
Programas televisivos no Brasil, na década de 70: entre a cooperação e a luta contra o regime civil-militar

Television programs in Brazil in the 1970s: between cooperation and the fight against the civil-military regime

*Paulo Roberto de Azevedo Maia**

Resumo: O artigo discute parte da produção da televisão brasileira nos anos 1970, demonstrando, através de análise de artigos de jornais, da bibliografia sobre o tema e de imagens de programas de TV, uma ambivalência na qual existem momentos de colaboração com o Regime Civil-Militar como nos programas de Sílvio Santos, Amaral Netto e outros em que, apesar das dificuldades, a censura foi desafiada, e telenovelas trouxeram temáticas reflexivas sobre os vícios políticos do País como em *O Bem-Amado* e *Roque Santeiro*, que não chegou a ser exibida. O regime foi levemente questionado em *Dinheiro Vivo*, e as séries discutiram problemas do cotidiano suburbano com *A Grande Família*, o novo perfil da juventude em *Ciranda Cirandinha* e a situação da mulher moderna em *Malu Mulher*.

Palavras-chave: Televisão. Ditadura. Censura.

Abstract: The article discusses part of the Brazilian television production of the 1970s, demonstrating through an analysis of newspaper articles, bibliography on the subject and images of TV programs, an ambivalence in which there are moments of collaboration with the Civil-Military Regime as In the programs of Sílvio Santos and Amaral Netto and others in which, in spite of the difficulties, censorship was challenged and soap operas brought reflective themes about the country's political vices such as *O Bem-Amado* and *Roque Santeiro*, which was never shown. The regime was lightly questioned in *Live Money* and the series discussed the problems of suburban daily life with *A grande família*, the new profile of youth in *Ciranda Cirandinha* and the situation of the modern woman in *Malu Mulher*.

Keywords: Television. Dictatorship. Censorship

* Doutor em História pela Universidade Fluminense (UFF). Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bacharel e Licenciado em História Pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor no Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). *E-mail:* maia68@hotmail.com.

Introdução

A preocupação deste artigo é refletir sobre a atuação de alguns segmentos da televisão brasileira durante a década de 1970, demonstrando como, em alguns momentos, existiu uma aproximação com o Regime Civil-Militar e, em outros, foram ocupados espaços de crítica. Considera-se a atuação da imprensa e dos profissionais ligados à televisão (jornalistas, atores, diretores e roteiristas) relevantes no processo de formação de opinião, no sentido de fortalecer o ideal de redemocratização do País, bem como, em alguns momentos, seguiu uma tradição de submissão a interesses particulares, ou mesmo de aproximação dos ideais do regime, reforçando os valores da ordem instituída.

A presença de artistas de *esquerda*, integrando o quadro de funcionários de emissoras, como a Rede Globo, que contava com a presença de Dias Gomes, João Batista de Andrade, Eduardo Coutinho, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, é uma evidência de que a empresa não teria agido apenas de forma conservadora, ao lado do regime autoritário. Esse argumento se contrapõe à tese do colaboracionismo total, mas deve-se admitir que não é possível desvincular as relações dessa emissora com o regime, pois existe um comportamento marcado pelo apoio aos vários governos instituídos. Também é lícito acreditar em espaços de atuação, na luta contra a censura e na tentativa de fazer uma televisão mais inteligente, desvinculada dos interesses do Estado. Esse comportamento remete à “zona cinzenta”, conceito de Pierre Laborie (2003) que, ao pesquisar sobre a França de Vicky, reconhece um espaço nebuloso, situado entre o colaboracionismo e a resistência dos franceses ao regime nazista. Discute a questão do consenso, apresentando a possibilidade de ações diversas pró ou contra os regimes políticos, dependendo da situação. Isso remete à ideia de ambivalência o que permite ao historiador ampliar a análise e não apenas definir quem era a favor ou contra, aqueles que apoiavam e outros que resistiam. O conceito pode ser estendido a outras áreas e organizações e, no caso brasileiro, pode ajudar na compreensão da ambivalência na qual as pessoas de televisão estavam imersas.

As produções feitas para a televisão, durante a década de 70, tinham características de ambivalência, próprias das empresas na qual eram produzidas. Se, por um lado, existiam artistas e jornalistas ligados aos ideais do governo como Sílvio Santos e Amaral Netto, por outro, havia a presença de pessoas de oposição ao regime, num ambiente consentido

para exercer a difusão de imagens, sem ferir os valores e as ideias de um governo autoritário e defensor de ideais supostamente *democráticos*, o que demonstra a dificuldade de produzir conteúdo, com um discurso próximo da realidade brasileira, com temas que pudessem abordar os conflitos sociais ou mesmo a situação ditatorial. Apesar das dificuldades, a censura foi desafiada, e telenovelas trouxeram temáticas reflexivas sobre os vícios políticos do País como *O Bem-Amado* e *Roque Santeiro*, que não chegou a ser exibida, mas o episódio de sua censura demonstra um momento de luta contra o autoritarismo. O regime foi levemente questionado em *Dinheiro Vivo*, e as séries discutiram os problemas do cotidiano suburbano com *A Grande Família*; o novo perfil da juventude em *Ciranda Cirandinha* e a situação da mulher moderna em *Malu Mulher*.

Iniciativa particular: uma exaltação do governo

Os proprietários de emissoras de televisão, seguindo uma tendência do empresariado do setor de comunicação no Brasil, foram a favor do golpe de 1964. A exceção ficou por conta do empresário Mário Wallace Simonsen, grande produtor de café e proprietário da TV Excelsior, que manteve seu apoio político a João Goulart, não se manifestando a favor do novo regime. A postura independente do empresário gerou represálias, e o resultado foi uma perseguição sistemática dos militares o que levou ao fim as concessões do governo às empresas pertencentes ao grupo de Simonsen como a companhia aérea Panair do Brasil, que perdeu o direito de manter vôos tanto nacionais quanto internacionais e a cassação das concessões da TV Excelsior, do Rio de Janeiro e São Paulo em 1969. (COSTA, 1986).¹

Os proprietários do setor de comunicações, que aderiram ao novo regime a partir de 1964, tinham uma situação privilegiada, principalmente no que diz respeito às concessões de novas retransmissoras de televisão, espalhadas por todo o Brasil, o que permitiu o crescimento de redes. As contas publicitárias do governo representavam parcelas significativas da arrecadação das emissoras. Não é difícil entender os interesses que levaram esses empresários da televisão a cooperar com os militares. Não se tratava apenas de identidade ideológica e aversão aos comunistas. O fator econômico pesou na conduta e na orientação da programação. Com o apoio da televisão, através de telejornais e programas de reportagem exaltando as realizações governamentais, não foi difícil o

fortalecimento de um imaginário favorável à ideia de um país em desenvolvimento, afastando-se do chamado Terceiro-Mundo.

Apesar de os governos do Regime Civil-Militar não se preocuparem com uma propaganda de exaltação de suas personalidades, a iniciativa privada colaborou, de forma efetiva, para fortalecer o nome de políticos do governo. Um exemplo disso é o trabalho de Sívio Santos, que se transformou de locutor de rádio em apresentador de programas de auditório e empresário de sucesso. Seu programa, referência de audiência, durante praticamente o dia inteiro de domingo, nas décadas de 1960 e 1970, tinha, no quadro dos calouros, um dos momentos de grande audiência. Era o típico programa de auditório, baseado em programas da televisão dos Estados Unidos, tendo, no seu início, a entrada dos jurados com Sívio Santos e todo o auditório cantando “E o presidente Médici/é coisa nossa!”; “E o presidente Geisel/é coisa nossa!”; “E o presidente Figueiredo/é coisa nossa!” dependendo do governo do momento.² Além de exaltar a figura do chefe do Executivo, em um momento de descontração, nas tardes de domingo, a reverência se expandia a ministros de Estado que também eram incluídos nos versos de exaltação política. Não se trata de simples posicionamento ideológico, apesar da simpatia que o apresentador deixava evidente, pelos políticos dos vários governos do período. As ações demonstravam interesse em conseguir concessões de emissoras de televisão, o que começou com a aproximação do chefe da Casa Civil Golbery do Couto e Silva, resultando em sua primeira emissora, concretizada pelo Decreto 76.488, de 22 de outubro de 1975, concedendo o Canal 11 do Rio de Janeiro, que ficou conhecida como TV Studios (TVS).

Antes disso, Sívio Santos já havia tentado conseguir uma emissora de televisão com a perda do Canal 9 do Rio de Janeiro e o Canal 9 de São Paulo, da Rede Tupi em 1970, mas não conseguiu devido à interferência do ministro Higino Corsetti, que tinha planos para esses canais que acabaram com o grupo do *Jornal do Brasil*. (SILVA, 2002, p. 78). Na década de 1980, outra oportunidade surgiu com a falência da Rede Tupi, o que permitiu a criação de uma rede de televisão, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). A exaltação aos presidentes da República atingiu o seu auge, com a criação de um quadro fixo, veiculado várias vezes ao dia, no de domingo, intitulado: “A semana do Presidente”, no qual os principais acontecimentos relativos aos compromissos da semana do presidente da República eram, em uma edição de 5 minutos, relatados

com imagens e narração nos intervalos comerciais de seu programa dominical.

A iniciativa privada não se limitou a elogiar os presidentes e seus feitos; ela colaborou com a construção de um imaginário ufanista do Brasil. A atuação de Amaral Netto, em seu programa “Amaral Netto, o repórter”, contribuiu com o objetivo do governo que era integrar o Brasil ou, pelo menos, de fazer com que grande parte da população conhecesse as mais diversas paisagens brasileiras, estimulando os ideais ufanistas do “Brasil Maravilha”.

Amaral Netto, com uma experiência jornalística reconhecida, trabalhou nos anos 1950 em vários jornais, conciliando a atividade jornalística com a carreira política, pois atuou como deputado federal, por décadas, primeiramente na União Democrática Nacional (UDN). Em 1966, após a criação do bipartidarismo, teve uma breve passagem pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), mas logo, em 1967, se ligou à Aliança Renovadora Nacional (Arena), na bancada governista. (KRAUSE, 2013, p. 1). Começou seu programa, em maio de 1968, na Rede Tupi e, em dezembro do mesmo ano, estreou na Rede Globo, na qual permaneceu por cerca de dez anos. O programa virou referência tanto de assuntos culturais quanto ecológicos. “A proposta do criador e apresentador do programa, Amaral Netto, era explorar territórios, paisagens, costumes e tradições brasileiras, desconhecidas pelo grande público”,³ seja através de uma reportagem mostrando as belezas naturais, como Foz do Iguaçu, ou explorando, pela primeira vez, na televisão brasileira, as imagens da Pororoca, o encontro da água do mar com a do rio Iriri, no Pará. O programa é um exemplo claro da força da propaganda não oficial na construção do ideário otimista do Brasil:

O que se verifica é, que a mensagem assumida pelas emissoras, tende a ser mais significativa, do que as imposições oficiais, ou seja, na medida em que as diversas emissoras incorporaram ao discurso de sua programação, a ideologia governamental, essa mensagem se torna muito mais eficiente, do que aquela das propagandas oficiais da Aerp, veiculadas em horário nobre. Amaral Neto, por exemplo, no seu programa *Amaral Netto, o repórter*, da TV Globo, também veiculado em horário nobre, foi um dos mais esforçados propagandistas do milagre brasileiro e das maravilhas nacionais. Seu programa é, talvez, o de conteúdo político mais explícito durante todos esses anos e, segundo Walter Clark, foi colocado na linha de produção da Globo, “por pressões

da extrema direita”. De acordo com Clark, a televisão “reproduziu o discurso do governo na medida em que foi concessionária do governo (tinha propaganda da Aerp, os órgãos de informação requisitavam espaço). Então nesse período a televisão foi um porta-voz do governo. (NOVAES, 2005, p. 482).

O “conteúdo político mais explícito” a que o autor se refere está ligado à força de integração do discurso de Amaral Netto, de exaltação das belezas naturais que explorava em seu programa, mas, segundo Thales de Andrade (2003, p. 48), essa atitude contrastava com outro posicionamento, que revela um comportamento nada ecológico. Um exemplo é a reportagem sobre a pesca à baleia, a bordo do navio Koyo Maru. Nessa ocasião, o repórter chega a atirar um arpão, atingindo uma baleia, ao mesmo tempo que chamava o animal de monstro. Além desse exemplo explícito de não compromisso com preservação da natureza, Andrade considera que o trabalho do deputado Amaral Netto revela uma “postura ambientalista conservadora”, alicerçada em uma política interna, com ideais de integração nacional dos governos civil-militares, preocupados em defender as fronteiras, aumentar as áreas de ocupação da Amazônia, num processo de colonização, bem como desenvolver grandes projetos energéticos. Assim, reportagens valorizando a construção da rodovia “Transamazônica” e da “hidroelétrica de Itaipu”, bem assim a cobertura dos feitos do governo na construção da ponte Rio-Niterói são condizentes com seu tempo e os interesses políticos, como representante do partido do governo.

Acostumado a fazer elogios ao governo e a manter seus documentários dentro dos padrões globais de qualidade, Amaral Netto saiu da linha, ao aparecer no início de um programa,⁴ falando com o telespectador que tinha o desejo de ter “uma conversa franca e amiga, feita com toda a serenidade, com toda tranquilidade”. (ALVES, 1997, p. 9). Ao fundo aparecia um quadro-negro, que resumia o motivo da conversa: “Brasil X Estados Unidos, café, calçado e direitos humanos”.

As críticas eram endereçadas aos Estados Unidos e aos seus novos dirigentes, as multinacionais, que sempre ganharam com o Brasil e reclamavam de nossos direitos. Explicou como se defendeu de jornalistas americanos, que “acusavam o Brasil de depor presidentes, realizar cassações e violar os direitos humanos”. (ALVES, 1997, p. 9). O argumento de defesa se pautou pelo estranhamento de duas culturas, que não

entendem uma à outra, mas ressaltou que, nos Estados Unidos, quando um presidente não cumpria as ordens econômicas vigentes, era assassinado, numa alusão à morte de John Kennedy e que, no Brasil, era diferente: “Aqui não, tudo era mais simples, tudo era feito com menos violência”. (ALVES, 1997, p. 9). Os jornalistas americanos, segundo Amaral, pareceram muito nervosos com a resposta. A crítica econômica ficou por conta do boicote ao café brasileiro nos Estados Unidos e da sobretaxa aos calçados brasileiros. Nesse ponto, afirmou que “a amizade se transforma numa verdadeira traição quando não se quer que o amigo progrida”. Para finalizar, a crítica se voltou à questão dos direitos humanos e questionou onde estariam os direitos humanos dos norte-americanos, quando protestam contra o acordo nuclear do Brasil com a Alemanha. Por último, acusou os Estados Unidos de menosprezar o Brasil, ao mesmo tempo que “ajudavam com toneladas de armamento ditaduras como as do México, Egito e Irã”. (ALVES, 1997, p. 9).

Essa edição do programa de Amaral Netto trouxe uma face do apresentador inesperada, não pela indignação, mas pela postura de levar à televisão assuntos incomuns até aquele momento, quando a abertura ainda se mostrava tímida, sem grandes ousadias. Mesmo defendendo os ideais conservadores do regime, a crítica nacionalista estava direcionada aos Estados Unidos, considerado parceiro do Brasil. A mudança de postura, por parte do jornalista, se associava à entrada de Jimmy Carter no poder, político do Partido Democrata o qual se posicionou contra os regimes ditatoriais da América Latina com uma firme ação a favor dos direitos humanos. (GREEN, 2009).⁵

Segundo Kátia Krause (2013), *Amaral Netto, o repórter*, contou com grandes índices de audiência e popularidade o que contraria a tese ligada a uma produção memorialista presente nos livros de Walter Clark e Paulo Cesar Ferreira, antigos executivos da Rede Globo, de que o programa seria uma mera imposição dos militares. O programa estava afinado com os valores do governo, e seu sucesso demonstrava a existência deparcela da população que se identificava politicamente com o regime. O tom de aventura e a descoberta do Brasil (desconhecido da região Centro-Sul) ajudavam a criar a ideia de integração nacional, questão de profundo interesse do jornalista, devendo-se considerar, entretanto, que o programa se manteve muito tempo nas grades de programação devido ao seu apelo popular.

A construção de uma memória empresarial da Rede Globo em publicações como o *Almanaque da Rede Globo*, ou os textos de seu *site* dedicado à sua história, não reconhece o mérito de Amaral Netto na execução do programa que, apesar de ser uma produção independente, foi considerado um produto da emissora, atribuindo todos os créditos ao jornalismo da casa. Aquilo que Walter Clark considerou como imposição dos militares é reconhecido pela própria emissora, como de qualidade digna do padrão Globo.

Amaral Netto e Sílvio Santos são apenas dois nomes entre muitos colaboracionistas. Revelam interesse político, mas principalmente o empresarial, ou seja, de aproveitar o apoio, esperando o retorno que veio através de concessões de TV ou de contratos publicitários.

As telenovelas

Levar adiante uma reflexão sobre a televisão brasileira, na década de 1970, requer a disposição de admitir o papel que assumiram as telenovelas, num Brasil dividido entre o autoritarismo do Estado, a promessa de crescimento e, do governo Geisel em diante, a expectativa de uma liberalização que levasse à redemocratização. A partir de 1973, a Rede Globo implementou um estilo emblemático de fazer televisão, que ficou conhecido como “Padrão Globo de Qualidade”. Era uma busca para elevar a qualidade da programação e, ao mesmo tempo, dar condições técnicas de produção, na tentativa bem-sucedida da emissora, de se diferenciar das concorrentes. A primeira iniciativa, nesse sentido, foi a televisão em cores. Apesar de a primeira transmissão ter sido a Copa do Mundo do México de 1970, o universo colorido televisivo surgiu, de forma regular, em 1973, nas imagens da telenovela *O Bem-Amado*.

Visto como carro-chefe das transmissões da emissora carioca, as telenovelas se fortaleceram e continuaram a dominar o imaginário do brasileiro. Em certo sentido, podemos dizer que a telenovela, a partir da década de 1970, “estruturou-se em torno de representações que compunham uma matriz capaz de sintetizar a formação social brasileira, em seu movimento modernizante”. (LOPES, 2003, p. 17). As representações passaram a ter, como lógica, o Brasil moderno, simulacro do real, com grande potencial de mostrar os novos desafios da sociedade, revelando um País de crescimento de acordo com o *milagre econômico*, mas sem revelar, de fato, conflitos sociais. Era possível contemplar a classe média, consumindo novos prazeres cotidianos, ao entrar na era

Disco e frequentar uma discoteca no ritmo dos *Embalos de Sábado a Noite*⁶ (KEHL, 2005, p. 427), ou no estilo mais brasileiro, depois de assistir a um capítulo de *Dancing' Days*. Com o poder de persuasão reconhecido, inclusive pelo Estado, as novelas não tiveram como ficar imunes às ações do Departamento de Censura Federal e foram repreendidas diversas vezes. A censura se tornou uma constante na televisão; durante o Regime Civil-Militar e mesmo no período de abertura, ela esteve presente, inclusive, em canais que eram colaboradores do regime, como a Rede Globo.

Diretores e autores de telenovelas tiveram uma bandeira em comum, durante a década de 1970: a de novelas com temáticas acerca da vida cotidiana do brasileiro. Ancorados nessa ideia, as expressões: “realismo”, “realidade brasileira”, “vida real” passaram a ser citadas com frequência. A imitação das aparências da vida real tornou-se uma fórmula de sucesso para garantir audiência. Os personagens deveriam ser expostos, e seus problemas compartilhados com o público. A realidade tornou-se um aditivo para estimular os espectadores com dosagens que variavam de acordo com a necessidade, ora maior, ora menor. (KEHL, 2005, p. 427). No início dos anos 1970, as telenovelas já haviam rompido com o modelo romântico das histórias baseadas em contos estrangeiros como *o Sheik de Agadir*, grande sucesso na década de 1960. *Beto Rockfeller* e os *Irmãos Coragem* são exemplos do início dessa nova fase, que intensificou sua proposta de transformação, ao tentar mudar a temática de histórias inspiradas em comédias românticas, com forte influência do cinema norte-americano do tipo “Doris Day”⁷ que dominavam o horário das 19 horas e, aos poucos, passaram a integrar esse estilo mais realista de novela. O diretor Daniel Filho afirmou que “aos poucos, passamos a colocar dados brasileiros, locais brasileiros, som brasileiro. É importante que a novela contenha um nível de realidade, de cotidiano e um nível de fantasia”. (KEHL, 1986, p. 428).

Essa transformação das telenovelas aponta a uma afirmação do gênero, fundada em princípios que remontam aos ideais dos militares no poder, como a questão do ufanismo. Segundo Maria Rita Kehl, as telenovelas na década de 1970.

começaram marcadas pelo ufanismo, referente à própria afirmação da nacionalização do gênero, à criação de uma tecnologia própria e de uma linguagem que se pode dizer mais brasileira, quando a Globo

passou a ambientar suas novelas em cenários mais próximos dos que o público reconhece como pertencendo ao seu cotidiano, e quando passou de uma linguagem teatral a uma linguagem mais coloquial – mesmo que os enredos contivessem mirabolantes. (KEHL, 1986, p. 315).

O trabalho de Denise Rollemberg, *Ditadura, intelectuais e sociedade: O Bem-Amado de Dias Gomes* procurou analisar a relação entre os intelectuais de esquerda com a ditadura e a sociedade e o seu papel na resistência, sem, no entanto, ter a preocupação de enquadrá-lo na figura daquele que faz a resistência por dentro. Evitou procurar colaboradores do regime, distanciando-se da ideia de “caça às bruxas”. O importante era analisar o rico contexto de um intelectual de esquerda, na Rede Globo. (ROLLEMBERG, 2012). Segundo a autora, a novela *O Bem-Amado*⁸ pode ser vista como uma afronta ao Regime Civil-Militar. O deboche, a ironia e o humor ao retratar a pequena Sucupira, cidade imaginária criada por Dias Gomes, evidenciam o caráter crítico de uma obra que tem suas raízes, ainda, no período democrático, visto que, originalmente, *O Bem-Amado* foi escrito em 1962, durante o governo de João Goulart, e para o teatro. Era uma tentativa de satirizar e problematizar os políticos populistas, particularmente a figura do governador da Guanabara, Carlos Lacerda. O linguajar do personagem principal, o prefeito Odorico Paraguaçu, era uma clara alusão ao discurso hiperbólico de Lacerda.

No novo regime, instaurado em 1964, Lacerda foi banido do cenário político com a cassação. A figura de Odorico, nascida dentro do contexto de uma República populista, passou a ser influenciada, na peça de Dias Gomes, encenada pela primeira vez, somente em 1969, dentro de outro quadro já marcado pelo Ato Institucional (AI-5) e pelas restrições inerentes a ele. A crítica à obra ganhou, na telinha, outros propósitos: era necessário fazer crítica ao modelo de desenvolvimento de um Brasil que crescia economicamente, mas sem distribuição de renda, e a televisão (como seu veículo de divulgação) tornava-se, com a história de Odorico à frente da Prefeitura, a alegoria de um país e desse personagem, a expressão dos resquícios do velho coronelismo. A novela “ironiza o autoritarismo e a hipocrisia da moral e dos bons costumes” (ROLLEMBERG, 2012, p. 8), e a modernização brasileira, promovida nos anos 1970, pelos militares e pelos grupos que lhe davam sustentação, eram, possivelmente, insuficientes para acabar com os problemas de Sucupira, uma cidade rural e com vícios, e o mesmo se poderia dizer sobre o Brasil.

Luta contra a censura

A imprensa escrita e a televisão continuaram sob o olhar do governo, durante o período de abertura; no entanto, as possibilidades de intervenção na formação de opinião da sociedade foram ampliadas. A propaganda política e a censura agiam de modo a legitimar a ação de ambas reciprocamente. Assim, a censura passa a ser justificada pela ação da propaganda que encontrava as respostas à existência de práticas restritivas da liberdade de expressão, e essa foi auxiliada no sentido de evitar o acesso da sociedade a informações que elevassem o espírito crítico, ajudando na recepção e aceitação dos conteúdos de legitimação do regime.

A censura atuou durante todos os governos do período ditatorial, mas é importante salientar, que não existiu apenas um tipo de censura, mas dois: a censura de *diversão* e a *política* coexistiram durante o regime. Aliás, o controle sobre o teatro e outras atividades de diversão pública já era rotina desde 1946 (KUSHNIR, 2001) o que justificava a presença de censores nos teatros. Após o golpe de 1964, a censura se expandiu à televisão, ao cinema e à imprensa escrita. A princípio, pode-se falar em uma censura moral, defensora dos bons costumes e da tradição, procurando proibir o linguajar ofensivo, a dualidade de uma letra de música ou a nudez em algum espetáculo teatral ou filme. A censura política não era algo comum na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) até a decretação do AI-5, quando esse órgão passou a ser incumbido do dever de proteger a sociedade de mensagens subversivas. Essa nova incumbência não era algo tão simples, como se poderia supor, visto que os censores não estavam acostumados a esse tipo de prática. A censura política requeria certos cuidados com os quais os censores das diversões não estavam acostumados. O treinamento para uma qualificação adequada desses censores demandou tempo, o que justificaria o fato de que o período mais intenso, da ação dos censores, não foi o governo de Médici, mas o período de 1978 a 1980, quando se verificou o mais significativo índice de peças teatrais e de filmes proibidos. Os censores agiram de forma mais rigorosa no período de abertura política, no fim do governo Geisel e início do governo Figueiredo. (FICO, 2004, p. 270-271).

A ação da censura, durante o período de 1974 até 1979, revela, em alguns casos, que iremos analisar adiante, uma produção que preocupou os censores pela temática, ora portadora de uma contestação política,

ora com uma discussão de caráter moral. Esse posicionamento é verificável nas novelas e no telejornalismo.

Um caso de repercussão da censura no público foi a proibição de ir ao ar a novela *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, em 1975. Depois de ser anunciada exaustivamente, ela foi interdita pela Censura Federal, na data de sua estreia. A postura da emissora não foi passiva. No mesmo dia da proibição, a emissora de Roberto Marinho apresentou um editorial revelando ao público a decisão do governo:

Na última quarta-feira, num editorial que ocupou menos de 2 minutos do seu “Jornal Nacional”, a Rede Globo informou aos 40 milhões de telespectadores potenciais do horário das 8 da noite que a sua nova e super anunciada novela, “Roque Santeiro”, não iria mais ao ar naquele dia ou em qualquer outro. Dessa vez, porém, não se tratava de “problemas técnicos”. No curto texto redigido pessoalmente, à mão, pelo presidente da empresa, Roberto Marinho, a Globo colocava esta grande platéia diante dos fatos de cuja existência ela talvez nem suspeitasse: a censura proibira a transmissão para o horário das 8 e, depois, fizeram novos cortes que, segundo Marinho, “desconfigurariam completamente a novela”. (VEJA, 1975, p. 17).⁹

Depois de alertar o público sobre a atitude do governo, no dia seguinte, 25 artistas da emissora foram para Brasília tentar conversar com o presidente Ernesto Geisel. Não foram recebidos, o presidente já tinha agendado uma viagem para o Norte, e seu chefe da Casa Civil, Golbery do Couto e Silva, também não estava disponível. Um dos objetivos dos manifestantes era entregar um documento de repúdio à atitude do governo e fazer um libelo à liberdade. O texto exaltava a produção cultural brasileira e relembrava outros atos de censura. O ator Paulo Gracindo, num momento de exaltação, resgatou um dos pontos principais do manifesto, ao afirmar para o subchefe da Casa Civil, Alberto Costa, a necessidade de valorizar as produções brasileiras:

No momento em que o governo se preocupa com a invasão dos valores alienígenas e com a elevação do nível cultural da televisão, os espectadores ficaram privados de assistir a uma produção brasileira, com temas e ambientes brasileiros, escrita por um autor reconhecido como um dos renovadores da narrativa teatral no Brasil. (VEJA, 1975, p. 17).¹⁰

Dois dias depois, o documento foi entregue por Daniel Filho, diretor de novelas da Globo, a Golbery do Couto e Silva, que o teria levado ao presidente Geisel. O movimento foi coberto pela imprensa e além da reportagem da revista *Veja*, o jornal *Folha de S. Paulo* deu atenção, publicando o documento dos artistas globais. O discurso, endereçado ao presidente Geisel, ressaltava o esforço de um trabalho, que teve a colaboração de, aproximadamente, 500 profissionais entre atores, diretores, técnicos e figurantes. Enfatizava a gravação de dezenas de capítulos prontos. A quantidade de cenas cortadas inviabilizava a exibição e a continuidade da novela. O mais importante, porém, parece ser o argumento contra a censura, não restrita às novelas, com a proibição ou cortes de produtos culturais diversos, como peças teatrais, livros, jornais, revistas e outros programas de televisão:

Sabemos que nos últimos cinco anos foram proibidos mais peças do que em toda história republicana; sabemos que jornais, revistas, discos, continuam sofrendo cortes que desfiguram irremediavelmente o seu sentido original; sabemos que a autocensura é o ânimo predominante entre os criadores e artistas. (FOLHA DE S. PAULO, 1975, p. 40).¹¹

Em resposta à manifestação dos artistas da Globo, uma nota explicativa da Polícia Federal sobre a atuação dos censores, afirmava que o Departamento de Censura Federal já estava, há algum tempo, dando ciência à emissora da necessidade de fazer cortes e alterar a faixa de público que deveria ser de 16 anos, levando a novela ao horário das 22 horas. Essas medidas eram necessárias, entre outros razões, pelo fato de a novela ser considerada um perigo à moral e aos bons costumes: “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, achincalhe à igreja.’” (FOLHA DE S. PAULO, 1975, p. 40).¹²

A alegação de que a novela *Roque Santeiro* era um perigo moral, não foi, provavelmente, a razão de sua censura. Em termos políticos, a preocupação pode ser justificada pela crítica à Igreja Católica, pois a trama discute a história de um falso santo, que abala uma pequena cidade ao reaparecer vivo depois de 20 anos de sua morte. A presença de Roque Santeiro ameaça a estrutura comercial da cidade, que se tornara um centro religioso dedicado a ele. O questionamento da veracidade de

uma entidade, ligado a um imaginário cristão, poderia ser a crítica à exploração comercial-religiosa feita em nosso país, mas pode, também, por à prova outras verdades católicas. Além disso, chama a atenção sobre os personagens, verdadeiras construções alegóricas, do imaginário político-brasileiro, como um padre negro e comunista e a crítica aos latifundiários, representantes de um capitalismo arcaico, através do personagem Sinhosinho Malta, o fazendeiro mais rico da região, que atua como grande líder político. A novela era a adaptação de uma peça do próprio Dias Gomes, que já se estava censurada. Essas pareciam ser as grandes preocupações dos censores.

O caso Roque Santeiro é exemplar para se pensar a televisão no início do processo de abertura. A censura vinha atuando de forma sistemática, desde a decretação do AI-5, atingindo todas as emissoras. A Rede Globo se manifestou oficialmente, como vimos, através do editorial de Roberto Marinho, atitude motivada, em grande parte, por interesses econômicos. O custo de um projeto de teledramaturgia era alto. O envolvimento de cerca de 500 funcionários e a gravação de dezenas de capítulos, explicam o interesse da emissora de levar ao ar um programa de expectativa de audiência alta, com potencial de arrecadação publicitária elevado. Apesar de não haver intenção de combater o autoritarismo, mas de resolver uma questão circunstancial que afetava a emissora, o episódio gerou uma reação por parte dos artistas envolvidos, o que revela uma iniciativa condizente com o momento de abertura política. A manifestação de repúdio à censura, explicitada no documento entregue ao governo, vai além do circunstancial e revela a expectativa de concretização da abertura política, da qual o ambiente artístico se via impregnado, com o desejo de garantir liberdade de expressão.

A novela *Roque Santeiro* não foi a única experiência de censura de novelas da Globo no período. (ALENCAR, 2004).¹³ O Departamento de Censura Federal proibiu *Despedida de Casado*, de Walter George Durst. Essa experiência de teledramaturgia foi considerada um atentado à moral e, segundo seu diretor, Walter Avancini, não existia nenhum motivo que justificasse sua proibição. A relação de um casal, em meio a uma crise amorosa, era o tema considerado inapropriado à família brasileira. Outras novelas foram censuradas parcialmente, como *Escalada*, e seu autor Lauro Cesar Muniz teve a novela censurada com base na Lei Falcão.¹⁴ A novela se passava na cidade fictícia de Tangará e tinha como figura central, um candidato da oposição, sendo considerada uma espécie de propaganda política na televisão e logo censurada. Esse foi o único

caso registrado de restrição de imagens baseada em uma questão político-eleitoral. (KEHL, 1986, p. 271).

A novela *Marrom Glacê* dirigida por Cassiano Gabus Mendes, em 1979, apresentou um acontecimento inusitado: Lima Duarte foi convidado, pelo roteiro, a fazer um pequeno elogio à figura de Luis Inácio Lula da Silva, na época, uma grande liderança sindical. Seu papel era de um garçom, que, ao conversar com um colega, faz um comentário que, segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, ultrapassou o que era pretendido pelo texto, pois o ator se empolgou e, durante a novela, emitiu a seguinte opinião: “Lula é um homem muito trabalhador, muito inteligente, que defende os interesses de milhares de metalúrgicos, e eu não admito que você seja leviano com um homem como o Lula.” (VEJA, 1979, Ed. 574).

Poucos dias depois de o personagem Oscar, de Lima Duarte, ter emitido o elogio à Lula, houve uma reviravolta no comando da novela. O diretor Gracindo Júnior foi afastado e, em seu lugar, assumiu Gonzaga Blota. A própria emissora tratava de evitar problemas com os militares.

Em meio a vários casos de censura, promovidos pela Divisão de Censura da Polícia Federal, um fenômeno se tornou recorrente: a autocensura. A Rede Globo passou a ter um censor interno, que trabalhava fazendo cortes regulares nos roteiros de novelas, noticiários e programas em geral. Outras emissoras não criaram um cargo específico, mas se utilizaram da mesma estratégia. O escritor Lauro César Muniz afirmou que o cargo de revisor de textos, ocupado, no período de abertura política, por José Leite Otani, era o equivalente ao de censor interno e gerou muito mais trabalho aos criadores do que à própria Censura Federal. A preocupação excessiva em estar de acordo com os parâmetros do governo seria a razão da saída do autor da Globo, em 1980, onde não existia mais a possibilidade de fazer nenhum tipo de crítica:

Minha atual novela, “Os Gigantes”, não sofreu nenhum corte da Censura Federal até agora (agosto de 1979), mas está rigorosamente vigiada, dentro da Globo, pelos censores da emissora. Não posso, por exemplo, fazer nenhuma menção ao fato da empresa, que começa a monopolizar o comércio de leite na cidade onde se passa a novela, ser uma multinacional. Vejo a Abertura como a causa desse recuo da Globo. Com o rigor da ditadura, as empresas de comunicação batalharam por uma abertura de espaço para seu trabalho. Agora que a sociedade se agita um pouco, elas se encarregam por conta própria, de “proteger o sistema”. (MUNIZ apud KEHL, 1986, p. 272).

Mesmo com repressão interna e externa (Polícia Federal), a programação de telenovelas foi alterada, e temas, antes considerados impróprios, passaram a ser exibidos com certa regularidade. O mesmo aconteceu com outros gêneros televisivos como seriados e programas jornalísticos.

Não foi só na Globo que as novelas começaram a discutir novos temas, antes considerados tabus. A *Rede Tupi* levou ao ar, de agosto de 1979 até janeiro de 1980, a novela *Dinheiro Vivo*, de Mário Prata.¹⁵ A história girava em torno da vida de Douglas Fabiani, um apresentador de televisão, que tinha um programa de perguntas e respostas e dava prêmios de milhões. O personagem Zé Mário vai ao programa, para responder sobre o Papa João XXIII, e Flávia, assistindo ao *Quiz* em sua casa, reconhece nele o seu ex-namorado Guto, dado como morto, durante uma perseguição a estudantes em 1969. Com os novos tempos de abertura política, os roteiristas e diretores ousavam mais, e falar em repressão política ainda era assunto delicado e devia ser tratado de forma sutil. Inicialmente, a novela deveria ser realizada pela Rede Globo, mas Mário Prata não recebeu apoio da direção da emissora para seu texto, que foi acolhido pela Rede Tupi.

As séries

Algumas séries, assim como novelas, produzidas pela televisão, na década de 1970, procuraram uma aproximação com a sociedade, discutindo problemas sociais, com a sátira social de *A Grande Família*, o jornalismo policial em *Plantão de Polícia*, o cotidiano dos caminhoneiros em *Carga Pesada* ou a discussão sobre o papel da mulher na sociedade em *Malu Mulher*, a televisão foi além, rompendo com a tradição e manifestando mudanças que o Brasil vivia.

O trabalho com humor (como forma de discutir problemas da sociedade) também foi feito por Oduvaldo Vianna Filho, a partir de 1973, em *A Grande Família*. O autor começou na televisão, em 1961, como roteirista de teleteatro da TV Excelsior, o que fez, posteriormente, na Tupi e, finalmente, chegou à Rede Globo, em 1972, como *freelancer*, escrevendo episódios do *Caso Especial*. Segundo Giordano Bruno Reis dos Santos (2011), a presença do autor como roteirista de *A Grande Família* se deu seis meses após a estreia da série. Contando com índices de audiência baixos, a direção da emissora resolveu mudar a equipe do

programa e apostou em Daniel Filho como produtor, o qual teria convidado Vianninha para fazer parte do grupo, se unindo a antigos companheiros no Centro Popular de Cultura (CPC) como Armando Costa e Paulo Pontes, além de outro amigo, como o diretor Paulo Afonso Grissoli. (SANTOS, 2011, p. 74).

A série seguia o esquema das comédias de situação norte-americanas, os *Sitcoms*. Vianninha introduziu alterações significativas como a mudança da família de Copacabana para um bairro fictício da Zona Norte (Jardim Bela Vista). Classificados socialmente na condição de classe média baixa, era possível à família viver todos os problemas infraestruturais de uma parcela significativa da sociedade brasileira residente nas grandes cidades, em pleno milagre econômico. O programa esteve no ar de 26/10/1972 a 27/3/1975¹⁶ e representou mais um esforço dos representantes da esquerda de fazer, através da vida profissional, crítica ao modelo econômico do Regime Civil-Militar.

Depois da revogação do AI-5, no fim do governo Geisel, surgiram *séries* que discutiam problemas do cotidiano. A primeira, desse período, foi *Ciranda Cirandinha*, seriado mensal, que mostrava um grupo de quatro jovens, que vivia em uma “república”. Era o retrato de uma fase de transição de personagens, começando a enfrentar problemas da vida adulta. O seriado teve apenas sete episódios, que foram fortemente censurados. O episódio *O Freje* discutia a violência urbana e foi proibido de ser exibido pela censura.¹⁷ O sucesso desse gênero levou a Globo a repensar sua grade de programação, dedicando o horário das 22 horas, antes ocupado por novelas consideradas pela censura inapropriadas para o horário das 20h. Era o início de *séries*, como *Carga Pesada*, que mostrava a vida de Pedro e Bino, dois caminhoneiros enfrentando os problemas do cotidiano das estradas brasileiras. Outro seriado era *Plantão de Polícia*, que discutia o cotidiano por outro lado: o policial. Semanalmente, as histórias enfatizavam investigações jornalísticas de Valdomiro Pena, repórter policial. Ficava evidente a preocupação da emissora em lançar um olhar mais aventureiro, para competir com os seriados de ação americanos e acabava discutindo problemas sociais, ao retratar a criminalidade nos bairros da periferia do Rio de Janeiro, numa sutil associação entre miséria e violência.

Em meio a tantas questões, surgiu, na telinha, um tema que vinha ganhando força na sociedade brasileira. Desde 1975, quando a Organização das Nações Unidas (ONU) criou o “Dia Internacional da

Mulher”, os problemas de gênero começaram a ser discutidos mais regularmente, e o movimento feminista já havia se estabelecido na imprensa escrita alternativa com a publicação de nove jornais. O tema *mulher* não podia mais ser ignorado pela televisão, e até a jornalista Helena Silveira, em tom eufórico, exaltava a necessidade de levar à telinha uma discussão mais aprofundada sobre o segundo sexo:

Seria incrível se esse movimento não chegasse à TV e de forma bastante permeável para que mulheres de todos os escalões sociais se conscientizassem. Esse olho do vídeo aberto para o mundo não pode ser vesgo ao ponto de ignorar o que um sociólogo em artigo de *Le Monde* caracterizou como um dos fenômenos mais sérios do século. Nesse sentido parece que os jogos estão quase feitos. Mas qual será a rede pioneira que se abrirá para contar a mulher à própria mulher? Indago mais uma vez, a TV deve isso, com seriedade, ao segundo sexo, posto que é ela quem mais se aproveita em seus comerciais da quilometragem da nudez feminina, coisificando a que fica reduzida a fêmea do homem. (SILVEIRA, 1979, p. 38).

O discurso de Helena Silveira ganhou amparo na ação da Rede Globo que levou o tema *mulher* para fazer parte da programação da televisão com o sucesso de *Malu Mulher*.¹⁸ A série, estrelada por Regina Duarte, mostrava o cotidiano de uma mulher de classe média, independente, separada e com uma filha adolescente. A história começava com o fim do casamento e o início de uma nova etapa da vida da personagem principal. Maria Lúcia era uma socióloga que analisava ou vivia temas polêmicos como: aborto, orgasmo, métodos anticoncepcionais, prostituição e agressão. Não se constituía em uma autêntica feminista, mas assumia a responsabilidade sobre sua vida, se posicionando diante do mundo. A jornalista da *Folha de S. Paulo*, Helena Silveira, em sua coluna “Helena Silveira vê TV”, assim definiu o programa:

Era o choque da mulher que aceitava ser contada pelo homem e resolve depois contar-se a si própria segundo a sua ordem. Procura a identificação de sua mente e de seu corpo seguindo seu instinto e seu próprio conhecimento do estar no mundo. Arreda-se do leito conjugal para ver-se, não mais a fêmea do homem, mas simplesmente, a mulher. (SILVEIRA, 1979, p. 36).

A figura da mulher obstinada em construir sua vida autônoma com os conflitos cotidianos gerava preocupação quanto ao futuro da série, pois “se a censura não meter o bedelho devido à delicadeza do tema, essa *Malu Mulher* poderá entrar para o cotidiano brasileiro”. (SILVEIRA, 1979, p. 36).

A primeira iniciativa do diretor Daniel Filho para contar a história de Malu foi inspirada no filme *Um married Woman*, comédia de Paul Mazursky, de 1978. No Brasil, o longa recebeu o título de *Mulher Descasada*. A série teria o tom dos *sitcoms* americanos como a famosa *Mary Tyler Moore*,¹⁹ mas, ao ser apresentada essa versão do seriado à direção da emissora, ela foi descartada. José Bonifácio Sobrinho (o “Boni”) considerou que a história apresentada anteriormente de uma mulher descasada com problemas típicos da mulher contemporânea e independente seria mais interessante. A aposta em um drama como esse – com preocupações sociais e psicológicas – era perfeitamente viável nos novos tempos de abertura política. Daniel Filho reformulou seu projeto e regravou os primeiros programas dentro desse conceito. Para garantir historicidade ao seriado, a antropóloga Ruth Cardoso, amiga pessoal de Regina Duarte, sugeriu o nome da pesquisadora Cristina Medicis para acompanhar a produção e oferecer um caráter mais metodológico à pesquisa de campo. Foram realizadas entrevistas com estudantes de sociologia para entender o universo feminino no meio das cientistas sociais o que aconteceu na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Isso facilitou o trabalho de composição da personagem socióloga *Malu*.²⁰

A série tinha como foco problemas do cotidiano, e sua matéria-prima não podia deixar de ser a realidade do dia a dia. As histórias eram baseadas em acontecimentos noticiados pela imprensa como no episódio “Legítima defesa da honra e outras loucuras”, de Armando Costa, no qual a personagem Duca era vítima de violência doméstica, numa referência ao assassinato de Ângela Diniz pelo marido Doca Street, em 1978, mas que teve o primeiro julgamento em 1980. (ALMEIDA, 2011).

Com tanto empenho em tentar discutir temas da atualidade, a série tornou-se alvo da ação da Censura Federal. O episódio “De repente, tudo outra vez” foi proibido por tratar do tema *pílula anticoncepcional* e “Ainda é hora” foi considerado inapropriado por discutir a questão do *aborto*. Histórias com temáticas contemporâneas, amplamente discutidas em outros países, eram vistas pelos censores brasileiros como um atentado

aos valores da família, o que atrapalhava os planos da Rede Globo em criar uma programação moderna e mais adequada aos problemas vividos pelos telespectadores. Esse tipo de postura, por parte do governo, levou a imprensa a pôr em dúvida a eficácia da abertura política:

Continua muito lenta e gradual a abertura na tevê. E a proposta da Globo de discutir a “nossa realidade” nas séries brasileiras anda esbarrando nos critérios da censura sobre o que seja “nossa realidade”. [...] Mas a censura não deixa, e a “nossa realidade” ainda espera a sua hora para entrar na tevê. (SILVEIRA, 1979, p. 38.

A ação da censura, questionada pela jornalista Helena Silveira, demonstra que o interesse de levar temas relacionados à realidade brasileira da época era prejudicado, mas a mudança na forma e na temática das séries colaborou para fazer uma produção de televisão mais próxima do cotidiano do brasileiro das regiões urbanas.

Considerações finais

Em meio ao complexo quadro político da década de 1970, foram destacados dois aspectos que demonstram a ambivalência na televisão brasileira, ou seja, o apoio de profissionais e empresários das comunicações ao regime instaurado e as pequenas ações de pessoas ligadas ao mundo da televisão para poder discutir temas antes proibidos.

Sílvio Santos e Amaral Netto, movidos por interesses particulares, representavam o engajamento de parcela da direita que apoiava o regime e procurava usufruir dos privilégios do Estado. Seus programas se enquadram na proposta de um Brasil otimista, alegre e em desenvolvimento. Por outro lado, apesar de a censura ter agido com rigor durante o período, alguns artistas começaram a descobrir maneiras de expor suas ideias na televisão. Novelas e séries passaram a ter momentos, embora rápidos, de ousadia para refletir sobre acontecimentos da política, do cotidiano, mas, acima de tudo, sobre o comportamento social. Aos poucos, novos temas se impuseram, e a televisão, timidamente, acompanhou as mudanças que faziam parte de uma sociedade que começava a viver a abertura política.

A ambivalência pode ser verificada em termos de veículo, embora não seja possível afirmar que se trata de um fenômeno no qual os

indivíduos teriam suas ações ligadas a uma “zona cinzenta”. Nesse caso, o fenômeno é determinado pelas ações individuais, mas assume essa perspectiva em termos coletivos ao visualizarmos uma televisão de caráter privado a serviço dos ideais do Regime Civil-Militar com resistências pontuais, mas não sistêmicas.

Notas

¹ A TV Excelsior teve seu fim devido a uma série de perseguições, e a censura foi mais intensa para ela. Alcir Henrique da Costa, contrariando a tese de que a Excelsior acabou devido à má-administração, afirma que a Excelsior tinha um dos melhores quadros técnicos e artísticos da década de 1960 e, portanto, mantinha uma programação de qualidade e uma administração, apesar de familiar, eficiente. A empresa passou para o controle do grupo Folha de S. Paulo em 1966, mas retornou à família Simonsen dois anos depois. O AI-5 teria sido definitivo para que a emissora sofresse retaliações que acabaram com sua concessão. (COSTA, 1986, p. 166).

² Essa exaltação aos presidentes foi feita, a princípio, na Rede Globo onde trabalhou de 1965 até 1976 quando foi à Rede Tupi, ficando lá até a falência da emissora em 1980. A partir daí, concentrou suas atividades na sua própria empresa, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

³ Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237449,00.html>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

⁴ O programa foi motivo de um artigo do jornal *O Estado de S. Paulo* na qual a jornalista Liane C. Alves destacou a indignação de Amaral Netto com algumas posições tomadas pelo governo dos Estados Unidos. (ALVES, Liane C. TV “reinaugura” debate político. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 28 jan. 1977).

⁵ O processo de liberalização política no Brasil contou com a ajuda do Exterior através da pressão do governo dos Estados Unidos. As mudanças de orientação política, com a saída de Richard Nixon e com o início da administração do

presidente Jimmy Carter, influenciaram a ação das oposições, principalmente no que diz respeito à recuperação do prestígio internacional em relação aos direitos humanos, seriamente comprometido desde a década de 1960 com o apoio às ditaduras contrárias ao comunismo. A proposta dos democratas era estabelecer uma associação entre política externa americana e direitos humanos, criando condições de enfrentamento com a União Soviética, numa tentativa de restabelecer a hegemonia global dos Estados Unidos. Para tanto, o governo americano teria que recuperar a credibilidade internacional o que seria possível com a afirmação da universalidade de valores morais e éticos. A denúncia da violação dos direitos humanos e da falta de liberdade democrática na União Soviética deveria ser acompanhada pela crítica aos países aliados da América Latina que apoiados no passado deveriam assumir os ideais da democracia em outros termos. (GREEN, 2009).

⁶ Filme com John Travolta, em 1977, direção de John Badham, título original *Saturday Night Fever*. Grande sucesso do cinema revelava o cotidiano de um jovem cuja principal diversão era a discoteca.

⁷ Os filmes com a atriz Doris Day foram, ao longo dos anos 60, a expressão mais forte do cinema romântico e ingênuo e do cinema dos Estados Unidos.

⁸ A novela conta a história do prefeito de Sucupira, Odorico Paraguaçu, que entre uma manobra política e outra, tenta inaugurar o cemitério da cidade, mas sem sucesso porque ninguém morre ali.

⁹ O fim de Roque.

¹⁰ *Ibid*, p. 17.

¹¹ Protestos de artistas contra a proibição.

¹² Ibid. p. 40.

¹³ Depois de ser censurado por conta Roque Santeiro, Dias Gomes investiu em outro horário, às 22 horas, em um tipo diferente de novela. Introduziu no Brasil o imaginário fantástico da teledramaturgia ao narrar a história da pequena cidade de Saramandaia com seus moradores atípicos. Personagens surreais passaram a povoar a telinha como João Gibão, vivido por Juca de Oliveira, um corcunda que escondia suas asas e, no final, sobrevoa a cidade alcançando sua liberdade. Além dele, muitos outros como Zico Rosado, o homem que soltava formigas pelo nariz, Dona Redonda, uma mulher que explode de tanto comer, interpretada por Wilsa Carla e Marcina, mulher que literalmente se aquecia e pegava fogo na hora de manter relações sexuais em uma interpretação de Sônia Braga. (ALENCAR, 2004).

¹⁴ A Lei 6.339/1976 visava a regular a propaganda política no Brasil através da transmissão gratuita no rádio e na televisão. Determinava que somente a imagem do candidato poderia ser veiculada com uma breve biografia, sem som de fundo. Foi instituída com o argumento de criar condições igualitárias de participação. Qualquer aparição de candidato, fora da propaganda, violava a lei.

¹⁵ Essa foi à última novela a ir ao ar na íntegra, na emissora que faliu em 1980.

¹⁶ A GRANDE FAMÍLIA - 1ª VERSÃO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/producao.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

¹⁷ Ciranda Cirandinha. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/ciranda-cirandinha/censura.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

¹⁸ Posteriormente, em 1980, foi ao ar, na Rede Globo, um programa jornalístico matinal voltado ao público feminino que recebeu o título de *TV Mulher*. Era apresentado por Marília Gabriela e Ney Gonçalves Dias, com roteiro, direção e edição de Rose Nogueira e com direção-geral de Nilton Travesso e Régis Cardoso. O programa, diferente de seus antecessores voltados para o público feminino, não se restringia a dicas de culinária, mas era transmitido ao vivo com quadros de aproximadamente 5 minutos, discutindo assuntos variados como comportamento sexual no quadro de Marta Suplicy ou orientações jurídicas no quadro direito da mulher, além de outros. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-29786,00.html>> Acesso em: 12/09/12.

¹⁹ *Mary Tyler Moore Show* foi um seriado norte-americano produzido pelo canal CBS entre 1970 e 1977 e veiculado no Brasil.

²⁰ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-249902,00.html>>. Acesso em: 14 set. 2012.

Referências

- ADORNO, Theodore. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- ANDRADE, Thales. *Ecológicas manhãs de sábado: o espetáculo da natureza na televisão brasileira*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2003.
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Reflexões sobre a produção de Malu Mulher. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 9., 2011, Curitiba. *Anais...* 2011. Disponível em: <http://www.sistemasmart.com.br/ram/arquivos/ram_GT05_Heloisa_Buarque_de_Almeida.pdf> Acesso em: 20 set. 2012.
- ALVES, Liane C. TV “reinaugura” debate político. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 28 jan. 1977.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV Brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos – 1964-1985*. Trad. de S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HALL, Stuart. *Codificação/decodificação da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- KEHL, Maria Rita. Novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. São Paulo: Senac, 2005.
- KRAUSE, Katia. Amaral Netto, o Repórter: o Brasil na televisão de 1968 a 1983. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL, 27., 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPUH, 2013.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- LABORIE, Pierre. *Les Français dès années troubles: de La guerre d’Espagne à La Libération*. Paris: Seuil, 2003.
- LOPES, Maria Imaculada Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/view/4195/3934>> Acesso em: 19 jul. 2013.
- RIBEIRO, Santuza Naves; BOTELHO, Isaura. A televisão e a política de integração nacional. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- ROLLEMBERG, Denise. Memória, opinião e cultura política: a Ordem dos Advogados do Brasil sob a ditadura (1964-1974). In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (Org.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. DA Fundação Getúlio Vargas, 2008. p. 61.
- _____. Ditadura, Intelectuais e Sociedade: *O Bem-Amado* de Dias Gomes, s/d., p. 5. Disponível em: <http://www.brasa.org/_s_i_t_e_m_a_s_o_n/_f_i_l_e_s/_h_g_B_Q_D_C/_Denise%20Rollemborg.pdf>. Acesso em: 23 set. 2012.

SANTOS, Giordano Bruno Reis dos. Vianninha e *A Grande Família*: intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 1970. 2011. 141 f. Dissertação (Mestrado em História)

– Departamento de história, UFF, 2011, p. 74.

SILVA, Arlindo. *A fantástica história de Silvio Santos*. São Paulo: Ed. do Brasil, 2002.

