, o capítulo seguinte dez e o subsequente oito. Nem se a emissora usasse o recurso de flashback seria possível salvar o capítulo. Acreditamos que houve alguma negociação da emissora e da Divisão de Censura, todavia não encontramos nenhuma correspondência. Com muitos cortes ou não, o casamento entre André e Brisa foi mantido. O parecer dos capítulos 47-50, também assinado por Geralda e Andrade informa que Zé Martins (Gilberto Martinho) foi para Divinéia abençoar o genro André. Além do mais, por intermédio de Juliano (Ênio Santos), André soube que Brisa estava grávida “com a notícia, e sem demonstrar surpresa, o rapaz tende a aceitar a esposa” (PARECER nº 16522/74, 21 jun 1974, p. 1). Com a justificativa da gravidez de Brisa, os censores não sugeriram outros cortes relacionados ao casamento dos dois. Naturalmente, se Brisa estava grávida e André não esboçou nenhuma reação, eles tiveram relações sexuais antes do casamento, logo a moça não estava mentindo.

Ocorre também que Brisa era apaixonada por André, mas ele não correspondia ao sentimento dela. Tanto é que no capítulo 65 ele chega a propor um desquite. Conforme os censores Geralda de Macedo Coelho e Gustavo Corrêa Lima:

Em diálogo entre Brisa e André, este lhe propõe o desquite como solução para o seu problema sem se importar com o sentimento da esposa. Entendemos que a situação entre Brisa e André, com este sugerindo o desquite, seria normal caso a novela se destinasse a um público adulto o que na realidade não ocorre. Portanto, visando sua

adequação à faixa etária que vem sendo aferida à novela – doze anos, sugerimos o corte indicado à página nº 14. (PARECER nº 17330/74, 16 jul 1974, p. 1)

Não ficou claro para nós qual seria o “problema” de André. Inferimos que o rapaz tinha que deixar Divinéia e ir para o Rio de Janeiro. Em capítulos anteriores, Juliano, seu pai, havia pedido para ele ficar na cidade em virtude do filho que iria nascer. O desquite, de fato, não chegou a se concretizar. O casal iria receber novas advertências censórias em capítulos depois, quando finalmente eles se mudam para o Rio de Janeiro. Ao analisar os capítulos 162-163 a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati apontou que “Brisa chega ao Rio de Janeiro, sendo, logo de princípio, motivo de risos e chacotas das primas de André” (PARECER nº 21629/74, 7 nov 1974, p. 1). Mesmo com essa constatação, a cena não chegou a receber cortes. Capítulos depois, conforme constata as censoras Maria das Graças Sampaio Pinhati e Therezinha de T. Neves “Brisa, na tentativa de nivelar-se socialmente ao ambiente da cidade, assume um comportamento completamente avesso à sua personalidade, fato que vem provocar sérios atritos com André, motivando a separação do casal” (PARECER nº 21928/74, 18 nov 1974, p. 1). Desde vez os censores solicitaram cortes, mas o motivo era o estado de embriaguez de Brisa, e não a possível separação do casal.

Sabemos que Brisa havia deixado o Rio de Janeiro e partido para Divinéia. Todavia, de acordo com as mesmas censoras, na análise dos capítulos 175-176, “André, não se conformando [com] a ausência de Brisa, parte para Divinéia a fim de encontrá-la” (PARECER nº 21992/74, 20 nov 1974, p. 1). Todavia, o que chamou a atenção da censura foi a personagem Judi (Monique Lafond), apaixonada por André, tenta chantagear Brisa para separá-la definitivamente do marido. Neste sentido, as censoras chamaram a atenção para “a atuação nefasta de Judi, que lança mão de chantagens para desfazer o casamento de André e Brisa”. (PARECER nº 21992/74, 20 nov 1974, p. 1).

Esta ação motivou Rogério Nunes a enviar uma carta para a emissora: “a produção fica advertida também para os recursos escusos de que está lançando mão a personagem Judi na tentativa de levar à separação o casal André e Brisa” (NUNES, 21 nov 1974). A carta foi respondida pelo Diretor de Criação da TV Globo, Daniel Filho, que apontou: “Por essa sinopse, cuja cópia estamos anexando à presente, verificará V. S<sup>a</sup>. que os personagens André e Brisa, marido e mulher, acertados seus desentendimentos, têm final feliz” (DANIEL FILHO, 25 nov 1974, p. 1).

Mesmo com a antivisão apresentada por Daniel Filho, outros cortes continuaram sendo sugeridos. Therezinha de Toledo Neves e Jacira da Costa França ao analisarem os capítulos 183-186 apontaram que André tentou se reconciliar com Brisa, todavia se revoltou ao ver a

esposa sair da lanchonete acompanhada de um colega, situação essa forjada por Brisa para afastar o marido. A justificativa dos cortes foi assim defendida:

Os capítulos examinados poderão ser liberados com impropriedade para menores de doze anos, desde que sejam retirados os trechos assinalados, os quais agridem as instituições familiares, o ordenamento jurídico, os princípios morais, além de conter cenas de preconceito social e um possível adultério de Judi e André. (PARECER nº 22261/74, 02 dez 1974, p. 1).

Como podemos perceber as censoras utilizaram diversas impropriedades com a finalidade de eliminar as cenas que envolviam Brisa, André e Judi. Ao todo, as censoras solicitaram cortes em oito páginas dos três capítulos. Possivelmente motivado pela correspondência de Daniel Filho, o despacho de Rogério Nunes considerou apenas o corte em duas páginas, mas não sabemos o teor da narrativa apresentada. Finalmente, no parecer 22596/74, de 9 de dezembro de 1974<sup>302</sup> é informado a solução do caso André-Brisa que se reconciliam.

Na mesma novela o personagem Quebra-galho [Expedito Santos de Matos] (Germano Filho) teve seu comportamento questionado pelos censores. Maria das Graças S. Pinhati e Therezinha de Toledo Neves solicitaram corte no capítulo 127 “onde o personagem ‘Quebra’ fugindo das suas responsabilidades de pai de família tenta justificar o seu comportamento”. Quebra-galho era casado com Ivone (Darcy de Souza) e além de Estrada de Ferro (Françoise Forton) tinha outros nove filhos: Ônibus, Rodoviária, Avião, Automóvel, Estada Rolante, Estação, Pedestre, Trator e Trem<sup>303</sup>. Capítulos adiante (133-137) as mesmas censoras, novamente, solicitaram corte em relação ao “comportamento amoral do fotógrafo ‘Quebra-galho’ que, após abandonar a família, passa a agir como um homem livre e ainda prossegue com os métodos escusos (chantagem) para conseguir dinheiro fácil” (PARECER nº 20267/74, 1º out 1974, p. 2). Em outros dois pareceres<sup>304</sup> o personagem foi novamente advertido por utilizar a filha Estela com “feto comercial”<sup>305</sup>.

<sup>302</sup> Referente aos capítulos 192-195, assinado pelas censoras Therezinha de Toledo Neves e Maria das Graças Sampaio Pinhati.

<sup>303</sup> Os curiosos nomes dos filhos do personagem são listados no site Teledramaturgia (2018), seção “núcleos”. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br/fogo-sobre-terra/>. Acesso em 10 fev 2018.

<sup>304</sup> Trata-se dos pareceres nº 21349, de 1º nov 1974, referente ao cap. 159, assinado pelas censoras Therezinha de T. Neves e Maria das Graças S. Pinhati e nº 21629, de 7 de nov 1974, referente aos caps. 162-163, assinado por Maria das Graças.

<sup>305</sup> Este caso vai envolver um triângulo amoroso e um assassinato. Vamos tratá-lo posteriormente.

## 6.4 RELIGIÃO

O desrespeito à religião é algo previsto na legislação censória, como já assinalamos algumas vezes. Todavia, os casos que aqui encontramos vão um pouco além. É perceptível a imagem criada (imaginada) pelos censores como as representações deveriam ser. Neste aspecto, uma situação que não fere exatamente a religião, mas foi percebida pelas censoras Myrtes Oliveira Pontes, Hellé Prudente Carvalhêdo e Maria Helena Dourado dos Santos, ao analisarem os capítulos 67-69 de “Os Inocentes”, diz respeito ao “aspecto físico do Padre, que sempre se apresenta barbado, relaxado, dando a impressão de pouco asseio” (PARECER nº 14743/74, 26 abr 1974, p. 2). O que nos chamou a atenção é que desde o primeiro capítulo, o padre João (Cláudio Corrêa e Castro) tinha essa caracterização que só foi percebida depois de mais de sessenta capítulos. Essas e outras recomendações foram listadas no ofício nº 423/74-SC/DCDP, de 2 de maio de 1974, assinado por Rogério Nunes e encaminhado para a TV Tupi. Capítulos depois, o padre João já aparece de barba feita.

Outra ocorrência na mesma trama percebida pelas censoras Myrtes N. de O. Pontes e Hellé Carvalhêdo diz respeito a algo entendido como antirreligiosidade. Sendo assim, elas solicitaram corte em diálogo que “contraria preceitos religiosos” (PARECER nº 15201/74, 15 maio 1974, p. 1). O diálogo em questão refere-se ao momento em que Juliana (Cleyde Yáconis) afirma que “falar a missa a um domingo não é pecado”.

Em “Fogo sobre terra”, a motivação foi diferente, pois envolvia aspectos da religiosidade popular. Neste sentido, o personagem Juliano (Ênio Santos) recebeu diversas advertências censórias. Juliano era piloto de avião e, após o acidente que “vitimara” os pais de Diogo (Jardel Filho) e Pedro Azulão (Juca de Oliveira), dedicou-se à religião com certo fanatismo, sendo considerado um beato. O personagem assumiu, juntamente com Nara (Neuza Amaral), a criação de Pedro. Na capital tivera o filho André (Marcos Paulo), que posteriormente foi morar em Divinéia.

Logo no parecer à sinopse, as censoras Maria Bemvinda Bezerra e Maria Luiza Barroso Cavalcante ao realizar a apreciação do texto apontaram para “a figura do beato, valorizando o misticismo e credices, solapando os alicerces da religião católica” (PARECER nº 13905/74, 26 mar 1974, p. 2). Essa advertência parece não ter sido considerada por Janete Clair, pois outros tantos pareceres solicitaram cortes quando Juliano, ao fazer suas pregações, utiliza trechos do Evangelho. Os cortes solicitaram tiveram redação muito similar, como podemos observar:



Utilização indevida de trechos do Evangelho por parte de um visionário, ofensiva à religião cristã. (PARECER n° 15635/74<sup>306</sup>, 27 maio 1974, p. 1).

Entendemos que a presença de determinados apelos negativos, como a invocação de trecho bíblico (citação do Evangelho) pelo Beato. (PARECER n° 16027/74<sup>307</sup>, 6 jun 1974, p. 1).

Outros vetos são sugeridos: no que respeita à gravação em som “off” de citação evangélica, pelo Beato, homem de intenções duvidosas. (PARECER n° 16235/74<sup>308</sup>, 12 jun 1974, p.2).

Citação indevida de texto bíblico por elemento que se diz religioso e de caráter duvidoso. (PARECER n° 16642/74<sup>309</sup>, 27 jun 1974, p. 2).

Beatice e fanatismo de Juliano (cuja função inequívoca é a do apelo à antirreligiosidade das massas). (PARECER n° 16786/74<sup>310</sup>, 2 jul 1974, p. 1).

Está nítido ao observarmos estes cinco fragmentos que a mentalidade censória não permitia qualquer relação entre a religiosidade popular e a religião “oficial”, desta forma Juliano, ao citar trechos do Evangelho foi considerado como mentor de uma antirreligiosidade e não como divulgador da “boa nova”. A função de divulgador da passagem de Cristo pela terra apenas poderia ser realizada por sacerdotes no espaço sagrado da Igreja. O ato de utilizar a Bíblia, independente da mensagem passada, foi considerado como ofensivo. Percebemos que os cortes se estenderam a diversos capítulos, isso mostra também que Janete Clair não ficou satisfeita e inseriu o enredo novamente no texto.

Além das citações do Evangelho, o personagem sofreu outras advertências censórias. Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade, ao analisarem o capítulo 60, apontaram como aspecto negativo, entre outros, a “dissertação de Juliano sobre o exorcismo, havendo inclusive a comparação do personagem Pedro como um santo e ainda o autossacrifício deste, que exorciza-se para livra-se da tentação de Bárbara” (PARECER n° 17062/74, 10 jul 1974, p. 1).

Cerca de cinquenta capítulos depois essa temática aparece em outro parecer. Geralda de Macedo Coelho e Luiz Fernando Cardoso apresentam que entre os capítulos 108 e 111:

Pedro tem um sonho estranho e procura Juliano para decifrá-lo e este através de seu poder místico convence-o de que se tratava de uma visão profética sendo ele o

<sup>306</sup> Referente aos capítulos 19-22. Assinado pelos censores Gilberto Pereira Campos e José do Carmo Andrade.

<sup>307</sup> Referente aos capítulos 33-34. Assinado pelos censores Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade.

<sup>308</sup> Referente aos capítulos 37-39. Assinado pelos censores José do Carmo Andrade e Geralda de Macedo Coelho.

<sup>309</sup> Referente aos capítulos 51-53. Assinado pelos censores José do Carmo Andrade e Geralda de Macedo Coelho.

<sup>310</sup> Referente ao capítulo 54. Assinado pelos censores Dalmo Paixão e Geralda M. Coelho

emissário de São Sebastião para salvar a existência de Divinéia. Convencido de sua missão, Pedro prepara-se com a ajuda de Saul e Chica que se infiltram disfarçadamente na Companhia, para se informarem do andamento e das posições-chaves da obra para sabotagem. [...]. Solicitamos o corte acima discriminado por se tratar de passagens bíblicas ditas por um fanático, dentro de um misticismo religioso falso. (PARECER nº 19117/74, 2 set 1974, p. 1).

Essa passagem do enredo é fundamental para compreendermos a narrativa de Janete Clair. Inicialmente, temos que mencionar que São Sebastião, no cristianismo, é considerado um mártir, morto durante a perseguição do imperador romano Diocleciano. Se São Sebastião tinha como missão preservar a prática do cristianismo no Império Romano, Pedro tinha que salvar a existência de Divinéia. Assim como um santo, ele deveria morrer no último capítulo, submerso pelas águas do rio Jurapori e se tornar também um mártir. É também nesse momento da narrativa que Pedro inicia de fato as ações contra a companhia hidrelétrica, para isso tenta sabotagens e pratica sequestros. Momento crucial da telenovela não foi percebido por esses censores, que solicitaram corte apenas nas citações dos trechos bíblicos, ignorando a simbologia e o rumo da atração. No capítulo 158 o personagem morre.

## 6.5 CIVISMO

No aspecto do civismo, a principal observação censória foi motivada pelo papel desempenhado pelas autoridades locais. Em “Os Inocentes”, o padre João (Cláudio Corrêa e Castro) era um dos poucos personagens que sabia dos planos de vingança de Juliana (Clayde Yáconis). Ao perceber que ela havia tramado um flagrante de psicotrópico entre Dr. Bonfim (Osmano Cardoso) e Renato (Paulo Figueiredo), ele afirma: “o delegado tem que analisar tudo isso. A não ser que... esse ‘Sherlôque caipira’ (*sic*) não entenda nada de investigação... e não entende nada mesmo” (PARECER nº 17258/74, 15 jul 1974, p. 1). Tal diálogo foi cortado da trama pelos censores Vicente Alencar Monteiro e Creusa Vieira Cabral, pelo tom questionador da autoridade do delegado Noronha (Muíbo César Cury).

Situação bastante similar também aconteceu em “Fogo sobre terra”. Em diversos momentos os censores reclamaram da forma como o delegado era retratado. A análise realizada pelos censores Geralda de Macedo Coelho e Luiz Fernando Cardoso, referente aos capítulos 98-99 chegou à seguinte conclusão:

Constatamos que o último quadro mencionado [Pedro evade-se da prisão com a ajuda dos amigos, liderados por Chica Martins] apresenta agravantes no que diz respeito à perturbação da ordem pública, invasão da delegacia por populares dando fuga a prisioneiro, desmerecendo a autoridade policial, fatos que poderão estimular

iniciativas semelhantes. Sugerimos, portanto, a supressão do referido quadro. (PARECER nº 18438/74, 19 ago 1974, p. 1).

Este é um claro exemplo de como os censores, neste momento, estavam preocupados com a segurança nacional. Pedro (Juca de Oliveira) era um personagem querido do público e da população de Divinéia. Sua prisão foi um ato arbitrário, embora justificado pela forma que ele se comportou ao rebelar-se contra a construção da usina hidrelétrica. Para o governo, sua punição deveria ser exemplar. A forma como a população invadiu a prisão e libertou o prisioneiro foi considerada uma infração gravíssima ao “sugerir” práticas semelhantes. A emissora foi advertida, em resposta a emissora alegou:

Fiel à sinopse aprovada pela Censura, a autora Janete Clair mostra a fuga de Pedro Azulão, depois de preso, para continuar lutando contra a destruição de Divinéia. Essa fuga é consequência da invasão da delegacia por amigos e seguidores do personagem. Na ocasião, o delegado ameaça prender e processar os responsáveis pela fuga, o que efetivamente ocorrerá. Estes acontecimentos figuram nos capítulos 98 e 99 da referida novela. Para que a ação não sofra prejuízos, entretanto, a prisão dos responsáveis pela fuga de Pedro Azulão ocorrerá mais adiante. (OLIVEIRA SOBRINHO, ofício s/n para Rogério Nunes, 23 ago 1974, p. 1).

Embora não tenhamos encontrado uma resposta oficial, no próprio ofício, de forma manuscrita, consta o despacho de Rogério Nunes, onde podemos ler: “Deferido, tendo em vista não ter havido, quando do exame da sinopse, restrição à cena da fuga, não conotam do texto passagens violentas contra autoridade e face, também, as medidas punitivas que serão tomadas contra os responsáveis pelo evento” (NUNES, despacho, 26 ago 1974, p. 1). Desta forma, os certificados de liberação foram refeitos, sem indicações de corte. Essa medida foi pouco comum no material que encontramos depositados, mas inferimos que era frequente, pois diversas vezes verificamos que a emissora exibia cenas que estavam cortadas nos pareceres. Outro ponto que evidencia como complexo era o processo de censura de telenovela.

Maria das Graças S. Pinhati e Therezinha de Toledo Neves ao proceder a censura dos capítulos 123-125 sugeriram corte “por apresentar um diálogo entre civis e a polícia local, em que manifesta visível desprestígio e desmoralização da polícia” (PARECER nº 19787/74, 19 set 1974, p. 1). Capítulo adiante (133-137) as mesmas censoras constataram outra impropriedade destacando que “o delegado, em certas ocasiões, demonstra total subordinação aos desejos de Gonzaga, atitude incompatível para uma autoridade policial, que está sendo relegada a um plano inferior” (PARECER nº 20267/74, 1º out 1974, p. 2). Novamente Maria das Graças e Therezinha, na verificação dos capítulos 138-141, perceberam:

Quanto à figura da autoridade policial esta continua sendo relegada a um plano inferior, despersonalizada, sem iniciativa, agora acobertando Diogo que passa a utilizar-se de métodos escusos no objetivo de retomar Divinéia. Assim, o policial é colocado num plano duvidoso, alimentando a situação de banditismo que se generaliza em ambas as partes, em vez de dar o fiel cumprimento ao seu dever. (PARECER nº 20510/74, 7 out 1974, p. 1 antiverso e verso).

Percebemos que nesses três distintos momentos as censoras utilizaram fortes adjetivos para qualificar a forma “desrespeitosa” como as autoridades policiais estavam sendo retratadas. Os técnicos de censura eram igualmente integrantes da força policial sendo assim também havia a motivação em manter uma imagem de isenção e justiça. Dois agravantes foram apresentados. Diogo (Jardel Filho) e, especialmente, Gonzaga (Jaime Barcelos), são considerados personagens vilões. Neste ponto a autoridade policial se mostra a serviço da vilania na telenovela, por consequência, os próprios policiais podem ser entendidos como mentores de ações negativas. A censura política em voga na DCDP não poderia deixar essas cenas serem exibidas, mesmo que a justificativa não tenha um amparo exatamente legal.

Encerrando esta parte, têm-se a morte de Saul (Roberto Bonfim). Saul era amigo de Pedro e havia sido preso juntamente com ele e Zé Martins (Gilberto Martinho). O personagem também era casado com Chica (Dina Sfat). A morte de Saul era necessária para que Chica pudesse se casar com Diogo. Entretanto as mesmas censoras apresentam que “Saul empreende fuga enfrentando a polícia em violento tiroteio, quando é morto”. Ao sugerir o corte, argumentam: “a novela nos referidos capítulos [181-182] explora com insistência e dramaticidade a morte de Saul pela polícia, fato que vem colocar o prisioneiro, diante do público, como uma infeliz vítima da sociedade” (PARECER nº 22142/74, 27 nov 1974, p. 1). Neste ponto, a atenção não é para a morte de Saul, mas a forma como ela aconteceu, a partir de um “violento tiroteio”. Além de mostrar a polícia como instituição violenta, os censores também perceberam a questão da vítima. Um “inocente”, personagem carismático, que teve a vida interrompida pela polícia. Aspecto esse que a censura também objetivava esconder da sociedade.

## 6.6 SENSO SOCIAL

No capítulo anterior afirmamos que “Os Inocentes”, assim como “Cavalo de Aço”, tinham na vingança sua trama central. Até aquele momento, os censores não fizeram questionamos relativos a essa narrativa. Todavia, as censoras Gláucia Baena Soares e Creuza

Vieira Cabral ao analisarem os capítulos 131 e 132 da trama de Ivani Ribeiro se mostraram surpresas com a classificação etária da trama. Dizem as censoras:

Essa telenovela nos foi dada para exame a partir destes capítulos e muito estranhamos a impropriedade que vem sendo dada, ou seja, a de 12 anos, porque nela estão contidos sentimentos de vingança e neuroses de todas as espécies a um público ainda não formado. Os personagens, com raras exceções, são agressivos e violentos, podendo levar o espectador a prática ou imitação desses atos. Julgamos, assim, que a impropriedade de 12 anos é inadequada e contrária ao cuidado com que se deve proteger o público adolescente. Ou muda a impropriedade ou muda o teor da novela. Permanecer como está, parece-nos desaconselhável. (PARECER nº16813/74, 04 jul 1974, p. antiverso e verso).

No verso do parecer há um despacho de Rogério Nunes liberando a telenovela para a faixa de 12 anos. Todavia o diretor pede para a emissora seja notificada para inserir mudanças nos próximos dez capítulos, caso contrário a trama poderia ser reclassificada. Acreditamos que esse parecer corrobora com a nossa hipótese das mentalidades. Ao longo de toda a telenovela, diversos pareceres chamaram a atenção para a temática da vingança, mas isso não foi motivo para cortes e nem mesmo para sugestão de reclassificação. Retirar a vingança da telenovela seria descaracterizá-la por completo. Além do mais, a sinopse previa a vingança de Juliana. As censoras admitiram que não conheciam o teor da telenovela, por isso a surpresa em relação à classificação. Fica claro que se fossem essas as censoras que tivessem analisado a sinopse e os primeiros capítulos, talvez o público não tivesse conhecido essa história. É por isso que, para se referir ao conjunto da análise censória, não podemos falar em mentalidade, mas sim em mentalidades. Os temas e seus agravantes são percebidos de forma distintos.

Se em “Os Inocentes” a temática principal girou em torno da vingança, podemos afirmar que “Fogo sobre terra” tinha a divisão de classes sociais como temática principal. Logo na análise da sinopse, as censoras Maria Bemvinda Bezerra e Maria Luiza Barroso Cavalcante perceberam e elencaram que a telenovela trata de “choque de estruturas socioeconômicas – os bem aquinhoados, donos do poder, arrancam dos pobres seu único bem: a terra, que eles obstinadamente defendem (PARECER nº13905/74, 26 mar 1974, p.1-2) e que também aborda a “demonstração das mazelas das estruturas socioeconômicas do nosso sertão: o coronelismo, ainda dominante; a exploração do trabalhador rural; a inexistência total de assistência estatal”. (PARECER nº13905/74, 26 mar 1974, p.2).

Embora esses acontecimentos estivessem previstos na sinopse, eles só ficaram mais evidente na segunda metade da telenovela, quando, de fato, Pedro Azulão (Juca de Oliveira) inicia sua luta contra o irmão Diogo (Jardel Filho) e a construção da usina hidrelétrica. Entre os capítulos 119-122, como atestam as censoras Therezinha de Toledo Neves e Maria das

Graças Sampaio Pinhati, é lançada a pedra fundamental da Nova Divinéia, cidade em que os moradores de Divinéia seriam transferidos após a inundação: “Coincidindo com as comemorações, Pedro inicia seu ataque contra a companhia construtora, auxiliado pela maioria do povo local” (PARECER nº 19652/74, 16 set 1974, p.1). Mesmo com essa percepção do enredo, as censoras não sugeriram impropriedades ou cortes. Situação similar aconteceu nos capítulos sequenciais (123-125), assim apresentados pelas mesmas censoras:

Diogo, nos últimos instantes, alerta os responsáveis da companhia, sobre a avassaladora rebelião dos divinenses que estava prestes a eclodir. Um empregado, vendo a grande massa humana que se dirigia para as obras, detona um explosivo num trecho perigoso, provocando uma avalanche que ocasiona inúmeros feridos e contém temporariamente a investida do povo local. Naquela mesma noite, entretanto, o plano de Pedro é colocado em execução, iniciando com a expulsão dos empregados da companhia de Divinéia, inclusive a de Celeste e Gonzaga, que naquele momento promoviam um baile. O desenrolar dos presentes capítulos se firma num clima mesclado por certa dramaticidade, tensão e surpresa, basicamente focalizando a revolta dos habitantes de Divinéia que assumem o comando da situação, enquanto os responsáveis da companhia se divertiam, alheios aos problemas. (PARECER nº 19787/74, 19 set 1974, p. 1).

É interessante notar as diversas impropriedades que foram elencadas no parecer, como luta de classes, tensão, revolta, rebelião, etc., questões essas expressas no regulamento censório. Embora ao final do parecer dois cortes foram solicitados, nenhum dos dois foram relacionados ao que foi descrito acima. Verificamos que nos próximos dez capítulos Janete Clair focalizou a luta de Pedro para tomar Divinéia. Novamente, a esse respeito, nenhuma impropriedade fora elencada, o que causa certa estranheza. Posteriormente o personagem novamente é preso.

## 6.7 SENTIDO DE DEVER, VERDADE E VIOLÊNCIA

Em “Fogo sobre terra” o personagem Nilo Gato (Edson França) sofreu diversas advertências censórias. Nordesteiro, tinha migrado a Divinéia para trabalhar na lavoura. Todavia, ele se revolta contra o regime trabalhista, foge da fazenda e passa a cometer furtos. Logo nos primeiros capítulos, os censores Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade, afirmaram que o comportamento do personagem não era adequado:

Em que pese à relativa atenuação dos capítulos ora analisados [28-31], verificamos alguns aspectos passíveis de transmitirem impressões deformadoras da sensibilidade e do comportamento do espectador infante-juvenil, como glorificação do furto, em presença da filha; expressões não condizentes com a correta educação do jovem; atitude filial renegando a pessoa paterna, embora essa seja bandido, e violência

chocante, pelo deliberamos sugerir os cortes retrocitados. (PARECER nº 15862/74, 3 jun 1974, p. 1 antiverso e verso).

Inicialmente os censores apontam que os capítulos foram atenuados, alusão aos capítulos que Janete Clair foi obrigada à reescrever, os quais abordamos no início deste capítulo. Na sequência entram especificamente no furto. Além de Nilo, Zé Martins (Gilberto Martinho) estava retirando alguns bens (possivelmente da casa de Gonzaga) e Chica (Dina Sfat), filha de Zé, acaba presenciado o fato e reprimindo a atitude do pai. Pelo que percebemos, não houve uma “glorificação do furto” como os censores apontaram.

Nilo era aliado de Pedro, logo, além de Gonzaga, tinha Artur Braga (Herval Rossano) como inimigo. Após essa sequência narrada acima, o personagem chegou a cometer outros furtos, sendo alguns a mando de Pedro. Nilo tinha amparo de Isabel (Lícia Magna), que cuida dele como filho. Entre os capítulos 40-44, conforme os mesmos censores, “A velha Isabel é sequestrada pelos homens de Artur Braga para revelar o esconderijo de Nilo Gato, o qual se compara ao facínora Virgulino, vulgo Lampião” (PARECER nº 16315/74, 17 jun 1974, p. 1). O motivo do sequestro de Isabel é que Artur soube que Estrada de Ferro (Françoise Forton), com quem iria casar-se, estava interessada em Nilo e pretendia fugir com ele. Embora essa sequência não recebesse impedimentos, encontramos cortes na fala de Quebra-galho (Germano Filho) quando ele chama Nilo de Lampião, fazendo alusão ao Rei do Cangaço. Embora o cangaço, movimento ocorrido no nordeste do Brasil, já estivesse extinto, a mentalidade censória, imbuída das questões políticas-sociais-econômicas que norteavam as ações da Ditadura Militar, não desejava a exibição de grupos populares considerados como contraventores em cadeia nacional.

Capítulos seguintes (47-50) e os mesmos censores sugeriram cortes em doze páginas em conflitos que o núcleo de Nilo se fez presente. De acordo com o parecer:

Cenas e situações dramáticas e tensas, expondo banditismo, insinuação de homicídio, tiroteios, vingança, ameaças e apreensões, fazem-se presentes nos episódios ora em análise [...]. Conseguindo fugir da casa de Artur, onde este a mantinha sequestrada, Isabel corre para o reduto de Nilo Gato, e indica qual o bandido que o estava – incontinentemente, Gato assassina o traidor; Zé Martins, acompanhado de Gato, vai a Divinéia para abençoar o genro André. Este, ameaçando chamar a polícia é impedido por Chica [...]. A exposição de certas cenas, situações e/ou diálogos relevando, principalmente, atitudes de violência – uma delas culminando com assassinato a sangue frio, relacionando-se com tristes episódios do famigerado cangaço que assolou o Nordeste, bem como divulgando aspectos que discrepam dos bons costumes obriga-nos os cortes anotados nos roteiros, no sentido de preservar o assistente infante-juvenil de impressões contrárias à sua sensibilidade e formação. (PARECER nº 16522/74, 21 jun 1974, p. 1 antiverso e verso, grifos nossos).

Os censores destacaram semelhanças entre as atitudes de Nilo, especialmente ao matar o traidor do seu bando, com a história contada sobre o cangaço. O parecer é claro que os cortes apontados foram motivados por essa possível comparação entre Nilo e Lampião, todavia, ao justificar a ação censória, novamente o argumento de preservar a infância e a juventude foi utilizado. A DCDP tinha como principal missão realizar a censura moral, todavia nesse momento a censura política se fazia igualmente presente, como estamos mostrando, mas os censores se mostram ainda presos à sensibilidade do espectador juvenil.

Andrade e Geralda, ao analisar os capítulos 51-53, continuam a mostrar o quão inconveniente é a presença de Nilo Gato na trama. Podemos perceber que no decorrer dos pareceres às críticas ao personagem se tornam mais intensas.

Passando-se por músicos durante o casamento não realizado de Artur e Estrada, Nilo Gato e seus bandoleiros raptam a noiva à porta da igreja, levando-a, então, para o reduto, onde deverá comparecer um sacerdote para efetuar o casamento do bandido com a jovem. [...]. Face a existência de determinados aspectos possíveis de influir negativamente na sensibilidade e/ou na formação do público infanto-juvenil, que tem acesso à telenovela em questão, dado o seu horário, deliberamos sugerir os cortes apontados no scripts, os quais contêm [...] apologia de criminoso, através de personagem justificando o banditismo, bem como invocação de Deus para consumação de seus atos. (PARECER nº 16642/74, 27 jun 1974, p. 1 verso e antiverso, grifo nosso).

A sequência mostra o desconforto dos censores com a presença do personagem. A qualificação do personagem se torna cada vez mais negativa. Mesmo que as ações de Nilo pudessem ser justificadas, a exemplo do rapto de Estrada (que assim desejava, pois a moça se recusava a casar-se com Artur e queria viver junto a Nilo) tudo era marcado como ilícito, pois fugia ao padrão imposto pelos dominantes. A mentalidade censória também marcada e proibia com a ordem rompida. A alegação que poderia ser a de proteger a “segurança nacional”, novamente, como um mantra ou ladainha exaustivamente repetida, foi a da proteção da sensibilidade da infância e juventude. Capítulos adiante, com a presença do sacerdote, o casamento de Nilo e Estrada seria realizado. Os censores mostravam inconformados com o fato de um “representante” de Deus consumir esse ato. Se precipitado ou não, Nilo, ao ajudar a fuga de Zé Martins foi ferido e preso, vindo a falecer na sequência. A partir do capítulo 79 não houve referências ao personagem, que deixou Estrada viúva.



## 6.8 CRIME

Em “Fogo sobre terra” a morte de Artur Braga (Herval Rossano) por Tiana (Léa Garcia) foi questionada pela censura em alguns momentos. Braga havia vendido suas terras a Bruno Campos (Vinícius Salvatore), que havia comprado a mando de Cândido Azulão/Aires de Brito (Jorge Cherques). Cândido pretendia dar as terras ao filho Pedro. Todavia, Braga queria reaver a propriedade, assim “aproveita-se de Tiana, que está apaixonada por ele, para armar a sua trama no sentido de reaver a sua fazenda que vendera para Bruno Campos<sup>311</sup>” (PARECER nº 21629/74, 7 nov 1974, p. 1). Ao passo que Braga se unia a Tiana, prometendo-a em casamento, ele volta a se interessar por Estrada de Ferro (Françoise Forton) e passa a negociar a filha com o pai Quebra-galho (Germano Filho), formando um triângulo amoroso. Em relação ao comportamento de Artur, a censora Maria das Graças Sampaio Pinhati escreveu:

Com respeito à caracterização do personagem Artur Braga sua atuação se faz sobremaneira negativa nos aspectos: reconquista das terras por métodos fraudulentos, como também no campo amoroso, que toma um sentido de comércio. Alerto à Chefia para o fato, vez que o seu desenvolvimento tende a agravar-se, gerando implicações que levarão a equipe que examina a telenovela a tomar medidas severas, ou até mesmo de certo modo drástica para a produção, ou seja, a retirada do personagem. (PARECER nº 21629/74, 7 nov 1974, p. 1 antiverso e verso).

No despacho de Rogério Nunes consta a liberação dos capítulos 162-163 nos termos no parecer, mas solicitou um ofício de advertência à emissora. No ofício assinado por Manoel Francisco Cloverly Guido, chefe substituto da Seção de Serviço de Censura, a pedido de Nunes, podemos ler:

Ficam, portanto VV. SS. alertados, mais uma vez, para o problema e advertidos no sentido de que deve ser modificado o comportamento do personagem Artur Braga, que vem comprometendo todo espetáculo e gerando implicações que poderão levar esta DCDP a adotar medidas severas, ou até certo modo drástica, como a retirada do personagem. (OFÍCIO nº 1223/74-SC/DCDP à Rede Globo, 8 nov 1974, p. 1).

---

<sup>311</sup> Apesar de nossas extensas pesquisas não conseguimos entender essa parte do enredo. O site Teledramaturgia informa que Tiana era casada com Zé Martins (Gilberto Martinho), sendo madrastra de Chica e Brisa. Não conseguimos saber se Zé Martins morreu no decorrer da trama, o que não acreditamos, até porque o personagem é citado em pareceres posteriores à união de Artur com Tiana. A separação do casal também nos parece pouco provável, pois essa temática iria aparecer nos pareceres. Também não sabemos qual era a relação de Tiana com Bruno. Todavia, Tiana conseguiu, de forma ilícita, a correspondência de Bruno Campos, tomando conhecimento que o dinheiro com o qual Bruno comprara as suas terras era proveniente de um rico sulista Aires Brito. Artur aproveita do segredo para fazer chantagem contra Bruno, tentando forçá-lo a devolver as terras. Artur descobriu que Aires de Brito era Cândido Azulão que não estava morto e ameaçou a revelar o segredo para filhos dele: Pedro e Diogo – assim conseguiu a promessa para reaver sua fazenda.

Não encontramos uma resposta a este ofício, mas certamente a emissora enviou prestando esclarecimentos sobre o personagem. Dias depois, a DCDP enviou outro ofício à Rede Globo:

A telenovela “Fogo sobre terra”, produzida por essa emissora, continua fugindo da linha temática que foi aprovada por esta DCDP, conforme se depreende dos pareceres dos técnicos que procedem o exame censório. Face ao exposto, solicito a apresentação de uma nova sinopse, o que melhor orientará a equipe censória. (OFÍCIO nº 1253/74-SC/DCDP à Rede Globo, 13 nov 1974, p. 1).

Ao analisar os capítulos 175-176, bem como a nova sinopse enviada, as censoras Maria das Graças S. Pinhati e Therezinha de Toledo Neves apresentaram a seguinte observação:

Observamos nos capítulos examinados [...] o sucesso de Artur Braga nas suas chantagens contra Aires conseguindo obter a promessa de que a fazenda lhe seria revendida. Neste ponto, a tônica predominante da novela é a super valorização da chantagem, vez que a maioria dos personagens usa desse método com sucesso. Notificamos ainda, que, segundo à sinopse, Saul irá morrer durante um tiroteio com a Polícia, na ocasião em que tenta empreender fuga e Tiana que irá matar Artur Braga durante a festa do casamento do mesmo com Estrada, utilizando-se de um bolo envenenado. Julgamos que as soluções apresentadas para esses casos são inconvenientes, chocantes e sumamente negativas para o público infanto-juvenil. (PARECER nº 21992/74, 20 nov 1974, p. 1 antiverso e verso).

Após esse parecer a emissora foi novamente advertida. Em relação ao caso “Artur Braga”, Daniel Filho, ao responder o ofício, reafirma o que estava escrito na sinopse: “Quanto ao personagem Artur Braga, acaba sendo vítima do ciúme de Tiana a quem enganou com falsas promessas de casamento” (DANIEL FILHO, carta a Rogério Nunes, 25 nov 1974, p. 1).

Outros dois pareceres sobre o assunto fora escrito pela censora Therezinha de Toledo Neves. Temos a impressão que mesmo com a proibição o enredo foi levado ao ar. No primeiro, ela informa que “Artur Braga e Estrada contraem matrimônio, ocasião em que Tiana pretende envenená-lo” (PARECER nº 22343/74, 5 dez 1974, p. 1), posteriormente ela conclui: “apesar de nossas observações através dos pareceres anteriores, os capítulos examinados continuam apresentar situações impróprias para o horário de 20h, tais como podemos citar [...] quando Tiana prepara o bolo de casamento de Artur Braga, colocando veneno para eliminá-lo” (PARECER nº 22343/74, 5 dez 1974, p. 1). No parecer seguinte, a técnica de censura expressa que o enredo mostrou “Artur Braga ao comer o bolo envenenado por Tiana, é levado para o hospital onde vem a falecer” (PARECER nº 22511/74, 8 dez 1974, p. 1) e apresenta a seguinte conclusão:

Em 21/11/1974, através de ofício enviado à Rede Globo de Televisão, pelo chefe da Divisão de Censura, foram abordadas implicações contidas na novela “Fogo sobre

terra”, que não seriam permitidas para apresentação no horário de 20 horas. Com fulcro neste documento sugerimos [que] sejam retirados os trechos assinalados nos scripts, após o que, os capítulos examinados poderão ser liberados com impropriedade para menores de 12 anos. Cortes: Capítulo 190, páginas 01, 02, 03, 04, referentes à morte de Artur Braga por envenenamento [...]. (PARECER nº 22511/74, 8 dez 1974, p. 1).

Mesmo com os cortes censórios, a emissora exibiu os acontecimentos e Artur foi morto por envenenamento. A censura desejava que o personagem “sumisse” da trama, mas não com o agravante de um crime. Mesmo que crime seja constante nas telenovelas, a prática de envenenamento não era bem vista pela censura, embora também não fosse impeditiva, visto que outras telenovelas também exibiram essa prática. Encerrando essa parte, o site Memória Globo informa que “O personagem de Herval Rossano, intérprete de um homem casado que tinha uma amante negra, também sofreu várias intervenções da Censura” (MEMÓRIA GLOBO, 2018, on-line<sup>312</sup>). Pelo que podemos constatar, o envolvimento de Artur com Tiana foi concomitante ao noivado dele com Estrada, logo ele não era casado. Ademais, as intervenções censórias não foram motivadas pela “amante negra” e sim pelo desfecho da situação (morte por envenenamento) e o motivo do “romance” (conseguir reaver a fazenda que havia vendido anteriormente).

## 6.9 MEDO E ANGÚSTIA

Ao longo desse capítulo, imerso nas categorias anteriores, os critérios de crime, violência e medo e angústia foram diluídos. No entanto temos alguns pontos proibitivos expressos nos enredos para destacar.

Começamos com “Os Inocentes” e a dramaticidade que a atriz Clayde Yáconis empregou a sua personagem Juliana. A personagem foi tema de alguns pareceres que chegaram a afirmar que as cenas poderiam causar angústia nos espectadores. As censoras Myrtes N. de O. Pontes, Maria Helena D. dos Santos e Hellé Prudente Carvahêdo, por exemplo, solicitaram corte em cena do capítulo 65 solicitando: “deixar apenas o início do pesadelo de Juliana e a ocasião em que a mesma levanta da cama para acender o cigarro. Toda a exploração que entremeia essas situações é caracterizada por angústia excessiva, capaz de deprimir o telespectador” (PARECER nº 14677/74, 25 abr 1974, p. 1). Ao longo do processo censório dessa trama, encontramos pareceres similares em relação à angústia provocada pela personagem.

---

<sup>312</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fogo-sobre-terra/censura.htm>. Acesso em 11 fev 2018.

Em relação a “Fogo sobre terra”, embora a prevista (pela sinopse) morte de Pedro Azulão (Juca de Oliveira) não tivesse acontecido, outra personagem morreu em situação análoga. O parecer assinado por Zuleika Santos Andrade apenas limitou a dizer: “A única nota destoante a ressaltar é a morte voluntária de Nara, que, em pose indígena, esperou que as águas do canal a encobrissem, recusando-se a abandonar a terra tão amada” (PARECER nº 015/75, 2 jan 1975, p. 1). A censora não indicou corte e esta parte virou uma das mais emblemáticas cenas da nossa teledramaturgia.

As principais marcas a censura neste período estão descritas nos capítulos seguintes. Este capítulo pretendeu mostrar que não se tratava de casos isolados, mas que a censura estava se tornando ainda mais drástica. Percebemos que “Fogo sobre terra” teve apenas 24 pareceres que não indicam cortes. Esses pareceres referem-se a um conjunto de 46 capítulos do conjunto de 209 apresentados. Embora “O Casarão” (TV Globo, 1976) não figure nesse tese, mas a título de comparação, apenas 16 pareceres foram produzidos sem indicação de corte. O que corresponde a 33 capítulos dos 168 exibidos. O percentual que podemos fazer mostra que apenas 22,001% dos capítulos de “Fogo sobre terra” foram liberados (isso incluiu os doze capítulos reescritos por Janete Clair, aos quais muito passaram sem corte). Em relação à novela de Lauro César Muniz, apenas 19,64% dos capítulos não apresentaram cortes.

Mesmo com esses dados, acreditamos que a maior marca dessa segunda gestão de Rogério Nunes constitui os impedimentos de “Roque Santeiro” e “Despedida de Casado” que vamos analisar na próxima parte dessa tese.

### PARTE III: NOVELAS PRODUZIDAS E “PROIBIDAS”

#### PRÓLOGO

Como apresentado nos capítulos anteriores, antes de iniciar a produção de uma telenovela, a emissora enviava previamente a sinopse à Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP). Não raras vezes, a sinopse retornava à emissora para possíveis adequações. Após a aprovação, o passo seguinte era o envio de parte dos roteiros dos primeiros capítulos (geralmente em bloco de dez). O esquema de análise era praticamente o mesmo e, após nova aprovação, a emissora estava liberada para a produção. Contudo, antes de ir ao ar, existia o compromisso de a emissora enviar os VTs dos primeiros capítulos, ainda passíveis de cortes. Nessa fase, a telenovela já estava liberada para ser produzida e era anunciada na grade de programação. Em dois momentos, telenovelas que chegaram a essa fase específica foram “proibidas”<sup>313</sup> de serem veiculadas. O caso mais famoso foi o de “Roque Santeiro”, de Dias Gomes. Outro caso singular foi “Despedida de Casado”, de Walter George Durst. O foco desta parte é justamente a análise das controvérsias sobre a liberação e não veiculação de ambas as telenovelas.

Outras sinopses chegaram a ser proibidas pela censura, como é o caso de “Pedreira das Almas”, de Jorge Andrade. Baseado em sua peça teatral, o autor chegou a produzir uma sinopse para telenovela em 1974, porém a censura alegou que o personagem protagonista poderia ser associado a um guerrilheiro. A trama era ambientada em Minas Gerais durante o ano de 1842. De acordo com os censores Geralda de Macedo Coelho e José do Carmo Andrade<sup>314</sup>, o enredo apresentado:

Trazendo o personagem Gabriel, como líder revolucionário e espécie de Moisés hodierno que levaria o povo da decadente Pedreira para ‘sagradas sesmarias’ a obra enfeixa situações sublevatórias e de tensão, conflitando-se povo e Governo, aquele a manifestar resistência inaudita para não entregar seu líder e este chegando ao cúmulo de impedir que seja enterrado um cadáver visando a forçar a comunidade à delação. (PARECER n° 16354/74, 18 jun 1974, p. 1).

O texto teatral de Jorge Andrade, por diversas vezes, passou pela censura. Chegou a receber veto integral e, naquele momento, encontrava-se liberado para maiores de 14 anos.

---

<sup>313</sup> Utilizamos a palavra proibida entre aspas pelo fato de, tecnicamente, “Roque Santeiro” não ter sido proibida, mas sim reclassificada. Essa discussão é apresentada no primeiro capítulo desta parte.

<sup>314</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília, Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa: 025.

Como já abordamos, os critérios para classificação censória variavam conforme o veículo. O teatro e o cinema tinham uma permissividade maior do que a televisão. O fato de o personagem principal ser um guerrilheiro/líder revolucionário, mesmo calcado em outro momento histórico, já era o suficiente para o veto. Os censores finalizaram o parecer com a seguinte argumentação:

Aparentemente, a peça parece isentar-se de implicações de ordem política, por retratar episódio localizado no Império. Contudo, encontramos na mesma uma série de elementos detectores de conotação com o momento atual, muitos já situados com propriedade em pareceres que votaram pela não liberação para teatro (constante no processo nº 33182), com a identificação fácil do protagonista com agentes da guerrilha moderna, podendo seu desempenho insinuar ações contrárias à ordem pública; diálogos que evocam uma situação presente, contendo expressões próprias da época atual e não do período a que se refere. A gravidade da peça avulta mais ainda em se considerando que a mesma será transformada em telenovela, e portanto levada a um público cuja maioria acha-se despreparada para compreender com acerto certas mensagens, advindo daí o perigo do desvirtuamento da mensagem veiculada. Pelo exposto, sugerimos a não liberação da sinopse com base na alínea 'd' do art. 41 do regulamento a que se refere o decreto nº 20493/46. (PARECER nº16354/74, 18 jun 1974, p. 1 antiverso e verso, grifos nossos).

O dispositivo legal citado pelos censores informa que será negada a autorização a espetáculo que “for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes” (BRASIL, 1946c). Todavia, pelo expresso no parecer, não havia nenhum ataque, específico, ao regime vigente. Além da história se situar no Império, a narrativa de um líder revolucionário não é o suficiente para afirmar que o regime vigente poderia ser posto em xeque, mesmo sabendo que neste período (também) contávamos com guerrilheiros que lutavam contra o regime.

Entretanto, também como está expresso no parecer, o período a que se referia “Pedreira das Almas” configurava-se muito mais como uma metáfora do ano de 1974 e, assim, apenas em tese, referenciava o ano de 1842. Chama a atenção no parecer, como já destacamos em outras oportunidades, o papel autoatribuído pela censura como uma espécie de guardião dos conteúdos a serem publicizados para o grande público, face ao argumento de que este seria “despreparado” para compreender as mensagens veiculadas.

O objetivo de trazermos esse parecer é para mostrar que, por vezes, a DCDP fazia censura política, como é o caso de “Pedreira das Almas”. Todavia, a função desta Divisão era tão somente a censura moral. O órgão não tinha competência legal para exercer a censura política, mas, não raramente, os censores utilizavam essa brecha da legislação de 1946 para solicitar vetos. No caso da trama de Jorge Andrade, integral.

No período em que Rogério Nunes esteve à frente da DCDP, outras sinopses foram rejeitadas. É o caso de “E a vida continua”, uma proposta da TV Tupi para realizar uma telenovela de temática espírita (Kardecista) (FERREIRA, 2016, p. 61). As sinopses de “A vida escrachada de Baby Stompanato”, proposta por Bráulio Pedroso, “Dona Flor e seus dois maridos” e “A vida como ela é”, de Walter George Durst – escritas para substituir “Saramandaia” (1976) –, também não foram liberadas. A pesquisa de Cláudio Ferreira (2016) indica outras sinopses que não foram aprovadas para o horário que a TV Globo desejava, e, por isso, acabaram arquivadas. Os exemplos são vários, podemos destacar ainda os casos de “Nossa vida em família” (1976), prevista para a faixa das 18h, mas que só fora liberada para as 22h; e “Que rei sou eu?” de Bráulio Pedroso, só aprovada para a faixa das 22h. Esta trama, com modificações, foi escrita por Cassiano Gabus Mendes e exibida às 19h, em 1989.

A metodologia de análise que utilizamos nos dois capítulos que compõem esta parte difere um pouco da empregada nos capítulos da parte II. A análise documental aqui compreendida será materializada em forma de estudo de caso intrínseco/holístico, técnica utilizada para poder conhecer a fundo um caso particular, ou seja, como foi o processo de “proibição” de “Roque Santeiro” e de “Despedida de Casado” após a DCDP ter aprovado a sinopse e os capítulos iniciais. Além da análise dos documentos depositados no Arquivo Nacional de Brasília, também recorreremos a outras fontes (jornalísticas e biográficas) para a compreensão global do processo. Inspiramos no processo de compreensão responsiva ativa<sup>315</sup> de Bakhtin para entendermos os métodos empregados nos vetos atribuídos a essas duas telenovelas.

---

<sup>315</sup> Cf: Bakhtin, 2011. A compreensão envolve tanto o conteúdo interior, aquele que é formado pelo indivíduo, como o exterior, o que é passado para o outro ou para si mesmo. Especificamente neste caso, entendemos a junção dos pareceres censórios com as questões políticas específicas deste momento: o interior censório e o exterior político, embora sempre tenham sido intrínsecos.

## 7. O PROCESSO DE CENSURA A “ROQUE SANTEIRO”

Sempre que a temática da censura à telenovela aparece em textos jornalísticos e até mesmo acadêmicos, “Roque Santeiro” é constantemente lembrada, como uma espécie de metonímia da censura. No entanto, o material que encontramos no Arquivo Nacional relativo a essa telenovela não é tão farto como havíamos imaginado. Nos documentos estão a sinopse (com 21 folhas), os roteiros dos capítulos 01 a 20 e os respectivos ofícios de encaminhamento, apenas dois pareceres e quatro ofícios do chefe de censura à emissora, além de dois recortes de jornais. As correspondências abrangem o período de maio a agosto de 1975. Tanto pela questão temporal (quatro meses), como pela conclusão, acreditamos que outros documentos foram produzidos nesse período, mas não foram preservados. Para complementar o corpus empírico, recorreremos a jornais da época e biografias dos principais envolvidos.

Antes de procurarmos as razões da censura, é necessário fazermos algumas considerações sobre a grade de programação da emissora e da conjuntura de lançamento da telenovela. Desde que foi contratada pela TV Globo, em 1967, para dar continuidade à “Anastácia, a mulher em destino”, Janete Clair escreveu praticamente 10 telenovelas seguidas<sup>316</sup>. O único intervalo foi entre janeiro e agosto de 1973, quando Walter Negrão estreou no horário principal, com “Cavalo de Aço”, sem atingir as marcas que Janete conquistava. Em 1975, após ter escrito duas bem-sucedidas telenovelas no horário das 19h, a TV Globo promoveu o autor Lauro César Muniz para o horário nobre com a trama “Escalada”. Para as 22h, foi convocado Walter George Durst, estreando na emissora com “Gabriela”, lançada como uma superprodução. No horário das 18h, prevaleceriam as curtas adaptações de clássicos da literatura brasileira, a cargo de Gilberto Braga. Definitivamente, a TV Globo já estava consagrada como a maior produtora do gênero, ganhando em termos de audiência da sua principal concorrente, a TV Tupi. Mesmo assim, Boni e Daniel Filho queriam fazer modificações. Trouxe Dias Gomes para o horário das 20h e rebaixou (a contragosto<sup>317</sup>) Janete para o horário das 19h.

<sup>316</sup> São elas: “Sangue e Areia” (18/12/1967 a 25/07/1968), “Passos dos Ventos” (26/07/1968 a 1º/01/1969), “Rosa Rebelde” (15/01/1969 a 13/10/1969), “Véu de Noiva” (10/11/1969 a 06/06/1970), “Irmãos Coragem” (08/06/1970 a 12/06/1971), “O homem que deve morrer” (14/06/1971 a 08/04/1972), “Selva de Pedra” (10/04/1972 a 23/01/1973), “O Semideus” (20/08/1973 a 07/05/1974) e “Fogo sobre Terra” (06/05/1974 a 04/01/1975). A autora ainda escreveu “Acorrentados” (jan-mai/1969) para a TV Rio.

<sup>317</sup> Expresso em DIAS GOMES, 1998, p. 280-281 e XEXÉU, 2005, p. 77.



Tínhamos planejado uma mexida no horário das oito da noite. Eu pensava que os melodramas da Janete Clair deveriam ser revistos. Achávamos que era preciso dar uma renovada naquilo. Talvez fosse o momento de passar o horário das dez, que era mais de experiência e pesquisa de linguagem, para as oito. Era preciso levar para as oito o melhor autor das dez. Dias Gomes. E ele topou, mas com uma condição: - Vou, mas escrevendo do jeito que escrevo. (DANIEL FILHO, 1988, p. 175).

Tal estratégia, devido à interferência da censura, não deu certo. Com a proibição de “Roque Santeiro”, Dias Gomes apresentou sinopse para as 22h, estreando “Saramandaia” em 1976. Janete já estava escrevendo “Bravo” para o horário das 19h, mas deixou a trama sob responsabilidade de Gilberto Braga e começou a trabalhar em uma nova sinopse, aproveitando o elenco de “Roque”: assim surgiu “Pecado Capital” e o retorno de Janete ao horário das 20h.

## 7.1 A LIBERAÇÃO DA TELENOVELA

As possíveis razões da censura a “Roque Santeiro” não são claras, mas seguramente podemos apontar motivações políticas. Primeiramente, vamos descrever os documentos obtidos no Arquivo Nacional de Brasília e, na sequência, faremos a exposição de outros materiais que encontramos para aferir as possíveis razões dessa censura.

O primeiro documento é um ofício<sup>318</sup> do diretor da DCDP, Rogério Nunes, à Rede Globo, datado de 16 de maio de 1975. Nesse ofício, o diretor informa que, para a aprovação da telenovela “A Fabulosa Estória de Roque Santeiro e de sua Fogosa Viúva, a que era sem nunca ter sido”, é necessário o envio dos roteiros dos capítulos, pois as informações da sinopse são insuficientes para a aprovação:

A novela [...] trata de problemas sociais da região nordestina, envolvendo diferentes classes, o que requer da Censura, na apresentação dos episódios, o máximo de atenção e cuidado com as cenas e diálogos, levando em conta, especialmente, o horário que essa emissora pretende transmitir o programa. Como a sinopse não oferece condições para um exame em profundidade dos indicados problemas, solicito a apresentação dos textos em grupos de 20 a 30 capítulos, antes de realizada a gravação dos mesmos, para que, com o exame antecipado, possa este órgão manifestar-se seguramente no que diz respeito à classificação etária, a ser depois confirmada com a verificação dos tapes. (NUNES, 16 maio 1975, p.1).

A reprodução do documento acima deixa claro que, até este momento, não é possível afirmar que a telenovela foi liberada ou não para o horário das 20h. O censor afirma que antes

---

<sup>318</sup> Ofício nº 534/75-SC/DCDP. O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela, Caixa 029. Todos os documentos citados nesse capítulo correspondem ao mesmo fundo, grupo, série e subsérie. Nas próximas notas citaremos apenas o número e tipo do documento.

da emissão do certificado é necessário verificar além dos roteiros dos capítulos, os VTs da gravação dos mesmos. Contudo, não há nenhum elemento na sinopse que a impeça de ser exibida às 20h.

Na sequência encontramos dois ofícios administrativos emitidos pelo Diretor da Rede Globo, Edgardo Erichsen, enviando os roteiros dos capítulos da telenovela. O primeiro, datado de 05 de junho de 1975, envia os capítulos de 1 a 10; e o segundo, de 24 de junho, os capítulos de 11 a 20. A resposta da censura aconteceu no dia 04 de julho, quando foi encaminhado para a emissora um parecer de três páginas e um ofício com recomendações. O parecer<sup>319</sup>, assinado pelos técnicos Maria José Bezerra de Lima e L. Fernando, pode ser dividido em três partes: a primeira consiste em uma espécie de resumo do enredo apresentado nos 20 primeiros capítulos; a parte seguinte, os problemas encontrados pelos censores; e a última, a conclusão dos mesmos. Em três parágrafos, os censores destacam que a trama é baseada em uma história fictícia, que explora um tema bastante conhecido – a presença do herói Roque que havia sido morto por um cangaceiro (Trovoada) e que todos acreditam ter virado santo, fazendo milagres, inclusive. Destacam também a presença de uma equipe de cinema na cidade de Asa Branca para filmar a vida e a saga de Roque. Entre os atores está Roberto Matias que “sem dúvida seria um galã e procura conquistar todas as jovens da cidade que estivessem ao seu alcance” (PARECER nº 6114/75, 3 jun 1975, p. 1). Outra parte do enredo é a história da pseudoviúva de Roque, Porcina, que “começa a ter encontros suspeitos e amores clandestinos” (PARECER nº 6114/75, 3 jun 1975, p. 1) com Roberto. Os censores ainda dizem que Porcina viera a Asa Branca com o intuito de concretizar seu romance com Sinhozinho Malta, que fora oficializado três meses após a morte acidental da esposa de Malta. O último parágrafo apresenta outros dramas da telenovela. Chamamos a atenção para o destaque dado ao personagem “João Ligeiro (irmão de Roque) que aparece em estado de gravidez, pois, era uma moça” (PARECER nº 6114/75, 3 jun 1975, p. 1).

### **7.1.1 Implicações**

A parte técnica é subdividida em quatro partes: 1) Implicações; 2) Condicionamentos; 3) Cortes; 4) Advertências. Por implicações entendemos que os capítulos abordaram questões que são proibidas de serem veiculadas na televisão em forma de diversão pública. Nesse ponto, os censores destacam tanto questões morais, como também políticas. Ao todo, foram

---

<sup>319</sup> Parecer nº 6114/75, de 03 de julho de 1975.

listadas nove: 1) Amores clandestinos; 2) Visitas de rapazes às moças, após as 23 horas; 3) Tendências ao amor livre (João Ligeiro); 4) Sabotagem (o corte de energia pelo professor); 5) Distúrbios civis (as beatas contra a boate); 6) Agitação conclamando o povo a participar, em favor dos bons costumes, contrariando o alvará da Prefeitura, envolvendo o padre como mentor intelectual; 7) Depreciação da autoridade do delegado; 8) Justiça pelas próprias mãos; 9) Referências ao terrorismo, levando a população ao pânico.

Naturalmente, a liberação da trama para o horário pretendido deveria eliminar todas as implicações, o que em alguns casos prejudicaria bastante o enredo. A lista de implicações apresenta questões graves para a censura, que não liberaria independente da faixa de horário pretendida. Outros poderiam até ser relevados, caso a intenção fosse exibir após as 22h ou 23h.

Como esclareceu o censor Coriolano Fagundes, na obra “Censura & Liberdade de Expressão”, ao analisar a legislação censória, o técnico avaliador dos programas de televisão deveria ter mais rigor ao julgar. Deverão sofrer corte ou proibição: tramas que atentem contra a segurança nacional, firam princípios éticos, e contrariem direitos e garantias individuais. Os itens de 4 a 9, listados acima, podem ser entendidos como atentado à segurança nacional. Utilizando a lista elaborada e justificada por Fagundes<sup>320</sup> (1974, p. 144-150) podemos perceber que os pontos ferem os incisos “d” (instigação contra autoridade) e “f” (atentado à ordem pública). Por “instigação contra a autoridade”, entre outros pontos, Fagundes expressou que não se pode “despertar revoltas contra decisões de dirigentes executivos”, ou seja, o alvará da prefeitura não poderia ser julgado pelos populares. Ter o padre como mentor intelectual ainda contrariava o dispositivo 3 (direitos e garantias individuais) no tocante à “hostilização à religião”. Neste quesito também não poderia ocorrer “insinuações desrespeitosas e infamantes contra representantes categorizados das instituições”, ou seja, não poderia ser depreciada a autoridade do delegado. As demais implicações são entendidas como “atentado contra a ordem pública”: sabotagem, distúrbios civis, justiça pelas próprias mãos e terrorismo.

O parágrafo acima pode ser entendido como espécie de justificativa de alguns pontos encontrados pelos censores no roteiro da telenovela. O exercício cognitivo mais complicado é entender, através do roteiro, os elementos que chamaram a atenção dos censores para motivar as proibições. Faremos uma tentativa, ou pelos menos procuraremos traçar subsídios para tal,

---

<sup>320</sup> O autor se baseia no artigo 41 do Decreto nº 20493/46, os artigos 2 e 3 da Lei nº 5536/68, o artigo 1 do Decreto-Lei nº 1077/70 e o artigo 20 do Decreto nº 69845/71. A legislação censória foi analisada no primeiro capítulo desta tese.

percebendo a mentalidade censória expressa através da ação de censores que exercem um poder considerado legítimo ao sinalizar situações problemáticas no roteiro<sup>321</sup>. Naturalmente não vamos apresentar todas as situações sinalizadas no enredo. Assim, fazendo uso de nossa arbitrariedade simbólica (BOURDIEU, 1989), faremos uma seleção de casos.

A primeira cena que reproduzimos<sup>322</sup> aparece no segundo capítulo, na página 18:

**Padre:** Epístola de Paulo aos Gálatas, capítulo 6º, versículo 7; “Não vos enganeis: de Deus não se zomba; pois aquilo que o homem semear, isso também ceifará. Porque o que semeia para a própria carne, da carne colherá corrupção”.

*O padre fecha a Bíblia e se dirige aos fiéis. (A partir desse momento, todas as quatro falas do padre estão com marcas de corte).*

**Padre:** Meus amigos, com tudo isso Paulo quis dizer que o culto da carne em lugar do espírito leva a penação. E eu quis lembrar as palavras do profeta neste momento, como todos sabem, anuncia-se para depois de amanhã, nesta cidade, a abertura de uma casa noturna, um lugar onde será feito, todas as noites, o culto da carne. O que equivale dizer meus irmãos, o culto do pecado, o culto do demônio! Vamos permitir que isso aconteça?

*Close de Pombinha e Mocinha que balançam negativamente a cabeça.*

**Padre:** Vamos assistir de braços cruzados a essa invasão do vício e do pecado em nossos costumes?

*As beatas bebem, fanatizadas, as palavras do Padre.*

**Padre:** Dizem que isso é resultado do progresso, do crescimento da cidade... o preço que todos devemos pagar...

*O Padre solta uma gargalhada sarcástica.*

**Padre:** Mentira! Conversa! Patifaria! Safadeza! O patrono dessa cidade, Roque Santeiro, se voltasse hoje a terra onde nasceu ia ficar escandalizado com tanta hipocrisia, tanta sem-vergonhice. (ROQUE SANTEIRO, cap. 2, p. 18).

Essa cena, proibida pelos censores por haver “agitação conclamando o povo a participar, em favor dos bons costumes, contrariando o alvará da Prefeitura, envolvendo o padre como mentor intelectual” (PARECER nº 6114/75, 3 jun 1975, p. 2), nada mais é que uma exegese (forçada) de um trecho bíblico no momento do sermão. A nosso ver, em nenhum momento podemos perceber ridicularização da figura do Padre ou da Igreja Católica; muito pelo contrário, a fala do líder condiz com a leitura que líderes religiosos fazem do cristianismo. Não seria nenhuma surpresa escutarmos o mesmo discurso hoje, focado no pecado ao “culto da carne”. De fato, capítulos adiante, as beatas fazem protesto contra a boate, motivadas pelo discurso do padre. Mesmo com a suspensão dessa cena, as beatas poderiam ter feito o mesmo protesto, visto que na mentalidade que projeta a ideologia de uma moralidade cristã, este tipo de espaço não deveria ser frequentado.

<sup>321</sup> É importante esclarecer que o Arquivo Nacional não preservou os roteiros na íntegra. Encontramos apenas as páginas que sinalizavam os cortes. Sendo assim, o exercício para compreender a lógica dos cortes se torna ainda mais difícil, pois não temos uma ideia global do contexto.

<sup>322</sup> Ao longo desta tese, como recurso, utilizaremos o negrito para sinalizar o nome do personagem e o itálico para as marcações de cena.

O discurso do pároco – mesmo com as palavras de ordem na última fala – não indica um atentado à ordem pública, tampouco “convulsões sociais” ou “sublevação das massas”. É preciso fazer um esforço interpretativo muito grande para aceitar/compreender a proibição dessa cena como estímulo contra a ordem pública ou hostilização à religião. Lembramos que ao enquadrar essa cena no tocante a um atentado contra a segurança nacional, a mesma não poderia ser liberada para nenhuma faixa de horário. A próxima cena que vamos destacar não destoa dessa.

SET – BOATE – DIA

*Matilde continua ensaiando. Súbito... [Sonofonia – Freiada de Carro]*

*Rosali olha para a porta entreaberta e se assusta. Detalhe – uma bombinha de São João é atirada dentro da boate. Rosali solta um grito. A bomba explode e todos se assustam. Matilde corre para a porta.*

**Matilde:** Que foi isso?!

**Rosali:** Uma bomba! Alguém jogou.

*Sonofonia: Ruído de carro que parte em disparada*

*Matilde corre para a porta.*

*Corte (É somente nessa parte que aparece sinalização de corte dos censores)*

EXTERNA – BOATE – DIA

*Matilde, Ninon e Rosali surgem na porta.*

*Long-Shot<sup>323</sup> de um carro que dobra a esquina em disparada.*

**Matilde:** Quem será que fez isso?!

*Ninon olha para o chão e vê uma carta. Apanha. Matilde toma a carta.*

**Nonon:** Veja...

**Matilde:** É pra mim...

*Ela abre e lê*

**Matilde:** Esta é uma bombinha de São João. À noite, se vocês ousarem abrir essa espelunca, vai explodir uma bomba de verdade. Não queremos aqui mulheres da sua espécie.

*Elas se entreolham, assustadas. (ROQUE SANTEIRO, cap. 7, p. 8-9).*

Essa cena, curta, pode ser considerada o início do que os censores apontaram como “justiça pelas próprias mãos”, “terrorismo”, “distúrbios civis” e, posteriormente, “sabotagem”. O desenrolar vai acontecer no capítulo seguinte. Novamente, só com muito esforço interpretativo podemos encontrar algo nessa cena que a impeça de ser veiculada e, especialmente, do *plot* ser enquadrado em tantas implicações. Chamou-nos atenção que, no decorrer do oitavo capítulo, diversas folhas do roteiro não apresentavam marcações de corte, mas foram preservadas – o que não é comum. Essas folhas indicam o desenrolar da abertura da boate e a confusão causada pelo rompimento (forçado) de um cabo de energia e a ameaça de bomba (o que não aconteceu). Uma possível suposição, que naturalmente não temos nenhum meio para poder confirmar ou refutar, é que, num primeiro momento, tais situações não chamaram a atenção dos censores. Posteriormente, em possível busca por outros indícios,

<sup>323</sup> Long-shot é um plano geral.

tais questões foram elencadas. Para uma melhor compreensão, vamos reproduzir os diálogos que vieram na sequência.

[Essa cena tem início nas páginas anteriores, contudo elas não fazem parte dos documentos encontrados no arquivo. De toda sorte, isso não vai atrapalhar a compreensão.]

**Porcina:** Aii... meu vestido! Rasgaram meu vestido!

**Ninon:** Tem uma bomba!... Vai explodir!

**Rosali:** Meu sapato! Perdi meu sapato!

**Matilde:** O delegado, onde está o delegado?

**Rosali:** Ele estava aí...

**Roberto:** Mas vejam... a luz apagou na rua toda. Gente medrosa... é só falta de energia.

**Gerson:** Mas na outra rua tem luz...

**Luisão:** É, foi só aqui...

**Carla:** Ai, me deram um pisão, pô [Aqui consta uma indicação de corte da palavra “pô”, alusão a porra!]

*O delegado sai da boate*

**Delegado:** Não foi no relógio.

**Matilde:** Então, onde foi?

**Delegado:** Deve ser geral

**Matilde:** Geral não é. Foi só nesta rua, para nos prejudicar.

**Delegado:** Isso vamos apurar.

**Roberto:** Mandem comprar velas e nós continuaremos à luz das velas.

**Matilde:** É uma boa ideia.

**Carla:** Legal.

**Gerson:** Até mais romântico...

**Ninon:** Não, eu é que não volto lá dentro! E se tiverem posto uma bomba?

**Roberto:** Que história de bomba é essa?

**Rosali:** Ameaçaram!

**Roberto:** Quem ameaçou?

**Matilde:** O bilhete não tinha assinatura.

*Porcina dá por falta de Sinhozinho Malta, que foi o único a não sair da boate.*

[...]

**Delegado:** Seu prefeito... Boa noite

**Zé:** Boa noite, delegado

**Delegado:** Estava procurando o senhor...

**Flô:** Que houve?

**Delegado:** Estou vindo da boate...

**Flô:** Que houve?! Outra bomba?!

**Delegado:** Não, mas alguém cortou os fios da luz.

*Reações de Pombinha e Astromar*

**Zé:** Cortou, onde?

**Delegado:** Na rua. E é claro que foi pra boate não funcionar. Já providenciei o conserto.

*Pombinha tem um sorriso misterioso*

**Flô:** O senhor suspeita de quem tenha sido?

**Delegado:** Não, mas com toda a certeza foram os mesmos que jogaram a bomba de tarde.

**Flô:** Sinhozinho tava lá?

**Delegado:** Tava. Ele, a viúva Porcina e um bocado de gente que veio com a comitiva da capital. Foi um corre-corre, teve gente que se machucou na confusão. Todo mundo pensando que tinha uma bomba na rua.

*Flô põe a mão na cabeça*

**Flô:** Estão querendo acabar comigo! O que essa gente vai dizer lá na capital... que impressão vão levar daqui!

**Zé:** Acho que Asa Branca tá virando cidade grande. Sabotagem. Bomba. É o progresso, o senhor não acha. [O trecho sublinhado está sinalizado com um carimbo de corte].

**Astromar:** É, seu Zé das Medalhas, na verdade um certo tipo de progresso...

**Flô:** Vamos lá, quero ver isso de perto. Vocês ficam aqui?

**Pombinha:** Não, nós já vamos para a casa. O professor nos fará companhia.

**Astromar:** Com imenso prazer.

*Flô e delegado se afastam. Pombinha troca um olhar com Mocinha.*

**Pombinha:** Acho que vencemos a primeira batalha...

*Corte*

SET-BOATE-NOITE

*Matilde, Ninon e Rosali e mais um ou dois garçons, ainda no escuro. Entram delegado e Flô.*

**Delegado:** Cuidado, seu Flô, não vá tropeçar... tem muita coisa pela chão... copo quebrado, garrafa...

**Matilde:** Quem tá aí?

**Delegado:** Somos nós, dona Matilde. Eu e o Prefeito.

**Matilde:** Ainda não ligaram a porcaria dessa luz.

**Delegado:** Mas já estão consertando...

*Iluminação: Acendem-se as luzes.*

*As moças saltam um grito de alívio.*

**Ninon:** Até que enfim!

**Rosali:** Viva!

*A boate está na mais completa desordem. Parece que passou um furacão. Mesas viradas de pernas pro ar, cadeiras quebradas, garrafas e copos pelo chão, além de vários sapatos e copos pelo chão, além de vários pés de sapatos de mulher, bolsas, etc... Flô apanha um sapato.*

**Flô:** Parece que houve um terremoto!

**Matilde:** É bom que o prefeito veja. Sem falar no nosso prejuízo, as consequências podiam ser trágicas.

**Ninon:** Podia até ter morrido alguém pisado!

**Rosali:** Eu mesmo vou ter uma mancha roxa aqui, de uma queda que levei na saída.

**Delegado:** Tudo por causa de uma brincadeira de mau gosto.

**Matilde:** Brincadeira? Não, delegado, não foi uma brincadeira. Isso faz parte de uma campanha que estão fazendo contra nós... E o prefeito sabe disso. Sabe, inclusive, quem é o mentor intelectual...

**Flô:** A gente não pode afirmar...

**Matilde:** Mas eu afirmo.

**Delegado:** De quem a senhora tá falando?

**Matilde:** Do vigário. Ele vive fazendo sermões contra nós.

**Flô:** Mas não acredito que ele tenha mandado ninguém fazer isso. Padre Honório é um santo homem, não era capaz...

**Delegado:** Claro que não.

**Matilde:** Eu também acho. Mas seus sermões, sua campanha contra a boate pode ter levado a isso.

[...]. [Não sabemos se a cena continua na página seguinte. Nos documentos que encontramos não há mais folhas referentes ao oitavo capítulo]. (ROQUE SANTEIRO, capítulo 8, p. 3-6).

Sabemos o quão longo é esse trecho do oitavo capítulo. Todavia, ele é de fundamental importância para refletirmos se a situação consiste em um atentado à segurança nacional – como está previsto na legislação e passível de proibição. A cena destacada envolve uma confusão, mas bem localizada. Ela, inclusive, é muito pequena para podermos falar em “terrorismo” e pânico na população. Além de nem toda cidade, naturalmente, estar presente na boate, a situação que os presentes presenciaram não tem como ser entendida como

terrorismo e pânico generalizado. Até o momento da apresentação desse parecer, os videotapes – que eventualmente pudessem ter essa conotação – ainda não tinham sido enviados para os censores. A leitura atenta da passagem revela que apenas uma personagem, Ninon, dançarina da boate, entrou em pânico e temia que um ato de “terrorismo” – que seria a presença e explosão de uma bomba verdadeira – pudesse acontecer; o que, pelo roteiro, não foi visto. Outro ponto bastante questionável é a sabotagem cometida pelo professor Astromar (Waldir Maia) com o aval da beata Pombinha (Eva Todor), esposa do prefeito Flô (Lutero Luiz). Embora a autoria não fosse evidenciada nesse fragmento, pelo parecer dos censores, sabemos que tal ato fora cometido por Astromar, com apoio e possível influência de Pombinha, visto que o professor tinha interesse em sua filha Mocinha (Theresa Amayo).

A pequenez de tais atos se torna ainda mais visível se fizermos pequenas comparações com telenovelas exibidas anteriormente, na mesma faixa e com a anuência do mesmo chefe de censura. Em “Fogo sobre Terra”, de Janete Clair, exibida entre maio de 1974 e janeiro de 1975, presenciamos a inundação da cidade de Divinéia graças à construção de uma usina hidrelétrica. A personagem Nara (Neuza Amaral), tia dos protagonistas (dois irmãos rivais), faz um protesto contra a inauguração e morre afogada nas águas do rio. O pânico causado por essa situação, acreditamos, é maior do que a confusão na boate pela falta de energia elétrica. Já “Selva de Pedra”, também de Janete, cujo compacto de três meses ocupou a grade de programação da emissora após o cancelamento de “Roque”, mostrou o personagem Miro (Carlos Vereza) tentando sabotar o carro da mocinha Simone (Regina Duarte) e, na sequência, uma perseguição, que culminou em um acidente em que a protagonista foi dada como morta. Ou seja, a gravidade dessa sabotagem – em termos dramáticos – fora muito maior que a cometida pelo professor de “Roque Santeiro”. Outros tantos exemplos poderíamos buscar, mas acreditamos que esses dois são suficientes. Pequenas sabotagens são sempre recorrentes na dramaturgia (não só televisiva) e funciona dramaticamente como *plot* responsável por romper a ordem. Já a menção ao terrorismo, faria um sentido maior se fosse ligada aos políticos ou autoridades da cidade. Entretanto, explosões e bombas produziram, na mentalidade censória, um vínculo com ações desempenhadas durante o regime militar, inclusive com o objetivo de recrudescer os desmandos ditatoriais. Assim, a alusão à explosão de bombas na boate poderia facilmente ser relacionada a essas ações, o que não era desejável do ponto de vista político. Portanto, o corte desta cena não diz respeito a questões de ordem moral, mas a motivações de clara natureza política.

Outro possível questionamento, na parte final do diálogo destacado, seria o fato de Matilde (Rosamaria Murtinho) acusar o padre Honório (Milton Gonçalves). Mas em nenhum



momento a personagem disse que seria ele, mas que tal ato poderia ter sido motivado pelos seus sermões – o que não deixa de ser verdade, conforme trecho já destacado – ao mesmo tempo em que não seria necessária sua interferência, visto que as beatas, como Pombinha, já se mostravam contra a abertura da casa noturna.

As inquietações que sentimos ao nos deparar com essa situação se agravam ainda mais ao consultar a sinopse da trama. O texto deixa clara a intenção de Matilde de inaugurar a casa e a do padre em fazer de tudo para proibi-la. E, como vimos, não houve nenhuma recomendação para a suspensão desse enredo:

[...] depois da Pousada do Sossego, sentindo falta de diversões no lugar, principalmente para os homens, Matilde teve a ideia da boate que tantos conflitos iria provocar na cidade. Porque neste ponto o padre não cedia e ameaçava mobilizar sua legião de beatas para apedrejar o “antro de perdição” toda vez que tentassem inaugurá-lo. (ROQUE SANTEIRO, sinopse, p.3)

Tal fato, mais uma vez, é retomado e bastante evidenciado no perfil da personagem Matilde expresso na sinopse:

É a dona da Pousada Sossego e da Boate Copacabana. Mulher livre, libertada, mas com uma conotação romântica. Gosta de cantar e dançar para os fregueses. Sua simples saída à rua, com suas “sobrinhas” é uma agressão à cidade, que vê nelas a deterioração dos costumes. Matilde enfrenta a campanha do Padre e a hostilidade da população moralista com um sorriso nos lábios, corajosamente. [...] (ROQUE SANTEIRO, sinopse, p. 17).

A sinopse não traz nenhum detalhamento de como o padre ou qualquer outro habitante moralista de Asa Branca faria para impedir a inauguração da boate de Matilde, mas deixa claro que isso aconteceria – assim sendo, já era notório que a novela abordaria “justiça com as próprias mãos”, “distúrbios civis” e o conclave do padre contra a casa. Reiteramos que tudo o que encontramos nos roteiros é muito pouco para a proibição da trama.

As outras implicações presentes no parecer: 1) Amores clandestinos; 2) Visitas de rapazes às moças, após as 23 horas; 3) Tendências ao amor livre (João Ligeiro); são questões de ordem moral. As indicações mostram que são cenas impróprias para menores de 12 anos. Contudo, caso a trama fosse apresentada às 22h, ela seria proibida para menores de 16 anos, o que proporciona maior liberalidade de cenas envolvendo romances e relações sexuais. A grande maioria dos cortes apresentados nos roteiros foi de ordem moral. Não acreditamos ser necessário apontar todos os incidentes, assim vamos destacar apenas alguns.

Determinadas marcações nos roteiros, indicando cortes, chamam a atenção. São cenas comuns, algumas soam até mesmo pueris, amplamente presentes em telenovelas, inclusive na

faixa das 18h – mas, por envolverem um desejo sexual, ou melhor, de encarar o sexo como algo natural, são banidas. Certas cenas constam expressamente como cortes e outras como advertência. Como ambas as partes ainda vão ser analisadas, não vamos repeti-las neste momento. Vamos exemplificar a afirmação acima e buscar indícios das três implicações.

Um dos personagens mais libertinos da trama é Roberto Mathias (Dennis Carvalho), ator de televisão que acabara de chegar a Asa Branca para viver o papel de Roque em um longa-metragem. Alguns problemas atrasaram o início das filmagens e o ator conversava com o diretor:

*Roberto desce a escada de bermuda (um safári), muito esportivo, óculos escuro.*

**Gerson:** Aonde você vai?

**Roberto:** Já que não tem filmagem, vou dar uma paquerada por aí. Fazer um estudo do mercado, prometo trazer pra vocês um levantamento completo de todo o mulhério da cidade. Já vi umas lebres... (ROQUE SANTEIRO, capítulo 2, p. 6).

SET-SAGUÃO DO HOTEL – NOITE

*Roberto sai do quarto e se debruça no jirau. O saguão está deserto. Só o porteiro, cochilando.*

**Roberto:** O pior é que acabei ficando na mão. Nem a filha do coronel, nem as pistoleiras, nada. Jejum total.

*Roberto entra no quarto e bate a porta.* (ROQUE SANTEIRO, capítulo 2, p. 17).

No material coletado não havia outras páginas no roteiro do segundo capítulo, entre as páginas 6 e 17, cujos trechos sinalizados como cortes foram transcritos acima. O trecho poderia ser problematizado pelo viés machista e sexista, sob ótica de teorias feministas, mas sabemos que não foi esse o motivo do corte, até mesmo porque essas teorias não estavam em voga na longínqua primeira metade da década de 1970<sup>324</sup>. E mesmo assim não haveria motivos para o corte, visto que esse tipo de pensamento ainda é muito frequente e o desfecho não foi o que o personagem queria. A mentalidade censória, provavelmente, questionou o comportamento do personagem que mesmo tendo a prerrogativa de ser homem e turista em Asa Branca, era libertino. O linguajar chulo (“lebres”, “pistoleiras” e “jejum total”) também pode ter sido um agravante.

O primeiro ponto das implicações diz respeito a “amores clandestinos”. A legislação censória, bem como o livro de Fagundes, não deixa explícito exatamente o que é entendido como amor clandestino. Por analogia, inferimos se tratar de amor proibido, feito às escondidas, mantido em segredo, e à prática de adultério (mesmo que sem concretizá-la). Na trama (sinopse e os vinte primeiros capítulos) isso se aplica à figura de Porcina (Betty Faria). A sinopse informa que Porcina jamais fora viúva de Roque (Francisco Cuoco), eles tampouco

---

<sup>324</sup> Longínqua não no sentido histórico, mas nos avanços das teorias humanas e sociais, especialmente no viés do feminismo e da sexualidade.

se conheciam. Porcina se muda para Asa Branca pelo seu interesse em Sinhozinho Malta (Lima Duarte), que fica viúvo e, após três meses, começa a namorar, publicamente, Porcina. Como tal fato não é mostrado nos capítulos que tivemos acesso, não acreditamos que os censores tenham encontrado problemas – até mesmo porque se trata de um homem com duas mulheres, algo bastante comum na dramaturgia brasileira e, de certa forma, socialmente aceito. O amor clandestino que encontramos é o inverso, uma mulher amando dois homens, o que pela mentalidade censória e social é condenável, fruto do patriarcado e machismo históricos.

O ator Roberto chamou a atenção de Porcina. No capítulo dois, quando o diretor Gerson (André Valli) vai fazer uma visita à viúva para apresentar o roteiro do filme, Porcina questiona quem fará o papel de Roque. Gerson diz ser Roberto e avisa que o galã quer lhe conhecer. No terceiro capítulo, Porcina está deitada em uma rede à espera de Roberto. O sino toca e ela pede à empregada para ligar a luz do chafariz. Toca novamente e ela percebe que se trata de Sinhozinho Malta, então ela pede à empregada para dizer que estava com enxaqueca. Das páginas do roteiro que possuímos, não encontramos outros registros de encontros entre Porcina e Roberto, até chegarmos ao capítulo nove com indicações de corte, mas é sabido que eles tiveram outros encontros.

SET – CASA DE PORCINA – NOITE

*Mina vem avisar Porcina no pátio interno.*

**Mina:** Dona Porcina... tem aí um padre querendo falar com a senhora.

**Porcina:** Um padre? Padre Honório?

**Mina:** Não... não é Padre Honório!

**Porcina:** Mas é o único padre que eu conheço...

*Porcina atravessa a sala e vai ao encontro do padre, que está de costas. A cabeça coberta por um capuz.*

**Porcina:** Boa noite...

*O padre volta-se e Porcina tem uma expressão de assombro. É Roberto Mathias.*

**Roberto:** Deus esteja nesta casa...

**Porcina:** Louco! Você está louco! (ROQUE SANTEIRO, capítulo 9, p. 18-19).

Essa cena é o gancho para o capítulo seguinte, cuja a tônica foi o encontro dos dois, com direito a uma noite de amor. Todas as cenas de Roberto e Porcina aparecem com corte.

SET – CASA DE PORCINA – NOITE

*Cont. da cena. Roberto, disfarçado de padre, toma Porcina nos braços.*

**Roberto:** Sinhozinho está aí?

**Porcina:** Não, mas...

**Roberto:** Eu sabia. Me certifiquei antes. Ele está na fazenda.

**Porcina:** Mas pode chegar de repente...

**Roberto:** Você está esperando?

**Porcina:** Não. Mas ele anda meio desconfiado... você viu aquela noite. Botou até um jagunço me tocando...

**Roberto:** Se o jagunço me viu, vai dizer que um padre entrou aqui.

**Porcina:** Vão achar meio esquisito... um padre me visitando às onze horas da noite... isso não é hora de padre andar na rua.

**Roberto:** Eu não aguentava mais... tinha que te ver hoje de qualquer maneira.

**Porcina:** Onde você arranhou essa batina?

**Roberto:** Roubei do guarda-roupa da filmagem. Tem um padre no filme.

*Porcina ri.*

**Porcina:** Você é maluco! Maluco de tudo!

**Roberto:** Desde aquela noite fiquei assim... por sua causa!

*Ele a beija. Ela corresponde com entusiasmo, mas subitamente o repele.*

**Porcina:** Não, não! Vai embora! Eu sou uma viúva honesta e tô noiva, sabia disso? Fiquei noiva ontem, vou me casar!

**Roberto:** Não mude de assunto... há três noites que eu não consigo dormir, pensando em você!

**Porcina:** Eu também...

**Roberto:** Eu sei disso. Sei que você veio ao hotel porque não resistiu...

**Porcina:** Seu danado... como é que você descobriu?

**Roberto:** Vi nos seus olhos.

**Porcina:** Você é um demônio!

**Roberto:** Não chame um padre de demônio, que é pecado...

*Ele a beija no pescoço*

**Porcina:** Desse jeito eu não tenho salvação, vou direto para o inferno!

**Roberto:** Vai não... vai não, meu anjo... deixa comigo que eu te ensino o caminho do céu...

*Mina surge na porta, surpreendendo-os. Eles se afastam rápido.*

**Porcina:** Padre!

*Roberto vira o rosto e assume uma atitude eclesiástica*

**Roberto:** Fale, minha filha, fale... não tenha segredos para seu confessor... vim pra trazer o conforto espiritual que necessita...

*Mina ficou parada, a distância, surpresa.*

**Porcina:** Que é, Mina?

**Mina:** A senhora ainda precisa de mim pra alguma coisa?

**Porcina:** Não, pode ir dormir. Eu abro a porta para o reverendo...

**Mina:** Então, boa noite.

**Porcina:** Ainda tem algum criado acordado?

**Mina:** Só o seu Rodésio...

**Porcina:** Mande ele dormir também.

**Mina:** Sim senhora.

*Mina sai. Corta para o pátio interno. Ela vai a Rodésio.*

**Mina:** Mandou o senhor dormir também. Ela tá se confessando...

**Rodésio:** Confessando?... A esta hora?!

**Mina:** E mandou chamá um padre de fora... o senhor não acha esquisito isso?

**Rodésio:** Com certeza porque não quer que padre daqui fique sabendo dos pecados dela...

**Mina:** Só pode sê...

*Corta para Porcina e Roberto. Ela vai até a porta e passa a trinca.*

**Roberto:** O coronel tem chave?

**Porcina:** Não, mas... é melhor prevenir que remediar...

*Ela sorri e abre os braços para ele. Beijam-se.*

**Porcina:** Agora me ensina, padre, o caminho do céu...

*Ela está cheia de colares, pulseiras e brincos. Isso o atrapalha.*

**Roberto:** Se você tirasse metade dessas jóias ia ajudar muito... sabe que rico não entra no céu?

[...]

SET- QUARTO PORCINA – DIA

*Sonofonia: Canto de Galo, pássaros.*

*Porcina desperta, vê Roberto dormindo. Preocupa-se. Sacode-o.*

**Porcina:** Eii... Roberto!... Acorda!...

*Ele desperta*

**Roberto:** Ahh?... Quê?... Que horas são? Mais de duas horas?

**Porcina:** Duas horas?... Já é dia, homem.

*Ele levanta-se de um salto*

**Roberto:** O quê?!

**Porcina:** Pegamos no sono...

**Roberto:** Não é possível!... E agora?!...

**Porcina:** Depressa! Se alguém vê você saindo daqui estou perdida!

**Roberto:** Perdido estou eu!

*Ele se arruma às pressas.* (ROQUE SANTEIRO, capítulo 10, p. 2-4)

Nas duas páginas seguintes, que mostra Roberto, de batina, retornando ao hotel, ainda há marcas de corte. Além da concretização do “amor clandestino”, essa é a única cena que encontramos que mostra “visitas de rapazes às moças, após as 23 horas”, o segundo ponto de implicação. Entretanto, na descrição do capítulo há várias marcações de extrema sensualidade da viúva no momento que antecede o possível ato sexual que teria na sequência com Roberto. A metáfora de que “entraria no céu” é outra alusão direta ao êxtase que chegaria com a noite de amor (“Agora me ensina, padre, o caminho do céu...”). Isso tudo é agravado pelo fato de que ela, explicitamente, está realizando uma traição, já que é noiva de Sinhozinho. Tudo isso, evidentemente, infringe aos ditames morais que se exacerbam no período da ditadura militar. Outra possibilidade de “amor clandestino” envolve as cenas de Roberto e Linda (Sandra Barsotti) na gravação do filme, ele como Roque e ela como Porcina, mas essas cenas vão ser reproduzidas quando analisarmos as advertências. Sabemos que essa cena também é bastante longa, mas preferimos reproduzi-la na íntegra para podermos comentar os possíveis agravantes para a exibição na faixa das 20h.

Em relação aos chamados agravantes, o primeiro é o fato de Roberto se passar por padre, o que pode ser entendido como achincalhamento à religião. Ainda que o objetivo do personagem fosse a busca de um disfarce, para não prejudicar a reputação de Porcina e não despertar a desconfiança do jagunço Rodésio (Ivan de Almeida), ele se faz passar por um padre. Mesmo sem a intenção, as normas censórias proíbem uso de traje religioso. Além do disfarce, outro possível agravante é o uso de expressões que talvez denotem desrespeito à religião, como “te ensino o caminho do céu”, numa alusão à relação sexual, conforme já enfatizamos. Acreditamos que essas questões não seriam permitidas nem se fossem exibidas na faixa das 22h ou 23h. Fagundes (1974, p. 156) deixa claro que fica proibido para menores de 16 anos (o que corresponde às transmissões após as 22h) “a apresentação de personagem em hábito religioso, em situação ridícula ou revestida de malícia”.

Apesar de não aparecer na rubrica “amor clandestino”, o adultério é proibido de ser veiculado como diversão pública, pois fere o inciso II (princípios éticos), letras “a” (ofensa ao decoro público) e “b” (divulgação ou indução aos maus costumes). Sobre a ofensa ao decoro

público, Fagundes (1974, p. 148) afirma: “assim, pela nossa formação, são nacionalmente repelidas práticas como a dissolução da família, de aborto para controle de natalidade, de amor incestuoso, de adultério, de anomalias sexuais, etc”. Na mesma página, ao comentar sobre as induções aos maus costumes, o censor aponta: “são igualmente passíveis de interdição as obras contendo exercício do furto, mentira, preguiça, traição, hipocrisia, desonestidade, falta de cumprimento do dever [...]”. Ainda que possam parecer estranhas todas essas proibições já que são intrínsecas à humanidade, na época, havia o entendimento de que qualquer comportamento que fugisse aos valores morais mais conservadores ou desviantes não poderiam ser publicizados. Histórias como a de Anna Karenina (Liev *Tolstói*), Luísa Carvalho (d’ “O Primo Basílio”, Eça de Queiróz) e até mesmo da ambígua Capitu Santiago (“Dom Casmurro”, Machado de Assis) seriam terminantemente proibidas pelos valores impostos pela censura do período. O que pesa a favor de Porcina, diferentemente dessas heroínas, é que ela não era casada, logo não era adúltera. Também não sabemos o quão tênue é a linha que separa o adultério do amor clandestino – ações não explicitadas pela legislação censória, ficando a interpretação a cargo de cada técnico da censura. Também é preciso notar que o adultério, como até já sugerimos acima, é ainda mais grave quando praticado pela mulher.

Após o fim da censura, esse virou um *plot* constante. Cabe uma rápida menção ao fato do envolvimento amoroso de Roberto e Porcina não constar na sinopse enviada anteriormente. Outra observação é que a relação sexual entre os dois fica a cargo de nossa imaginação. Pelo roteiro vimos cenas de beijos e de ambos no mesmo quarto. A seguinte, já mostra que eles dormiram. Evidentemente, em função da época que estamos analisando, não constava no roteiro, como vimos, imagens explícitas de sexo.

Ainda a respeito de questões morais, o terceiro ponto das implicações é o mais fácil para entender as razões dos técnicos da censura, mesmo ciente de que a obra de Dias Gomes, desde “O Bem-amado” (1973) e ainda mais evidenciada em “Saramandaia” (1976), explicitava o “realismo mágico”, em que casos não explicados por uma lógica da realidade eram verossímeis dentro da história. A narrativa fantástica (ou mágica) pressupõe a aceitação de outra lógica. “No contexto fantástico, o prazer reside exatamente no desenvolvimento de um padrão em que regras, pontos de partida ou soluções reservam surpresas: surpresas nem sempre inteligíveis” (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 295), contudo verossímeis. Trata-se de João Ligeiro (Cidinha Milan), irmão de Roque. Nos capítulos que tivemos acesso o personagem pouco aparece. Possivelmente seu *plot* seria desenvolvido no decorrer da

telenovela, mas os acontecimentos ficaram bastante claros na sinopse, sem restrições de abordagem conforme ofício anterior.

E também não podia haver outra explicação para o que acontecera com João Ligeiro, irmão de Roque por parte de pai. João era vaqueiro, ágil no laço, duro na queda, acostumado a domar burros selvagens, conhecido e temido como homem valente (valentia digna de seu saudoso irmão). Pois não é que, agora, com vinte anos, João passara a engordar, a barriga crescer, a crescer, a despeito dos remédios que tomava para “inchaço”, receitados por Dona Maria dos Prazeres, curandeira afamada. E de repente, para espanto de todos e mais ainda de Dandinha, sua namorada, João dara à luz a uma criança. O fenômeno provocará até mesmo a vinda de médicos de outros estados, que acabaram concluindo não se tratar de caso de hermafroditismo. A verdade é que João era mulher, nascera mulher. Fora criada como homem pela mãe por uma única razão: em qualquer emprego da região, quer nas fazendas de Sinhozinho Malta, como na de Viúva Pereina (*sic*), mulher ganha sempre metade do salário de homem. Não é vantagem ser mulher. Mas para o povo humilde e crente de Asa Branca essas coisas só estão acontecendo como castigo de Deus, ou porque o fim do mundo está próximo. (ROQUE SANTEIRO, sinopse, p. 3-4).

No perfil dos personagens, ainda na sinopse, Dias Gomes também revela outros detalhes referentes a João Ligeiro, bem como indicações do futuro do personagem:

[...] Quando os seios começaram a crescer, Joana passou a usar camisas de meia muito justas por baixo do gibão de couro, temerosa e que descobrissem seu segredo. Quem primeiro descobre é o seu amigo, vaqueiro como ele, Toninho Giló, amigo inseparável, com quem costumava dar longos passeios pelo campo. E esses passeios acabaram resultando no grande escândalo (*sic*) que abalou Asa Branca e atraiu repórteres de todo o Brasil: um dia, João Ligeiro deu à luz uma criança. (ROQUE SANTEIRO, sinopse, p. 20).

Com todos os detalhes do personagem não havia qualquer dúvida sobre o que poderia vir nos roteiros dos capítulos. João, ou melhor, Joana, era uma mulher que fora criada como homem, devido à desigualdade de gêneros em relação ao trabalho – importante crítica social realizada pelo autor e que, evidentemente, não ganhou eco nos roteiros; caso ganhasse iria infringir os assuntos proibidos. De certa forma podia dizer que amava Toninho Jiló (João Carlos Barroso), mas, por convenção social, namorava Dandinha (Malu Rocha). Caso João/Joana fosse intersex (o que equivale ao hermafrodita), ou seja, um indivíduo com dois sexos (ou nenhum), com a possibilidade de atrofiamento de um deles (o que durante algum tempo foi chamado de pseudo-hermafrodita) (PINO, 2007), seria enquadrado entre as “aberrações sexuais” inseridas na legislação censória.

A alegação da censura não foi a de “aberração sexual”, mas sim a “tendência ao amor livre”. Assim como o “amor clandestino”, é complicado estabelecer uma única definição seguindo a mentalidade censória. Inferimos que o amor livre está ligado ao que Anthony

Giddens (1993) denominou de “sexualidade episódica”, ou seja, busca por parceiros sexuais sem a necessidade de um compromisso sério ou mesmo da existência de “amor”. A possível intersexualidade do personagem não foi julgada.

Sem qualquer indicação de corte, o capítulo sete mostra uma cena em que João e Giló param em uma das barracas da feira que acontece em Asa Branca para tomar uma cachaça e, na sequência, disputam uma queda de braço. Apesar de a cena não indicar nada, a amizade entre os vaqueiros é evidenciada. A cena que motivou o corte foi o desejo sexual que Dondinha apresentava.

[...] (A página anterior, onde esta cena começava não faz parte do acervo)

**Dondinha:** (cont.) Que tu não gosta de mim.

**João:** Por quê?

**Dondinha:** Porque tu não faz comigo como os outros rapazes fazem com as namoradas.

**João:** Que é que eles faz?

**Dondinha:** Eles leva ela pra passear pelo mato afora...

**João:** A gente passeia por aqui, não é a mesma coisa?

**Dondinha:** É não. Só depois de passeá pelo mato afora é que a gente se casa, João. É um costume da terra. (É justamente essa fala que está assinada com o carimbo de corte).

*Corta para Giló, afastado, que chama*

**Giló:** Oi João!!... Tu não vai não?...

**João:** Vou, sim, já tou indo!... Té logo...

*Ela vira o rosto, zangada. Ele corre ao encontro de Giló. Os dois se afastam, lado a lado. Ela fica olhando, ressentida.* (ROQUE SANTEIRO, capítulo 13, p. 16).

Caso não soubéssemos que João na verdade é Joana, novamente teríamos outro corte – sob a rubrica de “amor livre” – envolvendo questões machistas. Certamente se o convite para passear no mato partisse de João e fosse recusado por Dondinha, não haveria implicações por parte da censura, pois este é o comportamento social que se espera tanto do homem como da mulher. A “masculinidade” faz com que o homem busque o sexo incessantemente, como aponta Giddens (1993, p. 132), que utiliza uma pesquisa de Heather Formani para afirmar que seja o que for a masculinidade é prejudicial ao homem. Já em relação à mulher, o prazer sempre foi proibido (BUTLER, 2007). Essa é a nossa leitura para esse corte. Naturalmente, outros argumentos podem surgir. Por se tratar de duas mulheres, caso João/Joana aceitasse tal convite, configuraria em um relacionamento lésbico, o que também faria da cena impedida e enquadrada como “aberração”. A “amizade” de João e Giló, ao menos até esse ponto da narrativa, não foi questionada e nem tida como relacionamento homossexual. Há que se remarcar ainda, que no trecho indicado para corte (“Só depois de passeá pelo mato afora é que a gente se casa, João. É um costume da terra”.) havia a referencia explícita ao costume da



terra, ou seja, algo que era praticado intensamente pela população: ter relacionamento sexual antes do casamento, o que dentro das premissas morais e cristãs é altamente condenável.

Ao longo dessas linhas, analisamos os onze pontos listados no parecer nº 6114/75 que avalia os vinte primeiros capítulos de “Roque Santeiro” no quesito “implicações”, ou seja, questões que deveriam ser retiradas da trama, pois fere o conjunto de elementos proibidos pela legislação censória. O parecer ainda conta com mais três partes, que vamos agora analisar.

### 7.1.2 Condicionamentos

A seção seguinte é denominada de “condicionamentos”, a parte em que os censores explicam melhor os problemas encontrados. Esses condicionamentos não são impeditivos e são facilmente corrigidos, tanto na gravação como até mesmo na edição dos VTs. Não são elementos que prejudicam a narrativa e a compreensão da trama. A esse respeito os censores escrevem:

Situar a novela no ano de 1960, dezessete anos após a morte de Roque Santeiro, conforme o autor alerta na sinopse, por sinal, bem colocada, uma vez que o cangaço no nordeste foi extinto aproximadamente nos anos de 1942 a 1945, segundo pesquisas efetuadas. Nos vinte primeiros capítulos, o autor faz citações de fatos recentes como se estivesse sendo vivida nos dias atuais. [...]. (PARECER nº 6114/75, 03 jul 1975, p. 2)

Os itens citados pelos censores – “viúva de Onassis<sup>325</sup>”, “previsão e exportação para 1974”, “minissaia”, “1956”, “Programa Silvio Santos”, “22 de junho de 1974” e “Jornal Nacional” (PARECER nº 6114/75, 03 jul, 1975, p. 2) não prejudicam em nada o enredo e muito menos apresentam questões que poderia gerar algum atrito com a censura. A advertência só faz sentido para deslocar a trama da atualidade, fazendo com que o governo vigente não compactuasse com os acontecimentos de Asa Branca. De fato, nas páginas 10 e 11 da sinopse, quando o autor faz uma detalhada descrição da cidade, com dados do censo, o mesmo diz que toda a ação se passa em 1960. As referências encontradas pelos censores podem ser entendidas como descuido autoral, intencional ou não.

---

<sup>325</sup> Referência a ex-primeira-dama dos Estados Unidos, Jacqueline Kennedy Onassis que, após o assassinato do presidente John Kennedy, casou-se com o armador grego Aristóteles Onassis, que faleceu em 1975.

### 7.1.3 Cortes

A seção seguinte, cortes, foi a que nos causou certa surpresa ao confrontarmos com os roteiros preservados. Nas páginas, há indicações de muitos outros cortes que não foram listados neste parecer. Há duas possíveis hipóteses. A primeira é de que as cenas não foram percebidas no primeiro momento da leitura, sendo detectadas depois, talvez quando os censores acompanharam os VTs dos capítulos. A segunda é por se tratarem de questões bastante pontuais que os técnicos naturalmente iriam censurar, como referências ao governo, à atividade censória e ao uso de palavras chulas.

Os cortes citados no parecer são mostrados no roteiro com um carimbo e uma assinatura. O primeiro deles, na página 10 do sexto capítulo, pede para retirar a palavra “brasileira” da fala de Gerson “É a realidade brasileira, meu caro”. Esse corte, de cunho nacionalista, em nada prejudica a cena ou descaracteriza o personagem. O corte seguinte, presente na página 5 do oitavo capítulo já fora destacado acima. Ele pede para retirar os termos “sabotagem, bomba” da fala de Zé das Medalhas (Emiliano Queiróz) sobre o progresso de Asa Branca. Vimos que toda a cena representa umas das implicações, com referências até mesmo ao terrorismo. Caso o problema consistisse apenas na expressão do personagem, não haveria nenhum problema para a compreensão da cena, mas a eliminação de todo o conflito geraria uma falha no entendimento global da telenovela (supressão do *plot* da inauguração da boate de Matilde). Na sequência, o próximo corte, no capítulo dez, já foi transcrito acima. Embora haja indicações para suprimir todo o encontro de Roberto e Porcina, os carimbos estão apenas na parte em que os dois entraram no quarto da viúva – o que seria a concretização do amor clandestino. Outra cena que também já transcrevemos é o próximo corte, a fala de Dondinha com João Ligeiro, quando a moça o convida para um passeio no mato.

O último corte listado trata-se de parte de um diálogo entre Lulu (Débora Duarte), mulher de Zé das Medalhas, e o padre Honório. Lulu é uma mulher bastante reprimida, cujo marido a tolhe em todos os momentos de diversão, como o ato de cantar e dançar:

[...]

**Lulu:** Eu gosto da vida, padre! E quero viver! Quero dançar quando tiver vontade. Cantar quando estiver disposta. E quero ter muitos filhos.

**Padre:** Vocês tem dois...

**Lulu:** E não tenho mais porque há sete anos que meu marido não toca no meu corpo. Sabe desde quando, padre? Desde o dia que ele descobriu que eu sentia prazer!...

*O padre se choca. Lulu sai para o quarto. O padre fica perturbado. Passa a mão pela testa, como se não soubesse bem o que fazer. Inicia a saída. Zé entra.*

**Zé:** Padre!

*O padre volta*

**Zé:** Então?...

**Padre:** Eu... não sei... estou um pouco confuso... queria que você me desse um pouco de tempo para pensar...

**Zé:** É ou não o demônio?!

Corte

RUA – EXTERNA – DIA

*Eles continuam o dialogo, andando*

**Padre:** Vamos com calma, seu Zé... essa coisa não se afirma assim, levemente.

**Zé:** Mas o senhor viu o que ela tava fazendo quando a gente chegou! Rebolando como uma doida! E na frente dos filhos!

**Padre:** É... mas tenha um pouco de paciência com ela. Antes de mais nada, ela precisa de nossa ajuda. Da minha e da sua também. Vamos cada um de nós cumprir as suas obrigações. Não resta dúvida que sua alma está doente, e disso cuido eu. Quando ao corpo...

*Eles param*

**Zé:** O senhor acha que é preciso também chamar um médico?

**Padre:** Não, talvez não... basta que o senhor também cumpra as suas obrigações... bom dia, seu Zé.

**Zé:** Obrigado, padre.

*O padre se afasta e Zé fica pensando em suas palavras.*

**Zé:** Que obrigações?... (ROQUE SANTEIRO, capítulo 18, p. 11-12).

A nosso ver, essa cena é a mais forte que encontramos nos capítulos analisados. E, estranhamente, não houve um corte total, apenas no trecho em que Lulu diz que o marido não a procura desde que descobriu que ela também sentia prazer no ato sexual. Desejo e prazer sexual foram e são reprimidos para as mulheres por diversas instituições, dentre elas a Igreja. A sociedade não aceita, ainda hoje e quiçá na década de 1960, uma igualdade de gênero no tocante à liberdade sexual. Não estamos necessariamente falando do número de parceiros, mas sim com o próprio marido. Enquanto a função social da mulher seria usada ao bel prazer do marido, sua conduta deve ser casta e ilibada. A herança sexista, machista e patriarcal impera e a mulher é alçada a uma subalternidade (BUTLER, 2007; BOURDIEU, 2010; GIDDENS, 1993; LASKIER, 2010). Como já tivemos a oportunidade de afirmar outras vezes, a censura é fundamentalmente machista.

Embora não expresso no parecer, outros cortes são assinalados ao logo dos roteiros. Vamos apresentar alguns que chamaram atenção. É possível categorizá-los em: 1) Expressões ou palavras chulas ou de duplo sentido; 2) Expressões ou palavras que evocam atividades do governo federal; 3) Expressões ou palavras com conotações religiosas. Na primeira categoria, podemos listar estes exemplos:

**Malta:** Gente ingrata. Uma estrada que vai beneficiar todo mundo. [...] fui eu quem pariu a ideia. (ROQUE SANTEIRO, capítulo 1, p. 8)

**Gerson:** Sei. É a viúva de Roque Santeiro. É rica, dona de fazenda, os cambau. E daí? (ROQUE SANTEIRO, capítulo 2, p. 5)

**Gerson:** Porque essa porcaria dessa estátua vai me atrapalhar. Toda vez que vivermos uma cena aqui na praça vou ter que angular de modo a não enquadrar esse monstrengo. Vai ser um saco. (ROQUE SANTEIRO, capítulo 3, p. 6).

Nesse caso, os censores marcaram algumas palavras que, na lógica de sua mentalidade, podem ser consideradas ofensivas para a coletividade atingida pela televisão. Sabemos da experiência do autor com a atividade censória. Naturalmente, ele podia supor que essas palavras não passariam no crivo da censura. Supomos que neste caso ele preferiu correr o risco deles não perceberem. Outra possível suposição é que como os capítulos sempre retornavam com cortes e o volume de trabalho dos censores era muito grande, poderia haver uma mudança de foco, um direcionamento para questões menores, que não implicaria em mudança mais brusca no enredo. Essas suposições também são válidas para as outras duas categorias que listamos. A segunda, expressões ou palavras que evocam atividades do governo federal, pode ser observada nos seguintes recortes:

**Roberto:** E quando a gente reclama melhores condições de trabalho pro ator, dizem que a gente é agitado, subversivo. (ROQUE SANTEIRO, capítulo 1, p. 20).

**Gerson:** É, podemos aproveitar o resto do dia pra isso. Quero saber também se ela está de acordo com o roteiro. E tem mais esta: ainda tenho uma censora! Fazer cinema no Brasil é pra heróis! Só pra heróis! (ROQUE SANTEIRO, capítulo 4, p. 16).

**Flô:** Aquelas imagens... o senhor tem mesmo um dom. Que me dera saber falar como o senhor. Com o meu dinamismo e a sua oratória, eu seria presidente da república! (ROQUE SANTEIRO, capítulo 8, p. 4).

**Malta:** Que se danem os deputados, as gazetas da capital... olhe aqui pra eles... (ROQUE SANTEIRO, capítulo 10, p. 16).

Novamente, seria muito estranho que tais frases não fossem cortadas pelos técnicos da censura naquele momento. Na primeira, Roberto reclama das condições de trabalho do ator, profissional tido como “agitado” e “subversivo”, denominações comumente associadas à esquerda e ao comunismo, grande foco de repressão. No trecho seguinte, o diretor Gerson expõe a dificuldade em produzir cinema no Brasil, logo diversão pública. Um ataque direto à DCDP e a valorização ao trabalho dos “heróis”, dificilmente passaria despercebido. Na sequência, uma crítica bastante sutil. O prefeito da cidade, seu Flô, elogia o discurso proferido pelo professor Astromar – cuja fala bastante rebuscada é incapaz de ser compreendida pela população<sup>326</sup> e, por isso, considerada boa. É claramente uma crítica a discursos de políticos

<sup>326</sup>Astromar realizou um discurso com palavras desconexas, como podemos perceber neste fragmento: “**Astromar:** A tonitroar na cúpula dos séculos, por sobre os posteros pasmados, qual pororoça estrelar na apocalíptica vilegiatura dos astrolábios peripáticos... quiçá...” (ROQUE SANTEIRO, capítulo 6, p. 11).

com retórica vazia, que não quer dizer exatamente nada. Caso o prefeito tivesse esse “dom” seria alçado ao cargo de presidente. Por fim, um achincalhamento de Malta à figura dos deputados. Em todos os casos é compreensível, a partir do entendimento do contexto repressivo, a sinalização da censura.

Na última categoria, expressões ou palavras com conotações religiosas, são apresentadas credices da cultura popular, no tocante à religiosidade, que sempre foram combatidas pela lógica dominante e hegemônica.

[...]

**Giló:** Porque foi aqui que se encontramos corpo de Roque, quer dizer, o que restava dele, depois de tudo que aconteceu.

[...]

**Giló:** Pede a ele pra benzer

**Linda:** Pede pra abençoar a fita... pra espantar o azar.

[...]

**Beato:** Vou dizê reza pra afuntá cobra do caminho de ocês. São Bento, água benta! Jesú Cristo no artá! As cobras desse caminho. Afaste que eu vou passá. (ROQUE SANTEIRO, capítulo 3, p. 9).

**Giló:** Não estão interessados numa relíquia?

**Gerson:** Que é isso?

**Giló:** Um patuá feito do pano da camisa que Roque Santeiro vestia quando caiu morto.

[...]

**Giló:** A incelença pode perguntá a Zé das Medalhas, que é a maior autoridade no assunto, o pano tá até salpicadinho de sangue... (ROQUE SANTEIRO, capítulo 3, p. 9).

Os dois casos listados, certamente menos inofensivos no que diz respeito aos valores morais ou a questões políticas do que as anteriores, podem ser entendidos tanto como crítica à cultura popular religiosa (patuá) e também a antigas práticas da Igreja Católica (simonia/venda de indulgência sagrada). O pedido de bênção à fita poderia ser interpretado como ofensa à prática religiosa.

#### 7.1.4 Advertências

A última seção do parecer diz respeito às advertências. Por advertência entendemos que as ações podem ser veiculadas na faixa pretendida (20h), contudo a direção da telenovela deveria se preocupar em não deixar as cenas muito “pesadas”, ou seja, que elas não firam a moral e os bons costumes com possíveis exageros. Os personagens envolvidos – Linda, Tito (Luiz Armando Queiróz), Roberto e Gerson – fazem parte do elenco que veio à Asa Branca filmar a vida de Roque. A primeira advertência listada aparece no quarto capítulo, quando

Tito e Linda se encontram deitados. Linda é atriz, cujo papel que interpreta no filme é a viúva Porcina. Já Tito não é ator, mas é o esposo de Linda que veio acompanhá-la nas filmagens.

SET – QUARTO DE LINDA E TITO – NOITE

*Linda e Tito deitados. Linda se assusta.*

**Linda:** Que está havendo?

**Tito:** Acho que é o cafajeste daí do lado... deve ter chegado embriagado. Amanhã vou fazer uma reclamação.

**Linda:** Deixa pra lá... onde é que nós estávamos? Ah, sim...

*Ela estende os braços, para ele. Beijam-se*

Corte

SET – QUARTO DE GERSON E ROBERTO – NOITE

*Gerson está deitado com o ouvido colado à parede que divide os dois quartos, Roberto entra e o surpreende.*

**Roberto:** Ei... que é que há?...

**Gerson:** Não consegui dormir até agora...

**Roberto:** Por quê?

**Gerson:** Esses dois...

Corte

SET – QUARTO DE LINDA E TITO – NOITE

*Tito e Linda se beijam*

**Tito:** Diga que me ama!

**Linda:** Eu te amo! Te quero! Você me deixa louca! Louca, queridinho!

*Ele a beija novamente*

**Tito:** Diga que eu sou um vulcão!

**Linda:** Você é o meu vulcão querido! O meu Vesúvio!

Corte

*Gerson e Roberto engasgados*

Corte

*Linda solta um gritinho e ri*

**Tito:** Que foi?

**Linda:** Seu bigode, vulcãozinho, tá me espetando...

Corte

Gerson desespera

**Gerson:** Na próxima fita que eu fizer, marido de estrela não entra!

**Roberto:** Apoiado!

**Gerson:** Nem que seja o marido da Sofia Loren! (ROQUE SANTEIRO, capítulo 04, p. 7-8).

A cena acima é ambígua e há diversos modos da direção tratá-la – acreditamos ser esse o motivo da advertência. As cenas em que Tito e Linda estão no quarto, justamente o que chamou a atenção da censura, poderia não ter tido qualquer problema se não fosse a combinação com as cenas de Roberto e Gerson. O fato de Gerson estar com a orelha na parede que divide seu quarto do cômodo onde está o casal pode ser entendido como voyeurismo, ou seja, grande curiosidade pelo que é privado e íntimo, ou também motivada por um grande barulho. Ambas as possibilidades seriam combatidas pela censura por se tratar de ações que ferem os bons costumes. A análise dos diálogos *per se* não demonstra qualquer impeditivo, até mesmo por isso nos roteiros não constam marcas de corte. Acreditamos que o problema está na marcação de cena (e, como sabemos, há liberdade do diretor em propor

modificações) e na forma como a direção iria interpretá-la. Um corte definitivo apenas poderia ser realizado olhando o VT. Pelo fato de a censura, previamente, advertir a emissora, a DCDP não se sentiria impedido em fazê-lo. A segunda advertência acontece no sétimo capítulo.

EXTERNA – CAMPO – DIA

*Direção: A cena é apresentada como se fosse já uma cena do filme. Roberto corre atrás de Linda, por entre as árvores, ela rindo. Num dado momento, a cena passa a câmera lenta. Ele a alcança e os dois caem na grama.*

**Gerson:** (off) – corte!

*Roberto não obedece e beija Linda.*

*Corta para Gerson. Tito se irrita.*

**Gerson:** Ei, o beijo é depois, pô tem um close aqui. (há uma sinalização de corte, em “pô”, alusão a “porra”)

**Tito:** Ele não sabia? Será que não leu o script?

*Roberto finge ter se enganado.*

**Roberto:** Pensei que continuasse... era melhor, dava mais naturalidade.

**Gerson:** Tá bem, quando você dirigir um filme, você faz como te der na cabeça. Agora, vamos fazer o que eu mandei. Valeu a cena até a queda.

[...]

**Gerson:** Linda, fique deitada aí mesmo... só levante um pouco o vestido. Assim... Você, Roberto, primeiro olha, depois vai se aproximando o rosto até beijar. Depois segue a cena até o fim.

*Linda se preocupa*

**Linda:** Até o fim?

*Roberto olha para Tito*

**Roberto:** E ele vai ficar aí?

**Gerson:** Eu achava melhor você não assistir... eles vão ficar constrangidos...

**Tito:** Não, eu quero assistir.

**Roberto:** Bem, problema é dele.

*Gerson grita para dois ajudantes*

**Gerson:** Ei, pessoal, não deixem ninguém se aproximar, ninguém que não faça parte da equipe. Vamos rodar. Atenção Roberto. Câmera!

*Fecha em Roberto e Linda. Eles fazem a cena com realismo. No beijo, demorado, há o contraplano de Tito, que vai ficando cada vez mais angustiado. O beijo lhe parece interminável. Quando termina, Gerson grita.*

**Gerson:** Corta! Não está bom. Vamos de novo

**Tito:** De novo?!

**Gerson:** Prestem atenção... tento Roque como Porcina são duas criaturas muito puras instintivas. Esqueçam, portanto, que já tiveram experiências semelhantes. Portam-se como se fosse a primeira vez que isso lhes acontece. De súbito... inesperadamente, atordoadamente... entenderam? É preciso que o espectador sinta isso, que vocês são colhidos pelo destino. Certo? Vamos de novo. Câmera! Vai, Roberto.

*Eles repetem a cena. O sofrimento de Tito aumenta.*

**Gerson:** Corta! Roberto, o beijo não precisa ser tão longo.

**Tito:** Também acho.

**Gerson:** Mesmo porque a cena vai ser uma câmara lenta. E depois do beijo ainda há muita coisa. Vamos de novo.

*Tito tem um gesto de irritação*

**Gerson:** Câmara! Ação,

*Eles repetem a cena*

[...]

**Gerson:** Vamos de novo. Vê se não erra, Roberto.

*Tito não se contém, fala para Carla*

**Tito:** Ele está errando de propósito.

**Gerson:** Câmera!

*Roberto repete o beijo. Depois ele e Linda se olham nos olhos. Ele baixa o olhar para o corpo dela. A câmera panorâmica para a imagem da santa abandonada, junto a uma árvore. A blusa de Porcina cai sobre a santa. Corta para Tito que acompanha a cena, angustiado. Em dado momento, desvia o olhar. Torna a olhar e sofre. (ROQUE SANTEIRO, capítulo 7, p. 6-8).*

Já esta cena traz uma série de implicações, talvez até maior que a primeira, pois a mesma também pode ser entendida como manifestação de um amor clandestino, com o agravante de o marido assistir tudo de perto. Logo na primeira marcação, sem indicação de corte, Roberto antecipa-se ao roteiro e beija Linda. Mesmo com a ordem da direção para o corte, os dois continuam se beijando. A atriz não faz qualquer movimento de rejeição ao beijo do galã. Por diversas vezes os atores se beijam calorosamente e são interrompidos por Gerson, que queria apenas um beijo casto, como mostra a marcação de cena que sublinhamos, a primeira que aparece a palavra corte do roteiro. Apesar de os diálogos não serem claros, as instruções que o autor deixa para o diretor dão a entender que existe um sentimento/atração entre Roberto e Linda, o que pode ser caracterizado tanto como amor clandestino, como amor livre, ambos ferindo o dispositivo ético da legislação censória. Justamente pelos diálogos serem brandos, tais cenas não foram enquadradas como “implicações”, mas sim com advertências. A implicação e o corte poderiam surgir caso as marcações fossem mantidas. Seria função do diretor atenuar as cenas de forma a caracterizá-las como uma espécie de romance entre os dois. A reação de Tito poderia ser entendida como atípica, visto que Linda já é uma atriz famosa e, por isso, fatalmente já deu beijos (técnicos) em outros atores. Contudo, o esposo, além de ciumento e inseguro, por diversas vezes se mostrou incomodado com as atitudes de Roberto. A última parte da cena, também registrada no roteiro com a menção de corte, traz outros agravantes. O que era apenas um beijo, se mostra maior quando Roberto passa a desejar (sexualmente) Linda. A imagem da santa que o personagem entregou a Linda/Porcina no início da gravação está ali, como se assistisse ao ato. A indicação para a câmara focalizá-la e, na sequência, a blusa da personagem cobri-la foi interpretada como desrespeito à religião católica.

A próxima advertência listada já foi reproduzida por nós quando analisamos os cortes. Trata-se do momento em que Sinhozinho Malta diz “que se danem os deputados, as gazetas da capital... olhe aqui pra eles...” (ROQUE SANTEIRO, capítulo 10, p. 16). A advertência é justamente para o gesto que o personagem faz ao dizer “olhe aqui para eles”, outra indicação para que a direção não permita que o personagem faça um gesto obsceno.



A última advertência é uma cena entre Gerson e Linda. Tito havia viajado para Salvador e Linda estava preocupada. Gerson diz não entender o motivo. O agravante da cena é que Gerson se mostra interessado na atriz, afirma querer que ela seja a estrela de todos os seus filmes. Embora Linda se mostre um pouco insegura ao afirmar que deseja ficar junto a Tito, ela se mostra veementemente contra o assédio do diretor.

### 7.1.5 Conclusão do parecer

Dadas todas as implicações, condicionamentos, cortes e advertências – que foram acima analisados –, a conclusão do parecer é favorável à liberação da trama:

Superada as implicações supramencionadas e atendidas as partes condicionantes, somos pela liberação da presente novela para o horário das 20 (vinte) horas, ou seja, imprópria para menores de DOZE ANOS, vez que o tema abordado não influirá negativamente na formação psicossocial e moral do jovem adolescente dos dias atuais. (PARECER nº 6114/75, 03 jul 1975, p. 3).

Como podemos observar no trecho acima, o parecer foi favorável à liberação da telenovela, mas para isso todas as implicações que já destacamos acima deveriam ser retiradas na trama. Em muitos casos, haveria um grande prejuízo para a narrativa, especialmente pela eliminação de *plots* que já estavam previstos na sinopse, que fora aprovada, com a única restrição de verificar os diálogos, mas não houve menção a nenhum tipo de tema que, porventura, não pudesse ser retratado. O parecer foi enviado à emissora junto a um ofício (sem número) assinado pelo diretor da DCDP, Rogério Nunes, destacando que o certificado de liberação só seria emitido após a emissora enviar as gravações. O ofício diz que a emissora deveria retirar as questões assinaladas no texto, bem como cumprir o condicionante de inserir a trama em 1960, como estava previsto na sinopse, retirando referências contemporâneas. O diretor afirma também que “merecem especial cuidado da direção as cenas em que Tito e Linda se encontram deitados [...], bem como as dos beijos entre Roberto e Linda, assistidos pelo marido [...]” (NUNES, 4 jul 1975, p. 1). Não há nenhuma novidade entre os dizeres do ofício do que já havia sido registrado no parecer. O que nos chamou a atenção é que o diretor deu mais destaques ao condicionamento e à advertência do que aos cortes e implicações – justamente o que é mais grave e passível de proibição. Talvez o motivo seja pelo fato de a emissora já ter ciência disso e o destaque dado ter como objetivo alertar que o não cumprimento também poderia levar à proibição da exibição. Igualmente nos chamou atenção o tom utilizado no último parágrafo:

Permanece a exigência da remessa antecipada dos textos dos capítulos subsequentes e a produção deve cuidar de manter os assuntos no mesmo nível apresentado até agora, posto que, ocorrendo maiores implicações de ordem moral ou social, poderão ser vetados os outros capítulos ou mudado o horário da novela. (NUNES, ofício à Rede Globo, 04 jul 1975, p. 1).

Destacamos a expressão “a produção deve cuidar de manter os assuntos no mesmo nível apresentado até agora” utilizada pelo diretor. Em nosso entendimento, o órgão censor não encontrou maiores problemas, além dos listados no parecer, que seriam facilmente corrigidos nas gravações. Outros possíveis impedimentos de cunho moral, religioso ou político não foram colocados em questão. Até aquele momento, a emissora não tinha qualquer motivo para suspender a gravação da telenovela, pelo contrário, encontrou aval, inclusive elogioso. No fim do ofício, Nunes diz que outros capítulos ainda poderão ser vetados, e, assim, por dedução, os capítulos já apresentados estariam aprovados. Como sanção apenas diz que poderia mudar o horário da novela, ou seja, a proibição completa ainda não estava sendo cogitada.

Em ofício datado do dia 14 de agosto de 1975, a Rede Globo informa que está enviando para a censura o VT dos capítulos 1 a 6. Já em ofício emitido no dia seguinte, a emissora envia os VTs correspondentes aos capítulos de número 7 a 10. Na sequência, encontramos tanto um parecer como um ofício que o acompanha, remetidos à emissora no dia 20 de agosto.

## 7.2 A RECLASSIFICAÇÃO DA TELENOVELA

O parecer nº 7019/75, assinado pelos técnicos Gilberto Pereira Campos e Maria José Bezerra de Lima, assume um tom completamente diferente das demais correspondências e reclassifica a telenovela, permitindo a exibição somente após as 22h, impróprios para menores de 16 anos. O parecer é composto por duas páginas e, em diversos momentos, soa contraditório em relação às correspondências que analisamos acima. Vamos reproduzir o documento praticamente na íntegra e teceremos análises de cada um dos parágrafos separadamente.

Efetivamente, os dez capítulos iniciais da telenovela “Roque Santeiro”, de autoria de Dias Gomes, conduzem-se numa atmosfera fortemente acentuada de movimentação dramática e psicológica, tornando sobremaneira, sua apresentação inadequada para o telespectador juvenil, quer pelo impacto das cenas e diálogos, quer pela mensagem,

quer pelo grau de influência dos personagens (revoltados, prostitutas, adúlteros, levianos, aproveitadores, fanáticos etc.). (PARECER nº 7019/75, 20 ago 1975, p. 1)

Como vimos, o ofício anterior enviado pelo chefe da censura havia feito um “elogio” ao texto de Dias Gomes e disse que esperava que os demais capítulos seguissem da mesma forma. Sabemos também que a transposição de um texto escrito para o vídeo envolve uma série de implicações, além de toda a estética envolvida. O tom de voz, o figurino e os gestos – podem ir além (ou aquém) do que imaginávamos ao ler. Seria perfeitamente aceitável e cabível, caso fosse essa a argumentação dos censores. O que foi questionado é o conteúdo dos diálogos e sua mensagem – o que poderia ter sido percebido na leitura dos roteiros (que foram liberados para as 20h). Outro questionamento complicado de aceitar diz respeito ao perfil dos personagens, que não destoou do apresentado previamente na sinopse. Os adjetivos utilizados pelos censores para qualificá-los, em muitas vezes, não condiz com o que encontramos ao ler os capítulos. A interpretação fica mais difícil em virtude dos personagens não serem listados nominalmente. Por exemplo, os censores afirmam haver “prostitutas” – possível referência ao núcleo da boate (Matilde, Ninon e Rosali), mas em nenhum momento as personagens foram assim denominadas ou representadas. No roteiro, a categoria utilizada é a de dançarinas. Outra palavra utilizada no plural é “adúlteros”, o que também não encontramos. A única possível adúltera é Porcina, mas o fato de ela não ser casada com Sinhozinho Malta a livra desse pesado adjetivo. Linda, apesar dos beijos em cena com Roberto, não pode ser entendida como tal. “Revoltados”, “levianos”, “fanáticos” e “aproveitadores” são expressões que não sabemos exatamente a quem aplicar. Porcina pode ser considerada uma aproveitadora, afinal ela e Malta forjaram o casamento dela com Roque. Malta também pode ser classificado assim, afinal ele comprou terras para revendê-las para a construção de uma estrada que liga Asa Branca à capital. Fanático talvez caberia para as beatas, especialmente Dona Pombinha, que se mostra a mais radical na luta a favor dos bons costumes. Seu fanatismo talvez a faça ser considerada também uma revoltada e leviana – ao julgar precipitadamente as ações de Matilde, o mesmo pode ser dito para os sermões do padre Honório. O texto também chama a atenção para a acentuada movimentação dramática e psicológica, e novamente não há indicações dos momentos em que isso ocorre no roteiro. Também não sabemos se isso ocorreu pelo texto do autor ou pela marcação da direção. O parágrafo seguinte continua a mesma argumentação:

É, sem dúvida, uma estória mística de cunho sócio-rural com matrizes de parareligiosidade e nele se envolvem os habitantes de um vilarejo – Asa Branca –, que cresceu à sombra de um mito. Entretanto, este mito, Roque Santeiro, tido como

santo milagreiro, não morrera heroicamente em defesa de sua cidade, mas continuava vivo, desfrutando do produto de seu roubo, dinheiro e objetos sacros. (PARECER n° 7019/75, p. 1)

Novamente os itens destacados pelos censores fazem parte da sinopse da telenovela. O objetivo do autor era o de discutir esse falso mito e todas as implicações dele decorrente, como o turismo religioso e o enriquecimento dos coronéis da região. O que mais causa estranhamento é que o *plot* acima mencionado não aparece nos primeiros capítulos, sendo assim, nenhum telespectador saberia que Roque ainda estava vivo. São informações provenientes da sinopse que já havia recebido aprovação. A parareligiosidade mencionada foi posta em questão em alguns diálogos, como a venda de objetos ligados à figura de Roque, a venda de indulgências e o milagre recebido por Lulu. A parareligiosidade é um importante elemento do imaginário popular e, em diversas localidades, se manifestou de inúmeras maneiras. A religiosidade popular coexistia (de forma pacífica) com a religião vigente. Na telenovela em questão, nenhum conflito decorrente foi mostrado. A legislação censória proíbia para menores de 14 anos (com transmissão após as 21h) trama que contém “[...] o misticismo, o sobrenatural e o sinistro impressionantes [...]” (FAGUNDES, 1974, p. 156). Apesar de estar claro na legislação censória, chama a atenção o fato de os censores não terem destacado isso antes, seja no momento de análise da sinopse ou até mesmo dos roteiros. O terceiro e o quarto parágrafo trazem outros problemas encontrados na narrativa:

De um lado, verifica-se em toda a extensão dos capítulos examinados a verticalização de apelos negativos que vão desde cenas irreverentes e diálogos gratuitos até a indicação da credence.

Por outro lado, nota-se que a ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como o achincalhe à igreja, a emotividade exagerada e os registros contínuos de cenas amorosas (para as quais sugerimos veto, considerando sua veiculação da Tevê) a tornam, flagrantemente, problemáticas, cujos diálogos (ver, em especial, cap. 2, pág. 17) extrapolam a regularidade da linguagem televisiva. (PARECER n° 7019/75, p. 1)

A primeira queixa dos censores é a prevalência dos valores negativos. Conforme já mencionamos em capítulos anteriores, a aplicação da censura por faixa tem cinco variações: livre, proibido para menores até 10 anos, proibido para menores até 14 anos, proibido para menores até 16 anos e proibido para menores até 18 anos – é o que previa a lei. Contudo, para a TV, também há o proibido para menores até 12 anos, exatamente o que estamos estudando ao refletir sobre a proibição de “Roque Santeiro” para a faixa das 20h. Como a legislação não menciona tal faixa, temos que fazer uma comparação entre os dois limites, ou seja, o que é proibido para menores de 10 anos e de 14 anos. Sobre valores negativos e a polarização do

bem e do mal, a legislação que proíbe para menores de 10 anos: “o mal não deve ser materializado por personagens atrativos, nem o bem por pessoas simplórias, tolas ou desprezíveis. Nessa quadra de vida, a criança imita muitos os exemplos que vê”. E continua: “Não é necessário ocultar-lhe o conflito de bem contra o mal. Este, contudo, deve ser reprovado e sobrepujado no desenvolvimento da ação” (FAGUNDES, 1974, p. 155). Já no tocante aos menores de 14 anos, essa questão não foi inserida. Desde o início do processo de modernização da telenovela brasileira os autores, especialmente nas faixas das 20h e 22h, não trabalharam com concepções maniqueístas, com clara radicalização de bem x mal. “Roque Santeiro” não foi diferente. Não é possível conceber um personagem extremamente mal. Não há um vilão específico na narrativa. Os personagens não receberam esse tipo de valoração. Isso torna difícil a tarefa de entender quais foram os apelos negativos e o fato de eles terem tido maior repercussão. Poderíamos listar a sabotagem, a presença da bomba e as cenas do encontro amoroso entre Porcina e Roberto. Dado que esses já haviam sido vetados, no parecer anterior, na condição de implicações, não sabemos se a emissora realmente realizou as adequações impostas. Mesmo assim, não acreditamos que valores negativos tiveram um destaque tão maior assim. Sobre as cenas irreverentes e diálogos gratuitos, que não sabemos precisar quantitativamente o que representaram para a narrativa, poderiam ser suprimidas sem maior prejuízo. Ao comentar as implicações, já traçamos as premissas em relação às ofensas mencionadas, bem como o possível achincalhe à igreja. Sobre as cenas que ferem a moral, também não haveria grandes prejuízos narrativos, pois elas são pontuais e bem localizadas. Já em relação ao “achincalhe” não é possível entender da mesma maneira, pois não há elementos suficientes para assim caracterizar. É digno de nota que essa expressão também só aparece a partir deste parecer. Ou seja, a leitura da sinopse e dos vinte primeiros capítulos não levou os censores a essa conclusão. A legislação censória (FAGUNDES, 1974, p. 150) ao comentar sobre a hostilidade à religião delineia, sobretudo, questões ligadas ao confronto ou comparação de duas ou mais vertentes religiosas, o que também não aconteceu nesta narrativa. O trecho destacado, com sugestão de veto, é uma fala de Roberto, já mencionada, em que o ator afirma “O pior é que acabei ficando na mão, nem a filha do coronel, nem as pistoleiras, nada. Jejum total”. Embora no roteiro conste a menção ao corte, a mesma não foi explicitada no parecer anterior. A retirada de tal trecho não compromete o enredo.

Os parágrafos seguintes apontam que a telenovela aborda aspectos intoleráveis para a faixa das 20h. O parecer exige uma série de cortes e libera a trama para ser exibida após as 22h:

Em vista do exposto, opinamos, feitos os cortes assinalados abaixo, e levando em consideração a sua forte temática, negativa, sob todos os sentidos, para uma classificação etária inferior, pela liberação da telenovela “Roque Santeiro” com a IMPROPRIEDADE de 16 (DEZESSEIS) ANOS, ou seja exibição permitida a partir das 22 horas. (PARECER nº 7019/75, 20 ago 1975, p. 2)

Os cortes assinalados foram os seguintes: 1) No capítulo 1, a expressão “fui eu quem pariu a ideia” (p. 16), dita pelo Sinhozinho Malta. O motivo certamente é a palavra “pariu”, considerada chula; 2) Ainda no primeiro capítulo, a fala de Roberto questionando melhorias para o trabalho do ator. O trecho “dizem que a gente é agitador, subversivo” (p. 20) é o que chamou a atenção dos censores, clara referência aos opositores do regime vigente, por isso, passível de corte; 3) No capítulo 2, uma fala de Gerson que também pode ser interpretada como chula. Ao falar sobre Porcina, o diretor diz: “É rica. Dona de fazenda, os cambau, e daí” (p. 5); 4) A fala de Roberto que descrevemos acima, ao utilizar expressões grosseiras para dizer que não conseguiu nenhuma mulher; 5) O sermão de padre Honório condenando a abertura da boate de Matilde, também já analisado; 6) No terceiro capítulo, a última expressão de Gerson dizendo “vai ser um saco” (p. 8), sobre a interferência que a estátua em homenagem a Roque causa à filmagem; 7) Na página 13 há indicações de quatro cortes. O primeiro, um questionamento de Roberto em relação a Tito, quando o personagem diz: “decididamente, meu santo não combina com o desse cara. Não sei se dou um murro na cara dele ou se conquisto a mulher dele”. Há dois possíveis problemas, tanto a insinuação de violência física quanto, especialmente, a referência ao amor clandestino, quando ele afirma que poderia conquistar Linda. As outras marcações já havíamos mencionados em outros momentos, como a referência à Jacqueline Onassis, feita por Gerson, e a venda que Giló faz de um patuá feito com um pedaço da roupa de Roque; 8) No quarto capítulo (p. 18), também há duas marcações de corte, a primeira é a palavra “picaretagem”, dita por Carla, e a segunda é a afirmação de Gerson de que ele tinha uma censora e que fazer cinema no Brasil era função de herói, expressão já analisada; 9) O corte seguinte envolve uma expressão chula mencionada por Jiló, “isso aí é um cabra porreta” (p. 5); 10) Na sequência, em diálogo de Gerson, os censores apontam a presença de “pô” (p. 6), que pode ser entendido como “porra”; 11) Outro corte apresentado pelos censores faz parte de uma cena que já analisamos, do beijo entre Roberto e Linda na gravação para o filme, em que ambos estão sentados em um campo e a câmera focaliza a imagem de uma santa, que depois é coberta por uma blusa; 12) Novamente outra cena analisada, mostrando a carta encontrada por Matilde na boate, com ameaça de explosão de uma bomba de verdade, referência ao terrorismo; 13) Já no capítulo oito, na página 3, Carla também fala a expressão “pô”; 14) Na sequência, em diálogo de Flô,

Astromar e Zé das Medalhas, o prefeito afirma que se tivesse a oratória de Astromar poderia ser presidente da república, cena esta já analisada; 15) Há indicações de corte também nas páginas 8, 9, 13, 16 e 17, contudo não temos cópia dessas páginas; o mesmo aconteceu com a página 9, do nono capítulo; 16) Na página 18, do capítulo de número nove, os censores destacaram uma fala de Malta:

**Malta:** Mas o quê que vão imaginar. E pense um pouco... eu sou um homem muito conhecido. Não só aqui, no Brasil tudo. Porque venci, consegui ganhar muito dinheiro, sei que muita gente me inveja e me detesta. Já pensou de se isso transpira e se essa gente que não gosta de mim vem a saber?... Inclusive os competidores estrangeiros, porque fui eu que consegui quebrar o monopólio de exportação da carne, que sempre esteve em mãos dos frigoríficos estrangeiros! Com isso, eles podiam forjar um escândalo.., e quem sabe? Até acabar comigo! (ROQUE SANTEIRO, capítulo 9, p. 18)

Os problemas que encontramos neste diálogo e que motivaram o corte dizem respeito tanto à afirmação de que a exportação da carne estava nas mãos de estrangeiros, como a possibilidade de um escândalo em nível nacional. Ambas as afirmações podem ferir a segurança do país. 17) Os cortes seguintes, na página 19 do nono capítulo, bem como as páginas 2, 3, 4, 5, 6 e 7 do capítulo de número dez, são referentes ao encontro de Roberto e Porcina, ele vestido de padre. Essas cenas já foram analisadas anteriormente. A emissora não cumpriu com o impedimento de abordar o tema do “amor clandestino”, como estava claro no parecer anterior. 18) No mesmo capítulo, na página 12, consta a expressão “pô”, indicada como corte; 19) Já na página 16, o último corte listado, é uma fala de Malta dizendo “que se danem os deputados”. No último parágrafo do parecer é apresentada a justificativa para os cortes: “todos os cortes determinados contêm cenas e situações possuidoras de aspectos capazes de influenciar negativamente à formação e sensibilidade do público a que se destina” (PARECER nº 7019/75, 20 ago 1975, p. 2). A grande maioria dos cortes indicados, no entanto, é bastante pontual e focada em palavras e expressões chulas e vulgares. Estes cortes em nada atrapalhariam o andamento da novela e a compreensão de seu enredo. Além do mais, a emissora não precisaria regravar ou recriar a cena. Uma simples edição seria capaz de eliminar todos os problemas elencados. Apenas duas cenas, a do sermão do padre e a visita de Roberto à Porcina foram totalmente banidas. Estas cenas até podiam comprometer a narrativa, mas a nosso ver não seria um impedimento para a veiculação da telenovela.

O ofício encaminhado para a emissora junto ao parecer foi bastante formal. No primeiro parágrafo, Rogério Nunes destaca que o ofício datado de maio de 1975, à ocasião do envio da sinopse, esclarecia que a classificação etária só podia ser definida a partir dos tapes.

No seguinte, o diretor afirma que à ocasião de análise dos vinte primeiros capítulos, diz que havia um alerta para a possível modificação de horário. Por fim, o responsável pela DCDP afirma:

A censura agora procedida nos dez primeiros capítulos gravados permitiu uma melhor avaliação da novela por parte desse órgão, levando-o, conseqüentemente, a reconhecer que há aspectos intoleráveis para a faixa das 20:00 horas, daí decidir classificá-la para maiores de 16 (dezesesseis) anos, liberando-a para após as 22:00 horas, sujeito, ainda, a vários cortes, com o fim de suprimir cenas e situações inconvenientes para a apresentação pela televisão. (NUNES, 20 ago 1975, p.1)

O comentário do diretor soa um pouco impreciso, dado que as cenas com cortes apresentados neste último parecer vetam quase que exclusivamente questões linguísticas, que poderiam ter sido postas nas análises dos roteiros. Como a emissora preferiu manter algumas implicações apresentadas no parecer anterior, haja vista a concretização do romance entre Roberto e Porcina, tido como manifestação de um amor clandestino (visto que Porcina já havia assumido um noivado com Malta), pode ter sido um dos fatores que motivaram a reclassificação. Entendemos, ainda, que tal cena poderia ser cortada, sem grande prejuízo para a narrativa e, capítulos adiante, retomada com outro enfoque e com Roberto não trajando uma vestimenta religiosa. O final do ofício pode gerar dúvidas quando o diretor afirma que há vários cortes. Não sabemos se os cortes são apenas os apresentados no parecer ou se, caso a emissora optasse por transmitir a telenovela às 22h, outros tantos cortes ainda seriam possíveis de serem feitos.

O último documento que vamos analisar nessa seção é um ofício assinado por Moacyr Coelho, diretor geral do Departamento de Polícia Federal, órgão a qual a DCDP era subordinada. O ofício, remetido ao diretor da Rede Globo, Edgardo Erichsen, é datado de 26 de agosto de 1975, seis dias após a correspondência que mudou a classificação da telenovela e um dia antes da data de estreia da telenovela. O ofício é em resposta a outro enviado pela emissora na mesma data, contudo não localizamos tal documento, mas sabemos que o teor era para solicitar que a telenovela “Gabriela” fosse exibida às 20h e que “Roque Santeiro” entrasse na faixa das 22h. Acreditamos que foi após o recebimento deste ofício que a emissora decidiu deixar de veicular a telenovela. O texto é dividido em cinco pontos. Os dois primeiros tratam especificamente de “Gabriela” e explica os motivos para a não liberação desta trama para as 20h:

Em atenção ao assunto, cumpre-me informar a V. S. que não nos é dado o prazer de atender à solicitação, visto que a referida novela vem mostrando, ultimamente, cenas e situações que agridem os padrões morais da vida no lar e na sociedade, tornando o espetáculo inconveniente para qualquer horário de televisão, mas que a Censura, em



virtude de haver estabelecido no início uma classificação etária, e ciente de que se aproxima do seu término, vem tolerando as apresentações, para evitar transtornos à emissora, com a retirada de todos os capítulos comprometedores, como também pelo fato de não haver, em época oportuna, advertido para a possibilidade de interromper o programa, pelos indicados motivos.

Como exemplo de inconveniências pode-se apontar o personagem que mantém ostensivamente casa com sua concubina; a dona do cabaré que promove festa comemorativa da amancebia de sua afilhada com influente político, de que resultou na agressão à amásia deste, contratada por sua mulher; o chefe de família que mantém contato voluptuoso com a empregada, em sua própria casa; personagem que revela anomalia sexual; favorecimento a autor de crime de homicídio, por parte de autoridades; e outros aspectos desaconselháveis para espetáculos televisivos. (COELHO, 26 ago 1975, p. 1).

Este primeiro trecho do ofício, quando Coelho faz breves considerações sobre a telenovela “Gabriela”, já fica claro que, para a censura, em nenhuma hipótese, esta trama poderia ter sua faixa de horário modificado, quando, pelos comentários, deveria, a rigor, ter sido suspensa. “Gabriela”, telenovela de Walter George Durst, baseada no livro homônimo de Jorge Amado, estreou em 14 de abril como superprodução. A trama teve 135 capítulos, cujo derradeiro foi exibido no dia 24 de outubro, quase dois meses após a carta. Durst realizou grandes modificações no romance, retirando o foco dos coronéis do cacau e centralizando em aventuras românticas (BRANDÃO; FERNANDES, 2014). Como detalhado, sobretudo no segundo parágrafo, a trama era bem audaciosa e carregada em *plots* que feriam diretamente a legislação censória. No tocante à moral e aos bons costumes, a telenovela se mostrou bem mais libertária do que “Roque Santeiro”. Manifestações de amor livre e de amor clandestino, por exemplo, não era a tônica de apenas um personagem, como em “Roque”, mas da grande maioria. Todos os homens casados, por exemplo, iam se divertir no Bataclan, o cabaré de Maria Machado (Eloísa Mafalda). Machado chegou a vender a virgindade de uma de suas meninas a um dos coronéis. A prática do concubinato (teúdas e manteúdas) também era “aceita” por todos de Ilhéus, cidade onde se passava a narrativa. Outro personagem de destaque era Tônico Bastos (Fúlvio Stefanini) que traía sua esposa Olga (Ângela Leal) com diversas moças da cidade, casadas ou solteiras, conquistando até mesmo a protagonista Gabriela (Sônia Braga) – indo bem além das conquistas de Roberto em “Roque Santeiro”. Teríamos uma longa lista de elementos do que “Gabriela” trouxe para a televisão, que seriam proibidos pela censura e que não estiveram presentes em “Roque Santeiro”. Não é surpresa a Censura não ter permitido a reclassificação. O que causa surpresa é o fato da emissora ter acreditado nessa possibilidade. A grade de programação da coluna “Televisão<sup>327</sup>” do *Jornal do Brasil* do dia 27 de agosto trazia a informação de que “Gabriela” seria exibida às 20:15h e

<sup>327</sup> *Jornal do Brasil*, Caderno B, 27 ago 1975, p. 7.

que “Roque Santeiro” entraria às 22h, embora a expressão “não confirmada” estivesse logo depois do nome da trama de Dias Gomes. Isso nos faz pensar que a emissora estava disposta a inverter o horário das tramas e pretendia exibir “Roque Santeiro”, mesmo que em outro horário.

O ofício do coronel Moacyr Coelho continua:

Relativamente à novela “A fabulosa estória de Roque Santeiro”, cujos dez primeiros capítulos gravados foram liberados para apresentações após as 22:00 horas, dá para notar, já em seu início – normalmente suavizado pela produção para obter classificação etária baixa – que será conduzida numa atmosfera fortemente acentuada de movimentação dramática e psicológica, tornando sua transmissão inadequada para o telespectador juvenil, quer pelo impacto de cenas e diálogos, quer pela mensagem, quer pelo grau de influência dos personagens, dentre estes aparecendo revoltados, prostitutas, adúlteros, levianos, aproveitadores, fanáticos, etc.

A forte temática – negativa sobre todos os aspectos – poderá conduzir a uma situação intolerável para o meio de comunicação a que se destina, o que somente revelará o exame da gravação dos capítulos subsequentes. Isso ocorrendo, a novela será, inevitavelmente, proibida, ficando desde já a critério dessa empresa assumir o risco de ver interrompida, a qualquer tempo, a transmissão do programa, visto que a Divisão de Censura de Diversões Públicas tem instruções no sentido de não mais tolerar, como fez com a novela “Gabriela”, as cenas e situações que agridem os padrões normais da vida no lar e na sociedade ou que possam ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional. (COELHO, 26 ago 1975, p. 2)

No primeiro parágrafo do ofício, o diretor reproduz o parecer enviado anteriormente, que destaca os problemas encontrados em “Roque Santeiro” e o fato de a novela não ser permitida para o horário das 20h. Como não haveria uma solução para o horário das 20h, o que culminou em algo inédito na emissora (a reprise compactada de uma telenovela no horário nobre), a emissora poderia ter optado por exibir “Roque Santeiro” após o fim de “Gabriela”, como a próxima trama das 22h. Mas, como sabemos, essa não foi a opção utilizada. Certamente os motivos estão expressos neste ofício, que deixa claro que a DCDP não iria tolerar nenhum “abuso” e que a narrativa poderia ser proibida mesmo após seu início, o que iria acarretar um prejuízo ainda maior. Em sua autobiografia o diretor geral da Rede Globo, Walter Clark (1991, p. 258) afirma que a gravação de cada capítulo de “Roque Santeiro” custou aproximadamente 25 mil dólares, e como a emissora chegou a gravar 36, o prejuízo ultrapassou os 500 mil dólares, além de todo o desgaste que esse transtorno gerou. Ao saber da possível proibição total, a emissora preferiu cancelar as gravações. Mas é importante deixar claro que, em nenhum momento, a censura disse que “Roque Santeiro” estava proibida de ser veiculada na televisão – a trama foi reclassificada para o horário das 22h, sob o alerta de que, caso a produção inserisse temas não permitidos, a transmissão poderia ser interrompida.

Caso a análise fosse centrada apenas na documentação arquivada da DCDP, na subseção de telenovela, seria essa nossa conclusão. Mas sabemos que há outros meandros a serem explorados, há outros motivos para a proibição. Isso também fica claro na análise documental que fizemos ao comparar o tom discursivo de ambos os pareceres. O parecer que analisa os VTs foi muito mais agressivo e taxativo, apontando diversos elementos que poderiam ter sido percebidos na leitura da sinopse e dos vinte primeiros capítulos. As duas premissas que gostaríamos de enfatizar estão ligadas a aspectos de autoria e também da relação dos dirigentes da emissora com a alta cúpula do governo federal.

### 7.3 OUTRAS OCORRÊNCIAS DA CENSURA A “ROQUE SANTEIRO”

O processo envolvendo a censura de “Roque Santeiro” até a etapa que analisamos, deixou diversas questões no ar, especialmente sobre as razões para a proibição, dado que no material apontado nos pareceres, mesmo com todo o esforço interpretativo, vimos que as razões encontradas não são tão profundas e que os cortes finais não acarretariam prejuízos para a narrativa. Nas biografias dos principais envolvidos há diversas explicações para o ocorrido.

Em sua autobiografia, Dias Gomes (1998, p. 280-285), traça diversas hipóteses sobre a proibição:

A inesperada proibição de *Roque*, aliás, *A Fabulosa estória de Roque Santeiro e de sua Fogosa Viúva, a que era sem nunca ter sido*, colheu-nos de surpresa, eu já no quinquagésimo primeiro capítulo, e ela [Janete Clair] já com *Bravo* no ar. A proibição não era apenas insólita, mas cercada de mistérios (como a proibição de *O Berço*); a Censura, a princípio, dizia apenas que a novela era imprópria para o horário das oito. Perguntamos se seria liberada para o horário das dez. A resposta era ambígua, talvez, mas os cortes seriam tantos, que dos primeiros capítulos só restariam poucos minutos. Pedimos que nos mandassem esses capítulos com os cortes feitos. Bem, nesse caso teriam que rever os cortes e possivelmente haveria outros, era melhor que desistíssemos dessa novela. Enfim, entendemos que a novela estava proibida, e eles, por motivos que só viríamos a descobrir muitos anos mais tarde, não tinham a hombridade de enviar um despacho com essa decisão. (DIAS GOMES, 1998, p. 281).

Neste trecho da autobiografia, Dias Gomes deixa claro que havia outras questões envolvidas na proibição de “Roque Santeiro” que não ficaram esclarecidas no parecer. O autor também revela que a emissora preferiu não dar prosseguimento à narrativa, pois certamente outros cortes poderiam surgir, prejudicando o enredo central. Cortes estes que também não apareceram no segundo parecer emitido, pois, como vimos, a maioria era a respeito de palavras e expressões chulas.

Na sequência, Dias Gomes revela outras conjecturas sobre a proibição:

Em desespero de causa, pois as chamadas já estavam no ar, afirmava-se que o problema fora levado ao Dr. Roberto Marinho, que entrara em ação. O ministro da Justiça, Armando Falcão, era homem de sua confiança, teria sido indicado por ele, diziam. Mas Armando Falcão começara a fugir do Dr. Roberto – era o que se comentava na sala de Walter Clark. E estávamos já a poucos dias da estreia. Boatos alarmantes circulavam pelos corredores; Boni chamou-me um dia e disse, preocupado:

- Sabe o que informaram ao Dr. Roberto? Que foi encontrado um plano de agitação nacional com um subversivo preso, e um dos pontos desse plano é a novela *Roque Santeiro*.

- Isso é mentira – rebati, indignado. – Peça ao Dr. Roberto que intime o informante a mostrar esse plano, quero ver.

No dia seguinte, Boni disse-me:

- Falei com Dr. Roberto, ele achou melhor não pedir para ver o plano, pode ser verdade... – Embora já tivesse me desligado do Partido [Comunista Brasileiro, o PCB], o estigma de subversivo continuava e continuaria sempre gravado em minha testa. (DIAS GOMES, 1998, p. 281-282).

A primeira questão que gostaríamos de chamar a atenção é a relação entre Roberto Marinho e o ministro da Justiça Armando Falcão. A amizade de ambos era pública, mas chegou a ser estremecida algumas vezes, especialmente em 1989 quando Marinho demitiu o filho de Falcão. Tal episódio fez com que Falcão escrevesse uma carta, que foi publicada pelo jornal *Tribuna da Imprensa*, onde ofendia o presidente do Grupo Globo. Em 1975 é possível que a relação de ambos também não fosse das melhores. Apesar de Dias Gomes afirmar que Roberto Marinho iria entrar em ação e tentar falar com o ministro, Boni, em sua autobiografia, revela que Marinho não iria fazer isso:

Estávamos ameaçados de ficar sem a novela das oito, sem entender por que e o que estavam censurando. Pedi ao dr. Roberto Marinho que falasse, pessoalmente, com o Ministro da Justiça, Armando Falcão, mas o dr. Roberto me contou que estavam estremecidos e sem solução à vista, pedi ao Daniel Filho que preparasse a novela *Selva de Pedra*, com Francisco Cuoco e Regina Duarte, para ser compactada e exibida no horário caso não houvesse uma solução. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 323).

Há ainda outra versão, publicada em uma entrevista de Armando Falcão ao jornal *O Globo*, em 10 de setembro de 1985, com o título “Fui eu que detive Roque Santeiro”<sup>328</sup>.

Um dos programas proibidos durante a minha gestão ministerial foi a novela de televisão que agora alcança índices espetaculares de audiência na TV Globo. Fui eu que detive 'Roque Santeiro'.

<sup>328</sup> O Globo, Caderno “O País”, p. 3

Não me lembro mais da fundamentação do veto proposto e por mim aprovado, mas um detalhe do caso não me escapou da memória: a conduta do Presidente da Rede Globo.

Por coincidência no justo momento em que sua estação era impedida de transmitir aquela novela, Roberto Marinho era meu hóspede, na residência oficial de Brasília. Na Globo, a ebulição era enorme pois a peça havia sido amplamente anunciada e se formara uma grande expectativa pública em torno da exibição.

Comuniquei a decisão diretamente ao Roberto, que retrucou:

- Essa, não! o Roque Santeiro?! Onde é que a censura pode ter encontrado algo de nocivo ou inconveniente?

Houve troca de versões a respeito, e a questão foi arquivada. Passaram-se anos, até que recentemente a novela apareceu. Eu e a minha família diariamente damos gostosas gargalhadas com as tramas que movimenta “Asa Branca”, cidadezinha onde as autoridades podem ser personagens de novelas...

Mas não foi somente com referência a 'Roque Santeiro' que a censura atuou sobre a TV Globo enquanto fui Ministro da Justiça. Outras peças também foram proibidas e muitas cortadas. E nem por isso Roberto Marinho alterou de qualquer modo o seu relacionamento comigo pessoalmente ou com o Governo do Presidente Ernesto Geisel. Ele já era influente e poderoso, porém invariavelmente isento, correto e modesto, incapaz de sequer tentar confundir os direitos da amizade com os deveres e as prerrogativas da autoridade.

E quanto à censura, uma observação final: quem estava certo mesmo era o Presidente Geisel, quando me dizia, ao convidar-me para exercer a pasta da Justiça: - Muita coisa teremos de fazer, antes do fim do meu Governo. Uma delas é reformular os critérios da censura.

E isso foi feito. Geisel cumpriu a promessa, dentro do seu projeto político de distensão lenta, gradual e segura. Ele passou a faixa presidencial a Figueiredo inclusive sem deixar sob censura nenhum órgão de comunicação social no Brasil inteiro. (O GLOBO, 10 set 1985, p. 3)

O depoimento de Armando Falcão ao jornal *O Globo* é um pouco impreciso. Primeiro ele revela que não lembrava o motivo do veto e, na sequência, afirmou que estava com Roberto Marinho em sua residência oficial, que lhe deu a notícia e, por fim, que quase não houve reação. Essa versão vai na contramão de outras informações que encontramos nas biografias. E poderia cair por terra o depoimento de Boni dizendo que a relação dos dois estava estremecida. Também é de estranhar que isso não tenha repercutido antes, com os pareceres anteriores, e todos os rumores sobre a possível proibição. A argumentação de Marinho dizendo que a telenovela era inofensiva também soa estranha, pois ele não conhecia profundamente o enredo, como também é revelado na biografia de Boni. Por fim, a informação de que não havia mais censura no governo de Figueiredo não procede, pois a censura às diversões públicas só foi extinta em 1988<sup>329</sup>.

O trecho a seguir da biografia de Boni mostra que Roberto Marinho não conhecia profundamente o enredo de “Roque Santeiro”:

Depois do almoço, o dr. Roberto me convocou à sala dele e, sempre em tom baixo, me chamou a atenção:

- Você colocou a empresa em risco.

<sup>329</sup> Lembramos que o AI-5 foi revogado em outubro de 1978, sendo assim a censura prévia a outros meios de comunicação deixou de existir.

Não aceitei a acusação. Disse que estava perplexo e queria que ele visse alguns capítulos comigo. Ele concordou. Vimos o primeiro e alguns trechos de outros. Ele também ficou perplexo e irritado com a censura.

- Desculpe. Você não tem culpa. Não sei o que esses sujeitos estão querendo. O que poderíamos fazer?

Nem precisei pensar. Arrisquei uma sugestão:

- Dr. Roberto, estamos sendo censurados há muito tempo. E os nossos telespectadores não sabem disso. Vamos denunciar a censura. Vamos contar que a censura existe e que estão nos proibindo de exibir a novela.

Na mesma hora ele passou a mão no telefone e chamou o Armando Nogueira. Encomendou um editorial contando a história e revelando para vinte milhões de pessoas que estávamos sob censura. O editorial foi feito pelo Armando e pela Alice Maria e ficou pronto para ser lido no dia seguinte, quando a novela deveria estrear, caso a proibição para as 20h persistisse. Nossos funcionários credenciados para tratar com a censura tentaram até o último minuto, antes do *JN*, uma solução negociada, mas sem nenhum êxito. Liguei para o dr. Roberto e pedi uma confirmação:

- Vamos com o editorial?

- Claro. Vamos a qualquer risco.

Era a primeira vez que fazíamos isso. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2011, p. 323-324).

Em um depoimento para jornalistas, Boni foi categórico ao afirmar que a proibição de “Roque Santeiro” foi devido à briga de Roberto Marinho e Armando Falcão. Ao jornal *Extra*, em série de reportagens sobre a censura à telenovela, Boni diz:

Primeiro, Roberto Marinho considerou que eu tinha colocado a empresa em risco, mas ao assistir a alguns capítulos considerou a censura um absurdo e mandou fazer um editorial no “Jornal Nacional” revelando o controle injustificado de nossos produtos - conta José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, que cuidava da superintendência de produção e programação: - Mais tarde, Armando Falcão (o então ministro da Justiça, morto este ano) confessaria que vetou a novela apenas para provocar o doutor Roberto. Eu me encontrei com ele casualmente, e ele me confirmou isso, rindo. (LASKIER, 2010, on-line).

Para o Portal Uol, Boni confirmou a mesma versão, mas sem entrar em detalhes: “No entanto, segundo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, a trama foi impedida de ir ao ar por conta de uma briga entre o ministro da Justiça Armando Falcão com Roberto Marinho” (CIMINO, 2013, on-line). Não encontramos outras evidências que nos façam acreditar que seria a possível briga entre Roberto Marinho e Armando Falcão o real motivo da proibição à telenovela de Dias Gomes. No depoimento ao jornal *O Globo*, que reproduzimos acima, Falcão não poupa elogios ao amigo. Mas essa hipótese não é descartada. Não acreditamos que seria o único, ou talvez o principal motivo, mas certamente a relação abalada entre os dois poderia ser uma das causas do cancelamento da telenovela. Era notória a amizade dos dois, mas também temos indícios para pensar que o ministro Falcão, além de agir por interesses, era, de certa forma, vingativo. Um dos episódios mais evidentes de briga entre os dois aconteceu em julho de 1989, quando Roberto Marinho demitiu o filho do ex-ministro,

Guilherme Falcão, da direção da Fundação Roberto Marinho. O fato motivou uma carta, publicada pela imprensa, em que Armando Falcão traça um perfil bastante negativo do empresário. Como pode ser percebido nesse trecho destacado em texto de Roberto da Costa Machado:

Pai ferido, o ex-ministro Armando Falcão, em defesa do filho não poupou em nada o seu ex-melhor amigo Roberto Marinho e traçou um preciso, meticuloso e arrepiante retrato de Roberto Marinho, chamando-o de “desumano, mesquinho, exibicionista, um camelô de si mesmo, campeão da vaidade vã, faminto de fama e caçador insaciável de títulos honoríficos, senil, analfabeto cujos textos que assina são escritos por outra pessoa (Jorge Serpa), doutor entre aspas (“Doutor Roberto”) que jamais cursou uma faculdade, não sendo formado em coisa alguma, nem mesmo em jornalismo” (embora obrigue as pessoas a chamá-lo de doutor). (MACHADO, s/d).

Armando Falcão havia dito, na mesma entrevista ao jornal *O Globo*, que fora o responsável pelo veto, mas a leitura do texto deixa claro que ele apenas ratificou a decisão da DCDP, órgão subordinado a ele.

No trecho retirado da autobiografia de Dias Gomes, que também destacamos anteriormente, havia ainda a menção a um plano de agitação nacional de cunho comunista. Nada encontramos a esse respeito. Mas é sabido pela historiografia que guerrilhas e ações contrárias ao governo ditatorial tiveram fim no ano de 1974 (HABERT, 1992). Dias Gomes chegou a pensar em outros motivos para a suspensão da telenovela, e, em sua autobiografia, afirmou: “[...] apenas um telefone fora grampeado e, graças a uma inconfidência minha, o Dops viera a descobrir que a novela era uma adaptação de *O Berço do Herói*”.

O jornalista Ayrton Baffa (1989), no livro “Nos porões do SNI”, divulga a conversa de Dias Gomes com Nelson Werneck Sodré, datada de 8 de maio de 1975. O grampeamento telefônico tinha como alvo Sodré, mas o resultado, conhecido como “Operação Dragão”, pode ter sido a principal motivação para a mudança do comportamento dos censores.

**Sodré:** Como é? Já está amarrado no pé do tronco?

**Dias Gomes:** Eu já?

**Sodré:** Já começou?

**Dias Gomes:** Já. Sendo chicoteado pelo feitor.

**Sodré:** Qual o assunto agora? O tema geral?

**Dias Gomes:** Bem, o tema, muito sigilosamente...

**Sodré:** Diga só aquilo que você pode dizer, porque eu não perguntaria se supusesse que fosse uma...

**Dias Gomes:** Eu estou fazendo uma pequena safadeza. Fiz uma adaptação e um disfarce do “Berço do Herói”.

**Sodré:** Ah! Vai ser difícil.

**Dias Gomes:** Mas eu tirei o problema militar fiz então, torci a coisa um pouco, ficou a mesma coisa, mas...

**Sodré:** Sem farda, não é?

**Dias Gomes:** Mas de uma maneira mais simpática e tal, mas no fim dá tudo no mesmo. Eu tenho a impressão que, com isso, ninguém pode dizer nada, eu tiro a farda e..., Quá! Quá! Quá!

**Sodré:** É, aí é o importante. O importante é você despir o cidadão.

**Dias Gomes:** É. Tirou a farda, acabou, ninguém nota, tenho a impressão que não vão perceber nada.

**Sodré:** Você vai despir formalmente e vestir no conteúdo.

**Dias Gomes:** Exatamente.

**Sodré:** Quá! Quá! Quá! Tá bom.

**Dias Gomes:** Estou esperando a resposta da censura.

**Sodré:** Você já mandou os primeiros materiais?

**Dias Gomes:** Não. Mande a sinopse para que eles se pronunciem, depois é que vamos ver.

**Sodré:** Mesmo assim, mesmo liberando fica sujeito, depois, a um exame.

**Dias Gomes:** É, claro, sinopse é sinopse.

**Sodré:** De qualquer maneira é a libertação inicial. Estou esperando.

**Dias Gomes:** É possível, eles veem muito o lado Federal da coisa.

**Sodré:** Vamos ver, o pessoal da televisão acha que não tem problema.

**Dias Gomes:** Uma outra pessoa assim já reconheceu, aí é que está meu receio, porque percebendo eles ficam com o pé atrás.

**Sodré:** Não, passaram-se anos e depois, as pessoas que podem reconhecer são pessoas que não vão fazer nada.

**Dias Gomes:** Meu receio é que se espalhe, afinal de contas, foi ontem.

**Sodré:** Ah! Sim, sim.

**Dias Gomes:** Eu tenho a impressão que eles não têm onde se pegar, só se for uma coisa assim de “marcação” e tal.

**Sodré:** É claro, mais você é a liberalidade. Evidentemente, para enfrentar o problema dessa confrontação, se ela ocorrer, eu penso que não ocorrerá.

**Dias Gomes:** Bem, se eles liberarem iniciaremos. Não tem problema, o pior será se vetarem de início.

**Sodré:** Dá para desenvolver bem?

**Dias Gomes:** Dá, dá muito bem.

**Sodré:** Com aqueles costumes de província?

**Dias Gomes:** É.

**Sodré:** Aquilo é um manancial muito rico.

**Dias Gomes:** Passei o negócio prá cangaço e tal.

**Sodré:** É, cangaço, uma boa ideia, um bom paralelo, aliás muito adequado.

**Dias Gomes:** Quá! Quá! Quá! (BAFFA, 1989, p. 124-125).

A partir desde diálogo, grampeado entre Dias Gomes e Nelson Werneck Sodré, o Serviço Nacional de Informação (SNI) teve acesso a duas informações que a DCDP não teve previamente. Primeiro, que “Roque Santeiro” é uma adaptação da peça teatral “O Berço do Herói”, que foi proibida pela DCDP na década anterior. Além do mais, o autor usa a expressão “safadeza” para caracterizar a submissão da sinopse, o que deixa a entender que ele claramente queria “enganar” ou até mesmo testar a censura. Acreditamos que quando a DCDP tomou conhecimento do teor dessa conversa modificou totalmente o tom apresentado no parecer, como já observamos ao compará-los.

No material revelado por Baffa, ainda encontramos um trecho do Relatório Periódico de Informações (RPI), do Centro de Informação do Exército (CIE), que deu entrada na agência do SNI. O RPI nº 09/75, datado de 10 de outubro de 1975, ou seja, pouco mais de um mês após a data de estreia da telenovela:



A novela de autoria de Dias Gomes que a TV Globo pretendia apresentar, diariamente, no horário das vinte horas, “A Fabulosa Estória de Roque Santeiro e de sua fogaosa viúva, a que era sem nunca ter sido”, não obteve a aprovação da Censura, para aquele horário, por ter sido considerada inadequada para o telespectador juvenil, quer pelo impacto de cenas e diálogos, quer pelo tema-mensagem, quer pelo grau de influência dos personagens: revoltados, prostitutas, adúlteras, levianas, aproveitadores, fanáticos, etc. É uma “estória mística, de cunho social com matrizes de parareligiosidade”, onde se destacam a ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como achincalhes à Igreja e exagerados registros de cenas amorosas. Acresce que os Órgãos de Informação comprovaram, em tempo útil, a correlação existente entre a novela e a peça de teatro “O Berço de Heróis” (*sic*), do mesmo autor, proibida de encenação e que a Editora Civilização Brasileira, no ano de 1965, publicou em livro, cujo prefácio de Paulo Francis, elemento subversivo, de concepções marxistas-leninistas (*sic*), nos esclarece “que o texto aborda tema político”, para mais adiante concluir “que a peça é, naturalmente, subversiva”. Alertada a Censura, iniciaram-se os entendimentos, com avanços e recuos, visando à aprovação da novela. Sentindo a possibilidade de cortes nos trechos em que as “mensagens” seriam enviadas para que “o pessoal pudesse assimilar aquilo que eu queria passar”, Dias Gomes e o grupo de esquerdistas atualmente infiltrados na TV Globo precipitaram o lançamento da novela - “a primeira novela colorida das oito” - para, depois, suspendê-la mediante um editorial faccioso e insuflador. A resposta explicativa da Censura não teve a mesma repercussão na imprensa, onde, dias depois, o mesmo cidadão, cingidamente, proclamava a “inocência” da novela com a qual ele tentava afastar “a influência da cultura estrangeira de nossa televisão”. Dias Gomes, militante do PCB, quando em 1964 foi admitido na Rádio Nacional, como produtor, fez uma adaptação facciosa da peça “Cristo Total”, de autoria de uma freira religiosa, explorando e evidenciando ideias comunistas, pregando luta de classes, lançando operários contra patrões e pobres contra ricos. Tal peça foi irradiada na Sexta-Feira da Paixão, daquele ano. Por suas próprias declarações ficou comprovado que agiu sob a orientação do ex-general reformado Nelson Werneck Sodré, comunista, que apresentava em suas aulas no ISEB a História do Brasil sob o prisma marxista, cassado pelo AI-1 e que teve seus direitos políticos suspensos pelo prazo de 10 anos. (RPI nº 09/75-CIE, 10 out 1975, p. 18-19, *apud* BAFFA, 1989, p. 126-128).

O documento acima reproduzido deixa claro que o CIE, junto ao SNI, realizou interferências junto à DCDP para impedir a veiculação da telenovela “Roque Santeiro”. Contudo, os pareceres emitidos não podiam explicitar que a proibição era em função do fato de a telenovela ser baseada em uma peça anteriormente proibida e, muito menos, em decorrência da simpatia do autor aos movimentos de esquerda. O que pesa na peça teatral era o fato de o protagonista [cabo Jorge] ser militar e alçado a herói, em suposta morte durante a II Guerra Mundial, uma crítica à forma de construção do mito de herói. Ao retirar a farda e transformar cabo Jorge em Roque, um cidadão comum, Dias Gomes acreditou que teria eliminado o problema. Na peça também havia a figura da viúva, que era sem nunca ter sido, e o fato da cidade ter se desenvolvido à custa de tal mito<sup>330</sup>.

Outro agravante apontado no documento é a questão da autoria e a simpatia de Dias Gomes às concepções de esquerda. Não vamos discorrer a esse respeito, pois há trabalhos,

<sup>330</sup> Uma análise da peça pode ser encontrada em SACRAMENTO, 2012a, p. 205-207.

como o de Sacramento (2012a), que analisam muito bem a obra de Dias Gomes e sua relação com o PCB. Conforme apresentado em sua autobiografia, o autor, nos anos 1970, já tinha se desligado do partido e levado ao ar, pela TV Globo, uma série de telenovelas na faixa das 22h, sendo um dos responsáveis pela modernização do gênero e, sobretudo, pela inclusão de temas nacionais na narrativa. Nesse ponto, “Roque Santeiro” não destoa de telenovelas como “Verão Vermelho” (1969) e “O Bem-amado” (1973), ao deslocar a narrativa para o nordeste brasileiro. O documento também indica a “infiltração” de artistas de esquerda na televisão. De fato, tanto na dramaturgia quanto no jornalismo (SACRAMENTO, 2011) essa presença pôde ser verificada, o que, inclusive, gerou diversas controvérsias entre artistas de esquerda, com questionamentos de estarem “vendidos” ao sistema. Outro debate que não vamos prosseguir.

A afirmação de que Dias Gomes agiu sob orientação de Sodré não é passível de verificação, mas não acreditamos nessa premissa. Quando aconteceu o grampeamento do telefone de Sodré ficou claro que o mesmo não sabia da nova proposta do colega. É Dias Gomes quem explica a sinopse que submetera e afirma se tratar de uma adaptação da peça teatral que havia sido proibida.

Por fim, o documento menciona o editorial lido por Cid Moreira no *Jornal Nacional* e sua repercussão na imprensa. Como já dissemos, o editorial foi escrito pelos jornalistas Armando Nogueira e Alice Maria a pedido de Roberto Marinho, o qual reproduzimos:

Desde janeiro que a novela Roque Santeiro vem sendo feita. Seria a primeira novela colorida do horário das oito da noite. Antecipando-se aos prazos legais, a Rede Globo entregou à Censura Federal o script dos vinte primeiros capítulos. No dia 4 de julho, finalmente, o diretor de Censura de Diversões Públicas, sr. Rogério Nunes, comunicava à Rede Globo: os vinte primeiros capítulos estavam aprovados para o horário das oito “condicionados porém – dizia o ofício – à verificação das gravações para obtenção do certificado liberatório”. O mesmo ofício apontava expressamente os cortes que deviam ser feitos e recomendava que os capítulos seguintes, a partir dos vinte já examinados, deviam manter – palavras textuais da censura – ‘o mesmo nível apresentado até agora’. Todos os cortes determinados foram feitos. A Rede Globo empregou todos os seus recursos técnicos e pessoais na produção de Roque Santeiro. Contratou artistas, contratou diretores, contratou cenógrafos, maquiadores, montou uma cidade em Barra de Guaratiba, enfim, a Globo mobilizou um grandioso conjunto de valores que hoje é necessário à realização de uma novela no padrão da Globo. Foram mais de quinhentas horas de gravação, das quais resultaram os vinte primeiros capítulos, devidamente submetidos à Censura. Depois de examinar detidamente os capítulos gravados, o Departamento de censura decidiu: a novela estava liberada, mas só para depois das dez da noite. Assim mesmo, com novos cortes. Cortes que desfigurariam completamente a novela. Assim, a Rede Globo, que até o último momento tentou vencer todas as dificuldades, vê-se forçada a cancelar a novela Roque Santeiro. No lugar de Roque Santeiro, entra em reapresentação, e em capítulos concentrados, a novela Selva de Pedra, com Regina Duarte e Francisco Cuoco. Dentro de alguns dias, porém – esse é um compromisso que assumimos com o público -, a Rede Globo estará com uma nova novela no horário das oito. Para isso, começou hoje mesmo a mobilização de todo o nosso patrimônio: o elenco de artistas, os técnicos, os produtores, enfim, todos os profissionais que aqui trabalham

com o ânimo de apurar cada vez mais a qualidade da televisão brasileira. Foi desse ideal de qualidade que nasceu a novela Roque Santeiro e é precisamente com esse mesmo ideal que dentro de alguns dias, a Globo estará apresentando no horário das oito da noite uma novela - esperamos - de nível artístico ainda melhor que Roque Santeiro. (O GLOBO, 28 ago 1975, p. 5).

O editorial, como se pode perceber, em nenhum momento apresentou dados que não estivessem presentes nos pareceres e, também, não foi desrespeitoso com a atividade censória, mas certamente desagradou ao governo militar, que o entendeu como afronta. A emissora, inclusive, temeu por uma possível cassação, o que não aconteceu. De certa forma, a TV Globo jogou a opinião pública contra a censura e o governo ditatorial. O documento do CIE deixa claro que esse editorial gerou uma repercussão maior do que a resposta do órgão censor, que também reproduzimos abaixo.

Com referência à nota ontem divulgada pela Rede Globo de Televisão, a propósito da novela Roque Santeiro, de autoria de Dias Gomes, a Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal esclarece o seguinte, em resumo:

1) Em data de 16 de maio, a Divisão de Censura comunicou à Rede Globo, que, como a sinopse da novela não oferecia condições para um exame em profundidade, era necessária a apresentação dos textos em grupos de 20 a 30 capítulos, antes de realizada a gravação dos mesmos, para que, com o exame antecipado, pudesse a Censura manifestar-se seguramente, no que dissesse respeito à classificação etária, a ser depois confirmado com a verificação das gravações.

2) Em data de 4 de julho, a Censura comunicou à Rede Globo que os textos dos capítulos de números um a 20 haviam sido aprovados para apresentação após as 20h, condicionados, no entanto, à verificação das gravações, para obtenção do certificado liberatório; permanecia a exigência da remessa antecipada dos capítulos subsequentes, posto que, ocorrendo maiores implicações de ordem moral ou social, poderiam ser vetados os outros capítulos ou mudado o horário da novela.

3) Em data de 20 de agosto, a Censura comunicou à Rede Globo que o exame das gravações permitiu uma melhor avaliação da novela, levando-a a reconhecer que havia aspectos intoleráveis para a faixa das 20h, donde decidir-se classificá-la para maiores de 16 anos, liberando-a para após as 22h, sujeita ainda a novela a vários cortes com fim de suprimir cenas e situações inconvenientes.

Acrescente-se que o parecer dos censores que examinaram a novela assinala, dentre outros pontos negativos, que a mesma contém: “ofensa à moral, à ordem pública e aos bons costumes, bem como achincalhe à Igreja”.

Acentue-se, finalmente, que, nos contatos pessoais havidos entre a Censura e elementos credenciados da direção da Rede Globo de Televisão, em Brasília, desde o início do exame do problema, inúmeras advertências e apelos foram formulados, com o propósito de evitar a exibição da novela Roque Santeiro, sobretudo no horário das 20h. (JORNAL DO BRASIL, 29 ago 1975, p. 8)

Essa íntegra da nota foi publicada pelo *Jornal do Brasil*, no 1º caderno, dois dias após a leitura do editorial. A matéria chamando a nota tinha como título “Censura diz que proibiu a novela em defesa da moral, ordem pública e Igreja”. A nota teve um caráter bastante técnico e não destoou dos demais comunicados da censura – mas há algumas omissões quando os censores comunicam que, ao avaliarem a sinopse e os vinte primeiros capítulos, eles

afirmavam necessitar dos VTs para a liberação. Eles omitiram a parte em que haviam liberado a trama para o horário das 20h. O grande destaque para a ofensa à Igreja Católica não havia sido mencionado nas correspondências anteriores. Ademais, após a liberação dos 20 primeiros capítulos, a análise dos VTs sempre fora pró-forma, pois há um custo enorme para essa produção. Na mesma matéria, o *JB* publicou uma nota de um grupo de artistas que fora à Brasília se manifestar contra a proibição da telenovela e à censura às artes de forma geral.

Um grupo de 23 artistas de teatro, cinema e TV tentou ontem entregar uma carta ao Presidente Ernesto Geisel, na qual exprime a apreensão da classe diante dos obstáculos que vêm enfrentando para exercer a profissão. Eles não passaram das antessalas, onde foram recebidos pelo Sr. Alberto Costa, subchefe especial do Gabinete Civil.

Após alguns minutos de ligeira confusão, o ator Paulo Gracindo leu em voz alta a carta dirigida ao Presidente que, entre outras coisas, afirma que “o país vive uma triste contradição: enquanto a sociedade se moderniza, a cultura, por efeito de um código de censura anacrônico e implacável, se avilta, se desfigura e se desnacionaliza”. (JORNAL DO BRASIL, 29 ago 1975, p. 8)

Manifestações favoráveis à atitude censória também foram destacadas pelo jornal, como podemos perceber nesses dois fragmentos:

O deputado Cantídio Sampaio, como líder da Arena, esclareceu ontem a posição da Censura relativamente à novela Roque Santeiro. Afirmou que a proibição se restringiu a horário, estabelecendo-se que poderia ir ao ar às 22h, em vista das inconveniências de seu enredo. (JORNAL DO BRASIL, 29 ago 1975, p. 8)

O senador Benedito Ferreira (Arena-GO) aplaudiu ontem a decisão da Divisão de Censura às Diversões Públicas, que proibiu a exibição da telenovela Roque Santeiro, da Rede Globo, no horário das 20h, afirmando que, pela nota da Censura, “depreende-se que a culpa foi da própria emissora, que não observou as advertências do órgão censório”.

Lendo trechos de entrevistas de alguns atores de Roque Santeiro, nos quais se afirmava que “cultura não é caso de polícia”, o Senador Benedito Ferreira declarou que “libertinagem e abusos de linguagem são casos de polícia em qualquer país civilizado”.

- Vítimas de nossa vocação de povo conciliador, vamos cedendo terreno aos inimigos. Estes, sem as limitações dos preconceitos cristãos, num jogo sujo, num verdadeiro vale tudo, vão tomando conta dos meios de comunicação para, ostensiva e sub-repticiamente, irem minando, solapando e destruindo as nossas tradições, transformando-nos, assim, num povo sem vontade, sem personalidade, enfim, numa fácil e dócil massa de manobras para o imperialismo comunista - afirmou o Senador. (JORNAL DO BRASIL, 30 ago 1975, p. 8).

Não é de causar estranheza que os políticos que se manifestaram eram ligados à Arena, partido político pró-governo. O objetivo do pronunciamento foi colocar o público contra a emissora. O deputado da primeira nota afirma que a única ação censória foi a reclassificação etária, e que a emissora poderia exibir normalmente a telenovela, às 22h. De

certa forma é este o posicionamento expresso pela censura, que não chegou a vetar completamente à narrativa; mas ao sugerir que outros tantos cortes, comprometendo o enredo, poderiam ser realizados, e em virtude de tantos custos para continuar as gravações, essa foi a decisão da emissora. Também é importante destacar que a opção por não exibir a narrativa também colocou a emissora em vantagem com o público, como espécie de vítima que teve sua telenovela proibida. Entrementes, é bastante questionável a argumentação do senador Ferreira, na segunda nota, afirmando que a prática da censura às diversões públicas é admissível em “qualquer país civilizado”.

Para encerrarmos, gostaríamos de inserir um trecho de uma matéria do jornalista Flávio Aguiar, do jornal *Movimento*, em que ele comenta um possível decreto do ministro Falcão, criando novas regras para a censura a partir de toda a repercussão que a proibição de “Roque Santeiro” teve na imprensa, contrária à ação censória.

Para evitar capítulos desagradáveis como esse, o Ministério da Justiça prepara-se para baixar portaria no setor exigindo que: 1) o texto das novelas lhe seja submetido na íntegra, e não parceladamente como vem sendo até agora para a liberação; 2) a gravação dos capítulos em videotape também vá na íntegra, quer dizer, do primeiro ao último, antes da liberação; 3) só haja propaganda da telenovela depois de tudo texto e gravações liberado. Na guerra pelo horário nobre da família brasileira, a produção de uma telenovela é coisa complicada. Em geral o autor prepara um roteiro básico, escreve algumas dezenas de capítulos que são gravados (e liberados) e depois, de acordo com as estatísticas, vai encompridando esta passagem, cortando aquela, aumentando a participação de tal personagem, podando as asas daquele outro, abrindo ou diminuindo o leque de temas tratados conforme os acontecimentos que se sucedem no dia a dia da população. Se o sistema serve para espichar os glamorosos e lacrimajantes melodramas em torno dos quais têm se centrado as preocupações da telenovela brasileira, por outro concede-lhe a possibilidade de uma invejável maleabilidade e reflexo da vida social do país (é verdade que nem sempre usada a fundo por seus autores). (MOVIMENTO, 03 nov 1975, p. 20).

Caso essa portaria fosse levada adiante, muito provavelmente a telenovela seria um gênero extinto. Nenhuma emissora se arriscaria a investir tanto em um produto que poderia não ser liberado. Além do mais, uma das principais características da telenovela, que é a de ser uma obra aberta, ou seja, de sofrer modificações por diversos fatores (desde reação do público ao desempenho do elenco) ao longo de seus capítulos, estaria dizimada, inviabilizando o gênero enquanto narrativa. Felizmente, alguém convenceu o ministro de que essa não era a melhor saída para os rumos da censura às diversões públicas.

## 8. O PROCESSO DE CENSURA A “DESPEDIDA DE CASADO”

Outra telenovela que merece ser analisada de maneira mais específica, no que diz respeito aos procedimentos adotados pela censura, tal como fizemos no capítulo anterior com “Roque Santeiro”, é “Despedida de Casado” de Walter George Durst. Dirigida por Walter Avancini, sua sinopse fora inicialmente aprovada para o horário da 22h, substituindo “Saramandaia” de Dias Gomes, e sua estreia estava prevista para 4 de janeiro de 1977.

Em 23 de setembro de 1976, a TV Globo recebeu o comunicado de que a sinopse da trama “O Casamento” (título provisório) havia sido liberada pela censura. Como de praxe, a emissora enviou os capítulos escritos, que retornaram com a aprovação. O passo seguinte era a gravação. Com capítulos já gravados e editados no dia 23 de dezembro daquele mesmo ano, entretanto, um novo comunicado informava que a telenovela estava integralmente vetada. Nota-se que o caso de “Despedida de Casado” foi diferente de “Roque Santeiro”. A trama de Dias Gomes fora “reclassificada”, mas a de Durst não teve a mesma chance. Enquanto a emissora preparava outra sinopse para o horário, foi exibido um compacto de “O Bem-amado”, a primeira telenovela em cores apresentada no Brasil. Aproveitando o mesmo elenco (estratégia que a emissora havia feito no ano anterior), em 27 de junho de 1977 estreou “Nina”, escrita por Durst e com Regina Duarte e Antônio Fagundes nos papéis principais.

No capítulo anterior, informamos que ficamos surpresos com o quantitativo de material que havíamos encontrado no Arquivo Nacional de Brasília a respeito de “Roque Santeiro”. Já sobre “Despedida de Casado”, apesar de quantitativamente o número de documentos ser maior, o mesmo não se pode dizer sobre o valor qualitativo. Por um “problema” de arquivo, toda a parte de “liberação” (sinopse e primeiros capítulos) não foi depositada na caixa 035 que guarda o processo desta obra de Durst. Ao constatarmos essa situação, fizemos contato com a equipe do Arquivo Nacional, mas infelizmente não obtivemos êxito – apesar de todos os esforços – na localização dos documentos referentes à liberação. Outros documentos, como pareceres, também estão incompletos.

Com pesar, já sabemos que este capítulo terá uma longa lacuna, pois não conseguiremos analisar os pareceres que liberaram a trama – caso tenha havido recomendações de modificações e se elas foram cumpridas ou não, também não saberemos. Pela importância histórica da novela, mantivemos o capítulo. As análises que se seguem já partem do parecer dos dez primeiros capítulos gravados.

Antes de entramos diretamente nas razões da censura, pretendemos recuperar alguns argumentos e apresentar um rápido panorama da época, da programação e da autoria. Assim

como no capítulo anterior, além do material recolhido, vamos nos valer de biografias e entrevistas, além de material jornalístico publicado à época.

A ligação de Durst com a dramaturgia começou cedo. Antes mesmo da inauguração da TV no Brasil, o autor já fazia dramaturgia radiofônica. Na Rádio Tupi, era responsável pelo programa “Cinema em Casa” que consistia em adaptações de roteiros cinematográficos (sobretudo norte-americanos) para o rádio. Em entrevista à Cristina Brandão (2005, p. 345), o autor conta que recebia os textos das companhias cinematográficas e realizava a adaptação para o rádio. Com a inauguração da TV, Durst ficou responsável pelo “TV de Vanguarda”, importante programa de teleteatro nas duas primeiras décadas da televisão brasileira. Na direção desse programa, Durst também realizou diversas adaptações, inclusive aproveitando os roteiros do “Cinema em Casa”.

Após passagem pela TVs Cultura, Excelsior e Bandeirantes, em 1975 o autor chegou à TV Globo e realizou a adaptação do livro “Gabriela, cravo e canela”, de Jorge Amado, em superprodução comemorativa aos dez anos da emissora carioca. Não é foco desta tese discutir a censura de “Gabriela”, mas de acordo com Cláudio Ferreira (2016, p. 103), o processo para a sua liberação não foi fácil. Apesar de a sinopse ter 44 páginas, a DCDP solicitou que o autor apresentasse, de uma só vez, todos os capítulos da trama (a novela teve 135 capítulos), o que feria o princípio de “obra aberta”, uma das principais características do gênero, como já assinalamos. Após negociações, a telenovela foi liberada, mas enfrentou diversos cortes, sobretudo, nas narrativas que abordavam questões políticas ou enfatizavam a sensualidade.

Como também já nos referimos no capítulo anterior, cabe ratificarmos que a TV Globo, quando soube que “Roque Santeiro” só seria liberada para a faixa das 22h, cogitou a hipótese de exibir “Gabriela” às 20h. O Chefe da Polícia Federal, Moacyr Coelho<sup>331</sup>, listou diversos momentos em que a telenovela de Durst agrediu<sup>332</sup> “os padrões normais da vida no lar e na sociedade” e que a Divisão “tem instruções no sentido de não mais tolerar, como o fez com a novela ‘Gabriela’, as cenas e situações que agridam os padrões normais da vida no lar e na sociedade ou que possam ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional”

<sup>331</sup> Ofício s/n enviado a Edgardo Erichsen, diretor da Rede Globo. O material desta telenovela, “Roque Santeiro”, está localizado no Arquivo Nacional de Brasília. Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela. Caixa: 029.

<sup>332</sup> Textualmente: “Como exemplo de inconveniências pode-se apontar o personagem que mantém ostensivamente casa com a sua concubina; a dona do cabaré que promove festa comemorativa da amancebia de sua afilhada com influente político, de que resultou na agressão à amásia deste, contratada por sua mulher; o chefe de família que mantém contato voluptuoso com a empregada, em sua própria casa; personagem que revela anomalia sexual; favorecimento a autor de crime de homicídio, por parte da autoridade; e outros aspectos desaconselháveis para espetáculos televisionados”. (COELHO, 26 ago 1975, p. 1). Já citamos anteriormente este trecho, mas para melhor compreensão do argumento utilizado, tornamos a transcrevê-lo.

(COELHO, 26 ago 1975, p. 1). Cabe ainda lembrar que Walter Avancini era o responsável pela direção tanto de “Gabriela” quanto de “Despedida de Casado” – além de outras inúmeras parcerias com Durst desde a TV Tupi até sua curta passagem pela TV Manchete.

Outras telenovelas exibidas pela emissora no segundo semestre de 1976 também enfrentaram diversos problemas com a censura. Os argumentos que mais chamam a atenção são os que evocam questões de ordem política, visto que a função censória do DCDP relacionava-se diretamente à moral e aos bons costumes. “Escrava Isaura”, de Gilberto Braga, teve que conter o realismo nas cenas em que os escravos eram castigados. “Estúpido Cupido”, de Mário Prata, não pôde abordar uma greve de funcionários. Janete Clair, em “Duas Vidas”, não podia mencionar os problemas causados pela construção do metrô no bairro do Catete, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Antes, Lauro César Muniz teve que suprimir referências à história do Brasil em “O Casarão”. “Saramandaia”, de Dias Gomes, não pôde falar sobre eleições, além de ter que atenuar as questões políticas inseridas em meio ao realismo fantástico. (FERREIRA, 2006).

Temos dois cenários. O primeiro, o agravamento da censura televisiva nos anos de 1975 e 1976, época em que grandes clássicos foram produzidos, mas à custa de várias idas e vindas de correspondência entre as emissoras e os censores. O coronel Moacyr Coelho afirmou textualmente que “Gabriela” seria a última trama em que a censura iria permitir certos tipos de comportamento. Coincidência ou não, o segundo cenário que destacamos é que a trama proibida foi justamente da dupla de Walters, o Durst e o Avancini.

Fora o custo gerado pela produção, é oportuno apontar o desgaste na relação com a censura. Em apenas um ano e três meses duas telenovelas, que tiveram sinopse e primeiros capítulos aceitos, foram vetadas após o início das gravações. Em reportagens divulgadas na época, o prejuízo estimado pela emissora carioca foi de 5 milhões de cruzeiros<sup>333</sup>. Se todo o processo de proibição de “Roque Santeiro” foi amplamente referenciado – talvez pela produção e sucesso da mesma uma década depois –, o mesmo não pode ser dito sobre a telenovela de Durst. Um exemplo é a ausência da referência à proibição de sua exibição nas autobiografias de Boni e Daniel Filho. Dos famosos diretores globais, apenas Walter Clark faz pequenos apontamentos, ao dizer:

No caso [de ‘Despedida de Casado’], foi uma cretinice inconcebível. Era uma história adulta, sem dúvida, para a faixa das dez, mas não tinha absolutamente nada

---

<sup>333</sup> Cf. CENSURA 77: fica proibido a amor na TV. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 24 dez 1976; DESPEDIDA DE CASADO. *O Globo*. Rio. 26 dez 1976. entre outras. O valor correspondia, à época, o preço de um apartamento duplex na Zona Sul do Rio de Janeiro.



demais. Os censores, entretanto, acharam que o tema do divórcio era uma grave ameaça à família brasileira. Censuraram inapelavelmente e jamais nos procuraram para ver o que se podia fazer para evitar essa medida extrema. (CLARK, 1991, p. 258).

Para substituir “Saramandaia”, a TV Globo apresentou quatro sinopses para a DCDP, sendo “O Casamento” a única aprovada. Além do texto de Durst, foi submetido “Dona Flor”, adaptação de “Dona Flor e seus dois maridos”, de Jorge Amado. Neste caso, a história de Vadinho desagradou aos censores que não permitiram a liberação qualquer que fosse o horário. Bráulio Pedroso enviou os dez primeiros capítulos da adaptação que fizera da peça “A vida escrachada de Baby Stompanato” e também não obteve a autorização, sob a alegação de que o desfecho da trama seria amoral, pois os personagens não seriam punidos (FERREIRA, 2016, p. 97-103). Por fim, outra sinopse apresentada foi a adaptação de diversos contos de Nelson Rodrigues, em sua coluna no jornal *Última Hora*, com o título de “A vida como ela é”. Como já abordado na tese, antes mesmo do início do Regime Militar, Rodrigues já tinha sofrido com a censura. Certamente, não seria nesse momento que os censores iriam liberá-lo. As histórias de Nelson Rodrigues e de Jorge Amado também seriam adaptadas para a televisão por Durst. De acordo com a colunista do *JB* Maria Helena Dutra (24 dez 1976), a sinopse que envolvia o teatro de Rodrigues nem ao menos foi lida pelos censores. Apenas na década de 1990 ambas as histórias seriam apresentadas ao público pela TV Globo.

## 8.1 AS RAZÕES DA CENSURA E OS PARECERES EMITIDOS PELA DCDP

Como mencionamos anteriormente, a documentação referente à liberação da sinopse de “Despedida de Casado” não foi encontrada no Arquivo Nacional. Com base em outros documentos, sabemos que a sinopse fora liberada no dia 23 de setembro de 1976. O primeiro parecer que encontramos é datado de 16 de dezembro de 1976, analisando os tapes dos 10 primeiros capítulos e sugerindo o veto. Apesar de não termos encontrado os documentos, as matérias jornalísticas informam que, somente no dia 23 de dezembro, a emissora fora comunicada do acontecimento. Sobre o primeiro veto, encontramos dois pareceres de dezembro de 1976, com teor argumentativo bem parecido.

O parecer nº 6832/76<sup>334</sup>, assinado pelas censoras Ivelice Gomes de Andrade e Gláucia Baena Soares, constrói o argumento para rejeitar a telenovela em nove parágrafos. O primeiro

---

<sup>334</sup> O material desta telenovela está localizado no Arquivo Nacional de Brasília. Fundo: DCDP, Grupo: Censura Prévia, Série: Rádio e TV, Subsérie: Telenovela. Caixa: 035. Todos os documentos citados neste capítulo

é uma breve apresentação do teor do documento, iniciado com a expressão: “Após o exame censório dos dez capítulos iniciais...”. O segundo e terceiro, reproduzidos abaixo, traz uma rápida descrição crítica da sinopse da trama.

Trata-se de matéria cujo argumento versa sobre o casamento e seus desajustes decorrentes do relacionamento a dois, onde são exteriorizadas as experiências negativas de personagens que apresentem conflitos internos e encontram na terapia em grupo um meio de extravazarem seus problemas e assim atingir a liberação total de suas emoções.

Como parte integrante do argumento são focalizadas sessões de terapia de grupo onde são desenvolvidas várias técnicas deste tipo de cura pela psicanálise. Durante as sessões, os participantes relatam fatos referentes a suas vidas, dando especial atenção a Rejane, uma desquitada, que luta pelo amor de sua filha, disputada também pelo pai. Outro cliente e participante do grupo, que merece ser notado é Waldir que apresenta já certo grau de demência. (PARECER nº 6832/76, 16 dez 1976, p. 1).

Ao lermos este texto e, instintivamente, compararmos com os milhares de documentos que tomamos conhecimento, ele já produz certa estranheza. As censoras não tocaram em nenhum problema dos capítulos gravados, ressaltando o que deveria ser cortado ou atenuado. Tampouco falaram do texto ou da opção cênica da direção. A apresentação do texto se refere somente à sinopse da trama. Ora, se a sinopse fora aprovada, os censores, *a priori*, sabiam que um dos cenários principais da trama seria o consultório psiquiátrico do Dr. Lalo (Cláudio Marzo) aonde três casais, cujos matrimônios se encontravam em estágios diferenciados, se apresentariam.

Para a construção da história, Durst contou com a consultoria do psiquiatra Paulo Gaudêncio<sup>335</sup>. A sinopse presente no arquivo, praticamente em todas as suas dezessete páginas, cita o consultório médico como principal ponto de encontro dos personagens. A simples leitura da sinopse, cortejada com a fala dos censores, dá a entender que a novela era quase restrita àquele espaço. O que, com a leitura dos capítulos disponíveis no processo, não se verifica. O consultório é apenas um dos cenários, sendo que as ações são desenvolvidas em outras locações, como em qualquer produto do gênero. Os argumentos apresentados no parecer nos leva a pressupor que as responsáveis não conheciam o teor da sinopse e os motivos que levaram à sua aprovação.

---

correspondem ao mesmo fundo, grupo, série e subsérie. Nas próximas notas vamos listar apenas o número da caixa e o tipo de documento.

<sup>335</sup> Em depoimento à biografia de Durst, Gaudêncio revela que conheceu o autor em 1969 quando lecionava na PUC-SP. Na sequência, o médico foi convidado para apresentar na TV Cultura o programa “Jovem Urgente”, roteirizado por Durst. O programa debatia psicologia sem subterfúgios e logo foi proibido pela censura federal. (LEBERT, 2009, p. 50-54).

A telenovela, de fato, tinha como trama central os conflitos de três casais. O primeiro deles, Stela (Regina Duarte) e Rafael<sup>336</sup> (Antônio Fagundes). Casados há doze anos, com um filho de dez, eles começam a sofrer o desgaste do relacionamento, passando do amor ao ódio. Roque<sup>337</sup> (Felipe Wagner) e Lídia (Maria Fernanda) formam um casal liberal, com ideias modernas. Roque é descrito como um adúltero que sempre retorna à esposa. O casal tem uma filha adolescente, Ana Isabel (Kátia D'Ângelo), que se identifica inteiramente com o pai. Por fim, temos Rejane (Rosamaria Murtinho) e Odilon (Nelson Caruso), que já estão desquitados. O casal possui três filhos, os dois mais velhos moram com o pai e a mais nova, Malu<sup>338</sup> (Isabela Garcia), com a mãe. Rejane sofre com o fim do relacionamento e com as dificuldades financeiras decorrentes da separação.

As censoras chamam atenção especial à disputa de Rejane e Odilon em relação à filha caçula, o que já estava prevista na sinopse, como podemos conferir nessa passagem:

Há, porém, problemas ainda muito mais graves do que esse [se referindo à vulnerabilidade de desquitada]. O da sua filha, por exemplo, que ela vê crescer em condições de absoluta inferioridade em relação aos outros dois filhos que ficaram com o pai rico. E quando os três se encontram (o que é mais ou menos frequente, sob pena de se perder para sempre o vínculo fraternal que, apesar de tudo, deve ser mantido entre as crianças) é patente a supremacia, o autoritarismo e o sentido crítico dos outros dois sobre a insegurança da criança. [...] Logicamente, Rejane poderia melhorar um pouco a sua situação, bem como a da filha. Mas, a grande dignidade sob a qual foi criada lhe impede muita coisa, inclusive pedir o aumento da pensão ditada pelo Juiz na ocasião do desquite (e, hoje, naturalmente, tornada completamente irrisória). (DESPEDIDA DE CASADO, sinopse [1<sup>339</sup>], p. 6).

Como podemos perceber, a conturbada relação de Rejane e Odilon com Malu era explícita na sinopse. Não há, como afirmarmos anteriormente, nenhum pedido para que o autor amenizasse essa situação. A leitura dos primeiros capítulos da trama indica que Rejane realizava uma espécie de alienação parental com Malu, criando diversos impedimentos para que a filha tivesse contato com o pai. Contudo, em nenhum momento a vimos realizar qualquer tipo de difamação em relação a ele.

Outro personagem evocado pelas censoras é Waldir (Carlos Gregório). Pela sinopse, a história de Waldir é contada apenas no consultório de Lalo. Presente em todas as sessões, o primeiro a chegar, mas sempre permanecendo mudo. Nenhum dos participantes (e nem a

<sup>336</sup> Na sinopse consta o nome provisório do personagem, que era João Bento.

<sup>337</sup> O nome provisório do personagem que consta na sinopse é Olavo.

<sup>338</sup> Cristina e Bia são outros nomes que aparecem na sinopse para retratar a personagem.

<sup>339</sup> Realizamos esta distinção, pois no processo da telenovela constam duas sinopses, a “original” e a reformulada. Assim, quando a referência é a sinopse 1, seria a “original”; e quando for a sinopse 2, estamos nos referindo à reformulada.

audiência) sabia nada a seu respeito. O texto ainda revela a morte de Waldir, tratada inicialmente como suicídio, mas Lalo descobrirá que, na verdade, a bala que o matou era destinada a outra pessoa. No perfil dos personagens, Waldir é assim apresentado:

Grande figura. Não fala, mas deve sugerir todas as qualidades e anormalidades possíveis – tara, viadagem, transexualismo, etc. (um modelo seria mais ou menos o amigo de Al Pacino, em “Um dia de Cão”<sup>340</sup>, mas pode haver coisa melhor. Deve ser um tipo diferente de tudo que já se imaginou. (DESPEDIDA DE CASADO, sinopse [1]/personagens, p. 3)

O personagem é descrito como um tipo ambíguo, estranho, diferente, uma ideia *queer* e *camp*. Contudo, o autor não tinha a menor intenção em discutir nenhum desses traços identitários. Era apenas uma questão cênica, visto que o personagem não era apresentado em outras situações para além do consultório médico e, mesmo neste cenário, não havia intenção de debater seus anseios ou problemas. O “certo grau de demência” elencado pelas censoras pode ser relativo ao comportamento do personagem, que se recusava a falar sobre suas questões pessoais, embora estivesse presente em todas as sessões. Uma matéria do *Jornal do Brasil* (CENSURA 77...) informa que a DCDP havia feito restrições ao comportamento dos personagens esquizofrênicos que participavam do grupo de terapia do Dr. Lalo, mas não cita quais personagens seriam esses. Possivelmente, Walter foi enquadrado neste grupo.

Retornando ao parecer, nos dois parágrafos seguintes as censoras expressam, novamente, preocupação com a personagem Malu e seu envolvimento no drama dos pais. Dizem as censoras: “entre outros aspectos perniciosos está o enfoque negativo da ‘Instituição Família’, não se justificando a excessiva identificação entre pai e filha com a exclusão total da figura materna” (PARECER nº 6832/76, 16 dez 1976, p. 1).

Não precisamos fazer ilações complexas para saber que as censoras se referem, por instituição familiar, à “família monogâmica”, descrita por Friedrich Engels (2014) como aquela em que há o predomínio do homem, cuja função é procriar filhos sem ter sua paternidade discutida. Família em que somente o homem pode rompê-la e repudiar a sua mulher – incluindo, ainda, ao homem o direito à infidelidade. Apesar da submissão feminina (ou, se preferir, da dominação masculina), a figura da mãe, neste conceito de família, está relacionada ao lar e à criação dos filhos.

Apesar de as censoras adjetivarem como “pernicioso”, ao menos até o momento do enredo que conhecemos, esse também não foi um assunto posto em pauta. A figura paterna se mostra ausente – ausência essa “incentivada” pela mãe que boicotava as tentativas da filha de

<sup>340</sup> Referência ao personagem Sal, interpretado por John Cazale, no filme referenciado na sinopse.

falar com o pai ao telefone. Não acreditamos em identificação excessiva e, muito menos, em exclusão total da figura materna, mas sim no sentimento de ausência que a filha sente ao não ter contato afetivo (e também financeiro) com o pai. Algo que foi potencializado pelo autor, cujo fim do enredo não sabemos. A nosso ver, esse tipo de questionamento caberia em esclarecimentos que deveriam ter sido realizados no momento da sinopse, e não no momento da apresentação dos capítulos gravados.

Na sequência do parecer, outro ponto amplamente discutido na sinopse foi apresentado como empecilho: “Os desajustes matrimoniais são enfocados de maneira perigosa, podendo repercutir de forma desfavorável no público telespectador, com a agravante que o casamento atualmente se encontra cada vez mais debilitado e esta novela só poderia criar ainda mais conflitos no meio familiar” (PARECER nº 6832/76, 16 dez 1976, p. 1-2).

Longe de querermos introduzir uma discussão sobre realidade e ficção no âmbito da narrativa ficcional televisiva ou de abordarmos o longo processo de modernização da telenovela brasileira, nos parece uma recusa, por parte da censura, de que temas realistas pudessem ser repercutidos neste gênero. À época da proibição da trama, a atriz Rosamaria Murtinho – certamente sem conhecer o teor deste documento – deu uma declaração que referenda a nossa argumentação:

A TV começa a se aliar ao teatro contra um grande inimigo, a censura. Ela está sendo atingida todos os dias em pequenos detalhes, cortes de pequena repercussão. Agora, pela segunda vez, todo um trabalho é impedido de ir ao ar, e quem está saindo mais prejudicado é o público. Cada ato da Censura faz o Brasil ficar mais medíocre. Se eu fosse responsável pela programação de novelas voltaria a fazer dramalhões. Atacaria de Glória Magadan e quem quisesse que reclamasse. Quando o artista trabalha seriamente, encara decepção em cima de decepção. Do ponto de vista profissional, um ato arbitrário como a proibição de Despedida de Casado, gera uma grande insegurança e uma grande revolta. Como proibir um tape cuja sinopse foi anteriormente aprovada? Por que uma novela que fala de problemas reais dos casais na nossa sociedade não pode ir ao ar e os seriados importados, que só espalham a violência, nunca tiveram problemas com a Censura? (JORNAL DO BRASIL, 24 dez 1976, p. 8).

Quando a atriz aponta que “atacaria de Glória Magadan”, ela se referia ao período em que a escritora cubana, conhecida por seu estilo exótico, maniqueísta e “capa e espada”, comandava a teledramaturgia na TV Globo (1965-1969). Naquela época, os cenários escolhidos eram distantes da realidade brasileira. A partir de um movimento que culminou com a exibição de “Beto Rockfeller” pela TV Tupi de São Paulo, em 1968, a telenovela brasileira passou a refletir e discutir a realidade brasileira (FERNANDES, 2017). É na década de 1970, sobretudo no âmbito da Rede Globo, que a modernização ganhou força, fôlego e

novos rumos (KEHL, 1986). Cada vez mais os problemas da sociedade estavam inseridos na teledramaturgia. Por isso, os constantes conflitos com a censura. Um possível retrocesso, na visão da atriz, poria fim aos impasses censórios. Retrocesso/retorno esse almejado pela censura. A realidade incomodava.

Pelo menos em tese, as censoras reconhecem o declínio da instituição casamento. “É um paradoxo da história que o segredo mais bem guardado é aquele que todos conhecem e sobre o qual ninguém fala” (LIPTON, 1975, p. 29). A frase que citamos de autoria do ensaísta norte-americano Lawrence Lipton reflete bem o posicionamento da censura federal. Existe a afirmação do declínio do casamento, que não é “segredo” para ninguém, mas, mesmo assim, o assunto não pode ser discutido de forma séria, via dramaturgia. Retornando ao pensamento do autor, foi iminente na década de 1970 a ruína de uma velha moral, baseada no *ethos* judaico-cristão, e o surgimento de uma “nova moral”, que estaria substituindo-a, mas não estava sendo discutida: “quando a discutem é com a espécie de conversa dúbia que caracteriza a conversação polida ou passa por ‘responsabilidade profissional’ nos veículos de comunicação de massa e nas ciências sociais” (LIPTON, 1975, p. 29).

Outro questionamento das censoras é em relação ao poder do veículo televisão na mudança de comportamento do público. Naturalmente não estamos negando que a televisão e os meios de comunicação, de forma geral, influenciam seu público. Mas o poder onipotente dado pelas censuras ao veículo já foi questionado no âmbito das teorias da comunicação desde a primeira metade do século passado. Mesmo os teóricos de linha funcionalista que trabalhavam com a “teoria dos efeitos” para estudar a recepção, já rejeitavam essa premissa. Ao refletir um tema social, naturalmente ele vai gerar uma discussão social, é o “recurso comunicativo” da telenovela; contudo, caso o espectador não esteja pré-disposto a aceitar um conteúdo ou uma informação, a telenovela não tem (e nunca teve) como mudá-lo. Ao expor a crise do casamento, a televisão não tinha como dissolver essa instituição. O máximo que aconteceria era gerar discussão e a busca por atendimento profissional. Ao que parece, para a censura, ainda estávamos no tempo da teoria da agulha hipodérmica<sup>341</sup>!

Dando sequência ao parecer, novamente as censoras se referem a outro ponto amplamente discutido na sinopse: a presença de um analista:

---

<sup>341</sup> “A Teoria da Agulha Hipodérmica, também nomeada de Teoria da Bala Mágica, foi uma das primeiras criadas para explicar o poder da comunicação de massa na sociedade. Essa teoria tem um detalhe curioso: ela nunca foi escrita. Não existe nenhum livro ou artigo propondo essa ideia, e nenhum pesquisador se apresentou como autor. Agulha Hipodérmica foi o nome dado posteriormente a um modo de compreender a comunicação na primeira metade do século 20. O princípio dessa teoria é a de que os meios de comunicação têm efeito imediato e poderoso no público, modificando comportamentos, alterando atitudes e interferindo diretamente na mente das pessoas” (MARTINO, 2014, p. 189).

Outro problema que achamos de maior periculosidade abordado pelos personagens da novela é a dependência do analista. Hoje em dia em que o brasileiro já não quer resolver seus problemas por si mesmo surge esta novela para reforçar seus anseios.

[...]

Mesmo que no final todos encontram o seu verdadeiro caminho, através da análise, não exclui as mensagens negativas e os efeitos maléficos que possam causar ao telespectador. (PARECER nº 6832/76, 16 dez 1976, p. 2).

O parecer é bastante claro na negação da Psicologia como ciência. Não temos a intenção de retomar a história da psicologia e da psicanálise no Brasil, mas é sabido que, desde o início do século XIX, ela é estudada nas faculdades de medicina. Como se não bastasse o desprezo a toda uma comunidade científica, as censoras ainda classificam o ato como “de maior periculosidade”, sendo quase um “pecado” fazer um tratamento com analista. Como já abordamos, o assunto não foi inserido de forma leviana. Durst contava com a consultoria do médico Paulo Gaudêncio. Além disso, diversos atores (como Cláudio Marzo, que interpretava o Dr. Lalo) fizeram um longo trabalho de imersão nesse universo, como revela o depoimento do psiquiatra:

Na novela [...] Durst resolveu fazer com que os diversos núcleos da trama se encontrassem – sabe onde? Numa terapia de grupo! O Cláudio Marzo interpretava o psicólogo, e ele fez um ano de terapia comigo para aprender como conduzir um psicodrama. Fizemos laboratórios com os atores, íamos ao Rio de Janeiro só para isso. (LEBERT, 2009, p. 53).

Tal fato também foi comentado, à época da proibição da narrativa, por diversos integrantes do elenco, como podemos ver nesse depoimento da atriz Rosamaria Murtinho:

A novela ia mostrar para o grande público o que é uma terapia de grupo. Teria, inclusive, o papel social de informar sobre um método de tratamento das neuroses da grande cidade, ainda encarado por muita gente de uma forma mitificada. Em poucas palavras, *Despedida de Casado* constata que não está tudo bem com grande parte das pessoas casadas, mas que é possível melhorar se houver lucidez e autoconhecimento.

O trabalho dos atores estava sendo muito enriquecedor, fizemos laboratório durante algum tempo – aprofundamento raro dentro do ritmo acelerado das gravações – e todos estavam vibrando com seus papéis. Eu aprendi muito com o meu personagem. Me dá revolta que os tão citados 20 milhões de espectadores não possam aprender também. A televisão tem um grande papel social e não é com filmes vazios, oriundos de uma cultura importada, que vamos fazer pessoas pensarem. Convencer um chefe de família que é melhor se tratar do que chegar em casa furioso, bater nos filhos e gritar com a mulher não é fácil. Mas a novela pode ser um dos caminhos mais suaves. Eu já deveria estar acostumada a censuras. Desde o *Teatro Oficina* que sofro este problema. Na TV, com *Roque Santeiro*, passei por uma experiência igual a essa, mas por mais que queiram, a gente não vai se acostumar nunca. (JORNAL DO BRASIL, 24 dez 1976, p. 8).

Como podemos perceber, todo um trabalho de consultoria e de construção de personagem foi abortado pela censura. A mentalidade censória não permitia, na época, qualquer aproximação com sentimentos íntimos. Não é o desgaste de um relacionamento amoroso que desagradou à censura, pois esse tema já fora debatido em inúmeras telenovelas, mesmo no período anterior ao processo de modernização. O que prejudicou a liberação de “Despedida de Casado” foi a forma de como o enredo seria narrado. E a possibilidade de despertar os sentimentos de projeção e identificação. O espectador teria a chance de se ver no personagem e, assim, fazer como ele: buscar uma ajuda profissional.

Outro ponto elencado pelas censoras é o fato de o brasileiro já não querer mais resolver seus problemas por si só. E, naturalmente, não houve qualquer preocupação da censura na busca de fundamentos que embasassem suas opiniões. A nosso ver, o que se passava neste momento histórico não era a resolução ou não de problemas, mas sim uma busca por resistência e o não conformismo – apenas para parafrasear o título de um dos livros de Marilena Chauí. Diversos relatos sobre a vida cultural nos anos 1970, como os expressos por Ridenti (2014) e Buarque de Hollanda (2004), dão conta desse processo de vanguarda. A novela de Durst seria então um retrato dessa busca pela realização social não baseada em preceitos de uma velha moral.

O desfecho da trama – um possível *happy end* – não foi considerado pela censura. Em entrevista para a revista *Amiga* (RISEMBERG, 13 jan 1977), o autor chegou a afirmar que o objetivo da trama não era ser contra o casamento. Inclusive houve menção de que os casais que buscaram a terapia de Gaudêncio louvaram êxito no ajuste do casamento, como ocorreria com o casal principal Stela e Rafael. Mesmo assim, para as censoras, a telenovela causaria um efeito maléfico à sociedade – apenas por refleti-la via dramaturgia.

Encerrando o parecer, as censoras destacam: “Há cenas e diálogos, por vezes, inconvenientes para a televisão, mas isto poderia ser eliminado. O que mais nos preocupa realmente são os efeitos colaterais que esta novela possa trazer ao público ao assistir e viver os dramas destes casais neurotizados”. (PARECER nº 6832/76, 16 dez 1976, p. 2). Este parágrafo, que finaliza a análise do parecer, sacramenta nossa argumentação de que o problema não foram os *tapes*, mas sim o enredo expresso na sinopse. As censoras admitem que as cenas e os diálogos que elas consideraram inconvenientes poderiam ser retirados da narrativa – o que, nessa etapa do processo censório, era a única coisa que esperávamos encontrar.

Outro documento que analisa os *tapes* dos dez primeiros capítulos de “Despedida de Casado” é o parecer nº 6902, de dezembro de 1976, assinado pelas censoras Valmira



Nogueira de Oliveira e Maria das Graças Pinhati. Não há mudança substancial na linha argumentativa, ao cortejamos com o outro parecer que analisamos. A primeira argumentação apresentada refere-se ao casamento:

A linha temática fundamenta-se na abordagem de problemas psicossociais, mais propriamente no enfoque dos diversos conflitos entre marido e mulher, resultando na gradual desintegração do matrimônio e o conseqüente abalo no equilíbrio de todos os membros da família.

O casamento é situado como uma instituição arcaica, impossível de subsistir dentro da estrutura social contemporânea. Mera formalidade que vem conferir ao casal apenas status, contribuindo, por outro lado, para desgastar e tolher a personalidade do indivíduo, gerando desajustes, infortúnios, angústia e outros problemas de origem emocional. No decorrer dos diálogos, frases como: ‘servidão disfarçada’, ‘liberdade, a melhor coisa do mundo’, ‘amor, essa coisa ridícula’, caracterizam os pontos de vista dos personagens com relação ao casamento, à dissolução do vínculo matrimonial e ao amor do marido pela mulher. (PARECER nº 6902/76, dez, 1976, p. 1).

Assim como no documento anterior, temos a impressão de que as censoras não conheciam previamente o teor da sinopse. Além do mais, parece que não levaram em conta todo o trecho narrativo. Ao depararmos com esse parecer, temos a sensação de que o objetivo geral da telenovela é acabar com o casamento, quando, na verdade, o autor tinha como intenção debater os problemas decorrentes do mesmo. *A priori*, existem basicamente duas formas de se constituir um matrimônio. A primeira delas é a partir de uma história de amor/paixão, mais forte do que as pressões sociais em contrário, cujo arquétipo maior está nas figuras de Romeu e Julieta, personagens de Shakespeare – argumento utilizado por Durst na defesa do casal Stela e Rafael. O romance de Shakespeare termina em tragédia e não se sabe que vida teria o casal, não fosse a morte de ambos. A segunda forma é por meio dos casamentos de arranjo e conveniência, acordos firmados entre famílias, cujos principais interessados muitas vezes nem eram consultados. Em ambos os casos, não se esperava da mulher uma posição ativa e, muito menos, qualquer tipo de concorrência com o marido. Eis o retrato de uma sociedade arcaica, mas não de uma instituição arcaica.

Há uma série de filósofos que se propuseram a debater o casamento e sua relação com o amor, o sexo e a moralidade. Todavia, é preciso ter ciência do momento social e histórico de “Despedida de Casado”. Apesar de toda a efervescência cultural, acompanhada de mudanças no comportamento, inclusive das mulheres, com a popularização da pílula anticoncepcional, entre outros aspectos da “revolução molecular” de que fala Maria Rita Kehl (2005), sabemos que esses aspectos refletem a vida dos jovens das grandes cidades. No interior, a realidade era distinta. O que unia ambos os universos, era o rigoroso controle disciplinar. A vivência

“amoral” do meio urbano não podia ser vista no campo. Este é um dado. Sobre os filósofos, para não cometermos problemas de anacronismo, não podemos pensar na fragilidade dos laços humanos e o amor líquido de Bauman (2004). O mesmo vale para os processos de transformação da intimidade de Giddens (1993). Também não poderíamos retornar ao uso dos prazeres de Foucault (1984) na Grécia antiga. Poderíamos ficar com a revolução erótica de Lipton (1975) e no “ateísmo” de Russell (1929), sem esquecer o contexto em que esses pensamentos foram produzidos. O que acontecia, na verdade, era que a censura, no âmbito do controle da moral, jamais levou em conta o pensamento social progressista. Se na década de 1920 Bertrand Russell já debatia questões da moralidade cristã e do empoderamento feminino no casamento, a censura no Brasil, na década de 1970, ainda estava presa na defesa dos valores tradicionais/conservadores. Nem Durst nem os filósofos acima listados pensam o casamento como algo impossível de subsistir dentro da estrutura social vigente. O que nos é apresentado são a ideia de finitude e os problemas adquiridos durante um convívio prolongado. Porém, como aponta as censoras, é debatida a possibilidade de dissolução do vínculo matrimonial, o que também não seria inédito, visto que esse foi um dos *plots* de “Escalada” (1975), de Lauro César Muniz, apresentado na faixa das 20h.

As frases destacadas pela censura foram tiradas do contexto. Mesmo assim, caso a censura acreditasse que realmente elas não poderiam ser proferidas, bastava indicar o corte. Para ficarmos em apenas um dos exemplos das frases listadas, vamos utilizar um diálogo curto entre Odilon e Rafael – chefe e empregado na trama. O colóquio aconteceu no primeiro capítulo, em que já sabemos que Odilon havia se separado de Rejane. No dia do divórcio, no escritório de Odilon, ele fala para o seu empregado: “É isso aí, meu chapa – A melhor coisa do mundo: de novo, a liberdade! Bem, ainda tinha mais uma coisa importante pra te dizer, mas não me lembro. Agora, vá ver como estão as máquinas” (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1, p. 13). Odilon e Rejane já haviam separado outras vezes e, em cada intervalo, ele casou-se novamente. Ao todo, foram quatro casamentos entre as idas e vindas com Rejane. O público estaria ciente desses acontecimentos, expressos em diálogos anteriores. O discurso de Odilon é coerente com a história do personagem. E, como eles já haviam terminado e retomado o relacionamento, nada garantia que isso poderia acontecer novamente.

Retornando ao parecer, assim como no anterior, a psicanálise é apontada como um problema da narrativa:

A psicanálise é indicada como a solução dos problemas que angustiam o homem moderno, não sendo apontado outro meio do indivíduo libertar-se dos conflitos íntimos.

As cenas são carregadas de dramaticidade, desenvolvidas num clima tenso, por vezes, neurotizante, configurando o total desespero em que se encontram as personagens assoladas pelos problemas e desajustes de um casamento mal sucedido. Exemplificando temos o caso de Rejane – abandonada várias vezes pelo marido – que tenta o suicídio, inserindo grande quantidade de psicotrópicos. Numa total dependência do psicanalista que a atende, é incapaz de se conduzir por si própria. (PARECER nº 6902/76, p. 1).

Ao lermos os capítulos disponíveis no processo<sup>342</sup>, não podemos concordar que a psicanálise é a única opção indicada como a solução de todos os problemas. Por vezes, o próprio Dr. Lalo, o psiquiatra da trama, afirma que nem todas as pessoas precisam do tratamento. Inclusive, quando Rejane se mostra preocupada com a filha Malu, que imagina ver o pai pela casa, e vai conversar com Dr. Lalo, o mesmo recomenda não levá-la para um profissional, conforme podemos verificar do diálogo abaixo:

CONSULTÓRIO DO DR. LALO - INT. NOITE

*O Dr. Lalo está acendendo um cigarro e depois fuma. Pensando, Rejane impacienta-se um pouco:*

**Rejane:** Como é? Eu estou numa situação tão difícil e você não me diz nada, Lalo...!

**Lalo:** Digo, sim.

**Rejane:** Então, fale.

**Lalo:** Você sabe que eu acho que o mundo, como está organizado, foi feito para encher as salas de terapia. Apesar disso tem um outro conselho que sempre dou aos meus clientes, se você quiser...

**Rejane:** Qual é...?

**Lalo:** Fuja dos psiquiatras!

**Rejane:** Eu... eu não entendo...!

**Lalo:** Se não fosse isso, eu aconselhava você a botar já a sua menina numa clínica de terapia infantil...!

**Rejane:** Você acha que ela está tão ruim assim...?

**Lalo:** Isso é que eu não sei, pode estar. Mas também pode ser que não. E nesse caso, seria uma judiação com a coitadinha...?

**Rejane:** Eu precisava tanto que alguém me dissesse o que fazer...!

**Lalo:** Aí é que está, por enquanto, pelo menos, não se trata tanto do que fazer, como do que já foi feito.

**Rejane:** A... separação...?

**Lalo:** É! Toda criança, filha de pais separados, em princípio, não aceita essa divisão, considerando-se partida. E faz todo o possível para juntar os dois, novamente. Quando isso não é possível, ela começa a fazer isso dentro da cabeça dela. (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 6, p. 7).

Esse não foi o único diálogo do médico não recomendando psiquiatras de maneira indiscriminada. Outro ponto que podemos inferir, a partir da carreira de Paulo Gaudêncio<sup>343</sup>, é a busca por uma antipsiquiatria, ou seja, adepta de um método humanista, que não incluía

<sup>342</sup> O processo apresenta sete capítulos na íntegra, os de números 1, 2, 5, 6, 7, 8 e 9. O capítulo 3 não está completo e o de número 4 não consta no processo.

<sup>343</sup> Quem procurava tratamento com o psiquiatra Paulo Gaudêncio deveria se preparar para métodos menos ortodoxos. Apesar da formação em medicina, remédio, por exemplo, era a última opção. Muito antes vinham a psicanálise e psicoterapias, como o psicodrama (uso da representação dramática para tratamento). (AMÂNCIO, 21 jun 2017, s/p)

medicamentos. Este traço da carreira do médico foi transposto para o personagem. A partir disso, temos argumento para contestar a opinião das censoras.

Em relação ao clima neurótico das sessões de terapia em grupo, acreditamos ser complicada a análise sem termos acesso às imagens. Sabemos que a terapia apresentada no segundo capítulo fora marcada por certa tensão. Foi o momento em que Rejane diz ao grupo que se separou definitivamente do marido. O Dr. Lalo e os demais pacientes são duros com Rejane ao questioná-la sobre o que ela teria feito em outros momentos quando Odilon a havia deixado. Rejane comenta que chegou a fazer cursos como o de datilografia e de língua inglesa, e o médico alerta que ela não havia feito nada em relação ao casamento, apenas estava esperando uma atitude de Odilon. Havia, portanto, se transformado em uma desquitada profissional. Terminada a sessão, Rejane sai muito abalada do consultório. Temendo que algo de pior pudesse acontecer, Lalo permanece no consultório, ao lado do telefone. A proposta de Lalo era que Rejane enfrentasse o problema de frente, sem subterfúgios.

A sequência mostra a tentativa de suicídio da personagem. Antes de tomar os “psicotrópicos”, a personagem liga para o médico. Este, cansado, havia dormido, e não escuta o telefone. Ao ingerir o segundo comprimido (e não uma grande quantidade, como expresso no parecer), a personagem começa a fazer vômito. Nesse ínterim, Dr. Lalo acordara com a segunda chamada telefônica, mas não havia conseguido atender, e parte em busca do telefone da paciente. Recuperada do mal-estar, Rejane retorna ao quarto e, finalmente, consegue falar com Lalo. Após um rápido diálogo, o médico decide ir à casa da paciente, que se mostra arrependida. Ainda em relação à tentativa de suicídio, a última página do roteiro do segundo capítulo traz uma observação sobre o ocorrido:

Esclareça-se desde já que essa mulher, Rejane, está de fato com vontade de morrer, sintoma primário numa pessoa que entra neste tipo de crise, mas não está, de fato, com vontade de se suicidar. O que fica logo patente para quem não for completamente leigo. Pelo simples fato dela telefonar antes. O que se pretende mostrar é o difícil jogo de um psiquiatra que, antes de mais nada, tem a obrigação de saber o exato momento em que pode deflagrar uma crise e a pequena margem que ele pode contar entre o acerto e o erro. No caso presente, como se verá pela continuação da história, o psiquiatra acertou e, naturalmente, a paciente será salva dessa morte verdadeira, para entrar na análise mais profunda, que poderá fazê-la renascer de verdade. (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 2, p. 23)

Rejane realmente mostrava uma dependência de Lalo, mas não da terapia em si. Acreditamos que ela encontrava um escapismo ao conversar com o médico. Alguém que poderia expor seus problemas mais íntimos, pois Rejane sentia-se só após o fim do casamento. Outra personagem que vai mostrar certa dependência, também por sentir um vazio

no relacionamento, é Lídia. Ambos os casos fazem parte do enredo. A codependência é utilizada como recurso dramático – e não conseguimos identificar onde isso fere qualquer trecho da legislação censória ou como poderia prejudicar a exibição da telenovela. Giddens (1993, p. 100-101) aponta que o termo codependente não fora cunhado por profissionais e surgiu a partir da luta contra o alcoolismo. O teórico expõe que os primeiros grupos de ajuda aos alcoólatras consideravam que uma pessoa se recuperaria melhor na companhia de outros indivíduos que sofriam do mesmo mal – fora de um contexto familiar. Para Giddens “uma pessoa codependente é alguém que, para manter uma sensação de segurança ontológica, requer outro indivíduo, ou um conjunto de indivíduos, para definir as suas carências; ela ou ele não pode sentir autoconfiança sem estar ligado às necessidades dos outros.” (GIDDENS, 1993, p. 101-102). A codependência não é uma patologia. O que Rejane buscava em Lalo era justamente recuperar sua autoconfiança abalada por uma “dependência compulsiva” em relação ao seu marido.

Retornando ao parecer, as censoras – novamente com foco na sinopse – refletem o comportamento de Lídia e a relação com o marido e a filha; e também os desajustes do casamento de Stela e Rafael<sup>344</sup>. São temas já discutidos e que não serão retomados. Apenas queremos considerar que a sinopse, além de apontar o que as censoras constataram, apresenta também uma solução para o caso: Lídia consegue se reaproximar da filha e a separação de Stela e Rafael não iria acontecer.

Na sequência, finalmente, as censoras encontram problemas relacionados diretamente ao texto:

A linguagem é contundente e agressiva, como pode verificar através das expressões: “já fazia tempo que a gente não ia bem. Muito menos na cama” (pág. 23, cap. 1), “... todas melhores que ela... como dona de casa, na cama” (pág. 23, cap. 1), “mamãe fica histérica e eu que pago o pato” (pág. 1, cap. 7). (PARECER nº 6902/76, dez 1976, p. 2).

Apesar de as censoras serem claras ao apontarem problemas ligados ao texto, acreditamos que não era o momento ideal para esse tipo de crítica. Como já expomos na primeira parte desta tese, após a aprovação da sinopse, a censura recebia um bloco de roteiros e, apenas após esta segunda aprovação, a emissora era liberada para começar a fase de

---

<sup>344</sup> As censoras apontam: “Por outro lado, surgem os problemas de Lídia, que se vê preterida no amor do marido pela filha, delineando-se uma excessiva identificação entre pai e filha, o que vem derivar uma espécie de rivalidade no lar. As diversas fases do progressivo desajuste da principal dupla da telenovela – o casal Rafael e Estela – são mostrados de forma clara e convincente, conduzindo o espectador a identificar-se com os problemas vividos pelos protagonistas e, portanto, acatar as soluções apontadas para o caso, a separação do casal”. (PARECER nº 6902/76, dez 1976, p. 2).

gravação. Após a gravação, os dez primeiros capítulos eram enviados para análise. O que caberia aos censores naquele momento era conferir se o *tape* estava igual ao capítulo previamente aprovado e a intensidade dramática conferida às cenas. O uso de linguagem imprópria poderia ter sido suprimido antes. E, caso não tivesse sido, bastava indicar cortes em diálogos ou vetos nas cenas.

As duas primeiras expressões apontadas faziam parte de um diálogo entre Odilon e Rafael, quando o empresário conta ao amigo sobre o fim do seu casamento. Nos documentos que tivemos acesso, havia duas cópias do primeiro capítulo da trama, com ligeiras modificações. Encontramos os capítulos reformulados, enviados entre 25 e 27 de janeiro de 1977, ou seja, um mês após a DCDP comunicar à emissora que a telenovela estava proibida. O outro documento é datado de 18 de março de 1980, enviado na época que a emissora pretendia exibir o primeiro capítulo no festival comemorativo aos seus 15 anos. Também consta no arquivo dois ofícios de encaminhamento. O primeiro, recebido pelo DCDP em 13 de dezembro de 1976, requer a censura prévia do texto e gravação dos sete primeiros capítulos. O segundo, recebido dois dias depois, requer a censura dos capítulos 8, 9 e 10. Estes capítulos não foram encontrados na caixa da referida telenovela. O que sabemos é que, em ambas as cópias que tivemos acesso, as expressões marcadas pelas censoras no diálogo em questão não constam no texto. Exceto a frase: “na conversa, como dona de casa, na cama...”, expresso no capítulo enviado em 1980, porém a expressão “na cama” aparece marcada indicando que a mesma não havia sido gravada.

O trecho seguinte aparece na primeira cena do sétimo capítulo, continuação de uma cena presente no capítulo anterior, proferida por Joca, filho de Stela e Rafael. O motivo da cena fora uma reunião de pais e professores. Os pais dos alunos acusaram Joca de ter promovido uma festa em uma casa que não havia moradores. Com luz baixa, os meninos e as meninas foram flagrados dançando. Joca acreditava que não havia feito nada de errado e esperava que sua mãe o defendesse na reunião – o que não aconteceu. Rafael, por sua vez, mostrou-se mais compreensivo com o filho do que a esposa. Esse foi o motivo inicial da briga. Embora tenha dito que a mãe estava histérica, o menino foi fortemente repreendido, pelo pai, por sua fala. Uma possível modificação no diálogo ou simplesmente a suspensão do trecho, não iria prejudicar a ação.

Nos últimos três parágrafos, as censoras concluem o parecer recomendando a não exibição da trama:

Em síntese, ‘Despedida de Casado’, através de uma prosaica e pernicioso estória, envolta por um falso invólucro de seriedade científica, procura destruir a instituição do matrimônio. Explora, de forma parcial, apenas os pontos negativos do casamento, projetando para o espectador uma visão pessimista e uma série de mensagens desagregadoras.

Apenas nesses dez capítulos iniciais, já nos foi possível constatar uma série de implicações, apresentadas como ocorrências normais e inevitáveis nos nossos dias: a infidelidade, o adultério, a desconfiança, o ódio no seio da família, o amor livre, a mentira, o egoísmo, o desrespeito dos filhos e a dissolução do lar. Tais problemas certamente tomariam maior vulto no decorrer da estória, obrigando a Chefia da DCDP a tomar medidas drásticas no sentido de retirar o programa do ar.

Considerando, portanto que o contexto da telenovela ofende a moral e contribuiu para a derrocada da família, somos da opinião que não deva ser liberada para a TV. (PARECER nº 2902/76, p. 2-3, grifos nossos).

Os motivos apresentados pelas censoras foram praticamente os mesmos do parecer anterior, contudo esse é mais incisivo. O primeiro ponto a ser destacado é o questionamento de seriedade científica e o desprezo de todo trabalho realizado pelo autor e elenco com o médico Paulo Gaudêncio, referência na área. A psiquiatria não era nenhuma novidade nos anos 1970 mas, ao ser transposta para uma telenovela<sup>345</sup>, foi entendida como um tema tabu,

---

<sup>345</sup> Aqui cabe uma pequena ressalva. A telenovela “As Bruxas”, de Ivani Ribeiro, com direção de Walter Avancini e Carlos Zara, exibida pela TV Tupi, inicialmente às 20h e posteriormente, para não concorrer com “Irmãos Coragem”, passou a ocupar a faixa das 21:30h, entre 18 de maio e 12 de novembro de 1970. A telenovela mostrou a terapia em grupo, como podemos verificar na sinopse. Sinopse: O enredo gira em torno dos conflitos entre o bem e o mal. Não o mal qualquer, mas o mal representado como filosofia de vida, como forma de existir. Esse mal se concentra em uma família abastada, composta por quatro elementos: Otto Wagner (Cláudio Corrêa e Castro), o pai; as filhas Stella (Débora Duarte) e Sofia (Joana Fomm) e a tia Dagmar (Nathália Timberg). Para atingir o poder que ambicionam eles não medem esforços, destroem todos os elementos que interferem em sua escalada social. A novela também focaliza um grupo de psicoterapia, com seis pessoas, liderado pelo psicólogo César Mariano (Walmor Chagas), que procuram o tratamento a fim de afastar ‘as bruxas’ que povoam seus subconscientes. ‘As bruxas’ são representadas pelas neuroses, manias, depressões, pelo lado negativo do ser humano. Os integrantes do grupo são: Sabina (Aracy Cardoso), uma alegre aeromoça, que pretende curar-se de sua cleptomania; Vítor Varela (Carlos Zara), um engenheiro ‘certinho’, que busca se livrar da timidez; Michel Martin (Lima Duarte), um ator que não consegue desvencilhar dos personagens que interpreta no palco; Flora (Odete Lara), uma dona de casa em desentendimentos constantes com o marido Guilherme (Walter Forster); Teresa (Maria Della Costa), uma senhora rica e elegante, mas hipocondríaca; e Renée (Maria Isabel de Lizandra), uma jovem que ficou com amnésia parcial, após a morte traumática do pai. Mal sabe ela que, Otto Wagner, sócio e amigo do seu pai, apoderou-se de toda a fortuna que a família tinha direito. O embate entre personalidades fortes e inteligentes como a do psicólogo César, representando o bem e Otto, personificando o mal, deu o necessário charme a trama. Para desenvolver o tema de conteúdo psicológico, a autora contou com a assessoria técnica da psicóloga carioca Vera Husseman. Sem apelação e histerismos, a trama mostrou que a psicanálise não é uma coisa de outro mundo e que está aí, a serviço de todos nós. A telenovela também recebeu elogios da crítica especializada por retratar a psicanálise, como pode ser verificado nesse trecho de uma crítica realizada por Artur da Távola para a revista *Amiga*: As Bruxas é uma novela gozada. Não obteve grandes índices de audiência, mas quem a viu e quem a vê, principalmente no Rio, é seu fã incondicional. A assistência de uma psicóloga que ajudou a autora, a alta qualidade do texto e a tessitura do drama psicológico-policial da novela, sua dureza e lucidez não festiva na elaboração dos personagens, trazem a milhares de telespectadores um contato consigo mesmo, e com realidades não idealizadas, de alto valor cultural. Nesse sentido, foi uma das novelas mais importantes realizadas no Brasil. (GIANFRANCESCO; NEIVA, 2009, p. 240-242). Como podemos verificar, há similaridades entre os dois enredos, todavia foram apresentados em momentos distintos da censura à telenovela. Agradeço ao amigo Artur Ovidio Daniel pela lembrança dessa trama.

mesmo sendo retratada com base no psicodrama e não com o consumo abusivo de medicamentos.

Podemos perceber que a argumentação das censoras para a não exibição da íntegra da telenovela concentra-se na preservação de valores morais, inspirados no pensamento conservador brasileiro. Assim, temáticas do cotidiano nos anos 1970 – como adultério, infidelidade, ódio no seio das famílias, amor livre, egoísmo, dissolução dos lares – não deveriam ser dramatizadas pela televisão, sob o argumento de que haveria a difusão desses valores para a sociedade de maneira geral, inclusive para grupos populares. Os valores referenciados podiam ser adotados pelos grupos dominantes, mas, de maneira geral, a sociedade deveria ficar a salvo de atitudes de uma espécie de modernidade moral ou revolução moral (LIPTON, 1975). Cabia aos que detinham o poder de voz (e de veto) a tutela do restante da sociedade. Esse é um parâmetro basilar do chamado pensamento conservador brasileiro.

As significações contidas nos argumentos indicam a imagem pública da televisão e as ações que deveriam ser direcionadas a sua forma de comunicação mais popular – as telenovelas – para preservar o restante da sociedade de valores que, pela moral vigente, deveriam ser silenciados. Ademais, percebemos que a justificativa censória mostra o pensamento dominante político e cultural dos grupos dirigentes durante o período ditatorial, ou seja, espelha os argumentos desse grupo de tutela até do que poderia ser pensado pela população de maneira geral. A censura se fazia interditando a possibilidade que a telenovela permitia para abrir brechas argumentativas – o recurso comunicativo – sobre um pensamento e as ações sociais do cotidiano (família, casamento, filhos etc.). A censura queria impedir que a população pensasse sobre suas vidas e sobre as chances de transformação a partir de ações concretas.

O Jornal *O Globo* realizou uma entrevista com o autor e o médico sobre a forma como a telenovela iria utilizar a psiquiatria e as bases científicas envolvidas nesse processo. Apesar de longo, o texto da reportagem<sup>346</sup> é bastante esclarecedor para entender o argumento das censoras para a não aprovação do texto:

A diferença que Walter Durst coloca entre *Despedida de Casado* e uma “novela normal” não tem qualquer sentido de pretensão. Ela apenas se evidencia na própria evolução da história, onde todos os problemas, ou quase todos, serão discutidos em

---

<sup>346</sup> O texto, cujo *lead* apresenta a estreia de uma novela, foi publicado do jornal do dia 26 de dezembro de 1976, portanto após a emissora ter sido comunicada que a obra estava vetada. Como era véspera de Natal, provavelmente a equipe de jornalistas já tinha fechado a edição de domingo com essa matéria e, mesmo com a ciência da não veiculação, ela foi mantida.



bases científicas. Para isso, Durst buscou ajuda na psiquiatria. [...] o assessoramento real é feito pelo Dr. Paulo Gaudêncio, psiquiatra paulista que há cerca de 29 anos trabalha com terapia de grupo. Durst e Gaudêncio estão desenvolvendo o tema central de *Despedida de Casado* há mais de quatro anos, num trabalho que inclui pesquisas sobre os problemas genéricos de uma cidade grande. Os problemas da maioria. Todos os casos considerados excepcionais foram eliminados, para efeito da novela.

- Minha ideia inicial - explica Durst - era fazer uma novela sobre psiquiatria, que era um continente ainda desconhecido pela maioria das pessoas e que me daria um elemento de realidade, de jornalismo dentro da ficção. Achava que, trabalhando com um bom psiquiatra, um homem com os pés na terra e que tivesse uma maneira clara de se expressar, de fácil entendimento, poderia conseguir uma boa novela. Então, me aproximei do Gaudêncio. Mas como fazer uma história sobre a psiquiatria? Imediatamente entendemos que não tinha sentido fazer uma coisa didática e chegamos a conclusão que o melhor era partir para uma história comum, com alguns planos psiquiátricos. Eliminamos a ideia de uma novela sobre psiquiatria. O que estamos procurando é dar um certo aprofundamento psicológico a uma história. Os personagens não são bonecos. São pessoas. Com um comportamento coerente, atividades normais. A nossa pretensão, que parece uma grande pretensão, é, na verdade, muito modesta. Quanto ao tema, em novela interessa muito mais o genérico do que o particular. Temos um compromisso popular. [...]. A novela pode e deve ser assistida por qualquer pessoa que nunca tenha ouvido falar em psiquiatria. Ela não é sobre a psiquiatria. É sobre o casamento. Vamos discutir a família. O Gaudêncio tem uma grande experiência nisso. Todas as novas formas propostas para a família já passaram pelo consultório dele. E a conclusão é que, se a antiga família patriarcal não serve mais para os dias de hoje, a verdade é que, apesar de tantos testes, ainda não surgiu nada para substituí-la. O Gaudêncio acha mesmo que, há uma procura de uma pureza maior. E, nesse sentido, a novela chegar ser vergonhosamente construtiva. Pretendemos ajudar nossa procura.

#### **Paulo Gaudêncio**

Ligado ao processo de tratamento terapêutico há quase 23 anos, Paulo Gaudêncio faz parte de uma corrente adepta da antipsiquiatria que, em síntese, defende que o indivíduo que explode emocionalmente ou mentalmente é o elo mais frágil de uma sociedade doente. Não é o doente.

- Vejo esse cara como alguém que ficou em pé na Torre de Piza. E todo mundo tudo da torre diz que ele: “Tortinho, vê se reajeita”. Ele percebe que tem alguma coisa errada porque se sente em pé, mas se vê torto. A psicoterapia que faço é para abrir uma janela que dê a ele um referencial fora da Torre. Pra que ele possa dizer: “não, a torre é que está torta”. Então, não é adaptá-lo a essa comunidade doente. É adaptá-lo a si mesmo, ensinando-o a conviver com essa sociedade.

[...]

- Nenhum dos personagens da novela foi meu paciente. Ninguém vai se reconhecer ali. Mas todos vão se identificar, porque são estereótipos criados para debater a problemática do amor, especialmente nas mentiras que destroem o casamento. Não é a monotonia, não é a rotina, nada disto. O que destrói o casamento é jogar com ele debaixo do tapete. E na hora em que se tem de conversar, não se conversa, se foge. Para discutir isso, eu tenho toda a exemplificação, todos os tipos. E o Walter tem toda a arte. Na novela, os personagens são os estereótipos básicos que veio desse desencontro do amar. São pessoas que se amam e que não sabem cuidar do amor porque não foram educados para isso. Não colocamos casos de psicóticos. É a maioria, noventa e tantos por cento da população. Nosso personagem é o cara que tem um atestado de sanidade mental a qualquer hora. E o cara que tem tudo para ser feliz mas que é infeliz, porque cria sua própria infelicidade. E a gente vai mostrar os mecanismos que ele usa para isso. E mostrar também que existe um instrumento terapêutico para o reajuste emocional.

Apesar de inexistir qualquer proposta didática por parte de Gaudêncio e Durst, a novela, em si mesma, tem um sentido educativo, que pode ser colocado em dois níveis, como explica o psiquiatra:

- Essa novela é um trabalho de Psicologia Social. Há alguns anos me interessei pelo chamado teatro para o povo. Espetáculos de acesso ao grande público. Ora, novela é

o teatro do povo. E o teatro que o povo assiste. Então, se você consegue elaborar uma novela que ensina coisas, esclareça coisas, seja realmente educativa, você está fazendo a mais fina essência do que seria o teatro para o povo. Por coincidência, ao mesmo tempo em que comecei a me interessar por teatro e televisão, o Walter se interessou pela psiquiatria. E juntamos as duas coisas, abrindo também a possibilidade de mostrar ao público que, se existe um especialista em doenças de fígado, de estômago, de ossos, existe também um técnico em desajustes emocionais. Porque as pessoas não sabem que existe e, por isso, não procuram. Através da novela, será possível mostrar que existe um mecanismo científico para fazer com que as pessoas se reajustem emocionalmente às necessidades da vida. Não um conselheiro que fala: “faça isso ou aquilo”. Mas um técnico que diz: “olha como você é por dentro. Para de mentir pra você mesmo”. (O GLOBO, 26 dez 1976, p. 17, grifos nossos).

Como se pode observar, a novela não era instrucional e não tinha como objetivo ser didática na abordagem da psicanálise. As sessões de terapia foram utilizadas como recurso para o encontro de diversos personagens. Apesar de focar em tipos/modelos pré-definidos, os casos apresentados são reais, e a base científica fica evidente nos anos de experiência do consultor. Médico e autor não foram levianos no retrato dessa problemática. Já as censoras parecem descartar esse método como científico, como se fossem especialistas no assunto. O objetivo das sessões, como já argumentamos, não era o de acabar com o casamento, mas sim de buscar soluções.

Era justamente isso que incomodava a censura, ou seja, o fato de a novela mostrar o desmonte da família tradicional patriarcal brasileira. Isso não seria possível no contexto da ditadura. O autor e o médico não traziam questões de ordem política *stricto sensu* (falar mal do governo, ser contra o governo, tomada do poder, armas etc.), mas a cultura como política. O uso do veículo popular, a televisão, para questionar a ordem familiar e apontar o desgaste da família patriarcal. Expor o casamento, é expor a família. É mostrar que existe um problema que precisa ser discutido, dentro e fora do veículo. Questionamentos da família tradicional não eram o que a censura queria encontrar nos textos de telenovela, entendida como o teatro do povo, capaz de discutir questões do cotidiano da grande maioria. Todavia, os censores se colocavam como os responsáveis por gerenciar corações e mentes. A liberação da trama seria uma concordância em mostrar que o projeto familiar está fracassado, vencido, que precisava se reinventar. Foi uma bandeira levantada pela ditadura militar brasileira, consonante com as ideias políticas da direita, a valorização da família constituída por homem, mulher, filhos (nessa ordem) com vínculo indissolúvel. Felicidade, amor, sexo, cumplicidade e outros sentimentos afetivos não estiveram no bojo das preocupações políticas. Para eles, bastava o comportamento moral cristão. Censurar essa telenovela significava também ir contra essa realidade. Se não há como negar a existência, ao menos se nega a propagação.

No parecer censório ainda é apresentada uma série de implicações. Nenhuma delas seria novidade na televisão. Como apontamos no capítulo anterior, entendemos por implicações assuntos que não podem ser retratados nas diversões públicas. Utilizando a lista elaborada por Fagundes (1974, p. 144-150), com muito esforço interpretativo, podemos inserir as implicações em dois eixos: “ofensa ao decoro público” e “divulgação ou indução aos maus costumes”. Há uma linha tênue para analisar ambos os eixos. Para Fagundes, “o decoro público compreende aquilo que, na conceituação da sociedade, se coaduna com os princípios de decência, de honra, de beleza moral, de honestidade, de propriedade de conduta” (FAGUNDES, 1974, p. 147). Sendo assim, assuntos como infidelidade, adultério, ódio, amor livre, mentira, egoísmo, desconfiança, etc. podem ser entendidos como ofensa ao decoro público e, ao mesmo tempo, como indução aos maus costumes. No entanto, a maioria desses assuntos é fundamental para o enredo de qualquer telenovela. O que acontece é que grande parte dessas ações é realizada pelos personagens enquadrados como “vilões”, com características que podem dificultar o processo de identificação. Na telenovela de Durst não há vilões. Todos os personagens possuem características boas e ruins, como acontece com qualquer ser humano. Talvez seja esse o ponto que incomodou a censura. O grande problema que encontramos é que nenhum desses assuntos listados como implicações foi o fio condutor da narrativa. E, tampouco, foi inserido de forma dogmática. Mesmo assim, a conclusão das censoras foi o veto integral.

Com o intuito de elogiar a ação da censura, encontramos uma carta enviada ao Diretor Rogério Nunes, datada de 29 de dezembro de 1976, sem assinatura, mas escrito em tom bastante pessoal, a começar pelo vocativo utilizado: “estimado amigo”. O autor da carta disse que “avaliou” resumos e críticas a respeito desta telenovela a partir de diversos jornais de circulação nacional e que, a partir do material jornalístico, chegou a duas conclusões.

A primeira delas foi que a telenovela tinha como intenção “infiltrar a incomunicabilidade conjugal”. Nesse ponto, o interlocutor diz que Durst tinha sido influenciado pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni, com o intuito de destruir a família, sendo essa uma bandeira do comunismo internacional. Podemos notar um esforço interpretativo em relacionar uma questão cotidiana (a infelicidade conjugal, por exemplo), com uma dimensão política. É forçar uma situação que pode acontecer com qualquer pessoa (independente de posição política ou religiosa) como sendo uma bandeira de luta do comunismo. A segunda conclusão foi a de “utilizar a antipsiquiatria para desagregar a família”, sendo, para ele, a antipsiquiatria um movimento de estrutura política que visa a destruir as hierarquias da sociedade industrial. Aqui, mais uma vez, os valores do

conservadorismo. Ou seja, as questões morais de preservação da família, a qualquer preço, do estatuto da indissolubilidade do casamento. Não encontramos uma possível resposta e tampouco indícios de que essa carta tenha influenciado qualquer ação posterior, mas achamos necessário referenciá-la para mostrar que parte da sociedade, leia-se grupos dominantes favoráveis aos políticos conservadores que estavam no poder, estava preocupada com a presença de intelectuais de esquerda na televisão.

## 8.2 NEGOCIAÇÕES DA EMISSORA COM A CENSURA

Como de praxe, a emissora recorreu à decisão da censura. Em ofício encaminhado à chefia da DCDP, datado de 10 de janeiro de 1977, a emissora pediu o reexame da telenovela que teve sua exibição não autorizada (a decisão fora comunicada à emissora, por ofício, em 23 de dezembro). Como argumento, a direção da TV Globo apresentou que “não nos parece incidir nas proibições contidas nas normas do DCDP, mormente em se tratando de exibição solicitada para as 22h” (OFÍCIO de Edgardo Erichsen a Rogério Nunes, 10 jan 1977, p. 1).

De forma manuscrita, no próprio documento, a chefia solicitou aos seus subordinados que: 1) as equipes que examinaram os dez primeiros capítulos façam uma apreciação das partes negativas encontradas na sinopse e nos textos apresentados à censura; 2) convoquem o autor e o diretor para que pessoalmente tenham ciência do ponto de vista censório.

No processo que tivemos acesso, não encontramos uma resposta formal a este ofício. Mas a leitura de um ofício posterior, enviado pela TV Globo, mostra que o autor e o diretor estiveram presentes na DCDP. Há um documento interno, datado de 10 de fevereiro, assinado pela chefe do Setor de Censura ao Rádio e à TV, Telma Cavalcante Lino, para o Chefe do Serviço de Censura, Carlos Carvalho, encaminhando o processo. Outro documento de seis páginas, sem data ou assinatura, foi encontrado. O documento revela traços do enredo e os motivos da não liberação. Gostaríamos de chamar a atenção para um trecho da conclusão, onde se lê:

É preciso levar em consideração que a reação dos interessados, autor, atores e responsáveis da TV Globo, à medida que interditou a novela, criou uma situação de fato dificilmente superável. Uma revisão da decisão censória, por mais explicada que pudesse ser, sempre trará a suspeita de que a primeira decisão não fora correta ou de que o recuo se deve a campanha de imprensa. Estaria criado perigoso precedente, que viria mesmo a inibir o exame censório pela possibilidade de revisão posterior. (DOCUMENTO s/n, s/d, p. 5-6).

Possivelmente, a emissora não teve acesso ao teor do documento, o que certamente pouparia o trabalho dos funcionários. Pela conclusão, podemos inferir que quaisquer que fossem as modificações propostas, elas não seriam aceitas – nesta fase – pela censura. Não é demais lembrar que a emissora já estava fazendo as chamadas da trama e que a imprensa questionou sua suspensão após a liberação da sinopse. O recurso da decisão censória é previsto na legislação e, muitas vezes, aceito após negociações, contudo em outra esfera temporal e sem conhecimento específico da imprensa. Para os censores, portanto, uma possível liberação da trama implicaria em risco à credibilidade da Divisão.

Também encontramos um documento denominado: “Levantamento dos problemas constantes nos dez primeiros capítulos da telenovela Despedida de Casado”. Sem assinatura e data. Em forma de tópicos e divididos por capítulos, diversos assuntos são enumerados. Não vamos fazer uma descrição exaustiva sobre os problemas encontrados. A grande maioria faz referências a diálogos tidos como inconvenientes. Como amostra, usaremos o levantamento referente ao primeiro capítulo. Vamos transcrever a inconveniência encontrada, exemplificar com o roteiro e, na sequência, apresentar contra-argumentos numa tentativa de esclarecer a mentalidade censória.

Diz o documento: “pag. 5 – diálogo inconveniente entre mãe e filha menor sobre a vida adúltera do esposo” (LEVANTAMENTO...). Trata-se de um diálogo entre Rejane (Rosamaria Murtinho) e sua filha Malu (Isabela Garcia):

QUARTO DE REJANE E ODILON

*Diante do espelho, Rejane está também envolta na toalha e cuidando do cabelo, após seu banho. Sua filha, Malu, ao lado, uma menina de jeito meio tristonho, fala:*

**Malu:** Deixa ajudar você, mãe...?!

**Rejane:** Deixo.

*A filha começa a passar a escova no cabelo da mãe. Depois fala*

**Malu:** Você é bonita, mãe!

*Rejane sorri triste e faz um carinho na menina*

**Rejane:** Obrigada, filha.

**Malu:** Não acredita?

**Rejane:** Acredito sim. Se você acha. Mas eu queria ser, pelo menos, quatro vezes mais bonita. Acho que só assim, não me sentia inferior às quatro mulheres que seu pai já teve.

**Malu:** Inferior por que, mãe? Não estou entendendo.

**Rejane:** Deixa pra lá. Bobagem minha. Você, sim, filha, é que vai ser melhor e mais bonita do que nós todos. As quatro, eu, seu pai – todo mundo.

[...](DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1, p. 5).

Como descrito, trata-se do diálogo de uma mãe com a filha de nove anos. A advertência censória envolve o fato de a mãe ser clara em relação aos outros romances do marido. Mas não se tratava de adultério. Odilon já estava separado de Rejane quando se

envolveu, em momentos distintos, com outras mulheres. Em diálogo com Rafael, Odilon afirma que se casou com todas elas, em cerimônias de diversas matrizes religiosas. Mesmo com pouca idade, Malu já era nascida à época desses relacionamentos, logo ela tinha ciência de que o pai tivera outros relacionamentos amorosos. Rejane também não faz nenhum ataque às outras esposas do marido. Mesmo assim, o corte dessa referência não iria prejudicar o diálogo. A mentalidade censória, no entanto, não permitia que pais tivessem esse tipo de conversa com os filhos. É a exposição do menor a um problema de foro íntimo. Crianças não devem ser envolvidas em problemas de adultos.

Na sequência: “pág. 8 – diálogo entre Lúdia e a filha Ana Isabel, onde a jovem externa o seu ponto de vista negativo sobre o casamento” (LEVANTAMENTO...). A cena que expressa o conflito é a seguinte:

#### QUARTO DE LÚDIA

*Lúdia, com roupa apropriada, está fazendo ioga. Entra Ana Isabel já vestida.*

**Ana Isabel:** Vão fazer outra vez aquela reunião ridícula?

*Lúdia não para a sua ioga.*

**Lúdia:** Não é da sua conta.

**Ana Isabel:** É sim. Na medida em que não gosto de ver a minha mãe fazendo papel de idiota.

**Lúdia:** Fique boazinha, filha, fica. E cuide dos seus problemas e me deixe com os meus. Você é muito inteligente, é capaz até de ser genial, como vive dizendo o seu pai, sei lá!

**Ana Isabel:** Obrigada pelo “sei lá”!

**Lúdia:** Mas tem uma coisa sobre a qual você ainda esta no jardim de infância – homem!

**Ana Isabel:** Nem tanto.

**Lúdia:** Deus te ouça. Mas não sei, não...! Se não estivesse, já teria uma ideia da mão de obra que é preciso pra arrancar um pouco de amor desses infelizes...

**Ana Isabel:** Eles também dizem isso da gente...

**Lúdia:** É! E por aí você vê como não tem jeito, mesmo... E de queixa em queixa, vamos nos matando...!

**Ana Isabel:** Não exagere, mamãe. E comigo eles vão se dar mal. Não vai ser nada dessa servidão disfarçada que vocês coroaas vem curtindo há tanto tempo. É toma lá, dá cá! Nessa base! Não vou dar moleza, não.

**Lúdia:** Bonito de falar! Mas, quando eles querem uma coisa, nós estamos querendo outra. E quando a gente quer aquela coisa, aí não vem nada, mesmo! Enfim, deixa pra lá. E tomara que você tenha mais sorte. Eu, pelo menos, gosto de lutar pelas coisas até o fim.

**Ana Isabel:** E vocês acham que fazendo uma simples reuniãozinha ridícula dessa...?! Escute, já que decidiram apelar pra supertição, por que não vão logo numa mesa branca para perguntar – me digam, pelo amor de Deus, se meu marido ainda vai estar comigo, no ano que vem...?!

**Lúdia:** Pois olhe, minha filha. Apesar do pouco que eles dão para a gente, se existisse mesmo essa mesa branca, pode ficar certa de que tinha fila o dia inteiro lá na porta. (Lembra-se). E como é que você ficou sabendo...

**Ana Isabel:** Da reunião? Muito simples. Já tem um bilhete da Rejane, lá embaixo. Pede desculpas, mas não sabe se vai dar pra aparecer, não. (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1, p. 8).

Antes de iniciarmos a análise, é importante ressaltar que as duas frases de Lídia que sublinhamos aparecem no roteiro com a indicação de que não foram gravadas. Em um dos roteiros que encontramos deste primeiro capítulo, tal cena já havia sido totalmente excluída. A eliminação total da cena pode sinalizar a não importância deste conflito para a telenovela. Como já previsto na sinopse, Ana Isabel tem uma identificação muito maior com o pai, Dr. Roque, do que com a mãe. Contudo, as duas iriam se aproximar quando ambas resolvessem fazer um cursinho pré-vestibular. O conflito mostra que Ana Isabel, no início de sua juventude, questiona alguns valores sociais. Era o que os jovens na década de 1970 faziam – não querer viver “como nossos pais”.

Acreditamos que o que mais tenha chamado a atenção negativa é o tom do diálogo. Ana Isabel trata com desdém o encontro de esposas que sua mãe promove todos os anos. Além do mais, há expressões fortes como “servidão disfarçada” para se referir ao casamento vivido por Lídia e suas amigas, uma crítica forte à união conjugal, que não seria permitida pela mentalidade censória. A busca por outro ideal de matrimônio, expressa pela garota, reafirma que o modelo de casamento/família que os censores defendem está ultrapassado e os jovens não querem mais aceitar este modelo patriarcal pré-estabelecido. Outro possível incômodo (por isso a suspensão da cena por parte da emissora) é a referência a consultas espíritas/espiritualistas em “mesas brancas”. Apesar do Estado e a censura serem laicos, há um grande direcionamento em favor do cristianismo (sobretudo o católico), sendo essa praticamente a única forma de religião aceita.

Na sequência, o documento revela:

Págs. 9, 10, 11, 12, 13, 15 e 17- quadro deprimente mostrando a comemoração das esposas sobre a ‘habilidade’ em manter mais um ano de casamento. O teor da conversa se fundamenta nas razões encontradas pela maioria daquelas que deixaram de comparecer a reunião, por já se encontrarem desquitadas. Esse enfoque mostra exclusivamente os ângulos negativos do matrimônio. (LEVANTAMENTO...)

Os censores chamaram a atenção para o fracasso que foi o encontro marcado por Lídia, em um restaurante, que contou apenas com a presença de três pessoas: Lídia, Stela e a garçonete. Posteriormente, Rejane apareceu para informar o fim do seu relacionamento, mas não quis almoçar com as amigas. Havia sim o desconforto das três estarem sentadas em uma grande mesa. Não há exatamente um motivo claro do não comparecimento das outras convidadas, como podemos verificar em uma série de diálogos:

**Lídia:** Ainda bem que vocês chegaram. Estava ficando preocupada...!

**Stela:** Já tem muita gente lá dentro? O garçom disse...

**Lídia:** Não, não. Só eu. Fui telefonar para saber o que está acontecendo... Imagine que logo que eu cheguei o garçom já me deu meia dúzia de bilhetes, todo mundo pedindo desculpas, mas avisando que não pode vir.

**Stela:** Por quê?

**Lídia:** Ora porque... Nenhuma teve peito pra falar a verdade, mas, naturalmente, deve ser porque não tem mais nada pra comemorar...

**Stela:** Ah!

[...] (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1)

**Lídia:** É, já que estamos aqui, é melhor ir em frente, até o fim... Afinal de contas, não é porque as outras tiveram azar que nós... Elas estão na delas e nós na nossa... E daí...? Não acha que a gente devia fazer um brinde porque bem ou mal ainda estamos firme com os nossos maridos...?

**Stela:** Eu... eu não sei...! Acho que sim...!

**Lídia:** Então lá! Com licença dona (*Enche o copo da mulher, depois o da Stela*). Á nossa... habilidade...! Afinal de contas. Um ano é um ano e nós sabemos muito bem o quanto custa a gente ainda poder reunir aqui. Você quer dizer alguma coisa, Stela...?

**Stela:** Não... Não quero! Ou, por outra... quero sim.

**Lídia:** Então, fale.

**Stela:** Eu... eu... Não sou supersticiosa, até tenho um certo desprezo, mas.. bem, sem superstição nem nada... uma coisa eu sinto vontade de dizer... com toda a sinceridade, quero que Deus me ajude a estar com vocês de novo aqui, no ano que vem... !

**Lídia:** (*após pequena pausa*). E a senhora...?

*A mulher de preto apenas levanta o copo e fala*

**Mulher:** Saúde!

*E as três bebem, um pouco mais sérias do que elas mesmas desejariam.*  
(DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1).

Foram nessas duas cenas destacadas que as mulheres presentes no encontro ventilam a possibilidade de as demais convidadas estarem desquitadas e, por isso, não terem ido ao restaurante. Mas os diálogos abordam essa questão de maneira sub-reptícia. Stela, por exemplo, não ia nesse encontro há anos e, nem por isso, estava desquitada ou com problemas no casamento. O mesmo pode-se dizer das demais convidadas que não são personagens da telenovela, logo não é possível chegar a nenhuma conclusão clara. Não conseguimos perceber um “quadro deprimente”, mas o desconforto pelas ausências ficou bastante claro. O quadro que preocupou a censura é o subtexto: há um número muito grande de casais desquitados, logo a separação era uma realidade maior do que se podia imaginar à época.

O levantamento dos problemas também aponta:

Págs. 12, 14, 15 e 16. – diálogo entre Odilon e Rafael, comentários a respeito do amor conjugal, enaltecimento da dissolução do vínculo matrimonial, sendo o casamento comparado a uma prisão e mera formalidade social. A questão “Você é feliz no casamento?” surge no decorrer desse diálogo e será a proposição básica que permanecerá no desenvolvimento da telenovela (LEVANTAMENTO...).



Já realizamos alguns comentários sobre o teor dessa conversa entre Odilon e Rafael. Pelo fato de o empresário ter acabado de terminar o relacionamento com Rejane, é natural que o mesmo comece a questionar a instituição. Contudo, o autor faz um contraponto, justamente no momento em que Odilon questiona se Rafael é feliz no casamento, como podemos observar nesse diálogo.

GRÁFICA – ESCRITÓRIO ODILON

[...]

**Odilon:** Eu já lhe conto. Mas, antes, quero, que você me diga com toda a sinceridade: você é feliz no casamento?

*Corta para outra cena [...]*

*Rafael está mais preocupado com o serviço*

**Rafael:** Acho melhor ligar para a manutenção pra ver como é que vão indo as coisas.

**Odilon:** Daqui a pouco. Agora, eu lhe fiz uma pergunta...

**Rafael:** E que pergunta! Sei lá, acho que sou. Perto do que eu vejo por aí. Stela, uma vez ou outra me irrita um pouco. Ainda hoje de manhã. Mas, pensando bem, pelo menos entre as que eu conheço, não vejo outra mulher com quem eu pudesse conviver.

**Odilon:** Em outras palavras: com você acontece essa coisa ridícula! Você é louco por ela!

**Rafael:** É! Falou. Acho que comigo acontece esse ridículo mesmo! Nem posso imaginar a vida sem ela!

[...] (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1).

Naturalmente, a cena é bem maior que o trecho transcrito, mas acreditamos que ele é representativo do enfoque dado pelos censores. Está claro que Rafael diz a Odilon que é feliz no casamento e que não consegue imaginar sua vida sem a presença de Stela. Todavia, a forma como Rafael fala não é empolgante. Não é o quadro de felicidade que a mentalidade censória almejava. Mesmo afirmando ser feliz no casamento, o personagem faz um contraponto ao mostrar que também tem problemas conjugais. Essa é a questão que iria nortear toda a trama, e é a razão pelo veto. Não existe felicidade plena. É normal haver desentendimentos entre os casais, mesmo com amor envolvido. Já a ideia de família que o governo ditatorial desejava passar para a população era totalmente diversa. Era como esperar que Rafael respondesse: “Sim, claro, somos muito felizes. Entre nós não há qualquer tipo de problema ou desentendimento”. Ao passo que Odilon caracteriza o casamento/amor como algo ridículo, um claro questionamento da instituição familiar, mas que poderia ser compreensível dado ao estado em que se encontrava no momento.

A telenovela, de fato, não tinha como intenção passar a imagem do casamento como um *happy end*, a história do “viveram felizes para sempre”. Durst já havia avisado que “Despedida de Casado” começaria do ponto que todas as telenovelas terminam. Por isso o questionamento. Acreditamos na importância social desta ação, no sentido elencado por

Heloísa Buarque de Almeida (2003) ao fazer a relação entre a telenovela, a reflexividade e a educação sentimental. Ao propor um diálogo entre Giddens e Geertz, a pesquisadora aponta que a telenovela pode ter uma atuação social ao promover certa educação sentimental através de um processo reflexivo que os espectadores efetuam a partir da narrativa<sup>347</sup>. Quando “Despedida de Casado” foge da esfera dos contos de fadas, ela mostra que pode existir um casamento desajustado e que não há culpados nesse processo, sendo este o ponto principal que fere a mentalidade censória no tocante à família: a apresentação de outro padrão possível, e não mais o “viveram felizes para sempre”.

Continuando os problemas encontrados no primeiro capítulo, podemos ler: “pág. 19 – diálogo entre Rafael e Joca, onde é externado o ciúme do filho único ante a perspectiva do nascimento do irmão. A reação do garoto reflete revolta e desamor” (LEVANTAMENTO...). A cena em questão não faz parte do roteiro enviado pela emissora na data de 25 de janeiro de 1977, contudo está presente no roteiro enviado em março de 1980, embora haja indicações de frases que não foram gravadas.

#### SALA DA CASA DE RAFAEL E STELA

*No chão da sala, o menino Joca está estirado diante do jogo da Batalha de... com dois exércitos já montados e armados sobre o grande cartão de batalha, os guerreiros alinhados frente a frente, prontos para iniciar o combate. O garoto, um menino simpático e de traços sensíveis, já está de pijama. Entra, vindo do quarto, e já pronto para ir no casamento, o Rafael.*

**Joca:** Não dá tempo de jogar comigo, pai?

**Rafael:** Que nada! Já estou atrasado!

**Joca:** Só o começo. Amanhã a gente continua.

**Rafael:** Nem o primeiro lance. Se o Sampaio e o resto do pessoal não me vê lá na Igreja desde o começo, o Odilon me mata.

**Joca:** *(fechado, mas com humor).* Pai ausente...!

*Rafael ri e dá um beijo no garoto*

**Rafael:** O domingo logo vem aí e eu compenso. Peça pra sua mãe, quando ela chegar.

**Joca:** Demora. Dona Lídia está sem carro e mamãe foi dar uma carona. Vai levar na terapia!

**Rafael:** Essa é boa! Se está sem carro, por que não vai de taxi? Ou falta, sei lá! Não vai morrer por causa de uma sessão!

**Joca:** Hoje não pode. Ouvi as duas comentando. A sessão, hoje, vai ser uma barra pesada, porque a mãe da Malu separou e vai colocar o problema no grupo!

**Rafael:** Ah! Ciao, querido!

*O garoto já se sentou, sozinho, ao lado do grande jogo. Rafael beijou-o na cabeça e vai sair. Junto da porta vê o garoto sozinho ao lado do grande jogo e depois fala:*

**Rafael:** Você gostaria de ter um irmãozinho?

**Joca:** Deus me livre. Se vocês arranjam um, eu esgano! Já estou avisando.

**Rafael:** *(ri)* Com o seu temperamento, não duvido. *(fica sério).* Mas, no fundo, não sei não, se não é uma coisa que está faltando...!

<sup>347</sup> Almeida (2003) comprova essa argumentação a partir de uma pesquisa de recepção, utilizando o método etnográfico, realizada na cidade de Montes Claros-MG, acompanhando, sobretudo, a telenovela “O Rei do Gado” (1996) de Benedito Ruy Barbosa, exibida pela Rede Globo.

*E sai. O menino atira-lhe uma das peças do jogo (de cartolina, mas com base de madeira) que, no entanto, já bate na porta. (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1)*

O diálogo é forte e impactante. Razão essa que levou a emissora a eliminá-lo ao enviar os capítulos editados para a censura. Mesmo compreendendo que Rafael, naquele momento, não poderia dar atenção à Joca, pois estava atrasado para um compromisso, sabemos por essa e outras cenas que o pai não consegue dedicar tempo ao filho. Além de trabalhar na gráfica de Odilon, Rafael dá aulas à noite. A dupla jornada faz com que o filho fique em segundo plano e a responsabilidade da sua educação nas mãos da mãe. O sentimento é percebido por Joca ao dizer que o pai é ausente. Ademais, a referência a outro filho não foi gratuita. No primeiro diálogo do capítulo, Stela diz que gostaria de ter uma filha, sendo reprimida pelo marido. A nossa leitura do comportamento de Joca vai além da simples recusa de um irmão – a presença dele poderia impedi-lo de ter atenção dos pais. Compreendemos o quão complexa pode ser essa relação. O fato de ter ou não outro filho ainda seria um dos *plots* que a telenovela iria explorar. Rafael se mostra dividido, mas traz a preocupação financeira como um impedimento, o que nos lembra o comentário de Bauman, que é categórico ao afirmar que “os filhos estão entre as aquisições mais caras que o consumidor médio pode fazer ao longo de toda sua vida” (BAUMAN, 2004, p. 60). Embora a afirmação seja do século XXI, é justamente essa a preocupação de Rafael naquele momento em que já não se vivia à sombra do “milagre econômico”. Há diversas questões que vão contra a mentalidade censória nesse diálogo. É nocivo para a criança o desprezo dos pais, o fato de se sentir só. Joca também não poderia interferir/questionar as decisões do casal, como a recusa a um irmão. É um comportamento, na visão censória, possível de ser copiado, sendo prejudicial à educação.

Retornando ao documento que lista os problemas dos capítulos, há referências em relação à sessão de terapia: “págs. 23, 26, 27, 28, 31 e 32 – na sessão de terapia de grupo são usados diálogos extremamente agressivos e violentos, notadamente durante a dramática exposição da personagem Rejane sobre o seu problema conjugal. São exploradas expressões fortes e íntimas”. (LEVANTAMENTO...). Essa sessão de terapia continua no capítulo seguinte e culmina, como já falamos, na tentativa de suicídio de Rejane, que não se sentiu acolhida por Lalo e pelos demais participantes. Não acreditamos ser necessário reproduzir todos os diálogos. A título de ilustração, transcrevemos apenas a primeira cena.

#### SALA DO CONSULTÓRIO DO DR. LALO

*O Dr. Lalo, acompanhado por Lídia, entra na sala bastante sofisticada, onde se realizam as sessões. Nove das onze cadeiras existentes já estão ocupadas por um*

*peçoal aparentemente muito à vontade, à espera do psiquiatra. Menos, é claro, Rejane que, numa delas, nervosamente, procura se conter. Ele diz um “oi”, que o pessoal, de um modo geral, responde e vai dirigindo-se ao seu lugar, enquanto Lídia vai ocupar o seu. E depois ele fala:*

**Dr. Lalo:** Muito bem. Como eu já disse, a impressão que eu tenho é de que o mundo foi feito para dar dinheiro aos psiquiatras. Portanto, aproveitem. (*voltando-se para o Cássio, outro dos ocupantes*). Você Cássio, como é que passou a semana. Numa boa ou...

*Mas, antes que o Cássio fale já, a Rejane, sem poder se conter, fala:*

**Rejane:** Eu preciso falar antes de todo mundo, Lalo. Pelo amor de Deus, me deixa me abrir um pouco.

**Dr. Lalo:** Pois então, fale.

**Rejane:** Eu me separei.

*Todo mundo está aguardando, muito tenso. Há uma grande pausa. A própria Rejane aguarda. E depois, então, o Dr. Lalo dá uma grande e chocante gargalhada. O resto do pessoal muito surpreso, não tem coragem para rir, nem nada. Lídia está muito comovida. A Rejane, então, lívida, parece que vai entrar em desespero. E depois de certo tempo, não aguenta e fala mais alto e forte, quase gritando.*

**Rejane:** Estou lhe dizendo que me separei!

*Só aí o Dr. Lalo para de rir, mas ainda assim sem pressa. E depois fala:*

**Dr. Lalo (simples):** Eu ouvi. Todos ouviram, não foi...? (*sem sadismo*) a coitadinha da Rejane se separou...! Ou foi o grande Odilon, o marido dela que se separou, o que vem a dar no mesmo...!

**Rejane:** Não, não! Desta vez fui eu que fiz questão...! Juro por Deus!

**Dr. Lalo:** Acredito. Mas aposto que, na opinião dele, foi o contrário. Bem – isso não muda grande coisa (*e com certo cansaço*). Conte como foi, vá...! (*acomodando-se*), Vá contando que... como se diz... “sou todo ouvidos”...

*Rejane está odiando-o. Não sabe se chora ou bate nele, mas consegue engolir tudo e começa:*

**Rejane:** Já fazia tempo que a gente não ia bem. Em tudo. Muito menos na... (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1).

Acreditamos que esta cena é suficiente para retratarmos o clima da sessão. Inicialmente, queremos chamar a atenção para a primeira fala de Lalo, em que o médico diz que a configuração das grandes cidades foi feita para dar dinheiro aos psiquiatras. Tal afirmação não é novidade nas ciências sociais. Ainda em 1903, Georg Simmel (2005) proferiu uma conferência chamando a atenção para o processo de “intensificação da vida nervosa”, resultante do individualismo que gera mudanças rápidas e ininterruptas nas impressões interiores e exteriores que acontecem nas grandes cidades, e afeta a vida mental (anímica) de seus habitantes. É justamente esse processo que cria a necessidade de terapia. Naturalmente – Simmel também faz questão de apontar – a relação do indivíduo com o capital financeiro também agrava esse processo.

A solução para o enfrentamento dessa “vida nervosa” proposta por Lalo – ou melhor pelo consultor Paulo Gaudêncio – é reconhecer o problema com base no psicodrama. Por isso a cena se caracteriza por um tom de agressividade por parte do médico em relação à Rejane. Utilizando a expressão do próprio Simmel, inicialmente Lalo apresenta um *caráter blasé*, de indiferença em relação ao problema da paciente; mas seu objetivo é justamente o contrário. O

médico objetiva que a paciente pense que ele está agindo como todos em sua volta, insensível e saturado de seus problemas. O conflito é encerrado quando Lalo vai até a casa de Rejane após a tentativa de suicídio, o qual já abordamos. Para a censura, a naturalização dessa prática é realista/violenta em excesso para ser exibida na televisão, o que é compreensível pela mentalidade censória de não encarar com naturalidade a possibilidade de separação (que para Lalo, e talvez para os demais participantes da terapia, não é motivo de choque algum). A naturalização desse processo não poderia ser transmitida em veículo tão potente.

Por fim, o documento aponta: “págs. 29 e 30 – referências depreciativas ao casamento”. Assim como o diálogo entre Rafael e Joca, este também não consta no capítulo revisto e aparece com indicação de que não fora gravado, no capítulo que tivemos acesso.

SALA DE STELA E RAFAEL – NOITE

*Rafael bota a caixa do jogo num móvel, perto dele está Stela*

**Stela:** E o casamento...? Como foi?

**Rafael:** Aquela coisa de sempre. Que pressão, meu Deus do céu! Francamente, a minha única surpresa foi os noivos não saírem de quatro, rastejando debaixo da tonelada de responsabilidade que o pessoal botou nas costas deles.

**Stela:** (*sorri*). A noiva era bonita?

**Rafael:** Nem vi direito. Acho que vai dar pro gasto, quando se curar da dor de barriga que eles devem estar tendo, depois daquilo tudo.

**Stela:** Você teve?

**Rafael:** Não se lembra? Ficamos horas olhando um para o outro, sem saber o que fazer, como eles devem estar agora (*e carinhoso*). Até que aprendemos!

*E ele beija-a, com amor. (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1).*

Este diálogo entre Rafael e Stela é apontado como referência depreciativa ao casamento. Expressões não gravadas como “vai dar pro gasto” e “curar da dor de barriga” realmente podem ser entendidas como chulas, contudo, o teor completo do diálogo, ao contrário, não desmerece o casamento, como podemos observar pela finalização da cena. Rafael, na verdade, encara o casamento com uma série de responsabilidades a ser assumida. E afirma que ele mesmo teve receio no primeiro momento, mas que depois “aprendeu” o que tinha que ser feito. Todavia, na mentalidade censória, existe um desvio. O casamento deveria representar o ápice da felicidade do casal, o de viver juntos e felizes – e não como um fardo. Rafael foi realista além do que poderia ao afirmar o conjunto de responsabilidades que envolvem a união entre duas pessoas.

O documento continua apontando problemas negativos nos outros dez capítulos da obra. A grande maioria é bastante similar ao que encontramos no primeiro capítulo. Não julgamos necessário apresentar todas as cenas. Podemos verificar que praticamente todas as

páginas do roteiro sofreram restrições e implicações. Para liberar seria necessário modificar tudo que já tinha sido feito até então – o que inclui a própria sinopse, previamente aprovada.

Nossa intenção em reproduzir as cenas das implicações encontradas pela censura foi a de mostrar que elas não são tão agressivas – pensando nos dispositivos censórios – como dá a entender os pareceres, mas há diversos empecilhos no tocante à mentalidade censória. Embora já afirmássemos que não há uma mentalidade, mas sim mentalidades, nesse caso a forma de como os problemas do casamento é apresentada não oferece pontos edificantes/positivos para a sua exibição na TV. Desse ponto de vista, todos os personagens se mostram desajustados – o que na realidade são apenas reflexos do que acontece na sociedade. É a transposição de que nem tudo é perfeito a causa do incômodo censório, quando o que deveria ser mostrado eram apenas os aspectos positivos.

Diversas telenovelas apresentaram diálogos mais fortes do que esses e não enfrentaram o mesmo rigor. Em nosso entendimento, esse levantamento – que encontrou implicações em praticamente todas as páginas do capítulo – foi realizado com o intuito de não permitir qualquer tentativa de exibição da trama. Não há implicações legais na maioria dos casos, mas sim a determinação, a todo custo, de barrar a narrativa. Todavia o problema não é isolado, há um único núcleo. Se em outras telenovelas a questão poderia ser entendida como pontual, nesse caso ela é geral. É a temática motor da narrativa que foi o grande objeto da censura.

Outro documento interno, dirigido ao diretor Rogério Nunes, encontrado incompleto e sem assinatura e data, traz informações sobre a reunião do autor e do diretor com a equipe de censura. O documento diz que Durst, após ouvir as razões do impedimento, afirmou que sua intenção era outra, que não havia sido feliz na redação que se prestava a uma conclusão diferente da que ele pretendia chegar. O documento afirma que durante o debate, Durst interrompeu os censores para dizer: “vamos discutir a minha novela, não o trabalho que foi examinado pela censura”. Após a reunião, a equipe da telenovela prontificou-se a reformular totalmente o trabalho e encaminhar novamente para a DCDP.

No dia 25 de janeiro de 1977, a TV Globo encaminha outro ofício para a DCDP em que envia a sinopse, os roteiros e os VTs dos dez primeiros capítulos revistos. O ofício diz que Durst e Avancini estiveram presentes à Divisão no dia 14 de janeiro para esclarecimentos em relação à narrativa. O documento ainda diz que a telenovela pode ser resumida em três aspectos: 1) demonstrar a importância da afetividade; 2) possibilitar que uma classe de telespectadores tenha conhecimento das técnicas de psiquiatria; 3) demonstrar a importância de se respeitar alguns preceitos relativos ao relacionamento.

A nova sinopse é mais detalhada. Apresenta, inclusive, uma ideia de como foi o relacionamento dos personagens antes do matrimônio. Ela também inclui argumentações dirigidas diretamente aos censores. A começar pela epígrafe: “Mudam os tempos. Alteram-se os costumes. Mas há uma instituição que resiste a todas as crises: o casamento – base da criação e do esteio da família” (DESPEDIDA DE CASADO, sinopse [2], p. 2).

A sinopse modificada apresenta ainda um resumo das alterações de comportamento dos personagens. Na história de Stela e Rafael, Durst inclui quatro novos personagens. Sr. Ferraz e dona Clotilde, pais de Stela, que tem como função dramática impedir uma eventual separação da filha. Outro casal apresentado é Ifigênia e Custódio, irmã e cunhado de Rafael, ambos o aconselhando a efetivar a separação. Os dois casais são contra as ações do Dr. Lalo. Ainda em relação a este *plot*, o autor avisa que Lalo, à sua revelia, vai se apaixonar por Stela. Outro personagem da trama, Rubinho (fusão dos personagens Rubinho e Alcides), terá seu processo de cura (um trauma de infância) auxiliado por Stela.

A história de Lídia e Roque também sofreu modificações. O segundo filho do casal foi eliminado e o autor garante que o casal permanecerá junto e integrado, livre da defasagem que existia no começo. O personagem Flávio Vicente (Lauro Góes), que teria um relacionamento com a filha do casal, Ana Isabel, teve sua profissão alterada. Antes ele era um costureiro e agora seria um repórter. Tal modificação certamente fora realizada para evitar qualquer conotação de homossexualidade.

O outro casal, Odilon e Rejane, continua separado. Contudo, o personagem Luisão (Carlos Eduardo Dolabella) não seria um simples caso na vida de Rejane, mas a pessoa com quem ela procuraria estabelecer um contato familiar, envolvendo nisso o bem-estar da filha Malu.

Ainda é apresentada a história de Alaíde (Maria Cláudia) e dr. Otávio Josaphat (José Lewgoy). A inspiração foi a lenda grega de Pigmaleão e Galatéia, arquétipo do amor idealizado. O desenvolvimento da história, ao contrário da inspiração mítica, não caminharia para um final feliz. Alaíde é uma jovem advogada vinda do interior. É descrita como ambiciosa e solitária. A jovem conhece o renomado jurista que a emprega em seu escritório e a leva para morar em sua mansão. O relacionamento dos dois é platônico. Alaíde muda completamente de vida, mas continua apaixonada por Rafael. Quando Otávio descobre essa paixão, que também é platônica, ele pensa em matá-la, mas depois decide processá-la, conquistando uma estrondosa vitória: além de humilhá-la, vai fazê-la retornar à sua condição social anterior.

O autor também faz pequenas modificações na história de personagens coadjuvantes e que são pacientes do Dr. Lalo. Rubinho apresenta um trauma de infância que é considerado um mistério, e será revelado apenas no fim da trama. As aventuras sexuais de Cássio (Osmar Prado) são invenções e frustrações. A situação de Vera (Regina Viana), que sofre com o distanciamento do marido, não será mostrada fora das conversas do consultório. Inácio (José Augusto Branco) aguarda uma decisão judicial de herança. Já o controverso Waldir não será mais assassinado, apenas vai sumir da história sem que ninguém soubesse de seus problemas.

A sinopse e os capítulos editados foram avaliados por três equipes de censores. O parecer nº 414, datado de 3 de fevereiro de 1977, assinado pela censora Gláucia Baena Soares, é o mais sucinto. A censora aponta que a sinopse, apesar de modificada, continua com a mesma natureza e, em relação aos *tapes*, ela quase não notou diferença, apenas observou a mudança de sequências.

Já o parecer nº 411, de 09 de fevereiro de 1977, assinado pelos censores Cleusa Maria Ferreira Barros, Selia Natalha Stolte Rouver e Raymudo E. de Mesquita, é o mais detalhado e aponta uma série de implicações que não foram observadas nos pareceres anteriores. Podemos observar uma exegese exagerada, o que não corresponde aos perfis apresentados na sinopse e nos diálogos que tivemos acesso, mas que apresenta um todo coerente com o que denominamos de mentalidade censória. No total, seis implicações foram apresentadas.

A primeira delas, já bastante frisada anteriormente, se refere às cenas no consultório do Dr. Lalo que, na visão dos censores, são retratadas com grande realismo e impacto. Para a equipe, essas cenas sofreram pequenas e insignificantes modificações comparadas com o primeiro texto. Outra razão encontrada, também já debatida outras vezes, diz respeito à retratação da face negativa da sociedade, cujos conflitos são aparentemente insolúveis no âmbito familiar, o que fere “a sensibilidade dos possíveis telespectadores, podendo, gerar-lhes identificações danosas com os dramas abordados, com os personagens e com as soluções oferecidas” (PARECER nº 411/77, 9 fev 1977, p. 1).

Ou seja, na concepção dos censores (ou melhor, naquilo que estamos designando como mentalidade censória), a televisão era percebida como um poderoso meio, capaz de promover “identificações danosas com os dramas abordados na telenovela”. Sendo assim, a trama narrativa da televisão – nessa mentalidade que parte dos pressupostos do senso comum, espalhado pela sociedade de maneira unívoca –, os meios de comunicação são capazes de configurar formas de pensamento, atitudes, ao promover uma ação imediata no telespectador no que tange à identificação com aspectos parciais ou totais da trama.



Por outro lado, observamos também que a mentalidade censória tomava como um valor a ser considerado de maneira inquestionável os parâmetros morais que deveriam governar a sociedade, no caso da telenovela em questão. Assim, preceitos como a indissolubilidade do casamento, o adultério, as discussões e discórdias, de maneira geral, no âmbito da família não deveriam ser publicizados. Dentro do pensamento conservador espelhado pela mentalidade censória, a exibição de aspectos considerados negativos, em relação aos valores do patrimonialismo brasileiro, não poderia ser tolerada.

Portanto, não se trata de uma censura que esteja diretamente relacionada à tomada de posições contra o regime: o que caberia à censura, neste caso, era a preservação de valores morais, o que não permitia que se mostrasse as transformações por que passava a sociedade na época. A telenovela mostrava um movimento existente no cotidiano social, mas que deveria, na mentalidade censória, ser apagado como perspectiva. O que interessava era pintar com tintas fortes a continuidade dos valores morais, historicamente relacionados ao patriarcalismo.

O consultório de Lalo representa exatamente o oposto. Lá se expunham problemas íntimos para o grande público, dilemas que não deveriam existir; caso existissem, não seria uma terapia em grupo a melhor forma de resolvê-los. O agravante para a mentalidade censória era também a forma como o médico se comportava perante seus pacientes. Ao pedir, com base no psicodrama, que eles recriassem as situações expostas, aumentava sensivelmente o grau de dramaticidade das cenas, gerando, na percepção censória, angústia no público.

A suposição de um receptor como acrítico e incapaz de produzir suas interpretações a partir de suas experiências, que referenda a forma de como o senso comum percebe a relação do público com os meios de comunicação, também aparece no documento: “a própria natureza do *script* e as consequências que dele decorrem são passíveis de causar no grande público, que acompanha as novelas de forma acrítica, reações que ainda mais aumentariam suas angústias” (DOCUMENTO, s/n, s/d, p. 6. Grifos nossos). Para a censura, é dever do Estado proteger o público contra mensagens danosas. O espectador de telenovela, por não ter acesso a outras artes, se comportaria de forma totalmente passiva e sem questionamentos ou filtros.

O terceiro ponto diz respeito à desvalorização da quase totalidade das profissões. De acordo com os censores: a) O personagem Odilon é arrogante, prepotente, subornador e inescrupuloso, além de exercer pressão econômica sobre seus funcionários, denominando-os de “gafanhotos”. No âmbito pessoal, é desquitado, por vezes amancebado, e tem como constante preocupação as conquistas amorosas; b) A personagem Alaíde enfrenta inúmeras

dificuldades, prostitui-se objetivando trabalho e favoritismo; c) O personagem Otávio quer desmascarar e punir funcionários, mas acaba fazendo concessões em troca de um amor ilícito; d) Funcionários cartorários bajuladores e corruptos; e) Enfermeira [trata-se de Anésia, funcionária do Dr. Roque] que aceita espionar o patrão em troca de recompensa financeira; f) Dr. Lalo demonstra descrença em sua profissão e não conseguiu salvar o próprio casamento.

Podemos perceber, inicialmente, que os censores supervalorizaram algumas características dos personagens, inclusive imputando características que eles não possuem. Odilon, por exemplo, não foi amancebado, tendo se casado – em religiões de diferentes matrizes – com todas as suas esposas, embora considere Rejane como sua única mulher. Uma vez recém-separado, seria natural a busca por novas conquistas amorosas, mas esse não era o ideal de vida do personagem. Já as características dos empresários, podemos verificá-las nos roteiros, mas não acreditamos que isso desmereça toda a classe profissional. Ademais, traços de vilania são fundamentais a qualquer folhetim melodramático.

Sobre a personagem Alaíde, em nenhum momento ela se apresenta como prostituta. O que a censura poderia imputar a ela é a prática do amor livre. Sabemos que a personagem se envolve com diversos homens, como Benjamin (funcionário do fórum), Odilon e Rubinho. Posteriormente, passa a viver com Otávio, amando Rafael. Mesmo com um comportamento libertino, buscando favores pessoais, acreditamos que o *ethos* moral-cristão da censura foi muito severo com a personagem.

Mais uma vez observamos que o fato de a telenovela ter caracterizado os personagens como portadores de comportamentos tidos como desviantes – tomando-se como pressuposto a adoção de padrões moralizantes para pensar o mundo social –, teria sido determinante para o impedimento da trama. De um lado, há personagens que se afastam dos valores do tradicionalismo, na sua vida pessoal, cultuando formas de liberação afetiva que não poderiam ser toleradas num contexto de total falta de liberdade de expressão. De outro, os personagens deixam antever características de suas personalidades que evocam desvios comportamentais no trabalho, tais como a corrupção, os favorecimentos, a bajulação, as concessões amorais, entre outras. Estas imputações, relacionadas aos comportamentos sociais no âmbito profissional, seriam inadmissíveis dentro de um padrão moral que evocava, sobretudo, a ausência de qualquer atitude considerada desviante.

Ao ressaltar essas características, os censores também querem mostrar que não existe positividade nos personagens que não cumprem o “sentido do dever”. Havia a preocupação censória em não expressar a glorificação a partir da desonestidade (o caso da enfermeira); a opressão no universo do trabalho (o caso de Odilon); a prática do amor livre (advogada);

desrespeito às autoridades (jurista e funcionários públicos). Se esses personagens fossem analisados sob a ótica que utilizamos na segunda parte desta tese, poderíamos enquadrá-los em diversas impropriedades.

Os demais pontos apresentados no parecer são: 1) os personagens infantis são usados como instrumento de rivalidade entre os pais; 2) existência de relacionamento sexual (no âmbito familiar e extraconjugal) em linguajar contundente e vulgar; 3) o casamento, sob todos os ângulos, mostrado como instituição falha e decadente.

Representando a voz dos que estavam no comando político ditatorial do país, esses três pontos finais usados na argumentação do parecer revelam a maneira ideal, no âmbito da censura, de concepção da união familiar e os processos de criação que deveriam ser acionados em relação aos filhos. Havia, portanto, uma ingerência na esfera privada, com determinações claras para o desejo de que existissem, tão somente, os casamentos felizes, sem separações, e com os filhos protegidos de qualquer conflito.

Algo que chama atenção no parecer é a reclamação da presença de relacionamentos sexuais, inclusive quando praticados por pessoas casadas. Essa proibição era incomum mesmo para telenovelas da faixa das 18h. A temática aparece logo na primeira cena da trama:

**QUARTO CASAL STELA E RAFAEL – MANHÃ**

*Os dois estão deitados, ele de bruços, as costas nuas. Ela, voltada para o lado oposto, vendo-se dela também uma parte das costas. São marido e mulher. É manhã de um dia comum e supõe-se que estão sem roupas. Ele parece dormir. Ela apenas tem os olhos fechados. Abre-os, volta-se devagar e vê que ele parece dormir. Vai se levantar com cuidado para não acordá-lo, mas desse movimento só vemos o primeiro gesto dela, e, logo em seguida, o pé dela – descalço – tocando no chão. Depois entra o outro pé. Mas, antes que ela se afaste, ele se volta e segura a mão dela na imagem, naturalmente, vemos apenas a figura de meio corpo dele e a sua mão segurando na dela (que substituída pela câmera subjetiva não aparece, ou aparece apenas desfocada) tentando detê-la.*

**Rafael:** Fica mais.

**Stela:** Que é, bem...?

**Rafael:** Tenho horror de cama vazia. Fique mais um pouco comigo.

**Stela:** E o monte de coisas que está à minha espera? Quem é que vai fazer? Hoje não é feriado, não!

**Rafael:** Deixa pra lá.

**Stela:** O Joca vai chegar atrasado.

**Rafael:** Que chegue! Depois eu boto na justificação. Chegou atrasado para que o papai e a mamãe cumprissem com o seu papel de papai e mamãe. Quero só ver o que vão dizer!

**Stela:** Você é louco!

*Mas atende ao puxão que ele dá na sua mão. E a câmera, nas costas dela, acompanha-se até que ele a envolva, beijando-a. (DESPEDIDA DE CASADO, capítulo 1).*

A cena acima é um exemplo de diálogo que aborda a questão sexual, de personagens casados. Mesmo sabendo que o sexo é considerado tabu na sociedade, a cena não pode ser

qualificada como vulgar ou agressiva, até mesmo pelo cuidado da direção expresso nas marcações. A rigor, é uma cena que mostra o romantismo de um casal que já está junto há 12 anos. Talvez para a faixa das 18h ou 19h poderia haver alguma implicação; mas pela legislação censória a interdição não caberia para a faixa das 22h.

A conclusão da equipe de censores é ainda mais severa:

Pelo acima exposto e por conter, em todo o seu desenrolar, situações de injúria, calúnias, suborno, chantagem, prostituição, homossexualismo, amor livre, adultério e conseqüente desintegração familiar, nos leva a sugerir a não liberação, tendo em vista trata-se de um entretenimento inadequado para a televisão. (PARECER nº 411/77, p. 2-3).

O desfecho do Parecer elenca, portanto, valores e comportamentos que não deveriam ser tolerados quando diz respeito à exibição pela televisão. Dessa forma, eram situações inadequadas para o “entretenimento” promovido pela TV. Aquilo que fugisse a uma normalidade presumida – e construída por valores morais enraizados na sociedade e no pensamento conservador próprio dos regimes autoritários – como “amor livre, adultério, homossexualismo, prostituição”, no que diz respeito às relações afetivas, deveria ser eliminado da televisão. Por ser ela um meio extensivo à maioria da população, atingiria de maneira unívoca a sociedade – todos os grupos sociais, inclusive as camadas menos favorecidas. Estas deveriam ficar à margem de qualquer discussão que envolvesse a transformação da sociedade em direção a fatias de liberdade. Da mesma forma, não poderiam figurar nas narrativas as referências a outros desvios relacionados à esfera pública, tais como calúnias, subornos e chantagens ocorridas no mundo do trabalho.

Conforme já afirmamos, a telenovela não tematizava a prostituição, presente apenas na mentalidade<sup>348</sup> censória. A homossexualidade é outra questão que não é debatida, apesar de talvez ser um traço identitário<sup>349</sup>, por Walter George Durst. Até mesmo para evitar algum problema, o autor trocou a profissão de um dos personagens. Casos de injúria e calúnia, mesmo que apresentados, provavelmente teriam algum desfecho. Nesse ponto, a censura considera apenas uma parte e despreza o todo<sup>350</sup>.

<sup>348</sup> Como o tema da prostituição foi bastante explorado na telenovela anterior da dupla (“Gabriela”), acredito que a censura tenha ficado mais atenta a esse ponto, mesmo a sinopse deixando claro que Alaíde não era prostituta, e que após o “relacionamento” com Otávio ela mudaria de vida.

<sup>349</sup> Anteriormente, a censura permitiu outros personagens considerados homossexuais em tramas das 22h, como “Assim na terra como no céu”, “O Rebu” e “O Grito”. Sobre a presença de homossexuais nestas telenovelas ver FERNANDES (2012).

<sup>350</sup> Aqui pedimos licença para relatar um pequeno caso que pode ilustrar um exemplo desta mentalidade. Em 2010, quando a Rede Globo exibiu a telenovela “Passione”, foi publicada, em uma revista especializada em teledramaturgia, a carta de uma leitora que era contra a personagem Valentina (Daisy Lúcidí) pelo simples motivo de ela tentar cafetinar a neta caçula – Kelly (Carol Macedo), assim como havia feito com a outra neta,

Por fim, temos o parecer nº 500, de 16 de fevereiro de 1977<sup>351</sup>, assinado pelos censores Izabel Maria M. de Carvalho, Paulo Acácio Marra e J. Antônio S. Pedroso. A conclusão é a mesma dos outros dois pareceres anteriores, determinando a não liberação por total incompatibilidade da trama com o veículo em que seria veiculado. E destaca:

Entre os aspectos negativos encontrados, a destruição dos valores básicos da instituição casamento; falsidade e corrupção de costumes, e grau intolerável para a televisão; estrutura narrativa dirigida no sentido de provocar discussões em torno da dissociação conjugal; e, principalmente, o comportamento amoral e inaceitável, de certos personagens que, tudo leva a crer, não será sequer amenizado no correr dos oito a dez meses de duração da novela. (PARECER nº 500/77, 16 fev 1977, p. 1).

A leitura dos três pareceres deixa claro que a DCDP não tinha a menor intenção de propor qualquer alternativa para a liberação da trama. Verificamos que o tom utilizado foi mais agressivo com a telenovela do que os pareceres anteriores que analisaram os *tapes* antes da reformulação. Além de não haver uma predisposição na liberação do folhetim, com a justificativa de criar futuros precedentes, a questão envolvendo a mentalidade censória não estava especificada em um personagem, cenas ou diálogos, mas sim no conjunto da obra. Como apresentamos, a impropriedade maior está na temática central. Mesmo que o autor afirmasse que sua intenção era a valorização da instituição casamento, a forma como ele faz, deixando à mostra os problemas conjugais, era pernicioso e negativo, do ponto de vista censório. O casamento deveria ser narrado como algo “sagrado”, “intocável”, cujos possíveis problemas ficariam apenas no imaginário dos cônjuges, sem exposição na esfera pública.

Neste momento histórico, o governo, por meio da censura, tinha como pretensão barrar formas de representação mais realistas, que propunham o questionamento da sociedade e de seus valores. Havia uma tentativa de um retorno a um conservadorismo que não era clamado pela sociedade. Ressaltamos que o governo estava enfraquecido pelas eleições de 1974, em que o partido de oposição, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), teve vitória nas eleições para o legislativo em diversas localidades, sobretudo no eixo Sul-Sudeste<sup>352</sup>. Talvez esse tenha sido um dos motivos para um retorno mais contundente ao conservadorismo como forma de atenuar os movimentos pró-democracia e direitos humanos.

---

Clara (Mariana Ximenez). A leitora afirmava que exibir esse tipo de cena poderia incentivar as avós a fazerem isso com suas netas! Temos a certeza de que o autor Silvio de Abreu jamais cogitaria que tal enredo pudesse incentivar as práticas de cafetinagem, corrupção de menores e pedofilia, até porque, no final da trama, Valentina foi presa. O empresário Saulo (Werner Schünemann) também foi punido: Clara o assassinou, como vingança por ter sido violentada por ele quando menor de idade.

<sup>351</sup> Embora o parecer seja de 1977, a data que consta perto da assinatura é 1976, provavelmente causada por um erro de digitação.

<sup>352</sup> Sobre esse assunto, ver, entre outros, SKIDMORE (1988, p. 339-349).

O comunicado definitivo de que a telenovela não poderia ir ao ar, e que as modificações não foram suficientes, foi enviado, por ofício, no dia 25 de fevereiro de 1977. O documento, assinado por Rogério Nunes, foi destinado ao proprietário da emissora, Roberto Marinho.

Três anos depois, em 1980, a TV Globo preparava uma programação especial em comemoração aos seus 15 anos de fundação, ocasião em que foram exibidos diversos compactos de suas produções mais significativas. Como parte da programação, a emissora pretendia exibir o primeiro capítulo de “Despedida de Casado” e o submeteu à censura no dia 19 de março de 1980. O parecer nº 1195, de 26 de março de 1980, assinado pelos censores N. Fernandes Rosa e Maria das Dores Oliveira Freitas autoriza a exibição alegando: “por não conterem nas cenas e diálogos apresentados implicações de ordem censória, somos, pela liberação do espetáculo para o horário pretendido” (PARECER nº 1195/80, 26 mar 1980, p. 1).

A partir da informação de que, no período de 1976 a 1980, não houve modificação nos dispositivos censórios no tocante à classificação de telenovelas, e com base em todas as implicações que os censores encontraram – inclusive no primeiro capítulo que descrevemos exhaustivamente – este parecer poderia indicar uma contradição. Mas não o faz por, ao menos, dois motivos. Em 1980, o diretor da DCDP não era mais Nunes, e sim José Vieira Madeira, responsável pelo período de maior abertura da censura durante o regime militar. Basta lembrar que nesta época a emissora exibia o seriado “Malu Mulher”, que abordou de forma bastante realista diversos temas tidos como inconvenientes em “Despedida de Casado”. O outro motivo é que se tratava apenas de um primeiro capítulo, não conclusivo. A história não teria uma sequência, logo a solução do enredo não seria mostrada. Embora autorizada, porém, a emissora nunca exibiu o capítulo.

### 8.3 OUTRAS POSSÍVEIS RAZÕES PARA A CENSURA

Assim como fizemos no capítulo anterior, em que procuramos mostrar que as razões para o impedimento de “Roque Santeiro” não se referiam diretamente aos parâmetros da legislação censória, sendo principalmente interpretações realizadas por personagens que trabalhavam no âmbito da DCDP e que entronizaram o que estamos denominando mentalidade censória do período (além, é claro, de espelhar o desejo político em uma época de restrições à liberdade e que, assim, apelava para as formulações mais contundentes do chamado pensamento conservador brasileiro), também neste capítulo apresentamos outras

razões para a ação censória a partir de alguns vestígios do passado que chegaram ao presente. Se no anterior encontramos documentos e indícios, neste apenas destacaremos o momento político.

O historiador Carlos Fico (2001), na obra “Como eles agiam”, traçou um minucioso registro da documentação da Divisão de Segurança e Informação (DSI) do Ministério da Justiça, e mostrou como os distintos órgãos do governo militar eram interligados e trocavam informações entre si. Como vimos no capítulo anterior, foi o SNI quem informou à DCDP que a novela de Dias Gomes era, na verdade, uma adaptação de uma peça teatral anteriormente vetada. Além da troca de informações entre os órgãos internos, Fico evidenciou a influência de pessoas ligadas ao governo nas ações desses diversos órgãos.

Como já foi demonstrado, o período de Armando Falcão como Ministro da Justiça, Moacyr Coelho como Diretor-Chefe da Polícia Federal e Rogério Nunes como Diretor da DCDP, foi o que apresentou maior rigor da censura à telenovela, especialmente nos anos de 1975 e 1976. Em face de tudo isso, o Congresso Nacional, por meio do senador Nelson Carneiro, e parte da sociedade civil clamavam pela Lei do Divórcio, que acabou sendo sancionada em 1977 – à revelia de muitos políticos conservadores e, sobretudo, líderes católicos.

Deduzimos que à época da aprovação da sinopse, os funcionários da DCDP não se atentaram de que a exibição da telenovela poderia repercutir de forma a facilitar à aprovação da referida lei. E que, após essa percepção – possivelmente expressa por outros órgãos do governo à época da divulgação da mesma –, forçaram seu cancelamento<sup>353</sup>.

Por outro lado, a exibição da telenovela iria, certamente, motivar debates sobre as leis que regem o matrimônio e as transformações inerentes à instituição. Debates esses que extrapolariam a esfera íntima e privada e chegariam à esfera pública. Há diversos casos em que temas inseridos em telenovelas repercutiram de maneira transformadora na sociedade. Ainda sobre este debate, anteriormente a novela “Escalada” (1975) de Lauro César Muniz havia feito isso. Muniz chegou a se corresponder com o senador Nelson Carneiro para abordar o tema. Podemos listar um exemplo mais recente que aconteceu com a telenovela “Mulheres Apaixonadas” (2003), de Manoel Carlos. A partir de dois núcleos da telenovela, a discussão referente aos direitos dos idosos e das mulheres contribuiu para a aprovação do Estatuto do Idoso e da Lei Maria da Penha<sup>354</sup>.

<sup>353</sup> Ressaltamos que essa é uma interpretação nossa, que não será objeto de maiores análises.

<sup>354</sup> A telenovela mostrou a violência contra os idosos por meio da personagem Dóris (Regiane Alves), que maltratava os avós Leopoldo (Oswaldo Louzada) e Flora (Carmem Silva). A violência doméstica foi retratada

Para entendermos o debate, é necessário fazer um breve retorno às leis que regem o casamento. No Brasil Colônia e Império, onde o Catolicismo era a religião oficial, não existia a possibilidade de dissolução da sociedade conjugal, salvo os casos de morte de um dos cônjuges ou de nulidade/anulação do casamento<sup>355</sup>. No período republicano, com o Código Civil de 1916, foi inserida a possibilidade do desquite (amigável ou judicial). Os quatro incisos do artigo 317 apresentam os motivos para a realização do desquite: I) adultério; II) tentativa de morte; III) sevícia ou injúria grave; IV) abandono voluntário do lar conjugal durante dois anos consecutivos. (BRASIL, 1916). O artigo seguinte complementa o anterior, informando que “dar-se-á também o desquite por mútuo consentimento dos cônjuges, se forem casados por mais de dois anos, manifestado perante o juiz e devidamente homologado” (BRASIL, 1916). A condição de desquite permitia ao juiz estabelecer a guarda de filhos menores e também a divisão de bens, contudo o vínculo matrimonial permanecia, ou seja, mesmo desquitados não era possível contrair novas núpcias. As Constituições posteriores (1934, 1937, 1946 e 1969) reiteravam que a família era constituída por um casamento indissolúvel.

Desde 1951, o deputado federal (e, posteriormente, senador<sup>356</sup>) Nelson Carneiro lutou pela Lei do Divórcio. Até 1977, o texto não era aprovado pela exigência da adesão de dois terços dos parlamentares para a realização de uma emenda constitucional. Com o chamado “Pacote de Abril”<sup>357</sup>, decretado pelo general-presidente Ernesto Geisel, entre outras medidas, as emendas constitucionais passariam a ser aprovadas por maioria simples dos parlamentares. (SKIDMORE, 1988; FALCÃO, 1989). Finalmente, em 28 de junho de 1977 foi aprovada (por 222 votos a favor contra 149 – apesar da votação não ter sido apertada, a emenda não seria aprovada com o princípio dos 2/3), pelas mesas da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, a emenda constitucional nº 9 que dava nova redação ao primeiro parágrafo do artigo 175 da Constituição de 1969, e dizia que o casamento poderá ser dissolvido desde que haja

---

através de Marcos (Dan Stulbach) e suas ‘raquetadas’ na esposa Rachel (Helena Ranaldi). Informações sobre esse processo podem ser consultadas em CZIZEWSKI (2012).

<sup>355</sup> A nulidade ou anulação do casamento acontecia em casos previstos por lei, como casamentos consanguíneos ou situações em que a filha menor não teve autorização do genitor. Em ambos os casos não dependia de decisão dos cônjuges.

<sup>356</sup> Nelson Carneiro foi Deputado Federal pela Bahia de 1951 a 1955, Deputado Federal pelo Distrito Federal de 1959-1963, Deputado Federal pela Guanabara de 1963 a 1971, Senador pela Guanabara de 1971 a 1979 e Senador pelo Rio de Janeiro de 1979 a 1995.

<sup>357</sup> Visando tornar a ARENA, partido governista, imbatível nas eleições de 1978, Geisel decretou uma série de reformas constitucionais apelidadas de “Pacote de Abril”. Doravante as emendas constitucionais exigiriam a maioria simples apenas (e não mais 2/3); todos os governadores de estado e um terço dos senadores seriam escolhidos indiretamente em 1978 por colégios estaduais; os deputados federais teriam o seu número fixado à base da população e não do total de eleitores registrados; e o acesso dos candidatos ao rádio ou à televisão ficaria limitado nos termos da lei Falcão, já aprovada pelo congresso em 1976. (SKIDMORE, 1988, p. 373).



prévia separação judicial por mais de três anos (BRASIL, 1977a). Em 26 de dezembro de 1977, o presidente sancionou a lei nº 6515 que regulou a dissolução da sociedade conjugal e do casamento. O termo desquite passou a ser denominado de separação judicial. O casamento válido, contudo, só se dissolve pela morte de um dos cônjuges e pelo divórcio. Esta lei dispunha que a pessoa poderia contrair matrimônio civil apenas mais uma vez (BRASIL, 1977b).

Outro ponto que devemos traçar breves reflexões é a relação entre o Estado e a Igreja Católica. Apoiadora do Golpe de 1964, a relação de integrantes do clero com os governantes fora marcada por certa ambiguidade. A maior crise de relacionamento dos militares com a Igreja aconteceu no governo de Médici, marcado por uma sucessão de choques entre o governo e ativistas católicos. Sabendo dessa crise, o general Geisel propôs uma estratégia de descompressão para o seu governo. Tal atitude deixou importantes líderes católicos, como o Cardeal Agnello Rossi e o Arcebispo Dom Paulo Evaristo Arns, otimistas. Contudo, o governo Geisel também foi marcado por desgastes com lideranças católicas, especialmente as engajadas em movimentos populares contra ruralistas e os envolvidos com as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). (SKIDMORE, 1988, p. 354-369). Apesar desses embates, a matéria de capa da revista *Veja* nº 434, de 29 de dezembro de 1976, afirma “com os mesmos ou com outros interlocutores, jamais cessou o diálogo [entre a Igreja e o Governo Federal] nem murchou a disposição de conversar, sustentada, de parte a parte, por uma realista compreensão dos fatos” (VEJA, 29 dez 1976, p. 28).

Mesmo que neste período a relação entre o Estado e a Igreja Católica não tenha sido tão estreita, a exibição da telenovela de Walter George Durst poderia incentivar a ampliação da discussão sobre a Lei do Divórcio e causar mais transtorno para os militares. O governo tinha ciência de que a Igreja possuía seus próprios canais de comunicação e que poderia colocar as camadas populares, muitas vezes alheias aos acontecimentos políticos, contra o governo. (SKIDMORE, 1988, p. 367).

O Ministro da Justiça, Armando Falcão (1989), em sua autobiografia, afirma que após o Pacote de Abril, colocou o assunto do divórcio em discussão e convocou para o debate os líderes da ARENA (Aliança Renovadora Nacional) – partido governista – na Câmara e no Senado. Tanto o deputado José Bonifácio de Andrada como o senador Petrônio Portela se mostraram favoráveis à lei do divórcio, mas afirmaram que não poderiam aprová-la, pois temiam represália política por parte de religiosos<sup>358</sup>. Para a resolução da questão, Falcão disse

---

<sup>358</sup> De acordo com Falcão, o deputado Andrada declarou: “sou a favor do divórcio, sim, mas, como político, não posso aprová-lo. O vigário de Barbacena [cidade do deputado, localizada em Minas Gerais] me declararia guerra

que seu ministério iria declarar que o divórcio era uma questão aberta e que cada político poderia votar de acordo com sua consciência. O Ministro ainda recorreu ao presidente Geisel, que era luterano, religião que era permissiva ao divórcio. Para evitar problemas com os católicos (que na época representavam cerca de 90% da população brasileira) o presidente preferia não intervir no assunto, mas deixaria a questão em aberto. Religiosos que apoiavam o regime militar, como o cardeal Dom Eugênio Sales e Dom Carmine Rocco, ficaram tristes e magoados com a atitude do governo ao permitir a aprovação da lei. (FALCÃO, 1989, p. 366-368).

Com base nesses dados, temos a impressão de que o destino de “Despedida de Casado” poderia ter sido diferente, caso tivesse sido apresentada após a aprovação da Lei do Divórcio ou até mesmo antes, desde que o assunto não estivesse em pauta na agenda política progressista. Ao mesmo tempo, podemos inferir que o desfecho teria sido o mesmo, ou seja, sua proibição, uma vez que a telenovela poderia ser interpretada como propaganda da referida lei, ou seja, um incentivo ao divórcio. Como vimos, a questão é bastante polêmica e não nos permite chegar a uma conclusão clara. Embora, ao pensarmos exclusivamente na mentalidade censória da época, os desajustes no âmbito familiar propagados pela história foram suficientes para o veto.

O que está claro para nós, como já afirmamos, é que as razões encontradas pela censura são imprecisas no âmbito exclusivamente legal, mas claras no que diz respeito a questão da mentalidade, apesar de diversas telenovelas anteriores e posteriores apresentarem situações similares à proposta e nem por isso sofrerem impedimentos (em alguns casos, nem mesmo cortes). Isso leva a pensar que o fator político naquele momento pode ter sido decisivo.

Ao contrário do capítulo anterior, em que as razões de ordem política claramente falaram mais alto do que a narrativa de “Roque Santeiro” (tanto é que a mesma trama seria liberada em período de vigência da censura às diversões públicas), este capítulo, ao narrar o caso de “Despedida de Casado”, mostrou que a mentalidade censória (ligada a este contexto específico), levou a adoção de preceitos subjetivos para censurar a telenovela. Ou seja, não era o que estava escrito na letra da lei que serviu de argumento para a censura, mas a mentalidade censória (naturalmente, com exegeses forçadas dos textos legais), governada pelos padrões estruturais do pensamento moralista conservador – e que se tornou, por diversas

---

e me cortaria a cabeça na próxima eleição”. Já o senador Portela disse: “penso que já é tempo de introduzir o divórcio no Brasil. Não me é possível, porém, no Congresso, votar a favor. Se o fizesse, nunca mais o arcebispo de Teresina me deixaria ganhar uma eleição no Piauí”. (FALCÃO, 1989, p. 367).

vezes, decisivos em função de conjunturas específicas. Assim, não pudemos deixar de considerar o momento político envolvendo as discussões sobre a Lei do Divórcio.

## 9. CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho realizamos diversas conclusões no decorrer de cada um dos capítulos. Compreendemos que as conclusões já apresentadas são pontuais em relação ao escopo geral de interpretações que fizemos ao longo do trabalho. Esse espaço, compreendido como “opinião de si” da pesquisa realizada, permite irmos além, pois é o momento de exegese da tese e da pesquisa como um todo.

Eu não recorri a Umberto Eco para saber como se escreve uma tese. Tudo aconteceu de modo “indutivo”, mas acredito que cheguei ao “dedutivo”. O processo de pesquisa foi longo. No início imaginei que ficaria restrito aos cortes presentes nos pareceres. Mas isso não nos bastava. Não era o que queríamos. Queria, num primeiro momento, entender o “imaginário censório”. Após leituras teóricas, optei por “mentalidades” como conceito norteador. A leitura que fiz do “imaginário” compreendia outras tantas situações, como os arquétipos, e percebi que não era essa a linha direcionada pelo meu objeto. A mentalidade pode ser analisada em aspectos específicos, ainda que considerando as “permanências e pertinências” de visões de mundo que se manifestam em representações num período longuíssimo de tempo (VOVELLE, 1991). Dessa forma percebemos a mentalidade em dois níveis: um mais genérico e que forma as prescrições da censura baseado em valores inculcados na sociedade brasileira, relacionados ao *modus operandi* do que se materializa como conservadorismo; e outro mais específico que considera as apropriações diferenciadas realizadas pelos sujeitos históricos, imbuídos de visões de mundo formadas ao longo de uma trajetória de vida. Foi essa forma que construímos, especialmente na segunda parte, com uma variedade de opiniões.

As inspirações foram notórias. Marialva Barbosa e Ana Paula Goulart compreenderam que a história da comunicação não se faz motivadas por datas ou feitos. Graças a elas, a história da comunicação ganhou novas dimensões. Não é o aqui e o agora. É o processo. Essa tese procurou seguir essa vertente. Embora, na limitação deste texto, ainda fiz uso de algumas necessárias linearidades.

O capítulo de legislação censória foi escrito pensando na “longa-história”. Com ele, mostro a permanência de uma mentalidade “governamental/legal” em relação ao que se considera moral e bons costumes no Brasil. Além disso, num trabalho quase insano de verificação da legislação censória, fiz uma síntese de todos os procedimentos legais em relação à censura às diversões públicas no Brasil, aspecto pouco analisado. A linearidade que foi empregada era fundamental na análise, já que permitiu comparar, minuciosamente, o que

mudou e permaneceu ao longo de todo esse tempo. A percepção do tempo de longa duração é fundamental na definição do que é mentalidade. Assim, o capítulo sobre legislação censória embora tivesse como ponto de chegada, e o mais importante, a questão da censura à televisão, percorreu um longo caminho para mostrar que os dispositivos construídos em três séculos tiveram uma determinada percepção de moral.

Embora certos aspectos do que possa ser entendido como moral e bons costumes (por exemplo, o uso de trajes de banho) sofram variações de tempo e espaço, percebi que a legislação principal (ou seja, as leis, decretos e decretos-lei) não sofreu alterações ao longo de todo o período republicano, embora nesse tempo alguns regulamentos<sup>359</sup> tenham sido produzidos, expressando a mentalidade dos dirigentes. Fora isso, praticamente nada mudou ao longo de um século, salvo a inclusão das tecnologias da comunicação.

Verificamos que os dispositivos legais não tiveram a intenção de acompanhar o desenvolvimento social no tocante à moralidade. Isso não quer dizer que as questões não permitidas em 1920 fossem as mesmas proibidas em 1946, para isso, além do texto legal, seria necessária uma análise comparativa entre os pareceres, o que esse estudo não objetivou fazer. Mas ao compararmos os textos legais verificamos a quase igualdade de redação. Ademais, como afirmei durante todo o texto, o principal dispositivo legal utilizado pelos censores na Ditadura Militar era de 1946.

O texto legal era falho e datado – todavia, não podemos desconsiderar a importância dele. Todas as Constituições anteriores à atual (1988) previam a censura às diversões públicas, logo não havia meios dos produtores fugirem desta prerrogativa. O que se pode levar em consideração é a forma como a censura foi desenvolvida durante o tempo em que esteve em vigor. O teatro, o cinema e a música ganharam mais intérpretes do que a televisão e o rádio. Antes mesmo de termos começado nossa análise documental, havíamos lido livros, teses e dissertações que tiveram a censura às diversões públicas como objeto de estudo. Longe que queremos desmerecer essas importantes (e igualmente necessárias) pesquisas e também sem entrarmos no mérito das distintas motivações pessoais para desenvolvê-las, temos que ressaltar, como base em nossa experiência, que o processo de análise é totalmente diferente. Teatro, cinema e música são unitários, logo geram apenas um parecer (ou, em determinados casos, um conjunto de pareceres). Mas não é somente isso. A grande maioria dos textos teatrais – considerados como obra artística, se encontram preservados. Se não no arquivo de Brasília (ou nos regionais), estão em outras tantas instituições que apresentam arquivos

---

<sup>359</sup> Jânio Quadros, por exemplo, em seu curto mandato presidencial, produziu alguns regulamentos proibitivos na questão moral, cuja grande maioria foi revogada no governo de João Goulart.

históricos. Isso nos diz que o pesquisador, na grande maioria das vezes, tem acesso ao texto censurado e pode lê-lo na íntegra, desta forma consegue compreender melhor o parecer, mesmo desconhecendo a montagem da peça. O mesmo princípio é válido para a análise de filmes e de músicas.

Telenovelas e radionovelas são produtos seriados, escritos (em sua grande maioria<sup>360</sup>) enquanto estão sendo transmitidos. Logo, para estudar apenas um produto, se faz necessária a leitura de dezenas de pareceres. Isso é ainda mais agravado pelo fato de a íntegra dos capítulos não ter sido preservada (salvo duas ou três exceções) e, na maioria dos casos, nem as páginas que apresentam corte existem para consulta. No nosso caso específico, diversas telenovelas estudadas não restam (ao menos publicamente) uma sequência sequer. A imprensa da época (década de 1960 e primeira metade da década de 1970) não valorizava a produção seriada das telenovelas. Para auxiliar nossas análises recorreremos também a essas produções e encontramos apenas reportagens de lançamento e, quando muito, a de alguma “estrela” que se propunha a falar da novela que estava em cartaz.

A preservação da memória da telenovela não é (e desconfio que dificilmente seja) uma preocupação – embora se tenha ciência de que a telenovela é o principal produto da nossa indústria cultural. A história recente do Brasil se passa também pela história da telenovela e a forma como ela narrou à nação e desenvolveu o recurso comunicativo (LOPES, 2009). Acreditamos que parte da carência desses estudos é decorrente da não preservação e não disponibilização (por parte das emissoras que possuem arquivos) desses programas, o que torna muito dificultosa as análises, especialmente as dos pareceres.

Essa foi a primeira conclusão deste trabalho a que cheguei antes mesmo de terminar a redação de um dos capítulos de análise documental (apresentados na parte II e III desta tese). Para realizar a análise dos pareceres de uma determinada telenovela pressupõe-se que o pesquisador tenha um mínimo conhecimento sobre a trama, caso contrário à única informação que ele pode retirar não passa de curiosidades. Dito isso, temos que lembrar que a telenovela é um produto altamente descartável – pela lógica dos produtores. O interesse da empresa é que o espectador acompanhe a atração que se segue e esqueça-se da anterior. A lógica do teatro, do cinema e da música é completamente diferente. As dinâmicas empregadas nos processos de memória são a da lembrança e não a do esquecimento.

---

<sup>360</sup> Não localizamos nenhum trabalho que objetivou verificar os pareceres censórios das radionovelas, em nenhum período histórico. São poucos os estudos históricos de rádios voltados para o conteúdo da programação. Acreditamos que a justificativa é bastante similar para a mesma carência dos estudos de televisão – o que, no caso do rádio é ainda mais sensível – ou seja, a falta da possibilidade de consultar o produto.

Particularmente acredito que a telenovela tem o mesmo valor artístico das demais produções, mesmo entendendo seu mecanismo industrial por às vezes não permita entregar o que os próprios autores e diretores gostariam. A telenovela é essencialmente popular, o “teatro” do povo – e ela não está se queixando de ser popular. O cinema, até mesmo porque também está presente na televisão, está no limiar entre a telenovela e o teatro. Mesmo sabendo que uma pesquisa mais profunda seria necessária, os cineastas utilizados para compor o objeto empírico das pesquisas que encontramos foram os considerados eruditos ou criadores de um novo estilo. O teatro é a arte *per se*. Não é por acaso que, em relação às diversões públicas, é o tema mais estudado. Sobre a música, até encontramos trabalho dedicado à música tida como “cafona” e “brega”, mas é inegável a supremacia dos estudos dos ícones da MPB. Reafirmo que esta tese é, sobretudo, um estudo de telenovelas. Possivelmente esta pesquisa, que julgo ser ampla, não vai sensibilizar, no tocante à dificuldade encontrada, os produtores de telenovelas quanto à disponibilização de seus arquivos.

Essa dificuldade não representou um impedimento. O material a que tivemos acesso é extremamente rico e permitiria diversas opções de análise. Optamos pela questão da mentalidade. Por isso, pareceu-nos essencial após dissertarmos a respeito dos dispositivos censórios, entendermos os artífices do processo, inclusive o de “construção” das leis.

Por isso incluí um capítulo sobre os censores. A opção por começar com os Ministros da Justiça, os responsáveis *mor* da censura, me pareceu singular. Naturalmente, em consonância com a presidência da república, era o Ministro que tinha a última palavra. O seu pensar a respeito da censura, de certa forma, seria o que encontraríamos expresso nos pareceres. Luís Antônio da Gama e Silva, Alfredo Buizad e Armando Falcão foram os ministros estudados. A opção em repercutir as entrevistas publicadas em jornais nos pareceu satisfatória. A leitura (selecionada a partir dos marcadores contendo o nome dos ministros e a palavra “censura”) de dez anos me permitiu conhecer diversos aspectos da história que desconhecia. Foi a minha segunda conclusão antes de terminar a pesquisa. Não entrei na questão ideológica dos jornais, preoquei-me com as aspas, ou seja, a fala das fontes. Percebi a possibilidade de uma espécie de história de ocasião, ser delineada dessa forma. Essa certeza já foi dada no início do século XX (e talvez até antes), com Park (1970), que já referenciamos no prólogo da primeira parte dessa tese. Todavia, a pesquisa que fizemos ao acompanhar os pronunciamentos nos jornais nos permite ratificar a técnica. As contradições encontradas nos discursos foram frutos de cada momento. Entendi cada pronunciamento como circunstancial. Acredito que essa técnica foi fundamental para as considerações que fizemos ao longo dos demais capítulos. Justamente pelos pronunciamentos serem circunstanciais foi necessário

pesquisar todo o momento em que os dirigentes estiveram no cargo, caso contrário teria apenas uma visão parcial.

O discurso de Gama e Silva que encontrei proclamado nos jornais, diferia – como a história mostrou – do que o próprio “gostaria” de fazer. Foram nítidas as contradições, no entanto não percebi Gama e Silva exatamente como contraditório em seu discurso. Acredito que houve um distanciamento entre a visão peculiar do ministro e os objetivos do governo Costa e Silva, amplamente defendidos por ele. Para a imprensa e artistas, Gama e Silva apenas expunha o que o governo esperava que ele assim fizesse. Neste momento, no âmbito das diversões públicas, a principal preocupação era com o teatro. Nos anos de 1967 e 1968 diversas manifestações foram realizadas para que o teatro não fosse alvo de uma rigorosa censura. Sobre a televisão, pouco se falou. Ou a TV seguia exatamente a “cartilha” do governo, sem questionamentos, ou a censura realmente não estava preocupada com o conteúdo emitido por ela.

Durante o período em que Gama e Silva esteve à frente da pasta da Justiça, três foram os chefes do Serviço de Censura. Entre eles Antônio Romero Lago, que na verdade se chamava Hermelindo Godoy e era um foragido da justiça. A descoberta dessa falsidade ideológica trouxe transtornos para a credibilidade da Censura e gerou ainda mais manifestações. Especificamente em relação ao período compreendido nesse estudo, foi o coronel Aloísio Muhlethaler quem esteve à frente da Censura Federal. Nesta época, verificamos que, no tocante à TV, a maior preocupação era com a presença de homossexuais – cujo comportamento poderia ser reproduzido pelas crianças – e de programas populares-grotescos, que aos poucos foram deixando a grade das emissoras. Sobre telenovela, a única notícia que tivemos foi a reclassificação de “Beto Rockefeller” da TV Tupi.

A história lembra Gama e Silva como o redator do AI-5, mas este ato em nada modificou a censura de telenovelas. A principal alteração aconteceu em 1969 com a Emenda Constitucional nº1 que retirou dos estados à incumbência em realizar (também) a censura de diversões públicas. A partir dessa data, todas as telenovelas passaram a ser examinadas em Brasília. Muhlethaler, por exemplo, não acreditava na necessidade desta prática, pois assegurava que os órgãos regionais poderiam realizar o ato censório. O Ministro, pouco antes do AI-5, chegou a editar uma lei censória, cujo teatro seria o principal beneficiado, todavia o dispositivo não chegou a ser totalmente implantado.

Alfredo Buzaid foi o Ministro seguinte, já no governo Médici. Foi neste governo que a censura *lato sensu* começou a figurar com mais intensidade. Sobre a censura prévia, verificamos que a edição do Decreto-lei nº1077, que além de prever a censura a livros e



periódicos, tornou mais severa as demais diversões públicas. O pensamento censório do Ministro, conforme verificamos, tinha total consonância com o movimento integralista que ele fizera parte, desta forma: Deus, Pátria e Família eram os princípios que deveriam ser defendidos a todo custo. Qualquer ameaça a um destes pilares consistia em atentado à moral, aos bons costumes e à segurança nacional. Ao contrário do ministro anterior, Buzaid expôs seu pensamento em diversos momentos. Negociação não fazia parte das suas intenções enquanto zelador dos princípios expressos no tripé que defendia.

Nossa pesquisa também verificou que embora Buzaid tivesse uma rígida ideia das práticas censórias, os dois primeiros chefes do Serviço de Censura tinham uma visão menos conservadora. Wilson Aguiar, profissional da área da comunicação, apresentou em seus discursos uma visão positiva em relação às artes. Mostrava-se disposto a negociar a liberação de obras e a rever cortes. Possivelmente foi alvo de grande pressão interna, o que o levou a renunciar ao cargo em menos de um ano. Mesmo assim, foi uma época movimentada, marcada pela elaboração de diversos regulamentos para o Decreto-lei nº 1077 e também pelo estabelecimento das normas doutrinárias da censura. Em seu lugar, assumiu Geová Cavalcante, que no período a frente do SCDP cumpriu apenas função burocrática. Na pesquisa realizada nos jornais da época, estranhei a quase nulidade da presença de seu nome ligado às práticas censórias.

A substituição de Cavalcante por Rogério Nunes, ainda na época que Alfredo Buzaid era Ministro, trouxe sensíveis modificações. Nunes já tinha uma carreira na Polícia Federal e modificou a estrutura administrativa do setor, que foi alçada à categoria de Divisão de Censura. Ao compararmos a leitura dos despachos da chefia, percebemos que Nunes foi mais incisivo em suas decisões, mesmo que as outras influências hierárquicas se mostrassem presentes no processo. Nunes foi o primeiro chefe que expressava publicamente sua visão censória. Ao contrário dos demais, ele deixou claro que a televisão era a sua principal preocupação. Dizia que a “TV entra nos lares” e era função do estado preservar a infância e juventude. Na medida em que Nunes foi ganhando confiança e, logo, mais autoridade em relação às instâncias hierarquicamente acima dele, verificamos que a censura à telenovela começou a ser cada vez mais severa. Todo o discurso expresso por ele não foi diferente da prática.

Durante o governo Geisel, Armando Falcão foi o Ministro da Justiça. Em relação à censura, seu discurso pouco se diferenciava dos ministros Gama e Silva e Alfredo Buzaid. Essa constatação já nos mostrava que embora o governo afirmasse que iria realizar uma transição “lenta, segura e gradual” a censura às diversões públicas não estava nesse mesmo

bojo. Ao contrário, em relação à telenovela, esse foi o período de maior repressão. O discurso de Armando Falcão (e também de Nunes que continuou a desempenhar a função de chefe da DCDP) era contundente na afirmação da necessidade de controlar o que vai ao ar pela TV.

Nosso objeto de estudo se constituiu por um conjunto de documentos primários, os quais acredito ser o grande diferencial dessa tese. Em alguns momentos cogitei em não apresentar os dois capítulos que compõe a primeira parte e diluí-los na introdução, apenas para estabelecer a presença de uma legislação e a estrutura de um órgão censor. No entanto, após a montagem do texto que poderia servir de guia para a interpretação dos documentos primários, cheguei à conclusão da sua necessidade, visto que a hipótese central foi a percepção do que estamos denominando mentalidade censória. E esta não seria completa se não esmiuçasse os dispositivos e, especialmente, não apresentasse os responsáveis pelo processo censório.

Compreendo que a parte central da tese inicia-se em sua segunda parte. No momento em que estava em Brasília selecionando o material empírico ainda não sabia a forma como iria trabalhá-lo. Como relatei, aos poucos fui recebendo a documentação. Fiz diversas leituras antes de começar a pensar em iniciar, de fato, a pesquisa e a redação dos capítulos. Logo percebi que realizar estudo de caso de cada uma das telenovelas apresentadas neste tempo não iria responder minha hipótese. Sabia o que não queria fazer. Minha ideia inicial era uma visão completa de todo o processo. Dentre as inúmeras pesquisas que tomei conhecimento ao longo do doutoramento ainda não havia encontrado uma “inspiração metodológica” para operacionalizar a análise. Mesmo sabendo as perguntas que eu faria aos documentos. Foi então que decidi seguir os critérios gerais utilizados pelos próprios censores. Percebi que esses critérios constituiriam categorias, mas esse trabalho não seguiu as orientações de Laurence Bardin a respeito da Análise de Conteúdo – metodologia que havia inspirado minha dissertação de mestrado. A metodologia que construí também estava preocupada em entender as lógicas de produção. Ou seja, se algum assunto recebesse uma impropriedade do ponto de vista dos censores, qual seria a forma encontrada para continuar com o enredo; ou simplesmente a solução seria eliminar todo o conflito?

A partir desse momento os capítulos foram desenvolvidos na sequência que o documento narrava. Poucas foram às vezes que tive que recorrer a algum teórico. Cheguei a uma série de conclusões a partir do desenvolvimento dos capítulos. As conclusões foram também além do objeto de estudo. Após redigir os capítulos, percebi que as fontes primárias, a partir das perguntas do pesquisador, podem produzir respostas abertas a múltiplas interpretações. Não é necessário o uso imoderado de referenciais teóricos para legitimar a

pesquisa. Nesta mesma linha percebi que cada documento é capaz de responder a inúmeras perguntas que a ele dirigimos. A divisão das fases apresentadas, no primeiro momento, não foi pensada da forma que apresentamos. Mas ao fazê-la, chegamos também a outras conclusões.

No primeiro capítulo, a “era pré-Rogério Nunes”, foi perceptível verificar uma censura burocrática. Embora com negociações e impropriedades este foi um momento em que o SCDP começou a entender o gênero telenovela, a forma seriada, e como a narrativa se desenvolvia. Vi que os censores solicitaram “antivisão” dos acontecimentos. A precariedade do trabalho também ficou evidente. No âmbito da censura da telenovela, verifiquei que embora as diretrizes legais fossem as mesmas, cada censor percebia questões diferentes. O “todo” da narrativa não esteve presente nos relatórios. Nesse sentido, a primeira modificação aconteceu com “Irmãos Coragem”. Foi a primeira telenovela que passou a ser vista como obra única. Ação e consequência. Os censores se mostravam desconfortáveis em emitir um parecer sem conhecer os anteriores e os capítulos seguintes. Este foi o momento em que tiveram a percepção de uma obra seriada. Apesar dos cortes, advertências e impropriedades que registramos, concluo que os censores não estavam confiantes na emissão dos pareceres. Pelo fato de a legislação ser absolutamente subjetiva, a atividade censória ficava unicamente à mercê de quem estava analisando. O despacho das chefias limitava-se a dizer: “libera-se conforme o parecer”.

Nessa época coexistiam telenovelas fincadas na modernização e outras que ainda estavam na tradição pré-Beto Rockfeller. Constatei também que os censores ficaram “assustados” com os assuntos veiculados nessas novelas “modernizadas”. Os pareceres de “Véu de Noiva”, por exemplo, se limitavam a dizer que a trama não poderia ser exibida na faixa das oito. A outra atração de Janete Clair, “Irmãos Coragem”, e também Lauro César Muniz com “Os Deuses estão mortos”, foi o momento em que cada parecer revelou inúmeras impropriedades. Mesmo assim, creio que cada autor ainda conseguiu escrever a trama da forma como pretendiam.

No período seguinte “era Rogério Nunes”, as modificações foram substanciais. Ao constatar que determinado enredo não deveria ser continuado, Nunes chegou a dar um largo prazo para a emissora se adequar. Apesar de considerar a opinião censória, Nunes entendia que a produção precisava de um tempo a mais para se organizar. Todavia, mesmo no prazo estipulado por ele, cortes e impropriedades ainda coexistiam. Em diversos casos os autores tiveram que modificar o rumo de personagens e conflitos, não obstante, apresentar nova sinopse sobre os acontecimentos futuros. Pelo o que acompanhamos nos pareceres, tanto a TV

Globo, como a TV Tupi, conseguiram negociar e apresentar alternativas. A TV Record comportou-se de forma diferente. Embora a emissora passasse por uma crise financeira, desconfio que foi a censura a responsável por desativar o núcleo de teledramaturgia. Das tramas que analisei boa tarde delas foram encerradas dentro do prazo que Nunes deu para a adequação, antes do período inicialmente previsto pela emissora para o fim da atração. Amaral Gurgel, escritor de inúmeras radionovelas, desistiu do ofício. Com tantos impedimentos e sem recursos, a censura, pois fim às narrativas da Record.

Embora com todos estes prognósticos, percebi também um comportamento diferente das questões impeditivas das novelas “Selva de Pedra” (TV Globo) e “O tempo não apaga” (TV Record). Telenovelas que foram avaliadas por censores diferentes chegaram a distintas conclusões sobre a questão da bigamia. Entanto Janete não pôde utilizar este argumento, Gurgel assim o fez. Também verificamos a discrepância dos pareceres referentes à sinopse de “O Preço de um Homem” (TV Tupi), baseada no clássico “Senhora”. Enquanto um conjunto de censores liberou com a impropriedade para menores de 10 anos, outros afirmam que a telenovela só poderia ser levada ao ar às 22h, portanto imprópria para menores de 16 anos.

A ideia inicial do capítulo seguinte, a segunda fase de Rogério Nunes, era ir até o fim do mandato de Geisel, posteriormente pensei em ir até 1976, ano em que “Despedida de Casado” foi censurada. Todavia, para fazer esse processo teria que abrir mão de muitas informações encontradas nos pareceres, para o capítulo ter aproximadamente o mesmo número de páginas dos demais. Também poderia subdividir esse capítulo em dois, entretanto no momento de redação percebi a não necessidade, pois a questão da mentalidade censória já estava demonstrada. Mesmo assim, acreditamos na importância em mostrar o processo censório em ao menos duas telenovelas. Verifiquei que nesse período as telenovelas receberam um número maior de cortes, impropriedades e advertências do que as exibidas anteriormente, que, como afirmamos, foi o período em que a censura à telenovela foi mais forte.

Ao longo destes três capítulos foi possível confirmar a hipótese da supremacia de uma mentalidade censória nas justificativas dos pareceres. Não era apenas a aplicação da legislação censória. As questões presentes iam além e sofriam variações de acordo com a subjetividade de cada um dos censores. Para a faixa de horário que escolhemos analisar, a questão familiar foi preponderante nos pareceres. A telenovela tinha como missão, na visão governamental, de preservar os valores morais. Qualquer desvio do que não fosse considerado sadio era passível de eliminação. Entre todos os valores, a presença de uma “mãe solteira” era unanimidade. Qualquer tentativa de inclusão não foi recebida, nem mesmo no momento em

que a telenovela poderia cumprir uma função educativa. A legislação censória, em nenhum momento, afirma que as diversões públicas não poderia retratar esse tipo de situação. Todavia, com a justificativa que tal ação induz o “mau costume”, os censores não permitiam. Tal prática reforça o preconceito com os diversos casos existentes e outros possíveis arranjos familiares.

A leitura conjunta desses três capítulos também revela o endurecimento da censura às telenovelas e a forma como outros assuntos começaram a aparecer nos pareceres no decorrer dos anos. A legislação de 1946 apesar de constar que não poderia haver críticas ao regime vigente, não autoriza a censura política. Diversos assuntos que o governo não pretendia discutir na esfera pública foram impedidos em nome da segurança nacional, entre eles questões como a reforma agrária, métodos anticoncepcionais, aborto, suicídio, controle de natalidade, desenvolvimento local e construção de usinas hidrelétricas. Críticas às autoridades locais, como a figura dos delegados, em nome do civismo, também passou a figurar nos pareceres. O mesmo vale para a prática de crimes similares aos cometidos à época (como a tortura), que gradativamente começaram a ser incorporados nos pareceres.

Além dos dispositivos e das mentalidades censórias, diversas questões circunstanciais também marcaram o processo de censura. Na tentativa de compreendê-las, ao escrever a terceira parte desta tese, realizamos dois estudos de caso. Além da análise de toda a documentação encontrada, busquei outras possíveis razões. A telenovela “Roque Santeiro” de Dias Gomes foi o grande ícone da censura. Todavia, a telenovela não foi exatamente censurada. Entendo como um ato de covardia da censura, pois se a emissora quisesse exibir a trama às 22h, substituindo “Gabriela” ou “O Grito”, possivelmente poderia ter recebido a “proibição” o que ficou claro nas últimas correspondências trocadas pela DCDP e a emissora.

A leitura que fiz dos pareceres de “Roque Santeiro”, à luz da compreensão da mentalidade censória, não é convincente para a sua reclassificação/proibição. A meu ver, tanto a emissora como o autor teriam meios para cumprir as impropriedades, cortes e advertências listadas. Afinal, pelo que pudemos ler dos capítulos iniciais e cortejá-los com a sinopse apresentada, não notamos qualquer ação de Dias Gomes que poderia denotar um agravamento em relação aquilo que foi apontado pelos censores. Os dez primeiros capítulos estavam consonantes com a sinopse. Ademais, ao assistir os capítulos da versão de 1985, percebemos que os primeiros capítulos eram praticamente iguais aos de 1975.

Encontrei três possibilidades que poderiam ter sido as responsáveis pela não liberação da telenovela e concluí que a combinação delas se encaixa na dimensão de uma configuração de natureza política. Não acredito que o fator moral foi o que preponderou. Foi uma censura

política. Primeiro a um autor comunista. O governo da época combatia o comunismo/subversão em nome da segurança nacional. O maior agravante foi o pedido do SNI para que a trama não fosse apresentada. O SNI, como demonstramos, interceptou uma ligação de Nelson Werneck Sodré e Dias Gomes, com este último apontando a tentativa em “enganar” os censores e apresentar uma versão da peça “O berço do herói”. As ações, especialmente nos anos de chumbo da Ditadura Militar, eram interligadas. Por isso, encontrar “motivações” seria apenas um trabalho especulativo, cuja prova cabal seria impossível de conseguir. Além dessas duas questões, à época foi noticiado um suposto desentendimento entre o Ministro da Justiça Armando Falcão e o empresário Roberto Marinho, proprietário da emissora. Mesmo sem qualquer vestígio no âmbito documental, particularmente acredito que somada às circunstâncias anteriores, este desentendimento foi um dos motivos da ação de Falcão ao vetar a telenovela.

Vejo a proibição, essa sim com a força deste substantivo, de “Despedida de Casado” de forma diferente. Acredito que não houve maiores pressões de outros órgãos governamentais. Todavia, a iminência da aprovação da Lei do Divórcio no Senado foi um dos fatores possivelmente considerado pelos censores ao emitir o veto. Neste caso, estou ciente que a questão moral foi elevada às últimas consequências. Na análise das outras telenovelas, mostramos como a questão familiar ganhou força nos vetos, e a discussão sobre família era a questão central do debate que Walter Durst propunha fazer. O que nos causou certo desconforto foi a aprovação da sinopse. Por motivos que não tinha como verificar, o(s) parecer(es) de liberação da sinopse não fora(m) preservado(s), ou erroneamente arquivado(s). Sendo assim, não tivemos como verificar a existia algum condicionante na liberação da obra, visto que a proibição se deu pelo enredo principal, o que estava previsto no documento enviado pela emissora.

Como metodologias distintas, cada parte dessa tese apresentou um conjunto de reflexões e conclusões. Acredito que o todo ficou coerente e pode dar contribuições para a pesquisa sobre a censura às diversões públicas e também para a história da teledramaturgia. Ficou demonstrada a forma como a mentalidade censória era concebida e se expressava nos pareceres. Também está registrada a forma como as tramas foram modificando-se, ou não, na medida em que a censura avaliava a trama. Em alguns momentos, especialmente em relação às telenovelas que conseguimos assistir alguns capítulos, chegamos a perceber que alguns cortes não foram respeitados pelos produtores. O que nos leva a pensar que outras formas de negociações existiam para além deste trâmite. Alguns assuntos amplamente lembrados pelos

autores<sup>361</sup>, como Walter Negrão fez em relação à “Cavalo de Aço”, a respeito das práticas censórias não estavam presentes nos documentos que consultamos, o que mostra que o processo censório era ainda mais amplo do que essa tese percebeu.

Ainda é necessário ressaltar que as conclusões que chegamos apenas podem ser aplicadas para as telenovelas exibidas na faixa de 20h (salvo a proibição de “Despedida de Casado”, que seria exibida às 22h). A escolha, motivada por ser o horário de maior repercussão e audiência, ainda pode ser entendida, como elemento conclusivo, como um limite entre as faixas etárias. Afinal, o horário das 20h poderia tratar de alguns temas não permitidos para faixas anteriores, como a das 18h e 19h; mas alguns temas que seriam liberados às 22h, não eram permitidos nesse horário. Fato esse que chegamos a abordar no momento em que havia a reclassificação das narrativas. Ao estudarmos justamente esse limite conseguimos compreender melhor a mentalidade censória.

Nem todas as telenovelas exibidas, compreendidas nesse período histórico e faixa de horário, estiveram presentes nesta tese. Ficaram de fora algumas atrações da TV Tupi e da TV Record. Não foi necessariamente proposital, mas não prejudica o trabalho, visto que as impropriedades se repetem. O que apresentamos foi o suficiente para o entendimento das práticas censórias possíveis de serem narradas por meio dos pareceres e também da forma como a mentalidade censória era utilizada – por meio da metodologia delineada. Mesmo assim, reconhecemos que o material utilizado ainda pode ganhar diferentes análises conforme o marco epistêmico/teórico escolhido pelo pesquisador. Notavelmente um estudo sobre o uso do poder orgânico como prerrogativa para a defesa moral poderia ser realizado. Da mesma forma, o trabalho dos autores no trato com a censura pode ser compreendido na forma como o micropoder traz diversas discussões sociais a partir do recurso comunicativo da telenovela. A noção do “devir” de Gilles Deleuze poderia ser igualmente aplicada para pensar os meandros da censura, na questão do processo, negociação e exibição.

Inferimos que todos os documentos que tivemos acesso, mas não o empregamos nesta pesquisa, ou seja, as telenovelas exibidas após o período histórico que realizamos o corte temporal, não seriam necessárias em virtude da hipótese de trabalho. Possivelmente seria um meio de enriquecer o trabalho ao apresentar a forma como outras telenovelas foram censuradas. Todavia, ao mesmo passo que poderia enriquecer, poderia prejudicá-lo no tocante à extensão.

---

<sup>361</sup> Embora não conste nessa tese a análise documental de “Escalada” (TV Globo, 1975), de Lauro César Muniz, vale o mesmo princípio. Em diversas ocasiões o autor mencionou o fato de não poder fazer qualquer menção ao nome de Juscelino Kubitschek, todavia não encontramos essa informação claramente expressa nos documentos que tivemos acesso.

Ademais, esta tese não se constitui um fim, apenas o início de uma longa e necessária pesquisa. Certamente ainda temos muito que estudar e entender o rico material depositado no Arquivo Nacional. Não somente com as telenovelas exibidas na faixa das 20h, mas também os demais horários. Este trabalho consiste em “abrir portas” ou “abrir picadas” para que outras tantas pesquisas sejam desenvolvidas.



## REFERÊNCIAS

### FONTES PRIMÁRIAS DE INFORMAÇÃO

#### Documentos Primários

ARQUIVO NACIONAL BRASÍLIA. Fundo: Divisão de Cesuras às Diversões Públicas. Série: Programas de Rádio e Televisão. Subsérie: Telenovela. Caixas: 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 29 e 35.

#### Legislação

BRASIL. Constituição Política do Império do Brasil, de 25 de março de 1824. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm). Acesso em 14/jan/2017.

BRASIL. Lei de 1º de outubro de 1828. Dá nova forma às Câmaras Municipais, marca suas atribuições e o processo para sua eleição e dos Juizes de Paz. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM-1-10-1828.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-1-10-1828.htm). Acesso em 14/jan/2017.

BRASIL. Lei de 16 de dezembro de 1830. Manda executar o código criminal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm). Acesso em 14/jan/2017.

BRASIL. Lei nº 261, de 3 de dezembro de 1841. Reformando o código do processo criminal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM261.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM261.htm). Acesso em 14/jan/2017.

BRASIL. Regulamento nº 120, de 31 de janeiro de 1842. Regula a execução da parte policial e criminal da lei nº 261 de 03 de dezembro de 1841. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/regula/1824-1899/regulamento-120-31-janeiro-1842-560826-publicacaooriginal-84031-pe.html>. Acesso em 15/jan/2017.

BRASIL. Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845. Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura das Peças, que houverem de ser representadas nos teatros desta corte, e faz extensivas aos das províncias as que lhes são aplicáveis. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-425-19-julho-1845-560525-publicacaooriginal-83574-pe.html>. Acesso em 14/jan/2017.

BRASIL. Aviso nº 296 de 17 de dezembro de 1851. Declara que a censura das peças revistas e licenciadas pelo Conservatório Dramático Brasileiros deve ser respeitada tão somente na parte literária, sem que de nenhum modo fique vetado ao Chefe de Polícia e a seus Delegados o exercício de atribuição que lhe confere o Art. 137 do Regulamento de 31 de janeiro de 1842. In: COLEÇÃO DAS DECISÕES DO GOVERNO DO IMPÉRIO DO BRASIL. Tomo XIV – 1851. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1852. p. 302-303. Disponível em: [http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18381/collecao\\_leis\\_1851\\_parte3.pdf?sequence=3](http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18381/collecao_leis_1851_parte3.pdf?sequence=3). Acesso em 23/jan/2017.

BRASIL. Decreto nº 4666, de 4 de janeiro de 1871. Cria nesta corte um novo conservatório dramático, marca suas atribuições e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4666-4-janeiro-1871-552047-publicacaooriginal-68962-pe.html>. Acesso em 24/jan/2017.

BRASIL. Decreto nº 85-A de 23 de dezembro de 1889. Cria uma comissão militar para o julgamento dos crimes de conspiração contra a República e seu governo, aplicando-lhe as penas militares de sedição. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-85-a-23-dezembro-1889-543749-publicacaooriginal-54307-pe.html>. Acesso em 24/jan/2017.

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24 de fevereiro de 1891. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm). Acesso em 24/jan/2017.

BRASIL. Decreto nº 2557 de 21 de julho de 1897. Declara extinto o Conservatório Dramático. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2557-21-julho-1897-539893-publicacaooriginal-39456-pe.html>. Acesso em 24/jan/2017.

BRASIL. Decreto nº 3640 de 14 de abril de 1900. Reorganiza o serviço policial do Distrito Federal. In: COLEÇÃO DAS LEIS DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL DE 1900. Volume I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902. p. 439-457. Disponível em: [http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18723/collecao\\_leis\\_1900\\_parte2.pdf?sequence=2](http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18723/collecao_leis_1900_parte2.pdf?sequence=2). Acesso em 24/jan/2017.

BRASIL. Lei nº 3071, de 1º de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-3071-1-janeiro-1916-397989-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 25/out/2017.

BRASIL. Decreto nº 14529, de 9 de dezembro de 1920. Dá novo regulamento às casas de diversões e espetáculos públicos. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em 26/jan/2017.

BRASIL. Lei nº 4.793, de 7 de janeiro de 1924 [a]. Fixa a despesa geral dos Estados Unidos do Brasil para o exercício de 1924. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1920-1929/lei-4793-7-janeiro-1924-565572-publicacaooriginal-89342-pl.html>. Acesso em 08/fev/2017.

BRASIL. Decreto nº 16.590, de 10 de setembro de 1924 [b]. Aprova o regulamento das casas de diversões públicas. Diário Oficial da União. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2012907/pg-1-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-13-09-1924/pdfView>. Acesso em 02/fev/2017.

BRASIL. Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Aprova o regulamento da organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 08/fev/2017.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932 [a]. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a taxa cinematográfica para a educação popular e da outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>. Acesso em 11/fev/2017.

BRASIL. Decreto nº 21111, de 1º de março de 1932 [b]. Aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html>. Acesso em 22/mar/2017.

BRASIL. Decreto nº 22.332, de 10 de janeiro de 1933. Reajusta o serviço policial do Distrito Federal e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22332-10-janeiro-1933-501608-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 11/fev/2017.

BRASIL. Decreto nº 24.531, de 2 de julho de 1934 [a]. Aprova novo regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24531-2-julho-1934-498209-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15/fev/2017.

BRASIL. Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934 [b]. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15/fev/2017.

BRASIL. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 16 de julho 1934 [c]. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1930-1939/constituicao-1934-16-julho-1934-365196-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 15/fev/2017.

BRASIL. Retificação do Decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932. Publicada no Diário Oficial da União em 29 de outubro de 1936. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-retificacao-81523-pe.html>. Acesso em 11/fev/2017.

BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 10 de novembro de 1937. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm). Acesso em 18/fev/2017.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939 [a]. Cria o departamento de imprensa e propaganda e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 18/fev/2017.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939 [b]. Dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm). Acesso em 18/fev/2017.

BRASIL. Decreto-lei nº 7582, de 25 de maio de 1945 [a]. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7582-25-maio-1945-417383-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 22/mar/2017.

BRASIL. Decreto-lei nº 8356, de 12 de dezembro de 1945 [b]. Dispõe sobre a manifestação do pensamento por meio da radiodifusão. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8356-12-dezembro-1945-458235-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 22/mar/2017.

BRASIL. Decreto-lei 8.462, de 26 de dezembro de 1945 [c]. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no DFSP e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8462-26-dezembro-1945-458500-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 22/maio/2017.

BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil, de 18 de setembro de 1946 [a]. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 22/mar/2017.

BRASIL. Decreto-lei nº 9788, de 6 de setembro de 1946 [b]. Extingue o Departamento Nacional de Informações e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/De19788.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De19788.htm). Acesso em 21/maio/2017.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 [c]. Aprova o regulamento do Serviço de Diversões Públicas do Departamento Federal de segurança pública. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 11/jun/2017.

BRASIL. Decreto nº 22014, de 3 de outubro de 1946 [d]. Altera a redação do art. 31 do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, aprovado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-22014-31-outubro-1946-341367-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 12/jun/2017.

BRASIL. Decreto nº 30179, de 19 de novembro de 1951. Dispõe sobre a exibição de filmes nacionais. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=81397&norma=107971>. Acesso em 15/jun/2017

BRASIL. Decreto nº 37008, de 8 de março de 1955. Aprova o Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública In: COLEÇÃO DAS LEIS DE 1955. Atos do Poder Executivo. Decretos de Janeiro a Março. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955. p. 343-399. Disponível em: [http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18903/collecao\\_leis\\_1955\\_parte2.pdf?sequence=7](http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/18903/collecao_leis_1955_parte2.pdf?sequence=7). Acesso em 1º/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 47466, de 22 de dezembro de 1959. Dispõe sobre a exibição de filmes nacionais. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-47466-22-dezembro-1959-386898-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15/jun/2017.

BRASIL. Decreto nº 50450, de 12 de abril de 1961 [c]. Regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50450-12-abril-1961-390081-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 04/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 51134, de 3 de agosto de 1961 [a]. Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio e da televisão, o funcionamento de alto-falantes, e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-51134-3-agosto-1961-390748-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 03/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 50518, de 2 de maio de 1961 [b]. Dispõe sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes estrangeiros destinados à projeção nos cinemas e pela TV, e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50518-2-maio-1961-390451-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 03/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 1023, de 17 de maio de 1962 [a]. Altera e revoga do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 18527, de 10 de dezembro de 1928, e dá outras providências. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=113835>. Acesso em 03/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 1134, de 4 de junho de 1962 [b]. Revoga o Decreto nº 50.518, de 2 de maio de 1961, que dispõe sobre a fiscalização de filmes cinematográficos e dá nova redação. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-1134-4-junho-1962-355379-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 03/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 446, de 3 de janeiro de 1962 [c]. Prorroga a entrada em vigor dos artigos 1º a 5º do Decreto nº 50.450, de 12 de abril de 1961. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-446-3-janeiro-1962-353435-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 04/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 544, de 31 de janeiro de 1962 [d]. Revoga o Decreto nº 50.450, de 12 de abril de 1961, que regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão e institui novas normas que passarão a regular a mesma matéria. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-544-31-janeiro-1962-355790-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 04/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 697, de 15 de março de 1962 [e]. Altera a redação do art. 3º, § 3º do Decreto nº 544, de 31 de janeiro de 1962, que regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial, através das emissoras de televisão. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-697-15-marco-1962-353566-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 04/jul/2017.

BRASIL. Decreto nº 52745, de 24 de outubro de 1963. Dispõe sobre a exibição de filmes brasileiros. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-52745-24-outubro-1963-392746-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15/jun/2017.

BRASIL. Lei nº 4483, de 16 de novembro de 1964. Reorganiza o Departamento Federal de Segurança Pública, e dá outras providências. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L4483.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4483.htm). Acesso em 17/jan/2018.

BRASIL. Decreto nº 56499, de 21 de junho de 1965. Dispõe sobre a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros a que se refere o Decreto nº 52745, de 24 de outubro de 1963. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56499-21-junho-1965-396687-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15/jun/2017.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, de 24 de janeiro de 1967 [a]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm). Acesso em 17/jan/2018.

BRASIL. Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967 [b]. Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0200.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0200.htm). Acesso em 17/jan/2018.

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968 [a]. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 17/jan/2018.

BRASIL. Ato Institucional n. 5 de 13 de dezembro de 1968 [b]. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm). Acesso em 17/jan/2018.

BRASIL. Decreto-lei nº 1077, de 26 de janeiro de 1970 [a]. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm). Acesso em: 18/jan/2018.

BRASIL. Portaria nº 11-B, de 6 de fevereiro de 1970 [b]. Subordina a divulgação de livros e periódicos no território nacional à verificação prévia da existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 146-147.

BRASIL. Instrução nº 1-70, do Ministro da Justiça, de 24 de fevereiro de 1970 [c]. Isenta de verificação prévia, para os fins da portaria nº 11-B, de 6 de fevereiro de 1970, as publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosófico, científico, bem como as que não versam temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 148.

BRASIL. Portaria nº 219, de 17 de março de 1970 [d]. Baixada pelo diretor geral do Dep. De Polícia Federal. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 149-153.

BRASIL. Portaria nº 14-70/SCDP, de 30 de março de 1970 [e]. Filmes para cinematecas e cineclubes. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 250-252.

BRASIL. Portaria nº 8-70, de 12 de fevereiro de 1970 [f]. Peças Pornográficas. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 260.

BRASIL. Portaria nº 13-70, de 26 de fevereiro de 1970 [g]. Normas para televisão, diretrizes para cumprimento do dec-lei 1077. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 258-259.

BRASIL. Portaria nº 15-70, de 31 de março de 1970 [h]. Modelo de requerimento para rádio e televisão. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 253-255.

BRASIL. Portaria nº 16-70/SCDP. 1970 [i]. Faixas etárias. In: RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA. **Censura Federal**. Brasília: C. R. Editor, 1971. p. 256-257.

BRASIL. Decreto nº 70665, de 2 de julho de 1972. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 19/jan/2018.

BRASIL. Decreto nº 73332, de 19 de dezembro de 1973. Define a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-73332-19-dezembro-1973-421716-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 19/jan/2018.

BRASIL. Emenda Constitucional nº 9, de 28 de junho de 1977 [a]. Dá nova redação ao § 1º do artigo 175 da Constituição Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc\\_anterior1988/emc09-77.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc09-77.htm). Acesso em 25/out/2017.

BRASIL. Lei nº 6515, de 26 de dezembro de 1977 [b]. Regula os casos de dissolução da sociedade conjugal e do casamento, seus efeitos e respectivos processos, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6515.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6515.htm). Acesso em 25/out/2017.

BRASIL. Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Emendas/Emc\\_anterior1988/emc11-78.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc11-78.htm). Acesso em 19/jan/2018.

BRASIL. Decreto nº 83973, de 13 de setembro de 1979. Regulamenta o artigo 15, e seguintes, da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-83973-13-setembro-1979-433144-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 17/jan/2018.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, 5 de outubro de 1988 [a]. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 19/jan/2018.

BRASIL. Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, 5 de outubro de 1988 [b]. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/conadc/1988/constituicao.adct-1988-5-outubro-1988-322234-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 19/jan/2018.

BRASIL. Decreto nº 9262, de 9 de janeiro de 2018. Extingue cargos efetivos vagos e que vierem a vagar dos quadros de pessoal da administração pública federal, e veda abertura de concurso público e provimento de vagas adicionais para os cargos que especifica. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2018/decreto/D9262.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/D9262.htm). Acesso em 08 fev 2018.

SÃO PAULO. Decreto nº 4405-A, de 17 de abril de 1928. Da regulamento às leis n<sup>os</sup> 2.034, de 30 de dezembro de 1924; 2.172-B, de 28 de dezembro de 1926; 2.210, de 28 de novembro de 1927 e 2226-A de 19 de dezembro de 1927 e consolida as disposições vigentes relativas ao serviço policial do Estado e às atribuições das respectivas autoridades. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1928/decreto-4405A-17.04.1928.html>. Acesso em 02/jul/2017.

SÃO PAULO. Decreto-lei nº 12009, de 14 de junho de 1941. Aprova o Regulamento e o quadro do pessoal do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto.lei/1941/decreto.lei-12009-14.06.1941.html>. Acesso em 02/jul/2017.

SÃO PAULO. Decreto-lei nº 16724, de 16 de janeiro de 1947. Dispõe sobre criação de Divisões de Diversões Públicas e Radiodifusão e dá outras providências. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto.lei/1947/decreto.lei-16724-16.01.1947.html>. Acesso em 02/jul/2017.

SÃO PAULO. Decreto nº 30360, de 11 de dezembro de 1957. Dispõe sobre o funcionamento de “Boites”, “Dancings”, “Taxi-Girls”, “Bares com Música” e estabelecimentos congêneres e dá outras providências. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1957/decreto-30360-11.12.1957.html>. Acesso em 02/jul/2017.

SÃO PAULO. Decreto nº 47450, de 28 de dezembro de 1966. Dispõe sobre divertimentos públicos no Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1966/decreto-47450-28.12.1966.html>. Acesso em 02/jul/2017.

SÃO PAULO. SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA. SEGUNDA DELEGACIA AUXILIAR. DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Disposições legais relativas às Diversões Públicas. São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Segurança Pública, 1967.



**Fontes Jornalísticas**

AGUIAR, Flavio. Disciplina a Bordo. **Movimento**, Rio de Janeiro, ed. n° 18. 3 nov 1975. p. 20.

AMÂNCIO, Thiago. O médico que não receitava remédios. **Folha de S. Paulo On-line**. Cotidiano. Mortes. São Paulo, 21 jun 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/06/1894519-mortes-o-medico-que-nao-receitava-remedios.shtml>. Acesso em 04 out 2017.

ANTENORE, Armando. Ator diz que inventou merchandising. **Folha de S. Paulo on-line**. Ilustrada. 27 de set 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/27/ilustrada/5.html>. Acesso em 05 nov 2017.

ATÉ REGULAMENTAÇÃO PARA O BEIJO NO CÓDIGO DE CENSURA. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 45, Edição n° 13470, 7 abr 1970. p. 2.

BOMBA DO DIA. **Jornal do Brasil**, Editorial. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição 182, 8 nov 1968. p. 7.

BRANCO, Carlos Castello. Coluna do Castello. **Jornal do Brasil**. 1° cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 235, 6 jan 1986. p. 4.

BUZAID AFIRMA QUE COMBATE À IMORALIDADE DESTINA-SE A MANTER SEGURANÇA DO PAÍS. **Jornal do Brasil**, 1° Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição 294, 21 mar 1970. p. 3.

BUZAID NÃO VÊ RAZÃO PARA REVOGAR CENSURA PRÉVIA. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 45, Edição n° 13450, 13 mar 1970. p. 14.

BUZAID: - É CONSTITUCIONAL DECRETO CONTRA PORNOGRAFIA. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 45, Edição n° 13443, 5 mar 1970. p. 6.

BUZAID: BRASIL CAMINHA PARA O FEDERALISMO DE INTEGRAÇÃO. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 46, Edição n° 13756, 11 mar 1971. p. 8

BUZAID: TV TEM NÍVEL DE PROGRAMAS EM GERAL BOM. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 47, Edição n° 13937, 9 out 1971. p. 10.

CARLOS, Lasinha Luis. Televisão – Vista Panorâmica. **Correio da Manhã**, 2° Caderno, Rio de Janeiro, Ano 63, Edição n° 21553, 10 de julho de 1963. p. 3.

CARNEIRO, Paulo Luiz; VILLELA, Gustavo. Iolanda Costa e Silva, a primeira dama na ditadura que virou notícia na Lava-jato. **O Globo on-line**. País. 16 maio 2017. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/iolanda-costa-silva-primeira-dama-na-ditadura-que-virou-noticia-na-lava-jato-21333216>. Acesso em 09 nov 2017.

CEL. CAMPELO DIZ QUE A CENSURA CONTINUARÁ. **Jornal do Brasil**. 1° Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 268. 14 fev 1968. p. 15.

CENSURA 77: FICA PROIBIDO O AMOR NA TV. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, Ano 86, edição nº 260, 24 dez 1976. p. 8.

CENSURA AUTOCRÍTICA. **O Globo**, Editorial. Rio de Janeiro, Ano 54, Edição nº 16508, 27 dez 1978. p. 3.

CENSURA DIZ QUE PROIBIU A NOVELA EM DEFESA DA MORAL, DA ORDEM PÚBLICA E DA IGREJA. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, Ano 85, edição nº 143, 29 ago 1975. p. 8.

CENSURA FEDERAL PROÍBE PROGRAMA DE TELEVISÃO QUE HUMILHE SEUS CANDIDATOS. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 38, 22 maio 1969. p. 7.

CENSURA MUDA VISTOS DE ROMERO LAGO. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 19, 30 abr 1969. p. 12.

CENSURA PEDE QUE CRIANÇA VEJA MENOS TB. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 160, 11 out 1969. p. 10.

CENSURA PROÍBE A MENORES DE 18 ANOS E RETARDO HORÁRIO DA NOVELA 'BETO ROCKFELLER'. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 06, 15 abr 1969. p. 10.

CENSURA SERÁ REGIDA AGORA SÓ PELA ARTE. **Jornal do Brasil**. Capa. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 231, 31 dez 1967; 1º jan 1968. p. 1.

CENSURA TINHA CHEFE FORAGIDO DA JUSTIÇA. **Jornal do Brasil**. Capa. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 303, 28 mar 1968. p. 1.

CIMINO, James. Censura inspirou tique de Sinhozinho Malta em 'Roque Santeiro'. **Portal Uol**, TV e Famosos, Brasília, 17 jan 2013. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/17/marca-registrada-de-sinhozinho-malta-em-roque-santeiro-foi-copiada-de-censura.htm>. Acesso em 29 set 2016.

DESPEDIDA DE CASADO. **O Globo**, Primeiro Caderno. Rio de Janeiro, ano 52, edição nº 15785. 26 dez 1976. p. 17.

DIRETOR DA CENSURA ACHA LEI INCOERENTE COM A REALIDADE. **O Globo**, Primeiro Caderno, O País. Rio de Janeiro, Ano 54, Edição nº 16507, 26 dez 1978. p. 5.

DIRETOR DA CENSURA FEDERAL AFIRMA QUE NÃO TEM PRAZER NENHUM EM PROIBIR FILMES. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição nº 160, 13 out 1968. p. 38.

DIRETOR DA CENSURA VÊ INTELECTUAL COMO DOENTE QUE 'DETESTA MÉDICOS'. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 86, Edição nº 265, 30 dez 1976. p. 15.

DITADURA ENVERGONHADA. **Jornal do Brasil**, Editorial. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição 181, 7 nov 1968. p. 6.

DPF CONTRATARÁ 120 CENSORES PARA LER PUBLICAÇÕES IMORAIS. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 45, Edição nº 13428, 16 fev 1970. p. 7.

DPF SUSPENDE CENSORES SUSPEITOS DE CORRUPÇÃO. **Jornal do Brasil**. 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 237, 9/jan/1968. p. 10.

DUTRA, Maria Helena. Mais uma vez, o raio cai no mesmo lugar. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, Ano 86, edição nº 260, 24 dez 1976. p. 8.

EMPOSSADO NOVO CHEFE DA CENSURA. **Correio Braziliense**. Brasília, nº 3320, 8 out 1970. p. 3.

EXÉRCITO PRENDE E SOLTA TÔNIA CARRERO. **Jornal do Brasil**. 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 268. 14 fev 1968. p. 15.

FALCÃO DEVE ESTABELECEER CENSURA PRÉVIA DO TEXTO INTEGRAL DAS TELENÓVELAS. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 85, Edição 201, 26 out 1975. p. 8.

FALCÃO DIZ QUE CENSURA NÃO O PREOCUPA E QUER DISTÂNCIA DA NOTÍCIA. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 86, Edição 260, 24 dez 1976. p. 2.

FALCÃO LOUVA QUEM EXALTA A CENSURA. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 85, Edição 186, 11 out 1975. p. 14.

FALCÃO PÕE CENSURA EM ESTUDOS. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 83, Edição nº 352, 30 mar 1974. p. 4.

FON, Antônio Carlos. Uma questão de limites. **Revista Veja**. Especial. nº 434. Editora Abril, São Paulo, 29 dez 1976. p. 28-47.

FUI EU QUE DETIVE ROQUE SANTEIRO. **O Globo**, O País, Rio de Janeiro, Ano 61, edição nº 18960, 10 set 1985. p. 3.

GAMA E SILVA QUER RESOLVER DE VEZ PROBLEMA DA CENSURA COM O CONSELHO NACIONAL. **Jornal do Brasil**. 1º cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 234. 5 jan 1968. p. 10.

GAMA ENTREGA AO PRESIDENTE AMANHÃ A MINUTA DE DECRETO QUE CORTA ÁREA DA CENSURA. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 274, 21 fev 1968. p. 10.

GAMA NEGA PROCESSOS NOVOS MAS OS ADMITE NO FUTURO. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição 176, 1º nov 1968. p. 3

GOVERNO PASSA EM REVISTA SEU 1º ANO. **Jornal do Brasil**. 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 293, 16 mar 1968. p. 14-15.

INFORME JB. Proibido para maiores. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 85, Edição 107, 24 jul 1975. p. 8.

INVESTIGADA A CORRUPÇÃO NA CENSURA. **Correio da Manhã**. Capa. Rio de Janeiro, Ano 68, nº 22933, 9 jan 1968. p. 1.

LASKIER, Fernanda. 'Roque Santeiro': censura adiou estreia da trama por dez anos. **Extra On-line**, TV e Lazer, Rio de Janeiro, 20 out 2010. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/roque-santeiro-censura-adiou-estreia-da-trama-por-dez-anos-368742.html>. Acesso em 29 set 2016.

LEITE, Adeth. Teatro, quase sempre. **Diário de Pernambuco**, 1º Cad. Recife, Ano 146, Edição nº 08, 10 jan 1971. p. 23.

MACHADO, Roméro C. **O retrato de Roberto Marinho em preto e branco**. s/d. Disponível em: <http://dossieglobo.blogspot.com.br/2009/05/o-retrato-de-roberto-marinho-em-preto-e.html>. Acesso em 29 set 2016.

MINISTRO DIZ QUE CENSURA VAI DEIXAR DE INCOMODAR. **Jornal do Brasil**. 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 268. 14 fev 1968. p. 15.

NEI TRATA DE CENSURA E LIVROS COM FALCÃO. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 85, Edição 121, 7 ago 1975. p. 7.

NOVELAS CENSURADAS: EX-CENSORES EVITAM COMENTAR TRABALHO E DIZEM QUE FAMÍLIAS NÃO SABIAM. **O Globo on-line**. Cultura. Rio de Janeiro, 2 abr 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/novelas-censuradas-ex-censores-evitam-comentar-trabalho-dizem-que-familias-nao-sabiam-12061451>. Acesso em 22 jan 2018.

O FUTURO DE UM IMPÉRIO. **Veja**. Editora Abril, São Paulo, nº 422, 6 out 1976. p. 82-99.

POLICIAL DE CARREIRA VAI PARA CENSURA. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 81, Edição nº 170, 23 out 1971. p. 3.

PRESIDÊNCIA DA ARENA NÃO ESTÁ DEFINIDA. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 85, Edição 045, 23 maio 1975. p. 3.

PROGRAMAS DE TELEVISÃO EXIGEM RIGOR NO EXAME. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 85, Edição nº 142, 28 ago 1975. p. 14.

PROGRAMAS DE TV EM AUDITÓRIO AGORA VÃO SER PRÉ-GRAVADOS. **O Globo**, Primeira Seção. Rio de Janeiro, Ano 47, Edição nº 14115, 9 maio 1972. p. 16.

PROTESTO CONTRA A CENSURA LEVA QUASE 300 PESSOAS A LOTAR O AUDITÓRIO DA ABI. **Jornal do Brasil**. 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 237, 9 jan 1968. p. 10.

RECORDE DA CENSURA. **Diário de Pernambuco**, Segundo Caderno. Recife, Ano 150, Edição nº 233, 30 ago 1975. p. 9.

ROQUE SANTEIRO. **O Globo**, Primeiro Caderno. Rio de Janeiro, Ano 51, Edição nº 15304, 28 ago 1975. p. 5.

RISEMBERG, Arnaldo. Casados, até que a censura os separe. **Revista Amiga TV Tudo**, Rio de Janeiro, Edição nº 347, 13 jan 1977. p. 4-7.

SCHMIDT, Bernardo. J. Pereira, “No mundo dos discos”.... **No mundo dos discos**. 18 nov 2013. Disponível em: <http://nomundodosdiscos.blogspot.com.br/2013/11/j-pereira-no-mundo-dos-discos.html>. Acesso em: 30/jun/2017.

SENADOR APLAUDE CENSURA. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, Ano 85, edição nº 144, 30 ago 1975. p. 8.

SUPREMO DARÁ EM ÚLTIMA INSTÂNCIA A DEFINIÇÃO DO QUE É IMORALIDADE. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 263, 13 fev 1970. p. 7.

TARDÁGUILA, Cristina. Ex-chefe do Departamento de Censura diz que trabalhava 'sem envolvimento emocional'. **O Globo on-line**, Brasil. Rio de Janeiro, 28 mar 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/ex-chefe-do-departamento-de-censura-diz-que-trabalha-sem-envolvimento-emocional-12011886>. Acesso em 5 fev 2018.

TELEVISÃO. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, Ano 85, edição nº 141, 27 ago 1975. p. 7.

VIRGÍLIO: BOÇALIDADE É IMPÉRIO NO BRASIL. **Jornal do Brasil**. 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 78, Edição 268. 14 fev 1698. p. 15.

WILSON AGUIAR TOMA POSSE NO SCDP. **Correio Braziliense**. Brasília, nº 3090, 10 jan 1970. p. 2.

WILSON AGUIAR VÊ DIVERSAS FORMAS DE MORAL E ADMITE REVER CRITÉRIOS DA CENSURA. **Jornal do Brasil**, 1º Cad. Rio de Janeiro, Ano 79, Edição nº 286, 12 mar 1970. p. 7.

### Referências Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a Censura**: de como o Cutelo Vil incidiu na Cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALVES, Vida. **TV Tupi**: uma linda história de amor. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

BAFFA, Ayrton. **Nos porões do SNI**: o retrato do monstro de cabeça oca. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

BARRETO FILHO, Mello. **Diversões Públicas**: Legislação, Doutrina: Prática Administrativa. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Filho, 1941.

BASBAUM, Hersch W. **Lauro César Muniz**: solta o verbo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BRAUNE, Bia; RIXA. **Almanaque da TV**. São Paulo: Ediouro, 2007.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. **O Campeão de Audiência**: uma autobiografia. São Paulo: Best Seller, 1991.

COSTA, Cristina (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

DANIEL FILHO. **Antes que me esqueçam**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

DIAS GOMES, Alfredo. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

FAGUNDES, Coriolano de L. C. **Censura & Liberdade de Expressão**. São Paulo: Record, 1974.

FALCÃO, Armando. **Tudo a declarar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Mauro; COELHO, Cleodon. **Nossa Senhora das Oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônicas do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

\_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

\_\_\_\_\_. **A ditadura derrotada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014c.

GIANFRANCESCO, Mauro; NEIVA, Eurico. **De noite tem... um show de teledramaturgia na TV pioneira**. São Paulo: Giz, 2009.

IPANEMA, Marcello de. **A Censura no Brasil (1808-1821)**. Rio de Janeiro: Gráfica e editora Aurora, 1949.

LEBERT, Nilu. **Walter George Durst**: doce guerreiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

LESDEMA, Vilmar. **Silvio de Abreu**: um homem de sorte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores:** histórias da teledramaturgia. Livro 1. São Paulo: Globo, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Autores:** histórias da teledramaturgia. Livro 2. São Paulo: Globo, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da TV Globo.** Vol: 1: Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MORAIS, Cida (org.). **O teatro de José Vicente:** primeiras obras. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

NASSER, David. **A revolução dos covardes:** diário secreto de Severo Fournier, reportagens políticas e ordem da censura do ditador. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1947.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio. **O livro do Boni.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

PEREIRA, José. **Teatro e cinema:** da condenação do seu desvirtuamento. São Paulo: Exposição do Livro editora, 1961.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente Alencar; GARCIA, Wilson de Queróz. **Censura Federal:** leis, decretos-lei, decretos e regulamento. Brasília: C. R. Editora, 1971.

SÃO PAULO. SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA. SEGUNDA DELEGACIA AUXILIAR. DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS. **Disposições legais relativas às Diversões Públicas.** São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Segurança Pública, 1967.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso:** audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SIMPÓSIO “CENSURA: HISTÓRICO, SITUAÇÃO E SOLUÇÃO”. **Diário do Congresso Nacional.** Seção I. Ano 35, Suplemento ao nº 154. Brasília, 3 dez 1980.

XEXÉO, Artur. **Janete Clair:** a usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

### **Referências Eletrônicas**

CDDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/arquivo>.

MEMÓRIA GLOBO: <http://memoriaglobo.globo.com>.

STF: <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/>.

TELEDRAMATURGIA: <http://www.teledramaturgia.com.br/>.

## FONTES SECUNDÁRIAS DE INFORMAÇÃO

**Referências Bibliográficas**

ALGRANTI, Leila Mezan. Política, religião e moralidade: a censura de livros no Brasil de D. João VI (1808-1821). In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002. p. 90-119.

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

AMARAL, Hélio S. **Censura à televisão: ensaios sobre os efeitos da censura na linguagem da televisão no Brasil**. 1980. 118f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Programa de Pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac, 2000.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. O Dono da casa: notas sobre a imagem do poder no “mito Vargas”. **Religião e Sociedade**, vol. 13, nº 2, p. 102-122, jul. 1986.

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. 4ª Ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 153-176.

BAGNO, Marcos. **A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARBOSA, Marialva. Por que estudar os clássicos? In: MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme M. **Pensamento Comunicacional Brasileiro: o legado das ciências humanas**. Vol. 1: História e sociedade. São Paulo: Paulus, 2014. p. 257-266.

\_\_\_\_\_. **História da Comunicação no Brasil**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. **História Cultural da Imprensa: Brasil – 1800-1900**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

\_\_\_\_\_. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória**. Niterói: UFF, 2007a.

\_\_\_\_\_. **História Cultural da Imprensa: Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007b.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.



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

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 9ª ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. Trad. Sérgio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: FIGUEIREDO, Janaina P. A. B.; FERREIRA, Marieta de M. (orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 183-191.

\_\_\_\_\_. **O Poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Cristina. O trabalho da vingança na comunicação literária segundo Antonio Candido. In: MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme M. **Pensamento Comunicacional Brasileiro**: o legado das ciências humanas. Vol. 1: História e sociedade. São Paulo: Paulus, 2014. p. 539-547.

\_\_\_\_\_. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: UFJF; OP.COM, 2005.

\_\_\_\_\_; FERNANDES, Guilherme M. Gabriela do romance ao remake. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVII, 2014, Foz do Iguaçu-PR. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1807-1.pdf>. Acesso em 10 set 2016.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. 1960/70. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**: el feminismo y la subversión de la identidad. Trad. Mª Antonia Muñoz. Barcelona (Espanha): Paidós, 2007.

CALABRE, Lia. **O rádio na sintonia do tempo**: radionovelas e cotidiano (1940-1946). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Monte Cristo ou da Vingança**. Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

CAPPARELLI, Sérgio; SANTOS, Susy dos. La televisión en Brasil. In: OROZCO, Guillermo (coord.). **Historias de la televisión en América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2002. p. 65-116.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas**: o DEOPS e as Minorias Silenciadas. 2ª ed. amp. São Paulo: Ateliê Editorial; Fapesp, 2002.

\_\_\_\_\_. (org.). **Minorias Silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002.

CARVALHO, José Alberto M; BRITO, Fausto. A demografia brasileira e o declínio da fecundidade no Brasil: contribuições, equívocos e silêncios. **Revista Brasileira de Estudos Populacionais**. São Paulo, vol. 22, nº 2, p. 351-369, jul/dez 2005.

CARVALHO, Júlia. **Amordaçados**: uma história da censura e de seus personagens. Barueri: Manole, 2013.

CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006.

COSTELLA, Antônio F. **O controle de informação no Brasil**: Evolução histórica da legislação brasileira de Imprensa. Petrópolis: Vozes, 1970.

CUNHA, Getúlio Nascentes. A polícia nos teatros e cinemas do Rio de Janeiro (1890-1930). SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, JOÃO PESSOA, PB. **Anais...** João Pessoa: Anpuh, 2003. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.267.pdf>. Acesso em 14/jan/2017.

CZIZEWSKI, Claiton C. **Comunicação e Educação**: a violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas*. 2012. 232f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

ENGELS, Friedrich. **A origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

FADUL, Anamaria. Telenovela e família no Brasil. **Comunicação e Sociedade**: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, nº 34, p. 13-39, 2º sem 2000.

FARGE, Arlette; MURAD, Fátima. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FARIA, Vilmar E.; POTTER, Joseph E. Television, telenovelas, and fertility change in North-East Brazil. In: LEETE, Richard (ed.). **Dynamics of values in fertility change**. New York: Oxford, 1999.

FERNANDES, Guilherme M. O processo de modernização da telenovela brasileira: o protagonismo das TVs Tupi e Excelsior. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40º, 2017, Curitiba-PR. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2360-1.pdf>. Acesso em 10 fev 2018.

\_\_\_\_\_. **A homossexualidade de personagens protagonistas das telenovelas da Rede Globo**: uma leitura a partir dos periódicos gerais e especializados do acervo da Biblioteca

Nacional. 2014. 129f. Relatório de Pesquisa – Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP), Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. **A representação das identidades homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: uma leitura dos personagens protagonistas no período da censura militar à televisão.** 2012. 362f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

\_\_\_\_\_; BRANDÃO, Cristina. Identidade homoafetiva em telenovelas: percepções distintas entre a audiência massiva e a audiência folk. **GEMINIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, ano 1, n. 1, p. 99-125, 2010.** Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/34/31>. Acesso 09 set 2016.

FERNANDES, Maria Madalena. A vingança em Antonio Candido. In: MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme M. **Pensamento Comunicacional Brasileiro: o legado das ciências humanas.** Vol. 1: História e sociedade. São Paulo: Paulus, 2014. p. 549-553.

FERREIRA, Cláudio. **Beijo amordaçado: a censura às telenovelas durante a Ditadura Militar.** Brasília: Ler, 2016.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi: revista do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, nº 5, vol 3 p. 251-286, dez 2002.**

\_\_\_\_\_. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos.** Vol. 5: Ética, sexualidade, política. 2ª ed. Trad. Elisa Monteiro, Inês A. D. Barbosa. Org. Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade.** Vol. I: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade.** Vol. 2: O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder.** 3ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GALVÃO, Gabriela S. **A Ditadura Militar Brasileira e a Telenovela: Política, Influências e Censura nas obras *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre Terra*.** 2015. 157f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GARCIA, Miliandre. **A Censura de Costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988.** 2009. 77f. Relatório de

Pesquisa – Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP), Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. **“Ou Vocês Mudam ou Acabam”**: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985). 2008. 423f. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

GOMES, Ângela de Castro. Estado Novo: ambiguidades e heranças do autoritarismo no Brasil. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Vol II: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 35-70.

GOMES, Mayra Rorigues. **Palavras Proibidas**: pressupostos e subentendidos da censura teatral. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicações, 2008.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: RISÉRIO, Antonio et al. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005. p. 31-37.

\_\_\_\_\_. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá F.; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar**: história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 167-323.

KHÉDE, 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. 1ª ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2012.

LE GOFF, Jacques. As mentalidades: uma história ambígua. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História**: novos objetos. 3ª ed. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p.68-83.

\_\_\_\_\_. Documento/Monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: \_\_\_\_\_. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990. p. 535-553

LINS, Flávio; BRANDÃO, Cristina. **Cariocas do brejo entrando no ar**: o rádio e a televisão na construção da identidade juiz-forana (1940-1960). Juiz de Fora: Funalfa; UFJF, 2012.

LIPTON, Lawrence. **A revolução erótica**: o nascimento de uma nova moral? Trad. Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1975.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009. São Paulo: ECA/USP/Paulus, 2009.

\_\_\_\_\_. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**: revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP. São Paulo, nº 26, p. 17-34, 2003.

\_\_\_\_\_; BORELLI, Sílvia Helena. S.; RESENDE, Vera R. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MARCELINO, Douglas A. **Subversivos e pornográficos**: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

MARQUES DE MELO, José. **Televisão brasileira**: 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção. São Paulo: Cátedra Unesco/Umesp de Comunicação; Cátedra Unesco/Memorial da América Latina, 2010.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da Comunicação**: ideias, conceitos e métodos. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002. p. 155-179.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mídia Controlada**: a história da censura no Brasil e no mundo. São Paulo: Paulus, 2005.

MAZZAROLLO, Juvêncio. **A taipa da injustiça**: esbanjamento econômico, drama social e holocausto ecológico em Itaipu. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 2003.

MEDEIROS, Múcio. **O Conservatório Dramático como projeto civilizatório**: a retórica da cena e do censor no teatro imperial. 2010. 244f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História das Instituições) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MERCADANTE, Paulo. **A consciência conservadora no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

MOREIRA, Sônia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2006. p. 269-279.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Vol. 1: Neurose. 4ª ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e Política no Estado Novo (1937-1945). **Encontros com a Civilização Brasileira**, vol. 7, p. 87-94, jan 1979. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A Cultura Política Comunista: alguns apontamentos. In: NAPOLITANO; Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas Brasileiros**: Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 15-37.

NAPOLITANO; Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas Brasileiros**: Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. Um silêncio perverso: censura, repressão e o esboço de uma primeira esfera pública de poder (1820-1823). In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002. p. 121-153.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A Genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Monica Pimenta; GOMES, Ângela Castro. **Estado novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Luiz André Ferreira de. **Getúlio Vargas e o desenvolvimento do rádio no país**: um estudo do rádio de 1930 a 1945. 2006. 209f. Dissertação de Mestrado (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Programa de Pós-graduação em Bens Culturais e Projetos Sociais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 6ª reimpr. da 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PARK, Robert E. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da Sociologia do Conhecimento. In: STEINBERG, Charles S. (org.). **Meios de Comunicação de Massa**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 168-185.

PAULO, Heloisa Helena de Jesus. **O DIP e a juventude no Estado Novo (1939-1945)**: análise de uma ideologia através do discurso de um órgão de propaganda estatal. 1987. 113f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1987.

PEREIRA, Rita Marisa R.; BIZZO, Kátia S. A. As crianças e as telenovelas. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009. p.215-249.

PINO, Nádia P. A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos *des-feitos*. In: MISKOLCI, Richard e SIMÕES, Júlio A. (org.). Dossiê quereres. **Cadernos Pagu**: revista do

Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, da Universidade Estadual de Campinas. N° 28. Campinas-SP: Unicamp, 2007. p. 149-174.

PRESOT, Aline. Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Vol II: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 71-96.

REIMÃO, Sandra (org.). **Em Instantes**: notas sobre programas na TV brasileira (1965-2000). São Bernardo do Campo: Metodista, 2006.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2014.

ROLLEMBERG, Denise. O Bem-amado e a censura: uma relação rigorosa ou flexível? In: NAPOLITANO; Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas Brasileiros**: Cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 63-84.

ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Intelectuais Partidos**: os comunistas e as mídias no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

RUSSELL, Bertrand. **Marriage and morals**. London: George Allen & Unwin, 1929.

SÁ, Carolina Mafra de. **Teatro idealizado, teatro possível**: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860). 2009. 244f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. 2012. 500 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012a.

\_\_\_\_\_. La televisión brasileira en los años de la Dictadura militar (1964-1984): la higienización del grotesco como afirmación de lo moderno. **REHIME**: Cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Buenos Aires, Argentina, Año 2, n° 2, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Depois da revolução, a televisão**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011.

SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. S. **História & Documento e metodologia de pesquisa**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, Alberto Moby R. **Sinal Fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Flávio Luiz Porto. **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: IDART, 1981.

SILVA, Luciane Nunes da. **O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideias de arte, moralidade e civilidade no século XIX**. 2006. 226f. Tese de Doutorado (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SILVA, Roberta A. **A Grande Família: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar. (1973-1975)**. 2015. 209f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SILVA, Thiago S. “Pela moral e os bons costumes”: Cartas ai órgão de censura, uma análise a partir das categorias de recepção de gênero. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 28, Florianópolis-SC. **Anais...** Florianópolis: Anpuh, 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427981415\\_ARQUIVO\\_ArtigoAnpuh-ThiagodeSalesSilva.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427981415_ARQUIVO_ArtigoAnpuh-ThiagodeSalesSilva.pdf). Acesso em 11 fev 2018.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itapu Cultural, 2008.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Trad. Leopoldo Waizbort. **Mana: estudos de Antropologia Social**. Rio de Janeiro, vol. 11, nº 2, p. 577-591, out 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>. Acesso em 16 fev. 2018.

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

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. 3ª ed. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. 5ª ed. Trad. Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, Muniz. **A Comunicação do Grotesco**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Intercom; Porto Alegre: Edipucrs, 2011.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Unicamp, 2002.

STEPHANOU, Alexandre A. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. 2004. 358f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

TANAGINO, Pedro Ivo. **“É Preciso Crer”**: Contribuição para uma história do conceito de homem integral segundo a doutrina de Plínio Salgado (1932-1937). 2013. 217f. Dissertação



(Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

VIEIRA, Nayara da S. **Entre o imoral e o subversivo**: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no Regime Militar (1968-1979). 2010. 121f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

VILLALTA, Luiz Carlos. Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas**: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial; Fapesp, 2002. p. 45-89.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. 2ª Ed. Trad. Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 1991.