

A DITADURA MILITAR BRASILEIRA E A TELENOVELA:

POLÍTICA, INFLUÊNCIAS E CENSURA NAS OBRAS *IRMÃOS CORAGEM E FOGO*
SOBRE TERRA

Gabriela Silva Galvão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. João Furtado

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Minas Gerais

Data da defesa: 28/04/2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

**A DITADURA MILITAR BRASILEIRA E A TELENVELA:
POLÍTICA, INFLUÊNCIAS E CENSURA NAS OBRAS IRMÃOS CORAGEM E
FOGO SOBRE TERRA.**

GABRIELA SILVA GALVAO

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em HISTÓRIA, área de concentração HISTÓRIA, TRADIÇÃO E MODERNIDADE: POLÍTICA, CULTURA E TRABALHO, linha de pesquisa História e Culturas Políticas.

Aprovada em 28 de abril de 2015, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Dr. João Pinto Furtado - Orientador
UFMG

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta
UFMG

Prof. Dr. João Alves dos Reis Jr.
PUC-RIO

Belo Horizonte, 28 de abril de 2015.

981.063

Galvão, Gabriela Silva

S586d

A ditadura militar brasileira e a telenovela [manuscrito]: abordagem política, influências e censura nas obras Irmãos Coragem e Fogo sobre Terra / Gabriela Silva Galvão. - 2015.

2015

160 f.

Orientador: João Pinto Furtado.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Televisão - Teses. 3. Ditadura e ditadores - Teses. 4. Telenovelas - Teses. 5. Censura - Teses. I. Furtado, João Pinto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos

Agradecer deveria ser fácil. Acredito, entretanto, que tenho tanta gente para dizer um sincero “muito obrigada” que tenho medo de ser de injusta. Então, se eu me esqueci de você que fez parte de alguma forma dessa aventura dissertativa, por favor, se sinta abraçado, beijado e fica aqui o meu mais sincero carinho.

Aos meus pais e ao Jotinha por sempre estarem ao meu lado, na alegria e na tristeza, e por terem dado todo o apoio financeiro e emocional para que esse trabalho tenha, ainda que a duras penas, sido concluído.

Ao Bruno, meu companheiro das horas boas e más, fica o meu agradecimento pela presença constante e, principalmente, por entender e respeitar as minhas ausências.

Ao “dileto orientador” João Furtado por ter confiado nesse trabalho quando ele ainda era, no máximo, um artigo pretencioso de uma aluna de graduação.

À Família Emmer Dias Gomes, em especial à Renata, pela entrevista num momento tão atribulado da vida e pela confiança.

À Dona Fofa Priscila Brandão, ao Joaquim, à Luiza, à Deborah, à Gislayne e a todo Projeto História 50 anos por terem me proporcionado não só um belo e prazeroso trabalho durante quase dois anos, mas também por me ensinaram na prática o ofício da profissão.

À Diretoria de Relações Internacionais da UFMG, em especial, à Professora Lucia Pimentel, pela confiança em mim depositada e pela imensa aprendizagem nos quase dois anos em que trabalhei lá.

À Rosane, Pandinha, Bizzziu, Thiago Augusto, Bozo e Tomás, meus amigos desde os tempos do Magnum que, embora a vida nos tenha afastado, são pessoas absurdamente queridas.

Aos queridos colegas historiadores: Warley, Luísa Kattaoui, Nilsa, Lu Lanza, Cinthya, Vevê, Celso, Silmária, Edinho, Alexis, Gilmar, Marcel, Juli, Bruno Morais, Luiz Fernando, Marcus Ítalo, Matheus Yago, Matheus Arruda, Leandro, Cássio, Fernandinho, Bel Leite, Maíra, Luh Almeida, Ana Marília (À Ana agradeço ainda pelos papos fundamentais para pensar a Divisão de Censura no Brasil), Gabriel, Thiago Prates, Clycia, Luísa Barcelos, Henrique, Silvia, Tiago sem agá, Mariana, Pauliane, Razi Hell, Lenon, Caroll, Poli, Marina Helena, Geovano, Márcio, Sussu, Sandra e a todos os que estiveram presentes nesses meus quase dez anos de Fafich.

À Débora, Raul, Carmem e Palomita por segurarem essa barra que é ~~gostar de você~~ organizar um evento para algumas centenas de participantes.

À Emelê e ao Da Silva pelo apoio incondicional na época da seleção do mestrado. Podem ter certeza, jamais me esquecerei!

À Fabi, Nefinho, Douglas, Mateus, Julhelena, Lulu, Alysson e Gegê pelas cervejas, comidas gordurosas, palavras de incentivo e por, simplesmente, existirem e estarem ao meu lado S2.

Não foi fácil. Mas, se esse trabalho foi impresso, significa que a missão foi cumprida. E, podem ter certeza, foi cumprida. Tum tum tsss.

É preciso coragem!

(Nonato Buzar)

RESUMO

A telenovela ainda é um tema pouco estudado pela historiografia brasileira. Essas obras televisivas, no entanto, são importantes fontes históricas para se compreender os períodos nos quais foram exibidas. O gênero deriva das histórias seriadas veiculadas pelo rádio e é exibido pela televisão no Brasil desde suas primeiras transmissões, ainda no início da década de 1950, embora, desde então tenha havido profundas transformações nas estruturas das histórias. A partir da década de 1970, a Rede Globo torna-se a maior produtora de telenovelas no país. O fundador da emissora, o jornalista Roberto Marinho, foi um dos vários empresários a apoiar o Golpe de 1964. Ao analisarmos os quadros da empresa, porém, veremos que muitos dos artistas que elevaram a qualidade de sua programação estavam vinculados com partidos e movimentos de esquerda e de oposição à ditadura. Essa dissertação se propõe analisar de maneira aprofundada duas tramas veiculadas pela Rede Globo de Televisão: *Irmãos Coragem* (1970-1971) e *Fogo sobre Terra* (1974-1975). As telenovelas estudadas têm em comum o fato de terem sido escritas por Janete Clair, considerada uma das principais autoras do gênero no Brasil. Além disso, ambas foram exibidas no horário nobre da televisão brasileira durante a Ditadura Militar e fazem, ainda que de forma pontual, críticas ao governo autoritário vigente. As posições adotadas por Janete Clair em seus textos não passaram despercebidas pelos agentes da Censura Federal que interferiam nas tramas, chegando até mesmo a mudar os rumos das ações dos personagens e proibir a exibição integral de capítulos, obrigando a autora a reescrevê-los.

Palavras-chave: telenovela, ditadura, censura.

ABSTRACT

The telenovela is still a little studied topic by Brazilian historiography. These television works, however, are important historical resources to understand the periods in which they were displayed. The genre derives from the serial stories aired on radio and it has been displayed on television in Brazil since its first broadcasts, at the beginning of the 1950s, although since then there have been profound changes in the structures of the stories.

From the 1970s, Rede Globo becomes the largest producer of telenovelas in the country. The founder of the broadcasting station, the journalist Roberto Marinho, was one of the several entrepreneurs to support the 1964 military coup.

However, analyzing the staff of the company, we will see that many of the artists who improved the quality of its programming were linked to leftist parties and movements and of opposition to the dictatorship. This dissertation aims to analyze in depth two plots broadcasted by Rede Globo de Televisão: *Irmãos Coragem* (Courage Brothers) (1970-1971) and *Fogo sobre Terra* (Fire upon Earth) (1974-1975). The studied Telenovelas have in common the fact that both were written by Janet Clair, considered one of the main authors of the genre in Brazil. Moreover, both were shown on prime time Brazilian television during the military dictatorship and do, even sporadically, criticism to the current authoritarian government. The positions adopted by Janet Clair in her texts have not gone unnoticed by the agents of the Federal Censorship which interfered in the plots, going as far as changing the direction of the actions of the characters and prohibiting the full display of chapters, forcing the author to rewrite them.

Key words: Telenovela, dictatorship, censorship

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional Número 5

Arena – Aliança Renovadora Nacional

BNH - Banco Nacional da Habitação

CPC – Centros Populares de Cultura

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

CTI - Comando de Trabalhadores Intelectuais

DCDP - *Divisão de Censura de Diversões Públicas*

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DOI-Codi - Destacamentos de Operações e Informações - Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

ESG – Escola Superior de Guerra

Embratel - Empresa Brasileira de Telecomunicações

FGTS - Fundo de Garantia por Tempo de Serviço

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

MEC – Ministério da Educação e Cultura

OPEP – Organização dos Países Exportadores de Petróleo

PC do B - Partido Comunista do Brasil

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PIB – Produto Interno Bruto

PNB – Produto Nacional Bruto

PND – Plano Nacional de Desenvolvimento

SCDP - Serviço de Censura a Diversões Públicas

SCDP/SR/RJ – Serviço de Censura a Diversões Públicas – Superintendência Regional,
Rio de Janeiro.

SNI - Serviço Nacional de Informações

UNE – União Nacional dos Estudantes

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Sumário

INTRODUÇÃO	3
REDE GLOBO, CENSURA E DITADURA MILITAR.....	11
Rede Globo, polêmicas e controvérsias	12
Os órgãos de censura durante a Ditadura Militar	27
A TELENOVELA.....	43
Estrutura da Telenovela	43
Da <i>Soap Opera</i> à “Novela das Oito”	50
Janete Clair	60
IRMÃOS CORAGEM	68
Política de coragem.....	68
A censura.....	79
FOGO SOBRE TERRA	102
Sinopse	102
Censura à obra	111
Considerações Finais	129
ANEXO I	131
ANEXO II	133
ANEXO III	134
ANEXO IV	135
ANEXO V	136

LISTA DE FONTES.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	140

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa um estudo aprofundado de duas telenovelas¹ escritas por Janete Clair: *Irmãos Coragem* (1970-1971) e *Fogo sobre terra* (1974-1975), ambas veiculadas pela Rede Globo de Televisão em seu horário nobre, às 20 horas. É importante ressaltar que outras tramas foram escritas pela mesma autora durante os anos de 1970 a 1975, recorte temporal desta pesquisa. Aquelas citadas, porém, foram escolhidas por apresentarem uma temática política mais explícita, visto que é este o foco principal deste trabalho. Além disso ambas as obras passaram por um rigoroso processo de censura que, em muitos momentos, prejudicou o desenvolvimento das histórias.

No Brasil, as telenovelas são um fenômeno de massa desde a década de 1960. O primeiro sucesso da teledramaturgia no país foi *O Direito de Nascer* adaptação da TV Tupi para um original cubano, sucesso em toda a América Latina. (HAMBURGER, 1997)

Criada em 1965 no Rio de Janeiro, a Rede Globo de Televisão passa a se consolidar ao final da mesma década como emissora de maior audiência no país, desbancando a TV Tupi. Esse crescimento se deu principalmente pelo investimento da empresa em dois setores: o telejornalismo e a teledramaturgia.

Durante suas primeiras décadas de existência, a emissora foi comandada por Wálter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni. Os dois profissionais começaram as suas carreiras trabalhando como publicitários, o que os levou a implantar na Rede Globo um esquema comercial de exibição dos programas televisivos, visando o aumento da audiência e, com isso, a elevação das verbas publicitárias. Esse planejamento se baseava da horizontalidade e verticalidade da programação, ou seja, se reservava para cada faixa horária

¹ Apesar de novela ser o termo mais comumente usado, inclusive em obras acadêmicas sobre o tema, nesse trabalho preferiu-se utilizar a palavra telenovela, principalmente, para diferenciar a ficção seriada televisiva do gênero literário.

semanal um tipo de atração ao longo da semana, havendo também a organização diária dessas atrações.

No período compreendido entre 1965 e 1969 as tramas exibidas pela Rede Globo mantinham o padrão dos primórdios da telenovela, mostrando heróis de capa e espada lutando pelo amor da heroína, em tramas geralmente ambientadas em países distantes, muitas vezes adaptações de originais vindos de países latino-americanos ou de clássicos da literatura mundial. Esse cenário mudou, na emissora em 1969 com a estreia de *Véu de Noiva* de Janete Clair². A ascensão da autora e a contratação de seu marido, o dramaturgo Dias Gomes, membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), mostram a intenção da empresa em voltar a teledramaturgia para uma temática brasileira através de uma linguagem tida como realista (KORNIS, 2011).

A trama de *Irmãos Coragem*, que foi ao ar pela Rede Globo entre 1970 e 1971, se passava na fictícia cidade de Coroadó e mostrava a luta de três irmãos contra a opressão e a tirania do Coronel Pedro Barros, chefe político da região. A vida dos protagonistas sofre uma reviravolta quando o garimpeiro João, o mais velho dos irmãos, encontra um diamante que é roubado pelo coronel. A partir de então se inicia uma batalha para reaver a joia e combater Pedro Barros. Enquanto João luta por seus objetivos de arma nas mãos, seu irmão Jerônimo torna-se um político preocupado em defender a população contra os desmandos do coronel (FERREIRA, 2003).

Segundo o diretor de novelas Daniel Filho,

foi a primeira vez que uma novela estourou de ponta a ponta no Brasil, atingindo índices fantásticos de audiência. Deu mais audiência que a final da Copa de 70, entre Brasil e Itália. O jogo foi num domingo, e, no dia seguinte, a audiência da novela foi maior.
(FILHO, 1988, pp. 105)

² É importante frisar que foi com Beto Rockfeller - trama de 1968, escrita por Bráulio Pedrosa e veiculada pela TV Tupi – que a linguagem e os cenários da telenovela se aproximaram do que se diz ser uma “crônica do cotidiano” (HAMBURGER, 2004)

Em 1974, Janete Clair mais uma vez assinava um roteiro ambientado no interior do Brasil: *Fogo sobre terra*, também transmitida pela Rede Globo. Essa trama contava a história de Divinéia, cidade fictícia do interior no Mato Grosso. Nos arredores da localidade seria construída uma usina hidroelétrica que inundaria o município. No centro do conflito estavam dois irmãos: Pedro Azulão, morador da cidade e uma espécie de líder político daqueles que eram contra o progresso desmedido e lutavam em prol da preservação da natureza, e Diogo que apesar de ter nascido em Divinéia saiu de lá muito cedo e retorna como o engenheiro chefe da construção da hidroelétrica. (FERNANDES, 1997).

É importante percebermos que tanto *Irmãos Coragem* quanto *Fogo Sobre terra* estão compreendidas dentro do contexto da Ditadura Militar brasileira. Entretanto, é necessário entender que cada uma é exibida em momentos políticos e econômicos distintos no regime.

Em 1964, após um golpe de estado que depôs o presidente João Goulart, é instaurado no Brasil um governo autoritário que se conservaria no poder até 1985. A tomada do poder se deu pelas Forças Armadas com apoio da sociedade civil, principalmente daqueles que viam negativamente as Reformas de Base pretendidas pelo governante deposto.

O período compreendido entre 1964 e 1968 foi de profunda crise econômica no país. Desde antes do golpe os altos índices inflacionários e o aumento da dívida externa, herdados, sobretudo do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), solapavam a economia.

A partir da posse de Delfim Netto como Ministro da Fazenda brasileiro, tem-se início um processo que se convencionou chamar de Milagre Econômico. Entre os anos de 1969 e 1973, o país viveu um intenso crescimento econômico caracterizado pela sensível diminuição dos índices inflacionários, aumento do PIB e do poder de compra, sobretudo das classes médias urbanas. Foi também dentro desse contexto que foram planejadas a construção de obras de grande porte, como a Hidroelétrica de Itaipu, a Ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica.

Esse período de prosperidade econômica, entretanto, também foi marcado por uma intensa repressão política. O Ato Institucional número 5, instaurado em 13 de dezembro de 1968, previa, dentre outros pontos, a suspensão e cassação de direitos políticos, o direito do Presidente da República de decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores e a suspensão da garantia do *habeas corpus*³. A partir daí intensificaram-se as prisões e assassinatos dos que se opunham à ditadura, ao mesmo tempo em que parte da oposição se armou e iniciou lutas no campo e nas cidades.

O clima de euforia econômica, no entanto, durou pouco. As taxas de exportação e crescimento da economia continuavam a elevar-se no início do governo do general Ernesto Geisel (1974-1979). O país, entretanto, seria seriamente atingido pelo choque de preços da OPEP em 1974, visto que havia 80% de dependência do petróleo internacional. Uma profunda recessão estava a caminho (SKIDMORE, 1988).

No campo político, denúncias sobre a repressão do regime se intensificaram. Organismos como a Anistia Internacional, a Ordem dos Advogados do Brasil e até mesmo setores da Igreja Católica passaram a pressionar o governo brasileiro a se explicar sobre torturas, perseguição e assassinatos cometidos contra opositores. Nesse contexto, o general Ernesto Geisel assumiu o poder em março de 1974 prometendo uma abertura lenta, gradual e segura. (GASPARI, 2003)

Tratando especificamente das telenovelas abordadas por esta pesquisa, começaremos analisando *Irmãos Coragem*. No capítulo 12 da trama, o garimpeiro João Coragem encontra um grande diamante. Todos cobiçam a pedra, principalmente o coronel Pedro Barros, chefe político da região. É ele que faz a mediação, na cidade de Coroadó, entre a polícia e a política. Também atua nas relações entre os camponeses e o mundo exterior, muitas vezes sendo o

³ Disponível em:

http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=5&tipo_norma=AIT&data=19681213&link=&#

grande elo entre eles. O coronel é amado e ao mesmo tempo odiado em sua região de atuação.

É contra essa expressiva figura política que se dá a luta dos irmãos Coragem, principalmente João e Jerônimo, também garimpeiro. Pedro Barros é o grande vilão da história. Para combatê-lo, João inicia uma espécie de luta armada, angariando a simpatia e o apoio de muitos camponeses e garimpeiros da região. Por outro lado, Jerônimo torna-se um político de expressão em Coroadó, elegendo-se prefeito da cidade, outrora liderada exclusivamente pelo coronel e seus correligionários.

Segundo Marcelo Ridenti,

O termo esquerda é usado para designar forças políticas críticas da ordem social capitalista estabelecida, identificada com as lutas dos trabalhadores pela transformação social. (RIDENTI, 2004, pp. 18)

Seguindo essa conceituação, portanto, podemos caracterizar João e Jerônimo Coragem e ainda Pedro Azulão, protagonista de *Fogo Sobre Terra*, como personagens esquerdistas.

Claramente, pode-se perceber na trajetória desses personagens de *Irmãos Coragem* uma metáfora em relação à situação do Brasil. Como já foi dito, a partir da publicação do AI-5, em dezembro de 1968, intensificam-se as lutas contra a ditadura em vigor no país. É notório que havia grupos de resistência armada que promoviam focos de guerrilha no campo e nas cidades. Por outro lado, grupos, especialmente os ligados à Igreja Católica e ao PCB, optam por uma oposição institucional. Esse período, compreendido entre os anos de 1969 e 1975, recorte temporal dessa pesquisa, muitas vezes é chamado de *Anos de Chumbo* devido à radicalização tanto do próprio regime militar quanto das esquerdas brasileiras.

Irmãos Coragem foi um grande sucesso de público e crítica entre os anos de 1970 e 1971, em meio a um clima de euforia econômica. Homens e mulheres de diversas classes sociais se preocupavam o destino que teriam João, Jerônimo e Duda Coragem ao longo de

328 capítulos. A imprensa saudava Janete Clair como a grande autora do gênero no Brasil. Mesmo com essa temática política, a Censura Federal atuou de maneira pontual na trama.

O mesmo, porém, não pode ser dito a respeito de *Fogo sobre Terra* (1974-1975). A telenovela se baseava em uma sinopse proibida pela censura em 1973, intitulada *Cidade Vazia* que foi, após algumas alterações, liberada para ir ao ar no ano seguinte. Já no seu início, a obra voltou a apresentar problemas com as autoridades. Cerca de doze capítulos já escritos e gravados tiveram que ser rasgados e refeitos e outros tantos tiveram vários cortes impostos, de certa maneira comprometendo o andamento da história e a fidelidade à sinopse original.

A grande questão que incomodava o governo era o fato de o herói da telenovela, Pedro Azulão, ser contra a construção da usina hidroelétrica que destruiria a cidade de Divinéia. O personagem era considerado subversivo, já que a trama seria, na opinião da Censura Federal, uma crítica ao desenvolvimento nacional, principalmente à construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu.

Para podermos analisar os problemas históricos trazidos pela telenovela, devemos primeiramente analisar as obras de alguns teóricos que trabalham a questão. Ao entendermos a teledramaturgia como um produto midiático, é necessário discutir o livro *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno* de Douglas Kellner. O autor entende o termo cultura da mídia como sendo a cultura do ver e ouvir. É uma produção em massa, direcionada para as massas conforme padrões pré-estabelecidos pela sociedade.

Esse tipo de entretenimento deve ser agradável e deve também usar o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se. Sendo assim,

“(...)diversas formas de cultura veiculadas pela mídia induzem os indivíduos a identificar-se com as ideologias, as posições, as representações sociais e políticas dominantes.” (KELLNER, 2001 p.11)

Essa identificação, no entanto, é forjada. Ela cria no espectador/consumidor um senso de pertencer a uma determinada classe social, etnia ou raça, nacionalidade e sexualidade, fazendo com que a percepção pessoal seja diferente do entendimento do outro.

Kellner também ressalta que as teorias sobre a mídia em voga nas décadas de 1960 e 1970 entendiam que os meios de comunicação eram onipotentes no controle social e impunham a ideologia dominante. O autor, no entanto, acredita que a cultura da mídia não representa apenas o pensamento que quer se impor, mas também não é alheia ou inocente a ele.

Essas produções, normalmente, são complexas em seus discursos sócio-políticos. Ao analisá-las, devemos levar em conta as relações sociais, econômicas e políticas do meio no qual os textos são criados, veiculados e recebidos. Quando entendemos as dinâmicas da sociedade contemporânea às obras midiáticas, percebemos os motivos pelos quais elas se tornaram populares.

Sobre a forma como a cultura da mídia influencia o espectador, Kellner afirma que

Pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como a forma de segregação racial ou sexual ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas (...) (idem p. 15).

Uma das poucas autoras a fazer debate metodológico acerca relação entre a Televisão e a História no Brasil é Mônica Kornis no livro *Cinema, televisão e História* e no artigo *Televisão, História e sociedade: trajetórias de pesquisa*. A autora inicia primeira a obra discutindo sobre a imagem. Segundo ela a fotografia e, posteriormente, o cinema e a televisão criaram a falsa impressão de que o movimento filmado/fotografado é o registro fiel da realidade. Entretanto, é importante para o historiador perceber essas imagens criticamente,

notando que elas são uma escolha e, portanto, apresentam apenas uma versão para os acontecimentos.

Tratando especificamente da imagem filmada, a autora acredita que os filmes e os programas de TV adquiriram o estatuto de fontes para entendermos os comportamentos, valores, visões de mundo, ideologias e momento histórico. No caso da televisão ela ainda firma-se como um meio de narração do nosso tempo, não só no telejornalismo, mas também na teleficção.

Outra discussão alça as produções audiovisuais como fonte para o historiador. A partir dos novos preceitos metodológicos trazidos pela Nova História, elas se mostram fonte preciosa para pesquisa, uma vez que trazem em si uma série de articulações que perpassam o imaginário coletivo de uma sociedade, as relações entre esta e a História e o modo de fazer audiovisual.

Ao vermos as telenovelas como uma construção, fruto das relações já ditas anteriormente, não podemos deixar de pontuarmos, ainda que de forma breve, o posicionamento de alguns autores como Pierre Sorlin e Marc Ferro, ambos franceses e teóricos sobre a relação História/Produção Audiovisual. Deve-se ressaltar que os mesmos citam em seus textos a produção cinematográfica. É possível, no entanto, construir a partir de suas ideias alguns conceitos que podem ser utilizados na análise da Televisão.

Segundo Ferro, apesar de não constar no repertório documental do historiador, o filme serve como análise de sociedades, de seu constituinte imaginário. Para ele, o seu poder como documento estaria no fato de que o mesmo acabaria revelando o que não disse de imediato, desde que o historiador fizesse o seu trabalho, descobrindo o não visível, a contra análise da sociedade que produziu a obra. Para tanto, o historiador não deve enxergar o filme como uma obra de arte de seus realizadores e da sociedade, tampouco se render a uma análise semiótica, esteticista ou que se atenha à História do Cinema.

Para Ferro, o historiador deve sim buscar descobrir as relações que se formam entre o filme e a sociedade, o Estado, o consumo, a audiência, o financiamento, o contexto. Mesclar duas análises, a que engloba o filme – tema, planos, montagem, documentos nos quais se baseia, trilha sonora, figurino, etc. – e o que não é o filme – a sociedade da época, o público, o regime político, dentre outros.

Segundo Jacques Le Goff:

No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (...) É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 1984).

Seguindo essa premissa, as imagens forma de fundamental importância para essa pesquisa. Infelizmente, há pouco acervo imagético em relação à *Fogo Sobre Terra* disponível para a consulta, apenas algumas poucas sequências postadas em sites como o www.youtube.com e na página do Projeto Memória Globo. Embora não tenha havido qualquer informação oficial por parte da emissora, sobe-se de maneira informal que as imagens da telenovela foram perdidas em um incêndio de grandes proporções ocorrido na sede da Rede Globo em 1976. O mesmo não pode ser dito sobre *Irmãos Coragem*. No ano de 2011 foi lançado pela Globo Marcas um Box contendo oito DVDs com um compacto da telenovela, que foi imprescindível para a elaboração desse trabalho.

Para suprir as fontes imagéticas faltantes, o Acervo do Departamento de Censura de Diversões Públicas foi fundamental. A documentação se encontra no Arquivo Nacional em Brasília e foi importante não só para se fazer a análise dos processos censórios, mas também por em cada parecer constar um breve resumo dos capítulos examinados, o que preencheu várias lacunas deixadas pela falta das imagens.

REDE GLOBO, CENSURA E DITADURA MILITAR

Rede Globo, polêmicas e controvérsias

No final do ano de 1957, o jornalista e proprietário do periódico *O Globo*, Roberto Marinho, recebeu do então Presidente da República Juscelino Kubitschek a concessão de um canal de televisão. Segundo J.B. de Oliveira Sobrinho, o Boni, ex-vice-presidente de operações da Rede Globo, a primeira concessão para operar um canal de televisão teria sido dada a Marinho em 1950 pelo Marechal Eurico Gaspar Dutra, então Presidente. A mesma, no entanto, fora supostamente revogada devido a atritos políticos entre o jornalista e o sucessor de Dutra, Getúlio Vargas (SOBRINHO, 2011).

Durante alguns anos, Roberto Marinho não teve recursos para viabilizar a entrada da emissora no mercado televisivo. Em 1962, no entanto, o empresário recebeu uma proposta do grupo norte-americano *Time-Life* para a criação em conjunto de um canal de televisão no Brasil. Em contrapartida aos seus investimentos, o Grupo *Time-Life* teria direito a 30% dos lucros líquidos diretos da empresa.

A *Holding* estrangeira era composta por diversas empresas de comunicação, dentre elas os semanários *Time* e *Life* bastante populares nos Estados Unidos na década de 1960. Estima-se que a companhia tenha investido algumas centenas de milhões de dólares no que veio a ser a Rede Globo de Televisão. Toda essa operação, no entanto, era ilegal. O artigo 160 da Constituição Brasileira de 1946⁴ proibia entrada de capital estrangeiro em empresas do setor de comunicações. Ainda assim, a TV Globo foi ao ar pela primeira vez no Rio de Janeiro em abril de 1965.

⁴ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao46.htm

Carlos Lacerda, então Governador da Guanabara, foi um dos primeiros a denunciar as irregularidades da parceria, o que motivou a criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) instaurada já em 1965. Dois anos depois, o consultor-geral da República, Adroaldo Mesquita da Costa, emitiu parecer absolvendo as Organizações Globo das acusações, alegando que não havia sociedade entre as empresas, mesmo tendo a CPI apurado irregularidades na parceria. Em 1969, pressionada pelo governo Costa e Silva, a família Marinho compra a parte do negócio pertencente ao capital estrangeiro e a TV Globo é totalmente nacionalizada. (PRIOLLI, 1985; KEHL,1986)

É interessante percebermos a maneira como as Organizações Globo tratam o assunto. No *site Memória Globo*, destinado à preservação de dados e documentos importantes relativos à empresa, há uma seção dedicada ao Caso Time-Life. O episódio está catalogado no rol das supostas Acusações Falsas sofridas pela empresa. Nesse sentido, a Globo se justifica:

No seu depoimento à CPI, Roberto Marinho esclareceu que na ocasião da assinatura dos contratos entre TV Globo e Time-Life, em 24 de julho de 1962, o grupo norte-americano repassou, por adiantamento, a quantia de 300 milhões de cruzeiros mediante a assinatura de uma promissória. Mas o presidente das empresas Globo explicou que o contrato de participação nunca chegou a entrar em vigor: “com o vulto que tomou a TV Globo, com a ampliação dos nossos projetos iniciais e como consequência da inflação, nós tivemos de obter maiores recursos. O Time-Life exigiu que nós lhe vendêssemos o edifício de nossa propriedade, o edifício da TV Globo.”. (Site Memória Globo. Acesso em 21/10/2013).

Como a própria empresa ponderou em editorial publicado em 31 de agosto de 2013, o Jornal O Globo saudou o Golpe de 1964.

Naquele contexto, o golpe, chamado de “Revolução”, termo adotado pelo GLOBO durante muito tempo, era visto pelo jornal como a única alternativa para manter no Brasil uma democracia. Os militares prometiam uma intervenção passageira, cirúrgica. Na justificativa das Forças Armadas para a sua intervenção, ultrapassado o perigo de um golpe à esquerda, o poder voltaria aos civis. Tanto que, como prometido, foram mantidas, num primeiro momento, as eleições presidenciais de 1966. (O Globo 31/08/2013)

É notório que boa parte do empresariado brasileiro seguiu a mesma conduta das Organizações Globo, sendo boa parte deles também beneficiados financeiramente pelo governo ditatorial. Isso se refletiu também nas empresas da família Marinho.

Esse ponto não é possível ser debatido sem que sejam abordadas as teses levantadas por René Armand Dreifuss. Ele e outros autores acreditam que o Golpe que depôs João Goulart em 1964 foi apoiado e financiado por diversos grupos de empresários descontentes com a atuação do governo federal. Posteriormente, esses mesmos empresários foram de várias maneiras favorecidos pelo Governo Militar.

O Estado autoritário que emergiu no Brasil após 1964 teve uma intensa preocupação de intervir no setor cultural. Fazia parte da ideologia do governo o desenvolvimento de uma cultura brasileira e de uma identidade nacional, evidentemente, calcadas nos valores desejados pelos militares. Dentre eles, podemos destacar a manutenção da ordem social e o apego e valorização de instituições como a Igreja Católica e a Família. Dessa maneira, a Rede Globo de Televisão incorporou a necessidade de montar uma indústria cultural planejada aos moldes do desenvolvimentismo em voga (ORTIZ, 1989).

No caso específico do setor de Comunicação, Roberto Marinho representava o empresário ideal na visão dos militares. Embora não fosse jovem⁵, tinha ideias modernas a respeito do fazer televisivo, o que fez com que formasse uma equipe de ponta formada por jovens profissionais do mercado publicitário. Esse grupo de trabalho formado por nomes como José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, Walter Clark, Homero Sánches, dentre outros, dirigiu de fato a TV Globo por cerca de 20 anos e contribuiu para a profissionalização da emissora de televisão.

⁵ Roberto Marinho nasceu em 3 de dezembro de 1904, portanto, quando da inauguração da TV Globo o empresário tinha 61 anos.

Nesse sentido, segundo Maria Rita Kehl, a maior influência do acordo entre as Organizações Globo e o Grupo Time-Life não foi financeira. A autora acredita que o contato com o grupo norte-americano fez com que a família Marinho passasse a entender a emissora de televisão como uma empresa capitalista como outra qualquer. Como tal, ela teria como principal objetivo o lucro que só seria alcançado com a fidelização do telespectador e consequente aumento da audiência. Essas ações levariam ao tão almejado aumento das verbas publicitárias. (KEHL, 1985)

Segundo Renato Ortiz, era objetivo do Estado autoritário a construção de uma Identidade Nacional no Brasil. Tal política entendia que “a sociedade é formada por partes diferenciadas, sendo necessário pensar numa instância que integre, a partir de um centro, a diversidade social”⁶. Dessa maneira, há um claro investimento governamental no desenvolvimento dos sistemas de comunicação, sobretudo na ampliação do sinal de televisão para todo o território brasileiro. O Estado autoritário também aplicou capital em outras áreas, tais como no setor de transportes, sobretudo na construção de rodovias e na industrialização, além de ter proporcionado um substantivo aumento no crédito empresarial.

Para os empresários do setor de Comunicação, essas ações do governo contribuiriam para tornar mercado de consumidor brasileiro mais homogêneo, fazendo com que produtos pudessem ser divulgados e comprados em todo território nacional, aumentando a verba publicitária destinada às emissoras de televisão. A modernização da área também diminuiria os gastos operacionais de veiculação da programação. A esse processo dá-se o nome de modernização conservadora⁷.

Dentre as ações de incentivo dos militares às telecomunicações podemos destacar a Lei 4.773 de 15 de setembro de 1965 que

⁶ ORTIZ, 1994 p.115

⁷ SACRAMENTO, 2012; ROXO, GOULART e SACRAMENTO, 2012

Autoriza o Poder Executivo a abrir, através do Ministério da Fazenda, o crédito especial de Cr\$ 5.000.000.000 (cinco bilhões de cruzeiros), destinado a atender às despesas decorrentes da participação da União na constituição do capital da Empresa Brasileira de Telecomunicações. (Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4773-15-setembro-1965-369035-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 15/02/2015)

A criação da Embratel demonstra como o Estado autoritário reconhecia a televisão como um veículo de comunicação de massas, capaz de atingir diariamente a população em várias áreas do país. Nesse sentido ela contribuiria para a formação do cidadão de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional e tendo como pilares o cristianismo católico e conservador, o respeito à família, à moral e aos bons costumes.

Nesse momento cabe, para um melhor entendimento do trabalho, a problematização do conceito de Doutrina de Segurança Nacional. Em 1949 foi fundada no Brasil a Escola Superior de Guerra (ESG). A instituição abrigaria civis e militares que seriam formados para se tornar a classe dirigente do país aos moldes de uma doutrina norte-americana de segurança que visava a soberania nacional e o anticomunismo.

O artigo *A Doutrina de Segurança Nacional* de Wilson Montagna cita a fala de Cordeiro de Farias, um dos fundadores da Escola, que para ele deveria “buscar para o Brasil modelos que pudessem funcionar: ordem, planejamento, racionalização das finanças”⁸. A ESG, dessa maneira, se tornou o centro de formação daqueles que, em 1964, deram um Golpe e instituíram no Brasil uma Ditadura Militar, baseada na referida Doutrina de Segurança Nacional.

Élio Gaspari, no entanto, demonstra em seu livro *A Ditadura Envergonhada* que a Doutrina embora fosse uma ideologia fundamental na formação de quadros militares no Brasil não foi a base de construção do sistema ditatorial em vigor entre 1964 e 1985. Para o autor,

⁸ MONTAGNA, Wilson. *A Doutrina de Segurança Nacional* p.34

ela nunca chegou a ser de fato uma doutrina ou uma ideologia vigente, uma vez que a prática no período seria mais policialesca e menos intelectual.

Dentre as emissoras de televisão em atividade no final da década de 1960, a Globo foi a que mais se beneficiou com os incentivos estatais. Segundo Maria Rita Kehl não era a intenção inicial do governo que a empresa fizesse a tão almejada Integração Nacional através da Comunicação. Ela, entretanto, era a única do setor com condições técnicas e artísticas para viabilizar o projeto.

Os investimentos do Estado na criação da Embratel rederam frutos a partir de 1969 quando foram implantadas rotas terrestres que permitiram a transmissão do sinal de televisão através de uma rede de micro-ondas. Em julho do mesmo ano a chegada do homem à lua foi exibida em rede nacional por um *pool* de emissoras.

O grande marco da transmissão simultânea para várias partes do país foi, no entanto, o lançamento do Jornal Nacional em 1º de setembro de 1969. A Rede Globo pôs no ar, pela primeira vez, um telejornal exibido simultaneamente para o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. A partir de então a Globo tornou-se oficialmente uma rede de televisão.

O Estado foi financiador da modernização do sistema de telecomunicações brasileiras. Os lucros, entretanto, couberam às empresas privadas, sobretudo, à Rede Globo. Segundo Ana Paula Goulart e Igor Sacramento, em 1975 o país possuía cerca de 10,5 milhões de aparelhos de TV, sendo que 97% deles estavam dentro da área de cobertura da Rede Globo. (ROXO, GOULART e SACRAMENTO 2012)

As relações entre a emissora e o governo ditatorial iam além do campo da tecnologia. A programação da emissora de uma maneira geral esteve de acordo com os anseios da ideologia proposta pelos militares, salvo algumas exceções que veremos mais tarde.

Quando da sua criação, a TV Globo investiu em uma linha de atrações populares. Nesse período, destacam-se apresentadores como Sílvio Santos, Chacrinha, Jacinto Figueira Junior e Dercy Gonçalves que conduziam programas de auditório de sucesso. Esses *shows*, no entanto, eram famosos pela exploração da miséria humana, exibição de mulheres seminuas e outros tipos de atrações consideradas vulgares e de baixa qualidade.

Essa programação não agradava aos militares já que em muitos momentos os apresentadores faziam críticas ao governo, além de terem conteúdo que contradizia as propagandas do governo que mostravam um país que ia “pra frente” e ao mesmo tempo feriam a moral e os bons costumes tão caros à ditadura. A resistência a esses programas vinha também de parte da elite intelectual brasileira que os usava como exemplo para demonstrar a baixa qualidade da televisão em relação a outras formas de arte e cultura consideradas superiores como o cinema e o teatro.

Após várias polêmicas e embates com o governo e a Censura Federal, a Rede Globo e a TV Tupi, que também apresentava programas do chamado “mundo cão”, assinaram em 1971 um protocolo de conduta. No documento as emissoras garantiam a melhoria da qualidade da programação, segundo os parâmetros do Estado autoritário. Para tal, os programas, inclusive os de auditório, passaram a ser gravados antes de irem ao ar, permitindo maior controle por parte dos censores e dos diretores das empresas. No caso específico da Rede Globo, houve também a demissão dos principais apresentadores de programas populares, a exceção de Sílvio Santos.

Não eram apenas os *shows* de variedades que sofriam intenso controle por parte da emissora. Essa moderação também pôde ser vista nas telenovelas. A partir do início da década de 1970 houve por parte dos órgãos de censura um endurecimento do controle da teledramaturgia. Isso se deveu em parte ao aumento do sucesso do gênero, mas também a uma melhor estruturação da burocracia que exercia o controle sobre as diversões públicas.

Foi nesse momento que a Rede Globo contratou José Ottati⁹ para o cargo de revisor de textos. O funcionário era ex-diretor da Censura no estado do Rio de Janeiro e tinha como função principal fazer uma primeira leitura dos textos escritos pelos autores da emissora e sinalizar o que seria vetado pelo DCDP, afim de que houvesse mudanças antes do texto ser enviado a Brasília. A revisão feita por Ottati diminuiria os atritos entre a Globo e o governo.

Para Boni, ex vice-presidente de operações da emissora, a leitura prévia dos textos seria justificada pelo fato de uma telenovela demandar gastos muito altos que não poderiam ser desperdiçados caso uma telenovela já em adiantado processo de produção fosse proibida de ir ao ar. Segundo sua opinião, a prática não configuraria em uma autocensura prévia. (SOBRINHO, 2011)

Em *A moderna tradição brasileira*, Renato Ortiz afirma que na década de 1970 era o Estado o principal anunciante das emissoras de televisão¹⁰. Sem as verbas decorrentes desse tipo de publicidade a produção das empresas estaria praticamente inviabilizada. No caso específico da Rede Globo havia ainda uma estreita relação entre a família Marinho e o governo ditatorial que assegurou o funcionamento da emissora arquivando o inquérito sobre o *Caso Time-Life*. Os militares também garantiram investimentos tecnológicos capazes de implementar a exibição simultânea da programação para várias áreas do país.

Dessa forma, nos fica claro que não havia qualquer interesse por parte da Globo em um conflito com o governo ditatorial. A presença de um autocensor na emissora de fato servia para a manutenção das finanças da empresa, seja por garantir a verba publicitária estatal, seja

⁹ Em *O livro do Boni*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho se refere ao funcionário como Luiz Ottatti. Beatriz Kushnir e Maria Rita Kehl em suas obras *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988* e *Eu vi um Brasil na TV* o nomeiam José Otatti. Nesse texto optou-se pela segunda alternativa, uma vez ela foi empregada mais vezes.

¹⁰ Na obra, Ortiz afirma que os investimentos estatais em propaganda na televisão saltaram de 152 milhões de cruzeiros, ou cerca de 0,80% do Produto Interno Bruto em 1964 para 1840 milhões de cruzeiros, ou 1,05% do PNB. Em 1974 o gasto chegou a 6300 milhões de cruzeiros, o equivalente a 1,29% do PNB.

por diminuir os prejuízos decorrentes da produção e gravação de textos proibidos de irem ao ar.

Simbolicamente, no entanto, a existência de um funcionário que regulava a produção da empresa ia além. Demonstrava ao governo que a Rede Globo não só concordava como também colaborava com as normas de censura impostas. Isso poderia fazer com que a emissora tivesse como contestar eventuais cortes e proibições, uma vez que ela própria já se encarregava de retirar tudo aquilo que ia contra as normas. Dessa forma, poderia argumentar que a Censura Federal estava extrapolando as regras por criadas pelo próprio órgão o que, em tese, inviabilizaria a desaprovação estatal.

Em *Reinventando o otimismo*, Carlos Fico mostra que para a Ditadura Militar Brasileira, um dos principais motivos para o subdesenvolvimento do país seria o atraso de sua população, ou seja, sua ampla falta de educação. Dessa maneira, o governo promoveu uma missão civilizatória que tinha como objetivo ensinar ao povo inculto noções de higiene tais como tomar banho, escovar os dentes e lavar as mãos antes de comer. Os militares tinham também como objetivo promover o fim do analfabetismo, mesmo que o interesse fosse de apenas ensinar aos trabalhadores a lerem e escreverem rudimentarmente.

Esse processo educacional não envolveria escolas tradicionais, uma vez que elas despenderiam bastante dinheiro para a construção de espaços físicos e contratação de professores. Dessa maneira, a solução encontrada foi o uso da televisão como vetor desse conhecimento, devido, sobretudo, ao grande alcance das transmissões.

Além de controlar o conteúdo que ia ao ar para que ele estivesse de acordo com as prerrogativas ditadas pelo governo autoritário, a Rede Globo também utilizou sua programação para se adequar a algumas prerrogativas caras à Ditadura Militar. Um dos exemplos mais evidentes foram as telenovelas apresentadas na faixa de programação das 18 horas, voltada para as donas de casa, as crianças e os adolescentes.

Entre 1971, ano de estreia da faixa, e 1973 foram apresentadas três telenovelas¹¹ dedicadas ao público infanto-juvenil e que em muitos casos tinham caráter educativo. Um dos maiores sucessos dessa fase foi a telenovela *Meu pedacinho de chão*¹² escrita por Benedito Rui Barbosa e Teixeira Filho e produzida pela Rede Globo em parceria com a TV Cultura, emissora estatal vinculada ao governo do estado de São Paulo (XAVIER, 2007).

A trama se passava em uma fictícia cidadezinha do interior do Brasil e contava a história de Pedro (Xandó Batista) que, contrariando as ordens do Coronel Epaminondas (Castro Gonzaga), o grande proprietário de terras local, decide construir uma escola na região para alfabetizar a população.

Segundo o site *Teledramaturgia* do pesquisador Nilson Xavier, *Meu pedacinho de chão*

Transmitia ensinamentos úteis aos trabalhadores e às pessoas mais pobres com base em dados das secretarias da Agricultura e da Saúde. Em 185 capítulos foram abordados temas como desidratação, vacinação, higiene e técnicas agrícolas, além de abordar o problema do analfabetismo no campo, levando personagens adultos às salas de aula. (Disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/meupedacinho71b.asp> Acesso em 21/01/2014)

Embora sutilmente tratasse da questão da distribuição de terras no Brasil, o que poderia ser mal visto pelo governo, a trama atendia às demandas estatais.

A partir de 1975 estabeleceu-se uma fase, que perdurou até o início dos anos 1980, em que as telenovelas exibidas no horário das 18 horas passaram a ser, exclusivamente, adaptações de obras da Literatura Brasileira. Conforme podemos ver no Anexo I desse

¹¹ Foram apresentadas as seguintes obras: *Meu pedacinho de chão* (Benedito Rui Barbosa, 1971), *Bicho do mato* (Chico de Assis, 1972) e *A Patota* (Maria Clara Machado, 1973)

¹² Em de abril de 2014 a Rede Globo exibiu um *remake* da obra em que foram mantidos o tom lúdico voltado ao público infanto-juvenil e as discussões sobre o analfabetismo de adultos. As tramas educativas, no entanto, foram suprimidas e/ou alteradas. A reescrita do texto ficou a cargo de Edimara Barbosa e Marcos Barbosa de Bernardo, sob supervisão de Benedito Rui Barbosa.

trabalho, a Rede Globo deu prioridade a títulos produzidos no século XIX e primeira metade do século XX e que em sua maioria continham trechos românticos muito fortes.

Uma das poucas obras a ter uma discussão social concreta no enredo é *A Escrava Isaura*, trama de Gilberto Braga baseada no romance homônimo de Bernardo Guimarães. A telenovela, que foi ao ar em 1976, discutia a questão da escravidão no período imperial brasileiro. Em certa altura da trama, a protagonista foge da fazenda na qual vivia sob jugo de seu senhor e vai morar em um quilombo, símbolo da rebeldia escrava.

A telenovela teve problemas com o DCDP conforme relata Gilberto Braga em depoimento para o jornal *O Globo*:

O momento mais marcante da minha carreira durante a censura foi no dia em que fui a Brasília e uma censora me disse que tiraria do ar a novela “Escrava Isaura”. Era 1976, e a tal censora repetia que ela “não era boba”, que estava de férias quando a sinopse da trama tinha sido aprovada e que, se fosse ela, jamais teria deixado passar. Para a censora, “o tema da escravidão era muito bom para fazer ilações com a política” e era exatamente isso que eu estava fazendo ali. A partir daquele momento, a reunião — da qual participávamos apenas eu e ela — se transformou numa discussão penosa e lenta. E acabou resultando num pacto: para que a novela seguisse no ar, eu não poderia mais mencionar a palavra “escravo”. No texto, a trocava pela palavra “peça”. E assim foi feito. (O Globo, 23 de março de 2014).

Maria Rita Kehl afirma que o Ministério da Educação e Cultura (MEC) apoiou a iniciativa da Rede Globo de popularizar a literatura nacional, mas a ideia partiu da emissora, não tendo sido imposta pelo governo (KEHL, 1985). A ação, no entanto, além de manter a ideia da missão civilizatória da população brasileira, também se pautava na formação do cidadão com base na doutrina de Segurança Nacional e na construção de uma Identidade Nacional, pensamentos convergentes aos do governo militar, conforme já vimos. Além disso, a veiculação da adaptação das obras na televisão incentivava a adoção das mesmas nas escolas básicas, aumentando as vendas de livros no país.

A partir da década de 1970 a emissora criou o que convencionou-se chamar de Padrão Globo de Qualidade. Instituída pelos já citados Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, a iniciativa visava a fidelização do público à Globo, promovendo a verticalidade e a horizontalidade da programação, ou seja, uma programação diária com faixas horárias voltadas a diferentes tipos de público. Cabe ressaltar que o mesmo modelo já havia sido implantado, com algum sucesso, pela TV Excelsior na década anterior.

Foi exatamente nesse momento que os principais talentos identificados com as esquerdas brasileiras passaram a fazer parte do *casting* da emissora. Devemos perceber, no entanto, que a relação entre artistas de esquerda e a televisão é bastante anterior. Em *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*, Igor Sacramento mostra que Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho, intelectuais identificados com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), escrevem diversos programas para emissoras de televisão como a Tupi e a Excelsior. É da dupla a ideia original e o roteiro do programa *Clube do Capitão Aza*, atração infantil exibida pela TV Tupi.

Marcelo Ridenti acredita que o trabalho desses profissionais na televisão, sobretudo na Rede Globo, pode ser visto como uma

Capitulação ideológica diante da burguesia – cuja dominação os artistas ajudaram a garantir contribuindo para gerar uma ideologia nacional-popular de mercado, legitimadora de uma ordem social vigente, com possibilidade de levar uma visão crítica ao telespectador, contribuindo para mudanças sociais. (RIDENTI, 2000 p.117)

Dessa forma, o autor endossa a ideia apresentada por Igor Sacramento de que na década de 1970 houve o que pode ser chamado de modernização pecebista. Segundo essa premissa, a entrada desses profissionais para a TV representaria uma forma de resistência dentro do próprio sistema vigente, uma vez que esses artistas, sobretudo os autores e roteiristas, podiam estabelecer, através de suas obras, discussões políticas e tentativas de

engajamento e conscientização de uma plateia numerosa e popular. Além disso, a televisão se tornou uma forma de sobrevivência econômica e profissional, uma vez que a repressão e a censura atuavam fortemente no teatro e no cinema durante o final da década de 1960 e início da década de 1970. (SACRAMENTO, 2012)

A postura dos artistas que aceitaram trabalhar na televisão, sobretudo na Rede Globo, foi bastante contestada. Desde o início da década de 1990 a historiografia brasileira se deteve em discutir a atitude desses profissionais. Em *A moderna tradição brasileira* Renato Ortiz demonstra que nomes como Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, dentre tantos outros, foram cooptados pelo sistema capitalista que subverteu suas obras artísticas e culturais.

Mais recentemente, em 2012, Igor Sacramento, ao analisar a obra de Dias Gomes em *Nos tempos de Dias Gomes – A trajetória intelectual comunista nas tramas comunicacionais*, vai um pouco além na discussão. A postura desses intelectuais deve ser vista sob o conceito da ambivalência, trabalhado por Denise Rollember em *Ditadura, intelectuais e sociedade: O Bem Amado de Dias Gomes* e retomado por Sacramento. Dessa forma, entende-se que as ações humanas podem, ao mesmo tempo, ser resistentes e colaboradoras.

Ao analisar o comportamento de Dias Gomes perante a Rede Globo, empresa para a qual passou a trabalhar a partir de 1968, Sacramento o entende como um Mediador Cultural. O autor baiano seria, nesse caso, um intermediário entre o campo cultural de esquerda e o campo midiático que começava a surgir no Brasil naquele momento.

(...) observo que as mediações culturais na trajetória de Dias Gomes se deram, especialmente, de duas formas: como circularidade (alianças, associações e intermediações) e como tensões (conflitos, acusações e oposições), presentes nas relações com determinados agentes e configurações ideológico-estruturais do PCB e das mídias. (SACRAMENTO, 2012 p.16).

Essa dualidade fica bastante clara na entrevista concedida por Dias Gomes para a Revista *Veja* publicada em 24 de abril de 1974. Embora demonstre estar satisfeito com o seu trabalho na televisão, sobretudo por conta do imenso público para o qual suas telenovelas eram apresentadas, o autor faz duras críticas ao veículo. O vê como desorganizado e improvisado, de maneira igual ao teatro e ao cinema no Brasil, e demonstra acreditar que em muitos casos apresenta produtos de baixa qualidade. Dias Gomes, inclusive, admite que “entrou para a TV repleto de preconceitos”¹³.

O autor também critica de maneira veemente a Censura. Ainda quando falava sobre a qualidade dos produtos apresentados pela televisão, ele afirma que “para se melhorar o nível da televisão é preciso que haja liberdade”¹⁴. Além disso, afirma que não havia qualquer tipo de diálogo com o DCDP e que o órgão não demonstrava claramente seus critérios para os cortes feitos. Por fim, Dias afirma: “Eu ignoro a Censura para não me bitolar – pois pior que a Censura é a autocensura”¹⁵.

Na mesma entrevista para a Revista *Veja*, Dias Gomes comenta sobre sua atuação na televisão:

*“Entrei porque me ofereceram um bom contrato e precisava trabalhar numa época em que o teatro passou a ser impossível. Eu pertencia a uma geração de teatrólogos que propôs um determinado tipo de teatro. Um teatro político e popular de raízes nacionais. Toda essa geração, de repente, se viu frustrada e castrada. E, então, autores como eu se viram impossibilitados de continuar uma linha de pesquisa que era o aprofundamento da realidade brasileira. Como se fechava um caminho para mim, a televisão me abriu outro. Olhei para ela e vi uma imensa plateia à minha espera” (Revista *Veja* 24/04/1974 p.4)*

¹³ Revista *Veja* 24/04/1974 p. 4

¹⁴ Idem p. 3

¹⁵ Ibidem p. 4

Dessa forma, o autor deixa claro o motivo principal pelo qual ele e outros artistas e intelectuais de esquerda optaram por trabalhar na Rede Globo: a sobrevivência. Era necessário sobreviver materialmente, uma vez que muitos estavam impedidos de trabalhar, pois a Censura Federal, desde o Golpe de 1964, tentava impedir a encenação de peças de autores considerados subversivos. Havia também a necessidade de continuar a ideia de fazer uma arte popular para o povo que nesse momento comprava cada vez mais aparelhos de televisão, aumentando assim a popularidade do veículo. Por outro lado, muitos desses artistas e intelectuais já eram bastante reconhecidos pelo público e pela crítica e, estar na televisão, também seria uma maneira de sobrevivência dessa notoriedade.

Deve-se deixar claro que o conceito de Mediador Cultural é muito bem aplicado a Dias Gomes, porém, não cabendo quando analisamos outros autores e intelectuais que não dialogavam simultaneamente com o campo político e o campo midiático, separando bem as duas esferas de atuação. Dessa maneira a ideia da(s) sobrevivência(s) é a que melhor pode caracterizar a atuação desses artistas de esquerda em uma emissora de televisão com fortes ligações com a Ditadura Militar.

A posição da Rede Globo ao contratar artistas identificados com movimentos de esquerda pode parecer contraditória num primeiro momento. Essa atitude é, no entanto, bastante plausível diante de uma lógica de mercado. Até o final da década de 1960 a programação televisiva era mal vista pelas elites econômicas e intelectuais brasileiras. Salvo raras exceções, como os programas musicais da TV Record, os produtos eram considerados por esses setores como popularescos e de baixa qualidade.

Ao admitir esses profissionais, a emissora endossava o Padrão Globo de Qualidade, uma vez que esses artistas eram identificados com obras de renome, principalmente no cinema e no teatro (SACRAMENTO, 2012). A vinculação a essas figuras ajudou a legitimar a

Rede Globo como produtora cultural de excelência, fazendo com que também houvesse um aumento da audiência, sobretudo entre as classes sociais mais abastadas.

A postura da emissora legitima uma ordem conservadora, pois, como já vimos, o aumento do número de telespectadores fez parte da estratégia de modernização do Estado autoritário. Ser alinhada ao governo garantiu grandes fatias da verba publicitária estatal e o apoio na implantação de uma rede de televisão em boa parte do território nacional. Por outro lado, a contratação de artistas de esquerda fez com que houvesse um aumento da audiência, já que muitos desses profissionais tinham reconhecimento e elevaram a qualidade e a audiência dos produtos televisivos da emissora. Como qualquer empresa, as Organizações Globo visam o lucro. Esse posicionamento dúbio, pelo menos durante a década de 1970, fez com que o interesse pelos ganhos fosse maior do que qualquer alinhamento ideológico com a Ditadura Militar.

Os órgãos de censura durante a Ditadura Militar

A censura à imprensa e à arte está presente no Brasil desde, pelo menos, a Primeira República. Nesse momento seu objetivo ia ao encontro das ideias propostas pelos primeiros governos republicanos, tais como a manutenção da ordem e da harmonia social através da formação de um cidadão supostamente ideal e a construção de uma identidade do povo brasileiro calcada no nacionalismo. Por ser considerada parte da política de segurança nacional do governo, esse controle era entendido uma questão de polícia, ou seja, o controle censório era de responsabilidade de delegacias como o DOPS.

É importante frisarmos que a censura foi uma realidade legal a partir de então. Essa realidade perdurou até a Constituição de 1988, estando presente tanto nos regimes democráticos quanto nos autoritários.

Em 1939, durante o auge do Estado Novo Vargasista, foi instituído no Brasil um dos mais conhecidos órgãos de censura, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A agência regulava “as relações entre o Estado e a sociedade, selecionando e construindo fatos e imagens, atuando em conjunto com o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)”¹⁶. O órgão visava não só a regulação da imprensa e das diversões públicas como também era responsável pela produção de conteúdo para a promoção do governo e da figura de Getúlio Vargas. Ele estava, segundo o organograma governamental, submetido diretamente ao Presidente da República o que o tornou um dos instrumentos de ação autoritária da ditadura varguista.

A partir do Golpe de Estado que pôs fim do Estado Novo varguista em 1945, o DIP foi desmantelado o que fez com que houvesse necessidade de se reestruturar o serviço de censura no país. Dessa forma, foi promulgado em 1946 o decreto 20.493/46 que criou o Serviço de Censura a Diversões Públicas (SCDP)¹⁷. O órgão era subordinado à Polícia Federal e praticava, dentre outras ações, a censura prévia a espetáculos teatrais e outros tipos de diversões públicas tais como o cinema, as apresentações circenses e posteriormente os programas de televisão.

Segundo Douglas Marcelino em *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas*, o SCDP estava inserido em uma suposta tradição de preservação dos costumes. Sendo assim, sua principal função era zelar pela moral e bons costumes dos brasileiros, regulando o que devia ou não ser apresentado. *Em Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, Betariz Kushnir corrobora com a

¹⁶ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. p.24

¹⁷ A partir de 1972 o órgão passa a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Dessa forma a nomenclatura SCDP será usada para referenciar o período anterior à data e a nomenclatura DCDP será usada quando nos referirmos a questões pós-1972.

ideia, acrescentando que o SCDP mantinha o caráter invasivo e centralizador do DIP, mas, ao contrário do órgão varguista, atuava pouco em questões políticas.

O decreto 20.493/46 esteve em vigor até 1988, sendo ele a base censória não só do período democrático compreendido entre 1945 e 1964, como também da Ditadura Militar. De acordo com a norma, o SCDP era subordinado à Polícia Federal, sendo seus agentes oficiais de segurança do Estado¹⁸. Sua função era promover a censura prévia às diversões públicas, principalmente ao cinema e ao teatro. É importante ressaltar, porém, que a partir da década de 1960, sobretudo após o golpe de 1964, houve um movimento por parte do Estado autoritário para modernizar o SCDP, principalmente em relação ao aumento do quadro de funcionários.

Nesse sentido, em novembro de 1968, pouco menos de um mês antes da outorga do Ato Institucional número 5, foi promulgada a Lei 5.536¹⁹ que dispunha especificamente sobre a censura a obras cinematográficas, teatrais e sobre as telenovelas. Além disso, criava um Conselho de Censura, que na prática nunca chegou a existir. A lei falava também sobre os métodos que seriam usados para a avaliação por parte dos órgãos competentes e sobre a expedição de certificados de liberação de filmes, programas de televisão e peças de teatro. Esses deveriam ser pedidos pelo produtor artístico com no mínimo 30 dias de antecedência da exibição e sem eles o produto não poderia ser encenado ou levado ao ar.

O texto, em teoria, se mostrava bastante liberal, explicitando que as restrições seriam meramente classificatórias conforme idade do público, não havendo proibição de veiculação, apenas adequação em relação à faixa-horária. De acordo com os Artigos Segundo e Terceiro, entretanto, as produções poderiam ter a veiculação proibida caso ofendessem coletividades,

¹⁸ Embora mantenha-se ligado à Polícia Federal, a partir de 1967 o SCDP passou a ser subordinado também ao Ministério da Justiça.

¹⁹ Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>

religiões ou fossem racistas, expressassem xenofobia e/ou atentassem contra a moral, os bons costumes e o regime representativo em vigor, chamado no texto da lei de democrático.

Beatriz Kushnir, acredita que a censura no período da Ditadura Militar também estava ancorada na Lei de Segurança Nacional²⁰. A afirmação, segundo a autora, se baseia no artigo 39 do código, que previa detenção para quem veiculasse, através de meios de comunicação, propaganda de guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária.

A censura às diversões públicas contava com uma série de normas específicas²¹ para esse fim, nas quais os agentes do Estado poderiam se amparar. A Lei de Segurança Nacional, no entanto, foi citada como uma das referências utilizadas na elaboração das *Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ* que foram distribuídas às emissoras de televisão em 1969 e que serão analisadas em momento oportuno.

Em 1972 o Serviço de Censura à Diversões Públicas (SCDP) torna-se Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP). Mais do que uma alteração do nome do órgão, essa mudança representa uma reestruturação no Departamento de Polícia Federal - sob o comando dos generais Nilo Canepa e Antônio Bandeira - que nomeou como diretor da censura o advogado e jornalista Rogério Nunes.

Até então, o antigo SCDP era apenas um executor de tarefas, cabendo às esferas mais altas do poder, sobretudo ao Ministério da Justiça, a decisão do que deveria ou não ser proibido. Foi a partir do comando de Nunes e do reconhecimento do órgão como um Departamento – e não mais como um simples Serviço – que ele adquiriu autonomia para

²⁰ Decreto-lei publicado em março de 1967 que definia “os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social”. Embora tenha um viés extremamente autoritário a norma ainda é usada no Brasil 30 anos após a restauração da democracia no país. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

²¹ Além das normas já citadas, em 1970, foi implementada a lei 1077/70 que dispunha sobre o controle moral de publicações com circulação no Brasil. Por tratar especificamente da questão dos periódicos, tema não contemplado por esse trabalho, optou-se por não fazer uma análise aprofundada do código que está disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>

atuar, inclusive promovendo, em 1974, concurso público para a contratação de novos funcionários.

Nesse mesmo ano o General Ernesto Geisel assumiu a presidência da república no lugar de Emílio Garrastazu Médici. Com essa mudança, houve também reformulações no Ministério da Justiça. Armando Falcão passou a comandar a pasta. Foi a partir da gestão de Falcão que o DCDP tornou-se mais rígido em relação, sobretudo, à censura de cunho político, uma vez que o ministro demonstra uma postura mais autoritária e estava mais próximo aos órgãos de informação que o seu antecessor, Alfredo Buzzaid. (MARCELINO, 2006)

Armando Falcão propôs um anteprojeto de lei que visava recrudescer ainda mais as práticas de censura cultural no Brasil. Segundo o documento, que não foi aprovado, deveria haver uma maior fiscalização sobre a televisão, veículo de comunicação que estava em franca expansão naquele momento. De acordo com Douglas Marcelino, o anteprojeto chegava a mencionar que esse controle seria uma das formas de se manter a segurança nacional.

Não é possível analisarmos a Censura Federal brasileira sem levarmos em conta, ainda que de maneira sucinta, a figura do censor. A já citada Lei 5.536 de 1968 também dispunha, em seu artigo 14, sobre o cargo de técnico de censura

§ 1º Para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.

§ 2º É ressalvada a situação pessoal dos atuais ocupantes de cargos da série de classes de Censor

Federal. (<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>.

Acesso em 14/07/2014)

Podemos ver que o censor era um profissional com instrução universitária, preferencialmente nas áreas de ciências humanas. Essa formação no Ensino Superior, rara nas décadas de 1960 e 1970, também confere ao técnico de censura uma identificação maior como

um intelectual burocrata e não como um agente da Polícia Federal, o que de fato era segundo o organograma do Ministério da Justiça após 1970. (KUSNIR, 2004; GARCIA 2008)

A memória coletiva acerca da censura no Brasil, sobretudo após o fim da Ditadura Militar, construiu a imagem do censor como um funcionário público autoritário, obtuso e sem capacidade interpretativa de metáforas e textos complexos, o que sempre o tornou alvo de piadas, sobretudo por parte da intelectualidade que fora censurada. De forma alguma podemos fazer generalizações, porém, o que a lei 5.536 nos mostra é que, ao contrário do que se propagandeou, o técnico de censura tinha formação acadêmica para exercer a sua função.

Em *Él Regimen Militar brasileiro y las censuras televisivas: entre las logicas internas de producción y el contexto político* o autor argentino Nahuel Ribke afirma que essas flexibilizações podem de fato serem subjetivas, porém, estão intimamente ligadas às diversas mudanças já citadas ocorridas na Censura Federal, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970. Além disso, o contexto político, embora o país vivesse sob uma ditadura militar, também era diverso. O período entre 1968 e 1975 foi considerado o auge da repressão, momento em que a maioria da oposição, seja ela arma ou institucional, foi barbaramente perseguida. A partir de 1975 deu-se início à chamada abertura “lenta, gradual e segura”²² que, segundo o autor, também se refletiu na censura às artes.

Ribke também nos chama atenção para um dado que será melhor discutido mais adiante, quando formos analisar atentamente os pareceres da Censura sobre as telenovelas estudadas. Segundo ele, há diferenças de opinião entre os censores com relação a uma mesma obra, e no caso dos documentos analisados, em relação até a um mesmo capítulo de uma telenovela. Isso nos mostra que embora os agentes da Censura Federal fossem profissionais em tese aptos para suas funções e recebessem periodicamente cursos de reciclagem e

²² Marcos Napolitano em *1964 a História do Regime Militar Brasileiro* afirma que a historiografia liberal brasileira consagrou Ernesto Geisel como o promotor da redemocratização do país.

participassem de workshops, havia uma subjetividade nos pareceres, uma vez que pode-se perceber várias assimetrias e em muitos momentos incoerências. Tais fatos demonstram que em muitos casos os profissionais levavam em conta suas próprias opiniões e conceitos pessoais na hora de fazer a análise censória de uma determinada obra.

Outro fator que influenciava a Censura Federal, e que de maneira alguma pode ser desprezado, eram as intervenções propostas pela sociedade civil para que houvesse um maior rigor na atuação do órgão. Conforme demonstra Carlos Fico no artigo “*Prezada Censura*”: *cartas ao Regime Militar*,

Entre 1968 e 1985 a DCDP recebeu – ou foram encaminhadas a ela – pouco mais de 200 cartas, em maior número entre os anos de 1976 e 1980. Várias, sobre o tema da censura, eram encaminhadas ao presidente da República ou ao ministro da Justiça, mas suas assessorias as direcionavam ao diretor da DCDP. A maioria dos missivistas era constituída por homens, vindo em segundo lugar entidades diversas, como associações cívicas, clubes de serviços e as próprias empresas atingidas (...) (FICO, 2002 p.15)

Dessa maneira podemos entender que, embora o volume de cartas não seja grande, pode-se concluir que parte da sociedade brasileira não só concordava com a existência de um serviço estatal de censura como fazia cobranças, inclusive, dirigindo cartas ao Ministro da Justiça, a senadores e aos próprios ditadores-presidentes para que esses auxiliassem na moralização da cultura brasileira.

Há uma polêmica acerca da censura imposta às diversões públicas no período compreendido entre 1964 e 1985 que passa pela discussão sobre o seu caráter moral e/ou político. Muitos autores têm, nos últimos anos, feito um intenso e produtivo debate historiográfico sobre o tema.

Na já citada obra *Cães de Guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, Beatriz Kushnir se ampara em uma série de leis brasileiras, algumas das quais já mostradas anteriormente, para expor seus argumentos. A autora acredita que a censura no período, dessa forma, tinha amparo judicial.

A autora, assim como Carlos Fico, entende que parte da sociedade demandava por um rigor na Censura, entretanto, ela vai além: as supostas vítimas da prática, os jornalistas e veículos de mídia, em muitos casos cooperavam com os órgãos governamentais de censura.

Ao escolher trabalhar com foco nos jornalistas e nos censores, constatei uma similaridade para além dos atos de colaboração. Muitos dos jornalistas selecionados tinham também uma atividade ligada à Secretaria de Segurança Pública, e, alguns dos censores, por outro lado, haviam sido jornalistas ou o jornalismo era a única atividade que podiam exercer concomitantemente com a função de técnico de Censura. (KUSHNIR, 2004 p.36)

Um dos exemplos mais latentes, e já anteriormente abordado, é o da Rede Globo que contratou um antigo funcionário da Censura Federal para avaliar os programas de televisão antes que eles fossem enviados a Brasília. Para Kushnir essa seria uma censura prévia antes da prática oficial. A autora, dessa forma, acredita que a toda censura é um ato político mesmo quando a proibição é justificada por questões morais, já que seria uma “repressão à informação como sinônimo da força desse Estado Autoritário sobre seus cidadãos”²³. No caso específico da Ditadura Militar brasileira, o SCDP e posteriormente o DCDP estavam subordinados ao Departamento de Polícia Federal e ao Ministério da Justiça. Seus agentes tinham status policial e como tais seus agentes recebiam treinamento físico específico para esse fim.

Para demonstrar sua teoria, Kushnir se vale de uma fala representativa proferida por Jarbas Passarinho, Ministro da Educação entre os anos de 1969 e 1974. Segundo ele, a censura seria “imperativo reclamado pela segurança de Estado numa guerra civil não declarada”²⁴. Podemos entender então que a censura fazia parte do *modus operandi* do autoritarismo do Estado ditatorial, sendo uma forma de repressão às oposições ao governo

²³ KUSHNIR, 2004 p.65

²⁴ Idem p.12

vigente, o que tornaria qualquer tipo de controle das artes, ainda que com uma justificativa moral, um ato político.

Na também já citada dissertação de mestrado *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura a livros e diversões públicas na década de 1970*, Douglas Átilla Marcelino vai por outro caminho. Ele entende que a memória construída pela historiografia acerca da Ditadura Militar ressalta o caráter político da censura. Isso ocorre, principalmente, porque no momento da abertura política foi comum usar a censura como uma forma de desqualificar o Estado autoritário.

Ao analisarmos os fichários do DCDP que estão sob posse do Arquivo Nacional em Brasília pode-se perceber que, numericamente, os temas mais vetados, de fato, eram aqueles relativos aos costumes. Segundo o autor,

Havia, portanto, pelo menos dois processos distintos naquele período: a adoção de novas posturas comportamentais por parte de uma parcela mais intelectualizada da juventude, que rejeitava muitos dos padrões morais e culturais tradicionais a partir da desilusão ou da busca da confrontação com a ordem política vigente; e o consumo, em grande escala, do erotismo sem preocupações de natureza ideológica, pautado na expansão de um mercado de bens culturais dessa natureza em diversos planos. Ambos esses processos, embora não se confundam, se chocavam com a moral defendida e apregoada pelos governos militares (MARCELINO, 2006 p.20)

De fato, a partir da década de 1960 o Brasil, e boa parte do Ocidente, viveu o que se pode chamar de uma revolução de costumes. Alguns tabus da sociedade cristã, principalmente aqueles que tangem a sexualidade humana, foram de alguma forma quebrados. Essas mudanças se deram, principalmente a partir do início da comercialização da pílula anticoncepcional em 1963, o que permitiu à mulher uma maior liberdade sexual, uma vez que haveria um menor risco de gravidez. A juventude das décadas de 1960 e 1970 também passa a refutar outros valores da sociedade. “Não confie em ninguém com mais de trinta

anos”²⁵ passou a ser o lema de jovens que contestavam, dentre outras práticas, a política vigente, as guerras, o poder da família e reivindicavam maior liberdade de vida.

Essas mudanças têm sérios impactos no conservadorismo vigente. Elas passam a ser entendidas como subversão não só social e moral, mas também política. Segundo Douglas Marcelino, havia por parte desses setores da sociedade uma crença de que essas mudanças comportamentais da juventude estariam sendo influenciadas pelas esquerdas como uma forma de subverter a ordem estabelecida. Essa ideia era compartilhada também por alguns setores de segurança durante a Ditadura Militar, sobretudo aqueles ligados ao Serviço Nacional de Informações (SNI)²⁶.

Havia, desse modo, uma grande preocupação por parte desses grupos para que houvesse um maior controle às artes, sobretudo ao cinema, ao teatro e à televisão. O objetivo seria a não contaminação dos jovens por ideais que contestassem os valores morais vigentes. Sendo assim, o SCDP e, posteriormente, o DCDP seriam órgãos de suma importância nesse combate contra os valores da tradicional e conservadora família brasileira.

O autor, dessa forma, acredita que a censura às artes praticada durante o período da Ditadura Militar tinha uma função predominantemente de controle moral. Marcelino cita, inclusive, o fato de que o Brasil já tinha, mesmo em períodos democráticos, uma tradição de cerceamento moral que se manteve durante o período, ainda que após 1964 ele tenha existido de maneira mais autoritária e com episódios mais graves e de maior repercussão.

²⁵ O trecho da canção *Com mais de trinta* de Marcos Valle foi bastante associado à geração de 1968 e se tornou um dos lemas da juventude da época.

²⁶ Segundo Priscila Brandão “O Serviço Nacional de Informação foi instituído como um órgão diretamente subordinado à Presidência da República e operaria em proveito do presidente e do Conselho de Segurança Nacional. De acordo com essa lei o SNI tinha responsabilidade de superintender e coordenar as atividades de informação e contrainformação no país, em particular às que interessassem à segurança nacional” (BRANDÃO, 2002, p.60)

Ainda que de maneira breve, é imprescindível citar a reflexão de Denise Rollemberg acerca do tema. No artigo *O Bem Amado e a censura – uma relação rigorosa ou flexível?*²⁷, a autora afirma que de fato havia uma distinção entre uma censura moral e uma censura política. Segundo ela, ambas eram praticadas pelo DCDP e, em muitos casos, pelos mesmos censores.

Talvez uma explicação interessante para essa afirmação de Rollemberg esteja na tese “*Ou vocês mudam ou acabam*”: *teatro e censura na Ditadura Militar* escrita por Miliandre Garcia. Ela afirma que embora não fosse o objetivo central do DCDP a censura política existia. No entanto, ela era negada pelos agentes, uma vez que eles se entendiam mais como intelectuais do que como membros da Polícia Federal. Dessa forma, queriam se isentar perante a sociedade de ligações com as instituições mais autoritárias do governo. Para Garcia

(...) a expansão do raio de ação da censura prévia sobre veículos de comunicação e publicações periódicas até então livres de censura e, principalmente, a combinação de aspectos morais e elementos políticos na análise censória que, em dado momento, inverteu as estatísticas da censura de diversões públicas que, como vimos, priorizava questões morais sobre o aspecto político, além de aumentar drasticamente o número de interdições de peças, filmes, letras musicais, revistas, programas de rádio e televisão. Não bastasse, a centralização da censura de diversões públicas no Distrito Federal visou expandir o controle nacional sobre a produção artístico-cultural que, por si só, converteu-se em medida administrativa de natureza política(...) (Garcia, 2008 p.38)

No que concerne à censura televisiva, cabe aqui a análise das *Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ*, documento disponível no site *Memória Globo*. Conforme já dito, ele fora distribuído pelo SCDP para as emissoras de televisão em 1969 e traçava diretrizes de como seria feita a censura às diversões públicas, sobretudo, às telenovelas e demais produtos televisionados.

²⁷ O Artigo citado está na obra *Comunistas Brasileiros. Cultura Política e produção Cultural*, sob organização de Marcos Napolitano, Rodrigo Patto Sá Motta e Rodrigo Czajka.

O texto tem como referência as supracitadas leis 20493/46, 5563/68 e a Lei de Segurança Nacional. Além delas, traz também como base o parágrafo 8º do artigo 153 da 1ª Emenda à Constituição de 1967 que garante ao cidadão o direito de livre manifestação, salvo em relação às diversões públicas que devem ser avaliadas de perto e estão sujeitas às leis já em vigor em caso de abusos e “não serão toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou do preconceito de religião de raça ou de classe e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”²⁸. Dessa forma, estava o SCDP responsável pela suspensão ou substituição do texto que fosse contra as normas apresentadas.

O texto ainda justifica o emprego de uma censura prévia contra as Diversões Públicas que visava garantir a preservação da moral e dos bons costumes naquilo que fosse de alguma maneira apresentado ao público. Além disso, ele apresenta diretrizes do que pode sofrer algum tipo de intervenção por parte do órgão. São listadas cinco categorias: Sexo, Tóxico²⁹, Violência, Geral e Política. Cada uma delas gera uma tabela de classificação etária que indica se a programação é livre ou inadequada para menores de dez, doze, catorze, dezesseis ou dezoito anos.

No que diz respeito ao sexo deveriam ser observadas desde abordagens de insinuação sexual, seja de maneira física ou verbal, até as chamadas “variações do ato sexual e suas deformações”³⁰, maneira como o SCDP entendia o sexo oral e o sexo anal. A nudez em cena também deveria ser controlada de perto pelos agentes de censura.

Em relação às drogas, ou tóxicos, segundo a linguagem usada pelo SCDP, para mostrar seu consumo dever-se-ia fazê-lo após justificativa ao órgão. Nesse ponto, o que nos chama mais atenção é um grande preocupação em não mostrar qualquer crítica à repressão ao

²⁸ Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc01-69.htm

²⁹ No documento a palavra vem grafada no singular e sem acentuação.

³⁰ Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ

tráfico de entorpecentes ou valorizar figura do traficante. O documento não caracteriza o que é ou não considerado como droga, levando-nos a crer que dita somente a respeito das substâncias ilícitas.

Mesmo sendo colocadas em categorias distintas, a violência e a política para o SCDP estão intimamente ligadas. Pode-se perceber claramente na documentação o cuidado com o qual a censura tratava atos violentos que poderiam ser considerados heroicos. Dessa maneira, são citados como pontos a serem observados nos produtos televisivos a “valorização da violência pela guerrilha urbana ou rural, assaltos ou sequestros por agentes considerados heróis e possíveis ‘gurus’ da juventude”³¹ e ainda “detalhes de atos terroristas que possam induzir a sua prática”³².

Quando se trata efetivamente de atos políticos não há uma mudança no tom, pelo contrário. Há preocupação com elementos caros às ideologias conservadoras, tais como os símbolos da pátria, que não deveriam ser ridicularizados, e uma preocupação com respeito à religião³³.

A ênfase, no entanto, estava na veiculação de temas que poderiam ser considerados subversivos e/ou que atentassem contra a Lei de Segurança Nacional. Sendo assim, deviam ser observados atos que desrespeitassem os poderes constituídos e que incentivassem a contestação da instituição familiar e da estrutura do “regime representativo”³⁴ em vigor. Também deveriam ser evitadas “justificativa e/ou propaganda direta e indireta, visando

³¹ Idem.

³² Ibidem.

³³ Veremos a seguir durante a análise dos pareceres acerca das telenovelas estudadas que esse respeito, embora seja grafado num plural genérico “as religiões”, se referia quase que exclusivamente ao catolicismo, uma vez que práticas sincréticas eram altamente rechaçadas e muitas vezes proibidas de irem ao ar.

³⁴ Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ

rebeldia, inconformismo ou a dissolução da ordem política ou social”³⁵ e “propaganda de guerra e subversão da ordem, inclusive com insinuação de protestos violentos”³⁶.

Por fim, havia uma categoria denominada Gerais que abarcava temas que de alguma maneira poderiam se encaixar em outros grupos, mas que, aparentemente foram assim classificados para que houvesse uma maior ênfase, muito em função de serem questões corriqueiras em quaisquer espetáculos de diversões públicas, tais como adultério, uso palavras vulgares e de baixo calão e até mesmo a abordagem da prostituição. Os itens que saltam aos olhos, porém, são os que se referem à homossexualidade. O tema, tratado como homossexualismo³⁷, não poderia ser abordado, sobretudo se houvesse qualquer menção que pudesse ser entendida como apologia. Até mesmo os programas de humor, onde homossexuais são retratados muitas vezes de maneira preconceituosa e vexatória, estavam sujeitos a punições.

Ao analisarmos e relacionarmos as falas dos autores e os documentos da Censura Federal aqui apresentados, podemos concluir que de fato existia uma predominância das intervenções de caráter moral. Há, no entanto, que se fazer algumas ponderações. O Golpe de 1964, gestado pelo menos dois anos antes, unia diversos setores da sociedade brasileira como “civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia”³⁸.

Mesmo englobando grupos sociais diversos, os golpistas tinham duas características comuns: um ferrenho anticomunismo e um total repúdio às Reformas de Base que seriam implantadas pelo governo do presidente João Goulart. Embora essa oposição fosse bastante

³⁵ Idem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ O termo homossexualismo é considerado ofensivo uma vez que o sufixo ismo indica que a palavra se refere a uma doença. Em 1990 a Organização Mundial de Saúde excluiu o termo do seu rol de patologias psicológicas e, atualmente, a forma correta usada é homossexualidade.

³⁸ NAPOLITANO, 2014 p.44

ruidosa e tivesse ampla voz em grande parte da imprensa, Goulart contava com apoio popular: pesquisas do Instituto Ibope feitas entre 9 e 27 de março de 1964, portanto, poucos dias antes do Golpe Militar, demonstravam que 45% dos brasileiros consideravam o governo ótimo ou bom e apenas 16% o entendiam como ruim ou péssimo (NAPOLITANO, 2014)

Segundo Marcos Napolitano em *1964 História do Regime Militar*, diante desses fatos a oposição anticomunista e antirreformista teria que justificar o futuro golpe de estado que daria. O argumento encontrado foi que esse seria um contra-golpe preventivo que impediria a ascensão de um governo antidemocrático e de caráter socialista, liderado por João Goulart. O principal objetivo do novo governo a ser implantado seria fechar o Congresso Nacional e impor por meio de decretos-lei as temidas Reformas. Ainda segundo Napolitano, “o eventual golpe da direita, na verdade, seria meramente reativo, portanto, legítima defesa da democracia e dos valores ‘cristãos ocidentais’ contra os ‘radicais’ de esquerda”³⁹.

A partir daí, podemos observar que o discurso golpista também passava por uma ideia de resgate de valores. Quando analisamos os estudos relativos à censura durante a Ditadura Militar, vemos que a prática ainda se mantinha durante a vigência do Estado autoritário, o que servia para que os militares no poder demonstrassem para a população que eles, enquanto reservas morais do país, estavam garantindo a perpetuação da moral e dos bons costumes cristãos.

A preservação de valores conservadores era não só um discurso dos golpistas de 1964, mas também se tornou uma política de Estado. Sendo assim, não há como se dissociar a censura moral da censura política uma vez que elas estão intrinsecamente ligadas. Esse trabalho, portanto, não irá fazer esse tipo de diferenciação ao analisar a intervenção sofrida pelas telenovelas *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre terra* por entender que, durante a Ditadura

³⁹ NAPOLITANO, 2014 p.50

Militar brasileira, qualquer tipo de censura era um ato político que demonstrava o poder do conservadorismo vigente.

A TELENOVELA

Estrutura da Telenovela

Antes de aprofundarmos as discussões sobre a estrutura da telenovela, é importante fazermos algumas considerações sobre a ficção televisiva. Segundo Ana Maria Balogh em *O discurso ficcional na tv: sedução e sonho em doses homeopáticas*, o discurso ficcional na televisão é resultado de várias atividades culturais e sociais. O chamado mundo real é uma matriz ou inspiração para as tramas apresentadas, sendo elas uma mimese da realidade.

Para caracterizarmos a telenovela, sobretudo aquela produzida no Brasil, comumente usamos algumas categorias estéticas: o Folhetim, o Melodrama e o Realismo. É importante notarmos que essa análise é feita a partir da estrutura e da produção da narrativa, mas também leva em conta a visão que o telespectador tem sobre a mesma. Ainda de acordo com Balogh, o telespectador tem acesso às obras teledramatúrgicas a partir da sua casa, o que faz com que ele entenda a ficção como parte do seu cotidiano, tornando-se também parte da sua realidade.

No Brasil, muitas vezes, o termo folhetim vem sendo colocado como sinônimo de telenovela. A teledramaturgia é considerada por muitos autores, dentre eles a própria Ana Maria Balogh e Renato Ortiz, como um desdobramento do folhetim francês. Veremos a seguir, no entanto, que a telenovela brasileira incorpora outras características e influências, o que torna equivocado entender os termos como análogos.

O Folhetim nasceu na França no século XIX. As primeiras histórias seriadas e de caráter popular foram publicadas em pequenos espaços nos rodapés dos jornais, local outrora dedicado às variedades. Essas tramas se tornaram os principais atrativos dos periódicos, aumentando consideravelmente suas tiragens.

O surgimento dos folhetins e a conseqüente popularização dos jornais têm intensa relação com o processo de industrialização pelo qual a França passou a partir do início do século XIX. Devido à melhoria nos transportes e principalmente à construção de ferrovias, houve uma maior integração entre o campo e a cidade, aumentando o fluxo de pessoas e mercadorias, o que também elevou a circulação desses periódicos. Além disso, foi também no século XIX que institucionalizou-se o ensino público no país, o que elevou o índice de alfabetização entre a população, ampliando também o público leitor dos jornais.

Sendo assim, o folhetim se tornou um fenômeno cultural de massas, já que passou a ser consumido por todas as classes sociais. Essa heterogeneidade de público marcou o rompimento com a cultura erudita, uma vez que tanto as classes abastadas, quanto as populares passaram a consumir o mesmo produto cultural. Além disso, houve também um rompimento com as tradições populares e folclóricas, uma vez que as camadas mais pobres se desinteressaram desses modelos culturais com os quais estavam historicamente identificados.

Outra característica comumente associada à telenovela é o melodrama. Segundo Ismail Xavier, a sociedade europeia da primeira metade do século XIX tentava rearranjar seu paradigma num contexto pós Revolução Francesa, uma vez que seus principais reguladores, a monarquia e a Igreja, tiveram seus poderes políticos contestados e limitados. Dessa forma, o gênero melodramático, seja na literatura, seja no teatro, se tornou um veículo de controle de uma sociedade sem referências. Isso se deu, sobretudo, porque as histórias estavam baseadas na dicotomia entre o bem e o mal. Os heróis e os vilões eram muito bem marcados e caracterizados.

Havia também uma preocupação em retratar dramas familiares e pessoais tais como a pobreza, o amor romântico não correspondido, relações conflituosas entre pais e filhos, dentre outras que poderiam gerar no público algum tipo de reconhecimento, porque esses são considerados sentimentos universais. Ou seja, o melodrama

Abriga e, ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade. (XAVIER, 2000, p.84)

Por sua vez, David Thornburn entende o melodrama como

um drama sentimental, artificialmente tramado que sacrifica e caracteriza em benefício do incidente extravagante, faz apelos ao sensorial ou às emoções da audiência. Em geral, termina de forma feliz, ao menos reconfortante

A partir da segunda metade do século XX, novas características foram incorporadas ao melodrama. Foi nesse momento que se passou a tolerar elementos do hedonismo e a sociedade de consumo nos quais o ocidente tem mergulhado nos últimos anos. A estrutura narrativa manteve a dicotomia entre o bem e o mal, mas incorporou a maleabilidade que esses paradigmas têm sofrido. As histórias também continuaram a ter um final feliz ou ao menos reconfortante, garantindo de alguma forma o teor moralista das narrativas.

O modelo da telenovela brasileira desenvolvido a partir do final da década de 1960 incorpora tanto o folhetim⁴⁰ quanto o melodrama. Além desses gêneros, foi nesse momento que as tramas se tornaram mais realistas, com uma linguagem próxima à usada pelas classes urbanas no país e com temáticas também mais condizentes com a realidade social brasileira.

Esther Hamburger em *O Brasil Antenado – a sociedade da telenovela*, afirma que no campo da Comunicação Social houve um intenso debate sobre o uso do realismo nas telenovelas. Para alguns desses estudiosos, dentre eles Mônica Kornis, havia entre os dramaturgos ligados aos Centros Populares de Cultura (CPCs) criados pela União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1962 e extintos pelo Golpe Militar, uma preocupação em retratar, através das artes, a realidade e as mazelas brasileiras, sobretudo quando ocorriam no interior

⁴⁰ A palavra folhetim é usada comumente no Brasil como sinônimo de telenovela. Diante do exposto, podemos considerar incorreta essa utilização, uma vez que a estrutura folhetinesca é apenas um dos componentes da obra.

do país e nas periferias das grandes cidades. Seguindo essa premissa, apenas autores engajados e/ou de alguma forma ligados a movimentos políticos de esquerda estariam aptos a escrever obras realistas.

A introdução do realismo deveu-se, ainda segundo Kornis, à influência da estética nacionalista experimentada pelo teatro e pelo cinema. Isso ocorreu porque a telenovela poderia ser vista como uma reciclagem de um projeto nacional-popular em voga na década de 1950, uma vez que atingia um grande público, cada vez mais socialmente heterogêneo.

O debate proposto por Esther Hamburger ainda nos mostra que o caráter industrial e comercial de produção televisiva não pode ser desprezado. Seguindo essa premissa, as telenovelas apenas seriam reprodutoras das ideologias dominantes, não havendo qualquer lugar para o debate político ou social. O realismo apresentado apenas para agradar um público mais intelectualizado e, por isso mesmo, só teria espaço em faixas de horários voltadas para esse segmento populacional, como as minisséries e as já extintas telenovelas apresentadas depois das 22 horas.

Em *O fascínio de Sherazade – os usos sociais da telenovela*, Roberta Manuela Barros de Andrade pontua que o recurso usado na teledramaturgia seria a verossimilhança e não o realismo, fruto de uma relação entre a ficção e a vida cotidiana do telespectador.

Ser verossimilhante depende da potencialidade de ser fictício, isto é, algo que sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão de mais absoluta veracidade. Nesse sentido, um traço real pode tornar-se verossímil, mas, inversamente os dados mais autênticos parecem irrealis e mesmo incompreensíveis se a organização interna do enredo não se justificar. Esta coerência na organização é o princípio que dá ares de veracidade à narrativa; se ela falha, o sentimento de identificação se perde. (ANDRADE, 2002 p. 70)

De acordo com Ismail Xavier,

o melodrama ainda é a base na qual se constroem as telenovelas brasileiras, já que é ele que delimita o que é plausível e desejável na trama. Entretanto, há sim doses de realismo que não excluem o melodrama. (XAVIER, 2000, p.88)

Dessa maneira, não podemos encaixar a telenovela brasileira em um só modelo. Talvez sua característica mais marcante e a que mais a difira das tramas estrangeiras, seja o fato de ela apresentar uma junção equilibrada de elementos folhetinescos, melodramáticos e realistas que, como veremos a seguir, são percebidos e estimulados pelos telespectadores.

Para realizar seu trabalho, Roberta Manuela Barros de Andrade baseou-se em entrevistas com homens e mulheres acima dos 18 anos e de classes sociais que variavam de A a E, segundo os critérios adotados pelo IBGE. A partir daí, a autora afirma que a audiência deve acreditar na realidade do personagem para envolver-se com ele, ainda que seja o vilão da história. É esse reconhecimento no outro que garante o realismo da obra para o telespectador, tornando-se também um dos principais razões de haver por parte da audiência prazer em assistir a uma telenovela.

José Roberto Sadek em *Telenovela – um olhar do cinema* acredita que produção seriada audiovisual tem uma escala industrial, ou seja, é apresentada em regime de fluxo contínuo no Brasil há mais de cinquenta anos e exibida por vários canais de televisão, principalmente no período da noite⁴¹. Isso garante a manutenção de um público fiel ao produto que sabe que de segunda-feira a sábado pode assistir telenovelas nessa faixa horária.

Ainda sobre essa interação entre público e história, Dias Gomes afirmou em entrevista a revista *Veja* que a telenovela é uma obra aberta, já que “pode ser alterada durante sua realização, coisa que nem o teatro consegue. Quem a altera? Tudo. As reações do público, e até um acidente na vida do autor ou dos atores”⁴². Uma telenovela é exibida por cerca de oito meses, entretanto, esse tempo pode ser alterado conforme os números de audiência, o que a

⁴¹ No período da tarde também são apresentadas telenovelas, entretanto, essa faixa horário é geralmente dedicada às reações.

⁴² Revista *Veja* 24/04/1974 p.4

torna um fator determinante na teledramaturgia. É a partir das medições do IBOPE⁴³, instituto responsável pela medição da audiência televisiva no país, que os autores fazem alterações nas histórias quando elas já estão sendo levadas ao ar⁴⁴. As mudanças feitas podem ser desde simples ajustes de personagem, como pequenas modificações no vocabulário ou no figurino que não agradam, até questões profundas como a morte de um determinado personagem que tem a repulsa do público ou até o encurtamento sumário de uma telenovela que não dá a audiência considerada satisfatória pela emissora que está exibindo-a.

Tratando especificamente sobre as telenovelas produzidas pela Rede Globo, podemos notar que elas seguem um padrão conforme os horários em que são exibidas.

Às 18 horas a emissora opta por levar ao ar tramas leves, românticas e um pouco mais melodramáticas. Conforme veremos na próxima seção, entre 1975 e 1983 foram exibidas, no horário, histórias baseadas em clássicos da literatura brasileira. Mesmo após esse período, a emissora deu prioridade pela exibição de telenovelas de época. Isso ocorre porque o horário é voltado para as donas de casa, crianças e jovens, fazendo com que haja um maior cuidado quanto ao que é exibido, evitando tramas que contenham violência exagerada e qualquer insinuação sexual.

No horário das 19 horas prioriza-se a comédia, já que a faixa é voltada aos jovens e às pessoas que acabaram de chegar do trabalho, tornando a telenovela exibida um alívio cômico ao *stress* cotidiano. Na década de 1970 a maior parte das histórias era de comédias românticas, cenário que mudou após *Guerra dos Sexos*, obra de Sílvio de Abreu exibida em 1983. Nela, ficou famosa uma cena em que Fernanda Montenegro e Paulo Autran, expoentes

⁴³ Segundo sua própria página na internet, o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística foi fundado em São Paulo em 1942 com o intuito de medir a audiência de diversas Rádios paulistanas. Desde a década de 1960 é ele também o responsável por informar o número de telespectadores em frente à televisão. O IBOPE atua também com pesquisas em outras áreas como o meio-ambiente, mercado financeiro e é um dos principais responsáveis por pesquisas eleitorais que antecedem os pleitos no Brasil.

⁴⁴ No caso específico da Rede Globo, são também levados em conta pareceres emitidos por grupos de discussão que incluem pessoas de 18 a 70 anos pertencentes as mais variadas classes sociais.

do teatro brasileiro, faziam uma guerra de comida com direito a torta na cara, recurso muito próximo às chamadas comédias pastelão exibidas nos cinemas, sobretudo, nos anos 1940 e 1950.

O principal produto teledramatúrgico da Rede Globo é a “novela das oito”⁴⁵. Nesse horário são exibidas, desde 1969, histórias com bastante proximidade à realidade brasileira, tendo como protagonistas pessoas jovens ou de meia idade que têm como objetivo de vida não só a conquista de um grande amor, mas também o sucesso na carreira profissional. Essas tramas privilegiam uma linguagem mais realista e comumente são tratados temas que geram polêmicas na sociedade brasileira como a homossexualidade, a infidelidade, a violência urbana, dentre inúmeros outros.

A telenovela é escrita a partir de uma sinopse entregue à emissora e que retrata de maneira geral os principais temas a serem abordados. Também é feito um curto perfil físico e psicológico dos personagens, bem como algumas indicações de locações, cenários e figurinos a serem usados. Caso seja aprovada, essa sinopse entrará em produção, o que demandará do autor a escrita inicial dos trinta a quarenta primeiros capítulos.

Até a década de 1980⁴⁶, as telenovelas eram escritas exclusivamente por seus autores principais. A partir de então, diante, sobretudo do aumento do tamanho dos capítulos que chegam a ter até uma hora no ar, passou-se a existir uma equipe de criação formada por roteiristas e chefiada por aquele a quem chamamos de autor principal.

⁴⁵ A partir da telenovela *Insensato Coração*, escrita por Gilberto Braga, a Rede Globo passou a chamar oficialmente o produto de “novela das nove”. Optou-se, no entanto, pela denominação anterior por essa ser parte do vocabulário coloquial do brasileiro.

⁴⁶ Segundo Nilson Xavier em *Almanaque da teledramaturgia brasileira* e Michele e Armand Mattelard em *O carnaval das imagens: a ficção na TV*, *Água Viva* de Gilberto Braga exibida em 1980 foi a primeira telenovela da Rede Globo a ter um autor colaborador, Manoel Carlos que já era escritor de alguns sucessos das 18 horas na emissora. A entrada dele se deu a pedido de Braga que alegava que o trabalho de escrever uma telenovela era árduo e não deveria ser feito apenas por um autor.

Dessa maneira, notamos que o principal realizador, ao contrário do que acontece no cinema, é o autor-roteirista e não o diretor. Isso ocorre, segundo Sadek porque a teledramaturgia está totalmente estruturada em diálogos, tornando-a um produto mais áudio do que visual e, portanto, centrada no texto. Isso se dá porque a telenovela, e a televisão de uma maneira geral, foram realizadas a partir de experiências anteriores no Rádio, conforme veremos a seguir.

Da Soap Opera à “Novela das Oito”

Durante a Grande Depressão, como ficou conhecido o período de crise financeira no país após a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929, surgiram nas emissoras de rádio dos Estados Unidos as chamadas *Soap Operas*⁴⁷, histórias seriadas voltadas para o público feminino. Em geral, essas tramas não têm um núcleo principal de personagens, o que faz com que haja uma rotatividade na centralização das histórias, fazendo com que elas tenham uma grande longevidade⁴⁸.

O produto recebeu esse nome por ser patrocinado por empresas, como a *Gessy Lever* e a *Colgate-Palmolive*, que produziam, e ainda produzem, materiais de higiene. Essas companhias entendiam que a veiculação de comerciais de suas marcas durante as radionovelas aumentaria o consumo de seus produtos, uma vez que eram exibidos em horários destinados ao público feminino, responsável pelas compras domésticas.

Na década de 1930 histórias seriadas também começam a ser veiculadas nas rádios latino-americanas, com destaque para as produções cubanas e colombianas. Essas tramas,

⁴⁷ É importante destacar que, embora muitas vezes o termo *soap opera* apareça como o significado em inglês para telenovela, é importante frisarmos que os conceitos das produções são diferentes, conforme já destacado.

⁴⁸ A longevidade das *soap operas* nos países de língua inglesa é bastante alta. Para se ter ideia, a produção há mais tempo no ar, a inglesa *Coronation Street*, contava em 23 de janeiro de 2014 com 8554 capítulos produzidos desde 1960.

também voltadas para o público feminino, se inspiravam na literatura sentimental e folhetinesca predominante na segunda metade do século XIX, e tinham como característica um exagero dramático. O gênero torna-se bastante popular em toda a América Latina. Uma das explicações para esse sucesso estava no fato de que os índices de alfabetização da região eram muito baixos, sendo que boa parte da população só poderia ter acesso à ficção através do rádio.

Segundo Renato Ortiz, a radionovela só chega ao Brasil em 1941⁴⁹, por intermédio de Oduvaldo Vianna, dramaturgo que trabalhara em Buenos Aires e, de volta à São Paulo trouxe na bagagem vários textos latinos inéditos no país⁵⁰.

Predestinada, a primeira do gênero no Brasil, foi ao ar em setembro de 1941, batendo recordes de audiência e sendo seguida por muitas outras, como Renúncia, Fatalidade, Recordações de Amor, Céu Cor-de-rosa, Alegria, Primeiro Amor, Suspeita, Calúnia e Farol da Esperança. (SACRAMENTO, 2012)

Até então, as emissoras produziam versões radiofônicas de clássicos da literatura, porém, a veiculação não se dava de maneira seriada, o que passou a ocorrer a partir da transmissão das radionovelas. No Brasil, o gênero manteve as características de suas similares norte-americanas, como o patrocínio das empresas do ramo de higiene tendo como público consumidor alvo as donas de casa, mas também incorporou elementos latino-americanos, sobretudo o apreço pelos dramalhões.

As décadas de 1940 e 1950 foram o auge da popularidade da radionovela no Brasil. Como já vimos, num primeiro momento, os textos apresentados se tratavam de adaptações para a língua portuguesa de obras já apresentadas em outros países da América Latina. No

⁴⁹ De acordo com Igor Sacramento, Oduvaldo Vianna chegou ao Brasil em 1940, mas apenas no ano seguinte, quando foi contratado para dirigir a Rádio São Paulo, conseguiu produzir e veicular o primeiro texto.

⁵⁰ Também em 1941 a Rádio Nacional, sediada no Rio de Janeiro produziu e veiculou *Em busca da Felicidade* um original cubano transmitido com o patrocínio da Colgate-Palmolive. (SACRAMENTO, 2012)

entanto, as emissoras de rádio passam a investir maciçamente no gênero, inclusive contratando autores que passam a produzir textos originais.

Oduvaldo Vianna, dramaturgo, diretor de teatro e introdutor do gênero no país, se tornou um desses autores, assim como Alfredo Dias Gomes, jovem dramaturgo que despontou no teatro brasileiro na década de 1940. Além de tornar populares artistas de alguma maneira já consagrados no teatro, a radionovela formou também seus próprios autores, tais como Moises Weltmann, Walter Negrão, Ivani Ribeiro⁵¹ e Janete Clair, que seriam também consagrados autores de telenovelas.

O jornalista e proprietário dos Diários Associados, Assis Chateaubriand, inaugurou em 1950 a primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi. Durante os anos iniciais, os programas de maior repercussão, sobretudo com a crítica, eram os Teleteatros, adaptações para a TV de obras consagradas nos palcos. Em geral, eram estrelados ao vivo por atores e atrizes de renome como Procópio Ferreira, Fernanda Montenegro, Maria Della Costa, Cacilda Becker, dentre outros. Mais uma vez segundo Ortiz, os teleteatros

trazem junto as emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração as obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos e as novelas não possuíam. (Ortiz, 1989 p.44).

Diante desse breve histórico, podemos começar a entender os motivos pelos quais a telenovela é considerada um gênero menor e popularesco. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), até a década de 1970, grande parte da população feminina brasileira não estava no mercado de trabalho e se dedicava integralmente às atividades domésticas. Sendo assim, elas eram o público de interesse das empresas publicitárias que faziam campanhas de produtos de higiene e limpeza, bem como de outros artigos para o lar, uma vez que eram as donas de casa as responsáveis por essas compras. Elas, no entanto, eram

⁵¹ Ivani Ribeiro foi o pseudônimo usado por Cleide Freitas Alves Ferreira até o falecimento da autora em 1995.

vistas pela sociedade patriarcal e machista como pessoas incultas que se interessavam por um tipo de ficção simplista e que se atermam ao drama exagerado como único recurso narrativo.

Além disso, no caso específico do Brasil, havia, e ainda há, uma dificuldade no acesso à literatura. Isso ocorre, sobretudo, pelos elevados índices de analfabetismo que o país ainda enfrenta. Mesmo entre os letrados ainda há uma dificuldade de acesso aos livros, devido aos altos valores cobrados pelas obras, o que dificulta a compra por parte de pessoas mais pobres.

Em entrevista⁵² dada a Gonçalo Junior presente no livro *País da TV – A História da televisão brasileira*, Dias Gomes vai além nesse debate. Segundo ele, muitos intelectuais, não só no Brasil, têm preconceito com a televisão como forma de entretenimento popular. Essas opiniões, muitas vezes difundidas pela imprensa repercutiram em parte da sociedade brasileira, sobretudo nas classes mais ricas. Dias, no entanto, afirma, sobretudo se baseando nos elevados índices de audiência, que essas pessoas assistem televisão, embora não assumam e critiquem o produto.

Durante os dez primeiros anos de produção as obras possuíam uma estrutura narrativa que se assemelhava muito com a radionovela, tendo inclusive a figura do narrador. Essas tramas, em geral, eram adaptações precárias de obras literárias ou sucessos de bilheteria do cinema e eram exibidas ao vivo de duas a três vezes por semana.

Considerada a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida me Pertence* foi exibida em 1951 pela TV Tupi. A trama apresentou, conforme viria a se tornar costume, apenas 15 capítulos levados ao ar, ao vivo, duas vezes por semana. Foi escrita e dirigida por Wálter Fóster que também formava o par romântico principal ao lado da atriz Vida Alves. Apesar de se basear em uma trama original, a telenovela possuía uma estrutura narrativa bastante

⁵² A publicação é fruto, na verdade, de duas entrevistas dadas por Dias Gomes a Gonçalo Junior. A primeira em 1988 e a segunda em 1999, pouco antes de sua morte. Dessa forma, os dados se referem aos períodos citados.

simples, contando com apenas dez personagens e ficou famosa, sobretudo, por apresentar o primeiro beijo na boca da televisão brasileira.

Como podemos ver no Anexo II durante os quinze primeiros anos de presença no Brasil, a televisão não era um eletroeletrônico popular. Somente a partir de meados da década de 1960 houve um crescimento do número de aparelhos de televisão no país. Por conseguinte, ampliou-se também a verba publicitária destinada a esse setor da mídia, fazendo com que houvesse no período um aumento no número de emissoras de TV. Às pioneiras TV Tupi e TV Record, se juntaram a TV Excelsior, inaugurada em 1960, e a TV Globo, inaugurada em 1965, que será fruto de uma análise aprofundada posteriormente.

Pertencente ao Grupo Simonsen, a TV Excelsior tinha um claro projeto: o abraqueiramento da programação. Outra importante característica da emissora foi a visão empresarial adotada por seus proprietários que a enxergavam como uma empresa qualquer do Grupo e que como tal deveria dar lucro. Dessa maneira, a Excelsior contratou vários profissionais do ramo publicitário para adequar sua programação conforme o interesse do público, o que faria com que houvesse um aumento da audiência e, conseqüentemente, do número de anunciantes.

Um dos publicitários contratados pela família Simonsen foi José Bonifácio de Oliveira, o Boni, que anos depois viria a ser Vice-Presidente de operações da TV Globo. Boni ajudou a implementar na empresa a horizontalidade e a verticalidade da programação, ou seja, reserva de horários para determinados tipo de programas durante a semana e a organização diária dos mesmos em diferentes faixas de horários. Esse modelo voltaria a ser usado pela TV Globo como parte do chamado Padrão Globo de Qualidade.

A TV Excelsior foi a primeira emissora a produzir e transmitir, em 1965, Festivais da Canção, eventos em que músicos se apresentavam defendendo canções inéditas. Esses espetáculos revelaram vários artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso,

dentre outros e posteriormente modelos semelhantes foram organizados e transmitidos pela TV Record e TV Globo.

Dentro do planejamento da programação, surgiu em 1963 a telenovela diária, como uma tentativa de fidelizar e, por conseguinte, ampliar a audiência. *2-5499*⁵³ *ocupado* era uma trama originalmente escrita na Argentina e adaptada no Brasil por Dulce Santucci que contava a história de uma presidiária que trabalha como telefonista na casa de detenção na qual está encarcerada. Ao atender um telefonema, a moça se apaixona pela voz do outro lado da linha. O romance tem vários obstáculos, incluindo o fato de o galã não saber por durante vários capítulos que sua amada está encarcerada.

Os 42 capítulos da trama foram exibidos de segunda a sexta feira às 19 horas e 30 minutos a partir do dia 22 de julho de 1963. Essa telenovela também foi primeira em que Tarcísio Meira e Glória Meneses formaram par romântico, tendo os atores, inclusive, se casados meses após seu final.

Assim como *2-5499 ocupado*, as primeiras telenovelas diárias da TV Excelsior continuaram a reproduzir textos latino-americanos. As histórias, porém, eram adaptadas ao gosto nacional, se passando no Brasil e inserindo alguns elementos da cultura nacional. Diante do sucesso, a TV Excelsior passou a investir em autores brasileiros como Ivani Ribeiro, Lauro César Muniz e Teixeira Filho que escreviam tramas populares, não só na audiência, mas também na construção dos personagens.

Essas tramas, ainda que de forma tímida, foram as primeiras a inserir elementos do realismo em suas histórias. Em depoimento dado do biógrafo Hersch W. Basbaum para a escrita de sua biografia, *Lauro César Muniz solta o verbo*, o autor comenta sobre sua primeira telenovela, *Ninguém crê em mim*, exibida em 1966 pela TV Excelsior

⁵³ Em 1999 a Rede Record de Televisão apresentou a telenovela *Louca Paixão*, protagonizada por Karina Brum e Maurício Mattar. A trama era um *remake* de *2-5499 ocupado*.

Eu ainda não tinha o domínio da técnica da telenovela. Eu não dominava o meio, fugia aos estereótipos que desde os tempos do rádio eram aceitos pelo grande público. Eu evitava o melodrama, o maniqueísmo, as personagens tinham contradições. Até para o vilão, pai de Helena (Electra), eu buscava uma justificativa. Mas a novela trazia uma contribuição reconhecida por todos: buscava uma temática nacional, trazia para a telenovela a linguagem coloquial do dia a dia. Os personagens eram empresários que se contrapunham a operários brasileiros, havia um sindicato, enfim, todo esse contexto era uma coisa estranha para os ouvidos de quem assistia a telenovela na época. (...) Era muito cedo para essa experiência, dizem alguns críticos, historiadores da televisão. Talvez fosse. Mais tarde deu certo com outros textos. (Basbaum, 2010 p. 26)

Ao analisarmos as telenovelas exibidas entre 1963 e 1966 podemos perceber que *Ninguém crê em mim* não foi exatamente a pioneira na inserção de tramas realistas. Há exemplos transmitidos pela própria TV Excelsior como *A Deusa Vencida* (Ivani Ribeiro, 1965) e *Redenção*⁵⁴ (Raimundo Lopes, 1966) que, embora tivessem um forte tom melodramático, debatiam temas históricos como as crises econômicas e a desvalorização do café no final do século XIX e contemporâneos como o transplante de órgãos. A obra de Lauro César Muniz, no entanto, foi relevante do sentido de abordar não só temas realistas, mas também por tangenciar algumas discussões políticas, principalmente no que se refere às relações entre patrões e empregados.

Em boa parte da bibliografia que trata sobre a telenovela brasileira *Beto Rockefeller*, no entanto, que é considerada o marco principal do uso do realismo. A trama de autoria de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Tupi entre 1968 e 1969 contava a história de Beto, vendedor de uma loja de sapatos cujo maior sonho é subir na vida sem fazer esforço, o que faz com que ele seja caracterizado como anti-herói⁵⁵.

⁵⁴ *Redenção* é considerada a maior telenovela de todos os tempos, tendo apresentado 596 capítulos exibidos ao longo de quase dois anos.

⁵⁵ Para Telê Porto Ancona Lopez a personalidade do anti-herói quebra certezas instituídas, uma vez que ele representa alguém de personalidade duvidosa. Também tem entre suas características o humor e a ironia. (LOPEZ, 1988)

A obra é considerada pioneira na inserção do realismo na teledramaturgia por ter linguagem informal, uma narrativa coloquial e por dialogar com o noticiário da época. Renato Ortiz acredita que foi nessa telenovela que a inserção de elementos realistas tomaram escopo, tornando-a um sucesso, principalmente entre a juventude que se via retratada (ORTIZ, 1989).

Como vimos anteriormente, devemos considerar que esse resultado em *Beto Rockfeller* foi fruto de experiências em telenovelas anteriores que usaram a linguagem realista em maior ou menor grau, o que nos faz pensar se a trama pode ser de fato considerada um marco nesse sentido. A maior proeza dessa telenovela, de fato, foi o uso de uma linguagem própria da juventude dos anos 1960 que atraiu essa parcela da sociedade para a frente da TV. Houve também a inserção de uma trilha sonora composta por bandas de grande sucesso do *pop* e do *rock* da época, tais como Rolling Stones e Bee Gees.

Dessa forma, *Beto Rockfeller* foi de fato um marco para a dramaturgia, sobretudo, no diálogo com a juventude. O mesmo, no entanto, não pode ser dito em relação à linguagem realista. A trama de Bráulio Pedrosa, com toda certeza, foi o primeiro grande sucesso de público e crítica a usar e abusar desse tipo de linguagem, entretanto, não foi de maneira alguma a primeira a fazê-lo. Afirmando isso, desconsideramos completamente telenovelas de autores como Lauro César Muniz, Geraldo Vietri, Walter Negrão, dentre vários outros. O que é, além de uma injustiça, uma visão bastante rasa da história da teledramaturgia no Brasil.

Se nas emissoras concorrentes movimento era de renovação, as obras exibidas pela TV Globo no período compreendido entre 1965 e 1969 atendiam a um padrão mais parecido com aquele outrora apresentado nas emissoras de rádio e mais próximo ao que era escrito e produzido na América Latina. As tramas exibidas mostravam histórias passadas em lugares como o Marrocos e a Chicago dos anos 1930 e abusavam da linguagem melodramática.

O setor de teledramaturgia da emissora era chefiado por Glória Magadan, autora cubana que fugira de seu país após a Revolução ocorrida em 1959 e que desde então era

contratada da Colgate-Palmolive tendo a função de escrever novelas em vários países latino-americanos. A autora desembarcou no Brasil em 1964, tendo trabalhado por um ano na TV Tupi. No ano seguinte, transferiu-se para a recém-inaugurada Rede Globo, onde permaneceu até 1969.

Em boa parte da bibliografia consultada, inclusive as biografias de pessoas que fizeram parte do processo de estruturação da Rede Globo como Daniel Filho, Boni e Dias Gomes, a saída de Magadan da emissora foi bastante conturbada, mas foi tida parte de uma estratégia que visava a renovação das telenovelas da emissora que naquele momento já soavam obsoletas.

A modernização da linguagem da telenovela já era alvo de discussões na TV Globo. Havia, no entanto, um entrave: o autoritarismo de Glória Magadan. A autora fora contratada em 1965 sob um rígido contrato que dava a ela amplos poderes. O documento, segundo Boni aponta em sua autobiografia, dizia que ela tinha

Entre outros o [direito] de escolher todos os textos para os horários de novelas da Globo; escolher o autor, diretor e elenco; contratar e demitir, livremente, todos os funcionários ligados ao departamento de novelas. (SOBRINHO, 2011 p.214)

Dessa forma, a autora não permitia que houvesse alterações estruturais nas telenovelas produzidas pela emissora e mantinha a velha forma de levar ao ar textos calcados no drama exagerado, geralmente passados em lugares distantes e exóticos. Magadan acreditava que a telenovela deveria ser como uma espécie de válvula de escape que serviria para que o espectador se desligasse por alguns momentos da realidade em que vivia.

Antes que me esqueçam de Daniel Filho e *O Livro do Boni* de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, nos mostram também outro motivo que justificava a permanência de Magadan como autora principal da TV Globo, a audiência. Nos baseando nas informações passadas pelos autores, que trabalharam diretamente na transformação da TV Globo na potência midiática que é hoje, entendemos que as telenovelas escritas e/ou supervisionadas

por Glória Magadan apresentavam índices satisfatórios de audiência e repercussão. Dessa maneira, a saída da autora em 1969⁵⁶ não representou meramente a busca por um aumento de público e sim a opção da emissora em elevar a qualidade artística de seus produtos. Veremos ainda nesse capítulo que essa opção também foi tomada em outros setores como o telejornalismo e os *shows* de variedades.

Em sua autobiografia *O Livro do Boni*, o ex vice-presidente de Operações da Rede Globo afirma que foi ele quem arquitetou a saída de Magadan. Boni diz que após o fracasso de *A última valsa*, telenovela escrita e exibida em 1969, conseguiu achar uma brecha do detalhado contrato da autora: a emissora poderia, a sua revelia, encurtar o número de capítulos das tramas. Glória Magadan não aceitou o corte e pediu demissão, o que foi prontamente acatado pela cúpula da TV Globo. Boni afirma que o encurtamento da novela fora proposital, uma vez que mexeria com a vaidade da autora, fazendo com que ela pedisse demissão, o que de fato ocorreu.

A modernização no setor de dramaturgia decorrente do afastamento de Glória Magadan foi bastante benéfica para a TV Globo, tornando-a líder isolada de audiência no segmento, conseguindo, inclusive, repercussão internacional a partir do final da década de 1970. A saída da autora da emissora representou, como vimos, a vitória de um grupo, encabeçado por Boni, mas que também contava com figuras como Daniel Filho, Dias Gomes e Janete Clair. O objetivo era que houvesse uma renovação das telenovelas da emissora, tornando-as mais próximas a uma linguagem também já experimentada, sobretudo no teatro e no cinema, mas tendo sim como referência telenovelas produzidas por outras emissoras brasileiras, sobretudo a TV Tupi e a TV Excelsior.

⁵⁶ Após ser demitida pela TV Globo em 1969, Glória Magadan foi contratada pela TV Tupi onde escreveu em 1970 a telenovela *E nós, aonde vamos?*, que, apesar de ter uma linguagem mais próxima ao realismo, também fracassou. Após mais um insucesso no Brasil, a autora retornou para Miami onde faleceu em 2001.

Nesse cenário, foi lançada em 1969 a telenovela *Véu de Noiva*. A trama se passava no Rio de Janeiro do final dos anos 1960 protagonizada por jovens de classe média carioca e usava como cenários praias, bares e vários bairros da cidade do Rio de Janeiro. Janete Clair abordava também o automobilismo, esporte muito em alta na época.

A trama tinha o seguinte slogan publicitário, “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela verdade”. A ideia, provavelmente, era dissociá-la de outras histórias até então exibidas pela emissora. A telenovela, segundo Daniel Filho, foi também a primeira da TV Globo a ter uma trilha sonora com músicas brasileiras, o que ficou a cargo do produtor musical Néelson Mota, tendo inclusive canções compostas especialmente para ela. (XAVIER, 2007; FILHO, 1988). A partir de *Véu de noiva*, a Rede Globo deu início a um dos seus principais produtos, a “novela das oito”.

Janete Clair

Janete Clair, ou Janete Stocco Emmer⁵⁷, nasceu na pequena cidade de Conquista, no Triângulo Mineiro, em 25 de abril de 1925. Seu pai, Salim Emmer, um comerciante de origem libanesa, mudou-se com toda família para Franca, no interior de São Paulo, quando a autora ainda era criança.

Aos treze anos, Janete Clair foi obrigada, por força das circunstâncias, a abandonar a escola. Foi nesse momento que sua mãe abandonou a família para viver com um imigrante italiano. A autora não gostava de falar sobre esse assunto e em várias entrevistas que deu falando sobre sua infância, não tratou do tema, mesmo quando era diretamente perguntada. Os únicos registros que se têm sobre o fato, são algumas entrevistas dadas por Dias Gomes e os irmãos de Janete.

⁵⁷ Após o casamento a autora passa a assinar Janete Stocco Emmer Dias Gomes.

Após a separação, a família Emmer se muda mais uma vez, agora para a cidade de São Paulo. Seu Salim passou a atravessar dificuldades financeiras na nova cidade, o que fez com que as filhas tivessem que abandonar os estudos para trabalhar. Janete Clair não chegou a completar o antigo curso ginásial, indo trabalhar como operária em uma fábrica de sabonetes e posteriormente como balconista das Lojas Americanas.

Em 1944 a Rádio Difusora de São Paulo lançou um concurso para conhecer a mais bela voz de São Paulo. Ameilde Emmer, irmã mais velha de Janete, foi a vencedora. Janete Clair também fora contratada pela emissora tornando-se locutora e rádio atriz.

Foi nesse momento que adotou o nome pelo qual ficaria conhecida, Janete Clair. Otávio Gabus Mendes⁵⁸, diretor da rádio difusora, não gostava do nome de sua contratada, Janete Emmer, e achou que seria interessante que ela adotasse Clair em homenagem a uma de suas músicas favoritas: *Clair de Lune* de Debussy.

Um ano após chegar na Difusora, Janete passou a ter um novo colega de trabalho, Alfredo Dias Gomes, contratado como redator e roteirista da rádio. Dias, mesmo com apenas 22 anos, já era um conhecido autor de teatro no Rio de Janeiro. Suas peças com algum teor político, no entanto, começaram a ser mal vistas em terras cariocas, o que trouxe dificuldades para arrumar um emprego fixo, o que só ocorreu na cidade de São Paulo.

Dias Gomes e Janete Clair se apaixonaram e começaram a viver um romance, mas tinham um grande empecilho, Dias era casado. Segundo o próprio relata em sua autobiografia, o autor namorava uma garota, Madalena, vinda de uma família de moral conservadora que, dentre outras coisas, a impedia de chegar em casa após às dez da noite. Certo dia, exprobara o horário estabelecido pelos pais e, sem ter onde ficar foi obrigada a dormir na casa do

⁵⁸ Otávio Gabus Mendes foi um dos principais nomes do rádio em São Paulo. Seu filho, Cassiano Gabus Mendes, foi um dos principais diretores da TV Tupi, tendo inclusive, dirigido a primeira transmissão da emissora e, conseqüentemente, do país. Cassiano, alguns anos depois, também se transformou em autor de telenovelas, tendo escrito títulos importantes como *Anjo Mau*, *Brega e Chique*, *Que Rei sou eu?*, entre outras.

namorado e por lá ficou. Dias Gomes, passou a considerar Madalena sua esposa, embora não tenha havido casamento civil ou religioso.

Dias e Janete namoraram por quase cinco anos, mesmo ele ainda sendo casado com Madalena. O casal só resolveu oficializar a união, dessa vez na igreja e no cartório, em 1950 quando Janete engravidou de seu primeiro filho. Dias Gomes se separou de Madalena e foi começar uma nova vida com a segunda esposa no Rio de Janeiro.

Muito se tem escrito sobre a abordagem política nas obras teledramatúrgicas de autores como Oduvaldo Vianna Filho e Dias Gomes, entre outros membros do PCB contratados pela Rede Globo de Televisão durante a década de 1970. Entretanto, pouco se diz sobre como esses temas são tratados nos trabalhos de Janete Clair.

Embora esposa de Dias Gomes, a telenovelistas não era filiada a nenhum partido político nem se prendia a ideologias. Isso pode ser percebido na entrevista dada por ela à Revista Amiga de 23/12/1981. Ao ser questionada pelo repórter se se considerava uma pessoa política, a autora diz

“Não, não! Não sou política de tomar partido, de ser isso ou aquilo, socialista ou conservadora. (...) Não sou política, mas não sou também nenhuma alienada. Estou vivendo numa época conturbada, da mais difíceis (...).” (Revista Amiga nº 605)

Na mesma publicação, ao ser perguntada se ser taxada como novelista “água-com-açúcar” e o marido considerado o grande escritor, Janete retruca:

“Grande escritor ele é mesmo, ninguém está mentindo. Que sou água com açúcar acho bastante injusto, porque, ao contrário, tenho abordado temas bem arrojados em minhas novelas (...).” (Revista Amiga nº 605)

É notório que até os dias de hoje o mercado de teledramaturgia é dominado por roteiristas do sexo masculino, embora o produto seja principalmente voltado para as mulheres. Entre os anos de 1969 e 2015, apenas duas autoras do sexo feminino assinaram como

roteiristas principais de uma novela das oito, principal produto de teledramaturgia da Rede Globo: Janete Clair e Glória Perez.

Em entrevista à jornalista Leda Nagle em 1982 para o Jornal Hoje, noticiário vespertino da Rede Globo, Janete trata um pouco do tema:

Leda Nagle: Janete, você acha que se a sua novela fosse assinada por um homem ou se viesse assinada especialmente pelo Dias [Gomes], ela receberia a mesma crítica que recebe hoje?

Janete Clair: Aposto que não. Há uma crítica especial contra a mulher que consegue ser alguém, que vence. Isso existe, sempre existiu, as vezes até da própria mulher. Eu não sei o porquê, isso é um problema até psicológico. Mas tem certas pessoas que não gostam de ver uma mulher chegar a determinado lugar. Então eu cheguei e isso incomoda a certas pessoas, principalmente o homem. Existe sim um preconceito muito grande contra a mulher que consegue chegar lá. (Entrevista concedida à jornalista Leda Nagle no programa Jornal Hoje em 1982.).

Dias Gomes era um dramaturgo consagrado nos palcos desde a década de 1940, sendo desde então considerado um dos maiores nomes do teatro brasileiro. Janete, por sua vez, fez uma longa carreira como autora de radionovelas, tendo sido um dos principais nomes da Rádio Nacional antes de dar início a sua carreira na televisão.

Dessa forma, podemos pensar que não era a figura de Janete Clair que era vista com ressalvas. A telenovela era, e de alguma forma ainda é, encarada como uma expressão menor da cultura brasileira. Sendo a autora, ao contrário de seu marido, identificada exclusivamente com ficção seriada, ela se torna a principal referência para aqueles que querem criticar o gênero, principalmente no que diz respeito a uma suposta falta de qualidade.

Durante a mesma entrevista à Leda Nagle, no entanto, Janete vai além:

LN: E você sempre foi uma mulher independente.

JC: Bastante, bastante, [trabalho] desde os treze anos, com a graça de deus.

LN: E você pensa em passar para o público feminino, principalmente, uma visão da mulher mais independente?

JC: Mais independente, isso foi uma temática sempre muito forte dentro das minhas novelas. Eu acho que, não sei, isso pode até ser um convencimento meu, mas fui uma das primeiras novelistas que coloquei a mulher com uma função especial, trabalhando. Isso eu tenho o orgulho de ter colocado. Fui a primeira novelista a colocar a mulher com uma atividade, participante dentro da sociedade. Você pode analisar todas as minhas novelas. Desde a minha primeira novela de televisão a mulher, ela é participante, é atuante, como mulher do trabalho. (Entrevista concedida à jornalista Leda Nagle no programa Jornal Hoje em 1982.).

Podemos perceber através da fala de Janete Clair que há uma preocupação em se mostrar como uma mulher independente e trabalhadora. Com isso, ela desvincula-se da imagem do marido e se impõe como autora. Notamos também que há uma preocupação em construir personagens femininas fortes, não apenas heroínas sofredoras. Vemos, por sua própria biografia, que Janete se identifica com essas personagens, não só por trabalhar fora de casa, mas também por ter vivido com Dias Gomes durante anos, mesmo sendo ele casado com outra mulher, o que fugia bastante do comportamento padrão das décadas de 1940 e 1950.

Entre os anos de 1969 e 1983 a Rede Globo exibiu treze telenovelas escritas por Janete Clair. Ao analisa-las podemos ver que muitas delas estão centradas em figuras femininas que não medem esforços para conquistar seus objetivos. Como veremos a seguir, inclusive, muitas dessas protagonistas podem ser consideradas anti-heroínas. Nesse momento optou-se pelo breve exame de quatro obras em que as personagens femininas estão mais evidentes. São elas: *Véu de Noiva*, *Selva de Pedra*, *Pecado Capital*, e *Sétimo Sentido*.

Conforme já vimos, a primeira telenovela com temática próxima ao realismo exibida pela Rede Globo foi *Véu de Noiva*, lançada em 1969. A obra contava a história de duas irmãs, Flor (Myriam Pérsia) e Andreia (Regina Duarte). Ambas disputavam a maternidade de uma criança, filha biológica da primeira, mas que fora criada pela personagem de Regina Duarte, uma vez que Flor, num primeiro momento, sentiu vergonha de ser mãe solteira e entregou o

filho para que a irmã casada o criasse. Arrependida, a personagem leva o caso aos tribunais, porém, é Andreia quem ao final assume definitivamente a guarda da criança.

Selva de Pedra exibida em 1972 tinha como personagem principal Cristiano Vilhena, vivido por Francisco Cuocco. Casado com Simone (Regina Duarte) ele acaba se envolvendo com a milionária Fernanda (Dina Sfat) que lhe proporcionaria riqueza e ascensão social. Para tal, Cristiano arma um plano para matar a esposa em um acidente de carro, ao qual ela sobrevive e assume a identidade de Rosana Reis. Ela, entretanto, ela é a única testemunha de um assassinato do qual o ex-marido é acusado injustamente.

A trama é considerada um marco da teledramaturgia nacional por ter sido a única em que um capítulo obteve 100% de *share* no Rio de Janeiro, o que significa que todas as televisões ligadas na cidade às 20 horas sintonizavam a Rede Globo. Esse feito ocorreu exatamente no dia em que Rosana Reis assume, perante o tribunal que acusava Cristiano, ser Simone.

Pecado Capital mostrava um personagem principal masculino que centralizavam as tramas. A telenovela, no entanto, nos mostra uma personagem feminina com comportamentos que fogem bastante dos estereótipos das heroínas. Exibida em 1975 e escrita às pressas após a proibição de *Roque Santeiro* de ir ao ar, a trama era centrada em Carlão (Francisco Cuocco) que achara em seu táxi uma enorme quantia de dinheiro, fruto de um assalto à banco. O personagem, morador do subúrbio do Rio de Janeiro, namorava Lucinha (Betty Faria), uma operária que ao longo da trama se tornou uma modelo famosa.

Em determinado momento da história, a moça conheceu Salviano Lisboa (Lima Duarte), dono da indústria onde ela trabalhara. Apaixonado, ele mostra pra Lucinha uma vida de riqueza que ela desconhecia que a faz ficar dividida entre Salviano e o antigo namorado. A telenovela termina com Carlão sendo assassinado pelos bandidos que roubaram o dinheiro

que ele achara, enquanto Lucinha se casa com o milionário, claramente preferindo o dinheiro ao amor.

Em 1982, a Rede Globo exibiu a penúltima telenovela de Janete Clair, que no momento já estava muito doente. A trama, *Sétimo Sentido*, flertava com a espiritualidade e com o misticismo para contar a história da marroquina Luana Camará (Regina Duarte) cujos pais falecidos eram brasileiros e lhe deixaram propriedades no país. Essas, no entanto, estavam sob propriedade da família Arvoredó o que gera o principal conflito da novela. Luana, no entanto, acaba sendo possuída pelo espírito de uma falecida atriz italiana, Priscila Caprice, que quer reencontrar uma filha desaparecida. Dominada pelo espírito de Priscila, Luana acaba se casando com Tião Bento (Francisco Cuocco), braço direito da família Arvoredó.

Em *O Brasil Antenado – a sociedade da telenovela*, Esther Hamburger afirma, se baseando nas telenovelas exibidas entre as décadas de 1970 e 1980, período de maior produção de Janete Clair, que havia uma preocupação em mostrar diversos tipos de comportamento feminino. Foi nesse momento em que pela primeira vez se mostrou na ficção mulheres fumantes ou com figurinos extravagantes, que muitas vezes ditaram moda nas ruas do Brasil, sem a preocupação dos autores com o que era ou não adequado. Como veremos nas análises mais aprofundadas de *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre Terra*, esses comportamentos não só eram notados, mas como em muitas vezes eram repudiados pelos agentes do SCDP e do DCDP que com frequência cortavam cenas com essas características.

Esther Hamburger, no entanto, faz uma ponderação quanto a ao papel feminino na ficção: a realização da mulher estava nesse momento sempre ligada à maternidade. As personagens nem sempre têm filhos dentro do casamento. Há alguns casos adultério e ocasiões, bastante corriqueiras, em que a maternidade precede o matrimônio, mas a figura do filho está sempre presente como o símbolo da alegria e realização plena da personagem.

Janete Clair morreu em 16 de novembro de 1983 aos 58 anos. Ela sofria de câncer no intestino há algum tempo e sua última telenovela *Eu Prometo* foi praticamente toda escrita em leitos hospitalares. Na verdade, a autora nem pode ver sua obra chegar ao final já que seu último capítulo foi exibido em fevereiro de 1984, tendo sido a telenovela concluída por Glória Perez, escolhida pessoalmente por Janete, sob a supervisão de Dias Gomes.

A obra de Janete Clair é muito vasta. Não se sabe ao certo quantas radionovelas foram escritas pela autora. Na televisão ela esteve a frente de 24 telenovelas nos vinte anos em que escreveu para o veículo. Dessas, quatro foram regravadas pela Rede Globo: *Selva de Pedra*, adaptada por Eloy Araújo e Regina Braga em 1986, *Irmãos Coragem*, adaptada por Dias Gomes, Marcílio Moraes e Ferreira Goulart em 1995, *Pecado Capital*, adaptada por Glória Perez em 1998, e *O Astro*, adaptada por Alcides Nogueira e Geraldo Carneiro em 2011. Além dessas, duas obras radiofônicas de Janete foram transpostas para a televisão: *A noiva das trevas* que, reescrita por Walter Negrão, recebeu o título de *Direito de amar* e foi exibida em 1986 e *Vende-se um véu de noiva* que conservou o mesmo título ao ser adaptada por Ísis Abravanel em 2008, sendo exibida pelo SBT.

IRMÃOS CORAGEM

Política de coragem

A telenovela *Irmãos Coragem* estreou na Rede Globo em 29 de junho de 1970. Ao todo foram exibidos 328 capítulos⁵⁹, totalizando pouco mais de um ano no ar. A trama escrita por Janete Clair teve como diretores Milton Gonçalves⁶⁰, Reynaldo Boury e direção-geral de Daniel Filho.

Segundo o diretor, em seu livro *Antes que me esqueçam*, o título foi elaborado a partir da junção dos nomes de duas importantes peças da dramaturgia mundial: *Irmãos Karamazov*⁶¹, de Dostoievski e *Mãe Coragem e seus filhos*⁶², de Bertolt Brecht. Além da inspiração em clássicos, o nome da obra também sugere que o foco principal da trama é a uma família e não um indivíduo.

Coroado, o fictício município onde se passa a história, foi a primeira cidade cenográfica criada pela Rede Globo para uma telenovela. O fato, por si só, já demonstra que a emissora estava investindo bastante dinheiro em seu núcleo de teledramaturgia. O cenário, cuja aérea total era de cinco mil metros quadrados, era composto por oito ruas, praça, prefeitura, delegacia, igreja, pensão, farmácia, bares e mercearia.

⁵⁹ Segundo o site *Memória Globo*, *Irmãos Coragem* foi a segunda maior novela exibida pela Rede Globo, perdendo apenas para *A Grande Mentira* de Hedy Maia que apresentou 341 capítulos entre 1968 e 1969.

⁶⁰ Além de dirigir, Milton Gonçalves também atuou em *Irmãos Coragem*.

⁶¹ O romance de Fiódor Dostoiévski lançado em 1879 aborda a relação entre o patriarca Fiódor e seus três filhos: Ivan, um intelectual, Aliócha, um místico e o orgulhoso Dmitri.

⁶² Escrita em 1939 por Bertold Brecht *Mãe Coragem e seus filhos* foi encenada pela primeira vez em Zurique, Suíça, em 1941. A peça trata da vida de Anna Fierling uma mascate que decide acompanhar o exército sueco na Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) afim de estabelecer comércio. Ao mesmo tempo que lucra com a Guerra, Anna perde nela todos os seus filhos.

A telenovela está centrada em dois protagonistas masculinos, os irmãos João e Jerônimo Coragem⁶³. Toda a ação se dá em torno deles, de seus pares românticos - a rica Lara e a índia Potira – seus familiares e agregados. Há também um terceiro irmão, o caçula Duda Coragem, que, embora tenha peso na trama, não é um personagem forte. O desfecho de Duda, inclusive, foi antecipado por motivos extra-diegéticos que fizeram com que ele e Ritinha, seu par romântico, saíssem antes do final da telenovela⁶⁴.

João Coragem é um garimpeiro que luta por sua sobrevivência de maneira honesta e pacata na fictícia cidade de Coroado situada em Minas Gerais. É proprietário de um pequeno garimpo onde trabalha com o irmão Jerônimo e o pai Sebastião, e por isso comercializa as pedras preciosas que encontra de maneira independente, ao contrário de outros trabalhadores da região que lidam em terra pertencentes ao Coronel Pedro Barros. Segundo a sinopse oficial de *Irmãos Coragem*

João é justiceiro, honesto, bom caráter e pretende humanizar o tratamento quase selvagem que dispensam aos garimpeiros. Ele conta apenas com a ajuda de Rodrigo César, promotor jovem que foi nomeado há pouco tempo para aquela cidade. Esta é a causa principal da briga entre os Barros e os Coragem.

Tudo muda na vida da família Coragem no dia em que João encontra um enorme diamante. O coronel Barros passa a cobiçar a pedra. Além de controlar garimpos e o comércio de sua produção, ele também é um latifundiário. Dessa forma, é o mediador das relações entre os camponeses e garimpeiros e o mundo exterior, uma vez que intervém tanto na extração e venda das pedras preciosas, como também é responsável pelo abastecimento local. Sua riqueza e opulência, no entanto, contrastam com a miséria em que vivem os trabalhadores

⁶³ A lista de personagens da telenovela *Irmãos Coragem* bem como a ficha técnica que mostram os atores que os interpretaram pode ser encontrada no Anexo III desse trabalho.

⁶⁴ Cláudio Marzo e Regina Duarte, respectivamente, Duda Coragem e Ritinha, formaram um dos principais pares românticos em telenovelas dos anos 1960 e 1970, embora, ao contrário de outros, não tenham tido qualquer tipo de envolvimento na vida real. A dupla protagonizou a trama, *Véu de noiva* e foi afastada mais cedo de *Irmãos Coragem* para estrelar *Minha doce namorada* na faixa das 19 horas.

de Coroado. Pedro Barros é um personagem autoritário e seu poder é conquistado corrompendo a polícia e armando uma milícia para oprimir a população e conquistar seus objetivos.

Diante da recusa de João Coragem de vender seu diamante, Barros usa sua influência para promover uma série de injúrias e diminuir o prestígio que a família Coragem tem com os moradores de Coroado. Ele também ordena que seus homens armem uma ação para tomar o diamante. Os milicianos invadem a casa da família e conseguem seu objetivo. Durante o evento Sebastião Coragem é baleado e acaba morrendo. João jura vingança pela morte do pai e pelo roubo de seu bem precioso, ameaçando de morte o líder do bando, Lourenço. Dias depois o jagunço aparece morto.

A campanha de difamação contra os Coragem ganha corpo e João é preso, acusado do assassinato. Ao fugir da prisão com a ajuda da mãe, Sinhana, ele se esconde nos arredores de Coroado e lá forma um pequeno exército composto por trabalhadores insatisfeitos com a exploração que sofriam. Como fugitivo da polícia é perseguido pelo Delegado Falcão, um agente corrupto e que sempre se submete às ordens do Coronel Barros.

João e seu bando lutam não só para provar sua inocência no assassinato de Lourenço como também para garantir que os garimpeiros da cidade possam vender seus diamantes de forma independente, livrando-se do julgo do coronel. E é com esse comércio que o bando passa a se sustentar. Isso, de fato, enfraquece Barros em sua principal atividade econômica. Dessa forma, Coroado passa a viver uma guerrilha entre os apoiadores de João e as forças do Coronel, amparadas por uma polícia conivente e subserviente a Barros.

João Coragem é apaixonado por Maria de Lara, filha de Pedro Barros que foi criada na cidade grande por uma madrinha e que, por isso, se sente rejeitada pela família. Ela é uma pessoa tímida e recatada. O grande entrave do romance é a questão psíquica que a

personagem apresenta⁶⁵: ela tem um transtorno que a faz assumir outras personalidades que atendem pelos nomes de Diana e Márcia.

Diana é o oposto de Lara: extrovertida, independente e por isso não gosta de ser mandada nem pelo pai nem pelo marido, João. Ela possui hábitos que chocam a pequena cidade, tais como se vestir de maneira extravagante, usando roupas curtas e decotadas, brincos e colares grandes e pesados, além de se maquiar de maneira carregada. Ela também frequenta bares onde bebe, fuma e se insinua para outros homens.

A terceira personalidade, que aparece apenas no meio da trama, é Márcia Lemos. Essa faceta de Lara se apresenta como uma jornalista que mora no Rio de Janeiro e que não reconhece sua vida anterior em Coroadó, nem mesmo entende que João é seu marido. Ainda assim, eles acabam se envolvendo romanticamente e ela engravida.

Também é contra os desmandos de Barros a luta de Jerônimo Coragem. O personagem, segundo filho da família, também é garimpeiro e trabalha ao lado do irmão. Seu grande conflito amoroso se dá pelo fato de ser apaixonado pela índia Potira, que fora criada pelos Coragem e todos acreditam que seja uma filha de Sebastião concebida fora do casamento. Momentos antes desse morrer, no entanto, descobre-se que a moça não é irmã de Jerônimo, João e Duda. A revelação acontece tarde demais: ela já estava de casamento marcado com Rodrigo César, o promotor da cidade e um dos principais apoiadores de João e Jerônimo.

César, além de fazer parte do triângulo amoroso, era também o elo entre João e Jerônimo e a justiça. Isso porque o promotor, que era um forasteiro em Coroadó, não aceitava qualquer tipo de interferência do Pedro Barros em seu trabalho, o que gerava conflito com o

⁶⁵ A personagem foi inspirada no fio condutor do filme norte-americano *As três máscaras de Eva* (1957) do diretor Nunnally Johnson. Nele, a protagonista, Eva White, é acometida por um transtorno de múltiplas personalidades. O filme, por sua vez, é baseado na história real de Christine Costner Sizemore. (Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-57980/>)

coronel. Dessa maneira, ele muitas vezes passava por cima de seu cargo e ajudava João, sobretudo, quanto esse ainda estava foragido.

No intuito de oferecer melhores condições de vida aos trabalhadores de Coroadó, Jerônimo se candidata a presidente da Associação dos Garimpeiros, tornando-se um líder entre eles. A campanha feita contra a família Coragem após a morte de Lázaro, no entanto o enfraquece politicamente. Percebendo isso, João simula uma briga com o irmão para que a população de Coroadó acreditasse que houve um rompimento entre ambos e apoiasse Jerônimo que se tornara candidato a prefeito da cidade.

Seu objetivo com a candidatura era continuar lutando pela causa dos garimpeiros insatisfeitos com o autoritarismo de Pedro Barros. A vitória eleitoral de Jerônimo representou uma enorme derrota para o coronel que sempre manipulou a prefeitura da cidade. Ao se candidatar e, principalmente, ao vencer, Jerônimo também intentava provar para a população a inocência de seu irmão.

Duda, o caçula da família Coragem, fugira de casa muito jovem para ir ao Rio de Janeiro realizar seu grande sonho: ser um jogador de futebol. No início da trama ele é um aclamado integrante do time do Flamengo e está de volta a Coroadó para rever a família e Ritinha, uma namorada que deixara na cidade. A carreira do jovem, no entanto, sofre um sério abalo quando, durante a invasão da casa da família por parte do bando de Lázaro, ele é baleado em uma das pernas, o que o faz correr sério risco de ter que abandonar o esporte.

Durante sua estada em Coroadó, Duda se envolve novamente com Ritinha e ela engravida, o que faz com que os dois se casem. Em um primeiro momento, o casamento foi infeliz, uma vez que ele queria voltar ao Rio de Janeiro e retomar seu posto no time do Flamengo, porém, a esposa não se adapta à vida na cidade grande.

Apesar de não se envolver diretamente com a política local, Duda também se engaja na tentativa de mostrar à população que João era inocente na morte de Lázaro. É ele quem,

inclusive, descobre que o ex-capanga do Coronel Pedro Barros estava vivo e mantendo-se ricamente no Rio de Janeiro com o dinheiro conquistado pela venda do diamante roubado. Lázaro forjara sua própria morte e fugira com a pedra, porém, ao ser desmascarado por Duda é levado a Coroado resultando na absolvição de João.

O final da trama é marcado por uma tragédia: Jerônimo e Potira são assassinados pelos homens de Pedro Barros. O casal fugiu de Coroado e se abrigou em uma gruta nos arredores da cidade porque a índia estava grávida de Jerônimo e ele era acusado de ter atirado contra o Delgado Falcão em um dos vários duelos entre as forças do Coronel Barros e os homens liderados por João Coragem.

Jerônimo e Potira estavam em uma cabana com um companheiro, cercados pela polícia e a mulher resolve se entregar. Assim que sai, ela toma um tiro certo no peito, sem qualquer chance de se defender, e morre imediatamente. Ao ouvir o estampido, Jerônimo sai do esconderijo e também é alvejado. Seu corpo cai sobre o de Potira.

Revoltado com as mortes, João vai à praça central de Coroado e conclama:

“Eu vou distribuir riqueza. Eu vou distribuir o diamante de João Coragem. Vocês não querem ficar ricos? Vem comigo, vamos lá. (...) Mataram Potira, mataram meu irmão Jerônimo. Agora vão festejar. Vão festejar com o diamante do João Coragem. Tá aqui. Os que condenou ele. Os intolerante. Os que não sabe, não compreende, nem pensar, nem entender vão festejar comigo” (Irmãos Coragem capítulo 328)⁶⁶

Após essa fala, João dá uma marretada no diamante e o destrói. A população corre para pegar os cacos da pedra preciosa. Pedro Barros, enlouquecido, coloca fogo em Coroado e se mata. João Coragem e Lara, finalmente curada do seu transtorno psiquiátrico, se unem aos habitantes da cidade para reconstruí-la.

Irmãos Coragem foi uma das primeiras telenovelas a ganhar destaque da imprensa. Até então, jornais e revistas pouco se interessavam pelas tramas, apenas publicando

⁶⁶ A transcrição foi feita de acordo com a fala do personagem, sem qualquer interferência de ordem ortográfica e/ou gramatical.

resumos dos capítulos e tendo alguns colunistas designados para comentar fatos importantes. Na verdade, se formos comparar com a cobertura dos anos posteriores, veremos o espaço dado à *Irmãos Coragem* também é pequeno.

Em 10 de junho de 1970, poucos dias após o primeiro capítulo de *Irmãos Coragem* ir ao ar, foi publicada no *Jornal do Brasil* uma matéria sobre o lançamento da telenovela. O título não poderia ser mais sugestivo: “Estreia Rebelde”⁶⁷. A rebeldia em questão seria o fato de a Rede Globo colocar no ar uma nova história no lugar de *Véu de Noiva* que fazia sucesso. Como já vimos, e como inclusive aconteceu com *Irmãos Coragem*, era comum que telenovelas de sucesso fossem esticadas e permanecessem muito meses no ar.

O interessante é que a mesma reportagem foi transcrita com os devidos créditos no jornal *O Globo* na edição do dia seguinte. O autor do texto, o colunista Valério Andrade, não explicita em momento algum a trajetória de fato rebelde dos personagens. Mas é, no mínimo, curioso que a telenovela tenha tido uma crítica de estreia com esse título.

Nos jornais e revistas aqui analisados, a matéria que mais chamou atenção foi uma pequena nota publicada no *Jornal do Brasil* de 17 de novembro de 1970. Em meio a uma grande reportagem sobre as eleições legislativas ocorridas dois dias antes, a nota informava que Jerônimo Coragem, que naquela altura da telenovela concorria ao cargo de prefeito de Coroadó, aparecera de maneira expressiva como candidato votado em algumas Zonas Eleitorais do Rio de Janeiro.

Antonio Carlos Pojo do Rego em seu livro *O Congresso brasileiro e o Regime Militar (1964-1965)* afirma que nas eleições de 1970 os setores mais radicais do MDB (Movimento Democrático Brasileiro), partido político de oposição à ditadura criado em 1965 pelo Ato Institucional número 2 (AI-2), fizeram uma intensa campanha de boicote às eleições

⁶⁷ Jornal do Brasil 10/06/1970.

legislativas. Uma das formas de demonstração da insatisfação seria incentivar o voto nulo como forma de protesto contra o autoritarismo vigente.

Essa ala mais radical do partido tinha como objetivo a não legitimação de qualquer ação proveniente da Ditadura Militar e a participação da população em um processo político era vista como uma forma de endosso aos militares.

Os votos anulados foram em maior número do que os dados a candidatos de oposição e a campanha pelo voto nulo pôde ser considerada um êxito. Dos 28.966.114 eleitores do país, 22.435.501 votaram para a Câmara dos Deputados. Desses votos, 4.690.592 foram em branco e 2.098.828 foram anulados. (REGO, 2007 p. 130)

A ação, embora tenha sido numericamente eficaz, revelou-se desastrosa, uma vez que contribuiu para a vitória do governo, diminuindo a atuação de setores contrários no Congresso Nacional. A Arena (Ação Renovadora Nacional), partido governista, obteve cerca de dez milhões de votos contra pouco mais de quatro milhões recebidos pelo MDB. Esses números nos mostram que a campanha pelo voto nulo acabou fortalecendo o regime autoritário dentro de um Legislativo já bastante controlado, já que os votos de oposição foram divididos entre nulos, brancos e favoráveis ao MDB o que diminuiu o número de cadeiras do partido na Câmara dos Deputados.

Não há como negar que Jerônimo Coragem foi um dos homenageados por aqueles que estavam de alguma forma insatisfeitos com a Ditadura Militar. É impossível afirmarmos com absoluta certeza de que maneira o eleitor/telespectador foi influenciado. É possível, no entanto, percebermos que como houve uma aceitação numerosa do voto nulo como forma de protesto preferiu-se indicar alguém que, mesmo na ficção, tinha uma postura política que agradava parte da população insatisfeita com a ditadura. Esse fato demonstra não só a popularidade de *Irmãos Coragem* como também que as tramas políticas eram muito bem compreendidas e assimiladas pelos telespectadores.

O encerramento da telenovela também repercutiu bastante na imprensa, como era de se esperar após um ano de muito sucesso. Talvez o desfecho mais comentado tenha sido o de Jerônimo Coragem, assassinado ao lado de Potira, seu par romântico. O Jornal *O Globo* em 16 de junho de 1971 destacava que o Deputado Estadual Frederico Trotta dirigiu à mesa da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara um pedido de menção honrosa à telenovela *Irmãos Coragem*.

Além da qualidade da obra, a nota não dá mais detalhes sobre motivo do requerimento do deputado que foi aprovado em 26 de junho do mesmo ano, também segundo *O Globo*. O que é interessante notar é que Trotta era uma importante figura do exército brasileiro. Major, em 1946 foi governador do Território do Guaporé, atual estado de Rondônia.

A notícia de pouco mais de três linhas nos faz pensar o real motivo do valor dado pelo militar para a telenovela. Como não foi encontrado nenhum material completo que justifique o ato, não é possível fazer especulações. Entretanto, podemos acreditar que de alguma maneira, mesmo com todo discurso contestador da ordem, *Irmãos Coragem* pode ter sido bem aceita por setores conservadores da sociedade, principalmente pela trama abordar temas como a honra e a valorização da família, a começar pelo seu título.

Em 1970, ano em que começou a ser exibida *Irmãos Coragem*, o Brasil vivia há seis anos sob julgo de uma Ditadura Militar. O clima, no entanto, era de euforia. Nas ruas, cantava-se “90 milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração”⁶⁸ em homenagem ao tricampeonato de futebol conquistado pela seleção brasileira. A economia também ia bem. Desde 1968 o Produto Interno Bruto brasileiro vinha crescendo, em média, 10% ao ano.

Nesse cenário supostamente ideal havia quem contestasse o governo autoritário. Na verdade, essa oposição era fragmentada e heterogênea. Assim como João

⁶⁸ Os Incríveis. *Pra frente Brasil*

Coragem, houve quem pegasse em armas para lutar pelos seus ideais. No Brasil real, a da luta armada tinha como objetivo derrubar a ditadura. Mas não só.

Em *Esquerdas revolucionárias e luta armada*, Denise Rollemberg pontua bem a questão. A memória construída acerca do período nos faz pensar que a resistência se deu exclusivamente contra a ditadura e a pela reconstrução da democracia. No entanto, ao fazermos uma análise mais aprofundada, vemos que esse é o objetivo primeiro, mas não o único.

Desde o início da década de 1960 e, portanto, desde antes do Golpe de 1964, havia no Brasil grupos guerrilheiros em treinamento. Talvez o mais notório deles sejam as Ligas Camponesas. O grupo fundado pelo PCB ainda na década de 1940, passou depois de 1959 a receber apoio financeiro, logístico e ideológico de Cuba. Ainda de acordo com Rollemberg, esse fato já nos mostra que a opção por uma revolução que aconteceria por via armada já permeava as discussões da esquerda brasileira mesmo antes da implantação de uma ditadura militar no país.

Além disso, devemos levar em conta que mesmo as organizações de esquerda que pegaram em armas no final da década de 1960 e início da década de 1970 tinham projetos diversos, sendo um dos poucos pontos de concordância a retirada dos militares do poder. Havia também em muitos deles uma clara inspiração na revolução socialista ocorrida em Cuba em 1959, entretanto, a Revolução Chinesa de 1949 e o regime político implantado da Albânia também faziam parte do imaginário ideológico do momento.

Não há como negar, no entanto, que a luta armada foi parte significativa da resistência contra a ditadura, embora muitos dos seus integrantes façam severas autocríticas demonstrando, como faz Daniel Aarão Reis, que havia entre os militantes um maior romantismo do que capacidade e condições financeiras e estruturais de ação.

Ao criar seu próprio bando armado, João Coragem se aproxima dos personagens que construíram a luta armada no Brasil. Assim como muitos desses militantes, foi perseguido pela polícia e pela autoridade, no caso, representada pelo Coronel Pedro Barros. João foi preso e, ao fugir, passou a viver clandestino nos arredores de Coroadó.

Durante, sobretudo, o início da década de 1970 a clandestinidade foi uma tática adotada por muitos dos integrantes dos movimentos de esquerda. Ao abandonarem suas reais identidades, profissões e até mesmo suas famílias, essas pessoas poderiam de alguma maneira garantir que as operações de seus grupos ocorressem em segurança, além de resguardarem a si próprias. No caso de João Coragem ele mantém sua identidade, porém, ao viver de maneira nômade, sem pouso fixo, garante que não seja capturado pelas forças do Delegado Falcão e também protege sua mãe, irmãos e a esposa.

João queria uma nova ordem social para sua cidade. Seu desfecho traduz bem isso: após destruir o diamante que, segundo ele, trouxe desgraça a sua família, se junta a outros moradores para fundar um novo município que seria livre da opressão e da tirania.

Assim como em Coroadó, no Brasil havia como resistir e contestar o poder vigente sem pegar em armas. Essa foi a opção não só de Jerônimo Coragem como também do Partido Comunista Brasileiro. O PCB entendia desde o final da década de 1950 que o poder deveria ser conquistado através de uma frente ampla de coalização com os setores mais progressistas da sociedade. Após o Golpe Militar, esse entendimento perdurou, uma vez que a visão do Partido era a de que a ditadura não deveria ser derrubada e sim derrotada, mais uma vez em aliança com todos os setores da oposição.

Alcídes Freire Ramos traz no artigo *A luta contra a Ditadura Militar e o papel dos intelectuais de esquerda* um debate interessante sobre o tema. Para o autor, após os sucessivos processos de desmembramento que ocorreram no Partido a partir do final da década de 1950, houve uma tentativa de firmar uma opção claramente contrária à luta armada. Os dissidentes,

no entanto, acusaram o PCB de se alinhar à ideologia pequeno-burguesa, renegando a revolução.

É interessante também notarmos que uma das principais bandeiras do Partido antes do Golpe de 1964 era a criação de um Sindicato dos Trabalhadores do Campo que visava politizar essa população em prol da luta socialista. Quando João Coragem se torna presidente de uma associação de trabalhadores do campo em Coroado ele parece referendar essa ideia. Ao tornar-se um político para se opor à Pedro Barros, demonstra mais uma vez que sua visão é próxima à linha pecebista.

Embora tenha se afastado bastante do PCB desde o final da década de 1950 por conta das graves denúncias contra o regime stalinista na URSS, Dias Gomes, marido de Janete Clair, no momento da exibição de *Irmãos Coragem* ainda era oficialmente filiado ao Partido. O dramaturgo e telenovelistas só se desligou formalmente em meados da década de 1970, conforme ele próprio relata em sua autobiografia *Apenas um subversivo*.

Se a trajetória de João Coragem pode ser comparada à daqueles que optaram por uma revolução armada contra a Ditadura Militar, podemos também fazer uma analogia entre as posições adotadas pelo PCB e a história de Jerônimo Coragem.

A censura

De acordo com o que dispunha a Lei 5.536 a Rede Globo enviou ao SCDP em 6 de maio de 1970 a sinopse da telenovela *Irmãos Coragem* para avaliação e aprovação da classificação indicativa. A emissora requeria que a obra fosse liberada para todos os públicos.

A carta assinada por Guy Cunha de Oliveira, chefe de produção da empresa, ressaltava que Janete Clair, autora da trama, fora encomendada para fazer uma obra “que atendesse às exigências do SCDP, com linguagem e temas leves, e que pudesse desse modo, ser aprovada

sem qualquer restrição etária”⁶⁹. O documento também informa que o início das gravações se daria dentro de cinco dias e que a previsão da estreia era o dia 8 de junho.

A sinopse apresentada nesse momento difere um pouco do que de fato foi levado ao ar. A diferença que mais salta aos olhos estava na trama de Jerônimo Coragem e Potira. Na versão original era ele, e não Duda, que seria ferido na invasão da casa da família. Dr. Maciel, médico da cidade e pai de Ritinha, amputaria a perna do rapaz sem necessidade, uma vez que era alcoólatra e não estava atendendo o ferido em sã consciência. O médico também agiria por pura maldade, uma vez que queria se vingar de Sinhana Coragem, seu ex-Empregada Doméstica, que o acusava de ter matado a esposa.

Ao se tornar um deficiente físico, Jerônimo receberia os cuidados de Potira que já estava casada com o promotor Rodrigo César. Seria nesse momento em que surgiria o amor entre os irmãos de criação, embora o garimpeiro se recusasse a aceitar esse sentimento. Ao final ele se casaria com uma moça rica e Potira, rejeitada pelo seu amor, se suicidaria em uma gruta nos arredores de Coroado. É importante frisar que em nenhum momento a sinopse trata de qualquer envolvimento político de Jerônimo que pode ser entendido como um personagem secundário cujo maior conflito é o envolvimento romântico com uma mulher casada com um amigo a quem devia favores, uma vez que César ajudara a família a provar a inocência de João.

No primeiro parecer⁷⁰ emitido em 8 de maio de 1970 pelo SCDP acerca de *Irmãos Coragem* foi assinado pelo técnico Carlos Rodrigues. Nele, o Serviço de Censura de Diversões Públicas não concordou com o pedido da Rede Globo e liberou a telenovela apenas para maiores de dez anos. Ainda assim, foi exigido que algumas partes fossem refeitas ou

⁶⁹ Carta da Rede Globo de Televisão datada de 06 de maio de 1970.

⁷⁰ É importante ressaltar que os pareceres analisados não estão originalmente numerados, apenas contém carimbos que ali foram colocados posteriormente, já que neles consta a sigla DCDP, nomenclatura utilizada pelo órgão a partir de 1972, conforme já discutido. Dessa maneira, para facilitar o entendimento do trabalho, os documentos serão referidos conforme a data em que foram elaborados.

atenuadas para que a obra fosse ao ar. É importante frisar que, nesse momento, não foi utilizada a palavra corte.

As reformulações tinham como alvo principal a personagem Estela, esposa de Pedro Barros e mãe de Lara. Ela não tinha uma boa relação com o marido com quem estava casada apenas por conveniência e convenção social. Além disso, tinha sérios problemas com a filha, o que levou Lara a morar fora de Coroadó e ter os distúrbios psíquicos que faziam com que ela apresentasse três personalidades. Carlos Rodrigues, o técnico de censura responsável pelo parecer, exige que esses comportamentos sejam alterados.

Além disso, há também menções aos enredos violentos. Um desses casos se dá em relação ao comportamento de Dr. Maciel ao amputar a perna de Jerônimo. Como já foi visto, essa trama foi totalmente alterada, a ponto do personagem nem chegar a ser ferido, o que ocorreu com seu irmão Duda que mesmo assim não teve que ser violentamente mutilado.

Nesse caso, podemos ver de maneira clara e inequívoca a ação da censura sobre a telenovela e a alteração dos rumos de vários personagens, dentre eles Jerônimo, Duda, Ritinha, Potira e Dr. Maciel. Essa mudança, no entanto, fez com que Jerônimo crescesse na história e fosse inserido em uma trama política sólida que teve uma ampla repercussão, como já visto.

Ainda em relação ao uso da violência na telenovela, pode-se notar que o roubo do diamante de João Coragem e o decorrente suposto assassinato de Lourenço, responsável pelo crime, também foram citados como pontos que deveriam sofrer modificações. Esses trechos, no entanto, foram mantidos na sua integralidade por Janete Clair, mesmo diante da imposição inicial da censura. Em todos os pareceres seguintes emitidos pelo SCDP não se fez mais nenhuma menção a essas passagens, mesmo não havendo quaisquer mudanças.

Segundo a sinopse original de *Irmãos Coragem* enviada ao SCDP em maio de 1970, havia uma passagem que retratava um episódio em que João Coragem seria torturado. Não há

no texto qualquer indicação de que forma as sevícias iriam ocorrer ou mesmo se elas seriam mostradas explicitamente. Havia apenas uma menção de que o personagem confessaria o assassinato de Lourenço debaixo de torturas.

Em 1970 a tortura era um assunto especialmente delicado no Brasil dos militares. A prática era e ainda é largamente usada de maneira ilícita por organismos policiais a fim de obter a confissão, muitas vezes errônea, de presos acusados pelos mais diversos crimes⁷¹.

O livro *Tortura e Torturados* do deputado Márcio Moreira Alves, publicado ainda em 1966 é um dos primeiros documentos que relatam o tema. A obra, que teve a circulação proibida pelo governo autoritário, demonstrava que a tortura já estava sendo usada contra presos políticos desde o Golpe de 1964, não só como uma maneira de confissão de supostos crimes, mas também como forma de intimidação e humilhação.

A prática, no enteando, foi sistematizada a partir de 1969. Foi nesse ano que foram implementados os Atos Institucionais 13 e 14 que previam o banimento e a pena de morte em casos de crimes de terrorismo. Além disso, em setembro do mesmo ano passou a vigorar a já citada Lei de Segurança Nacional. O recrudescimento institucional do regime é muitas vezes visto como uma resposta ao crescimento das guerrilhas de inspiração majoritariamente socialista e comunista que se opunham à Ditadura Militar. Desde 1967 esses grupos vinham praticando assaltos, ou expropriações, em bancos e atentados à bomba como o que ocorrera no Aeroporto dos Guararapes em Pernambuco.

O jornalista Élio Gaspari, no entanto, traz uma ponderação sobre esse assunto em seu livro *A Ditadura escancarada*. Segundo o autor, o argumento de que a repressão à oposição por parte dos militares só recrudescer mediante o crescimento de focos armados de guerrilha é errôneo. Gaspari cita, a título de comparação, que no segundo semestre de 1970 os Estados

⁷¹ Segundo pesquisa apresentada pela Anistia Internacional em maio de 2014, cerca de 80% dos brasileiros temem sofrer algum tipo de tortura policial. O índice é o mais elevado entre os 155 países signatários da Convenção Internacional Contra a Tortura da Organização das Nações Unidas.

Unidos sofreram 140 ataques a bombas, número bastante superior a todos os tipos de atividades consideradas terroristas ocorridas no Brasil no mesmo período. Mesmo assim, a tortura não era uma prática do Estado norte-americano.

Ainda segundo o autor

O que torna a tortura atraente é o fato de que ela funciona. O preso não quer falar, apanha e fala. É sobre essa simples constatação que se edifica a complexa justificativa da tortura pela funcionalidade. O que há de terrível nela é sua verdade, O que há de perverso nessa verdade é o sistema lógico que nela se apóia valendo-se da compressão, num juízo aparentemente neutro, do conflito entre dois mundos: o do torturador e o de sua vítima. Tudo se reduz à problemática da confissão. (Gaspari, 2002 p.35)

O ponto máximo de institucionalização da tortura como prática de repressão do Estado foi a criação em 1970 dos Destacamentos de Operações e Informações-Centro de Operações de Defesa Interna, os DOI-Codi. Esses sistemas de informações e combate às guerrilhas estavam que presentes em diversas partes do país, sobretudo no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, tinham como objetivo desarticular os grupos armados de oposição, agindo inclusive sobre aqueles que participavam indiretamente dessas organizações. Segundo o organograma, os DOI-Codi estavam subordinados diretamente os destacamentos regionais do Exército, conseqüentemente, estando sob a responsabilidade do Ministro do Exército.

De acordo com Janaína Teles em *Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil*

cerca de 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses de ditadura; houve milhares de presos por motivos políticos; cerca de 20 mil presos foram submetidos a torturas físicas; uma quantia desconhecida de mortos em manifestações públicas; cerca de 400 mortos e desaparecidos políticos; 7.367 indiciados e 10.034 atingidos na fase de inquérito em 707 processos judiciais por crimes contra a segurança nacional; quatro condenações à pena de morte; 130 banidos; 4.862 cassados; 6.592 militares atingidos; milhares de exilados; e centenas de camponeses assassinados”.

Marcos Napolitano faz um bom retrato sobre a sistematização e a institucionalização da tortura nos órgãos militares, sobretudo no período entre 1969 e 1974:

A tortura é um sistema, integrado ao sistema geral de repressão montado pelo regime militar brasileiro, que combinou suas facetas legais e ilegais. Os procedimentos da repressão militar (interrogatórios à base de tortura ou execuções dentro da lógica de “não fazer prisioneiros”) e rituais jurídicos para imputar culpa, dentro dos marcos da Lei de Segurança Nacional. (NAPOLITANO, 2014 p.137)

Diante do exposto, fica claro o motivo pelo qual o SCDP proibiu qualquer menção à tortura em *Irmãos Coragem*. É impossível afirmarmos que Janete Clair queria denunciar a prática que vinha ocorrendo de maneira sistemática. O mais provável é que a tortura tenha sido usada como entrecho dramático, inclusive para justificar o motivo pelo qual João Coragem confessaria um crime que não cometeu e posteriormente fugiria da prisão, após ser condenado a 20 anos de reclusão.

Para os órgãos de repressão, incluindo aí a Censura Federal, a existência de uma cena em que João Coragem seria torturado dentro de uma delegacia de polícia, tendo como algozes agentes do Estado, poderia remeter o telespectador a entender o personagem como um herói que sucumbira diante da violência e assim, de alguma maneira, associá-lo aos presos políticos e outros opositores perseguidos pela Ditadura Militar. Além disso, segundo as *Normas Internas para Avaliação das Matérias Submetidas ao SCDP/SR/RJ*, a prática da tortura poderia se enquadrar no rol dos temas proibidos de serem veiculados, sob pretexto de ser uma prática violenta, o que dava embasamento legal para o veto.

No exame dos capítulos exibidos não há qualquer referência à tortura. O mesmo acontece ao lermos os pareceres emitidos pelo SCDP que também não fazem mais nenhuma referência ao assunto. Tais fatos, nos levam a concluir que, durante o jogo de negociações entre o Serviço de Censura e a Rede Globo para a liberação da exibição da telenovela, esse foi um ponto em que se manteve vetado.

Mesmo com as indicações acima mencionadas, que, como já vimos foram em sua maioria acatadas por Janete Clair, o Serviço de Censura de Diversões Públicas não concordou com a solicitação da Rede Globo e classificou *Irmãos Coragem* como imprópria para menores

de doze anos, sob a justificativa de que havia diálogos na história incompatíveis com uma classificação livre. Cabe ressaltar que essa determinação não causou nenhum dano à obra ou qualquer prejuízo financeiro à emissora, uma vez que a trama já estava programada para ser exibida a partir das 20 horas, horário compatível com o nível etário atribuído.

Os setenta e cinco primeiros capítulos de *Irmãos Coragem* não apresentaram maiores problemas com o SCDP. As análises feitas pelos técnicos de censura Paulo Leite de Lacerda e José Augusto Costa, não impõem nenhum tipo de corte à trama. Houve apenas uma ressalva com relação ao bloco de capítulos 7 a 12 em que o autodenominado censor comenta que se devia tomar cuidado com o linguajar apresentado, não especificando a que personagens se refere nem qual o conteúdo das falas que estavam sendo repreendidas.

Esse contexto favorável muda a partir da análise do capítulo 76. Nesse momento da trama, João estava sendo acusado pela morte de Lourenço e Jerônimo, apaixonado por Potira, estava articulando sua candidatura para prefeito de Coroadó. O primeiro ponto que chama atenção nesse parecer, relativo aos capítulos 76 a 90 e datado de 9 de setembro de 1970, é que havia a exigência de corte no capítulo 84 em uma cena em que Jerônimo Coragem e Potira se beijariam. A consumação do adultério não foi tolerada pelo SCDP.

Poucos dias depois, em 22 de setembro, o técnico de censura Dalmo Paixão escreveu uma carta à Janete Clair exigindo modificações para que se pudesse “encontrar uma solução viável para a apresentação da telenovela *Irmãos Coragem*”⁷².

Paixão inicia a carta com uma longa digressão acerca da infância e da adolescência, segundo ele, períodos de profundas transformações no indivíduo que culminam na elaboração de seu caráter. Ainda segundo o técnico de censura, nessas fases da vida é comum que as pessoas se espelhem em modelos ideais que geralmente são representados por artistas e/ou personagens de telenovelas.

⁷² Serviço de Censura de Diversões Públicas, 23 de setembro de 1970

Toda essa introdução de cunho psicológico, mas sem qualquer indicação teórica ou científica servia para Dalmo Paixão demonstrar à autora que *Irmãos Coragem* estaria exercendo uma influência negativa sobre os jovens brasileiros. Para ele

(...)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 sua ruptura e que o objeto da novela é a luta em torno da justiça social diminuída em função da atuação do 'coronel' e que a polícia, órgão da justiça, é subserviente e que se desenvolve um drama intenso através de uma versão das 'Três Máscaras de Eva', cuja temática e soluções suscitarão desfechos assaz difíceis e problemáticos (...) (Serviço de Censura de Diversões Públicas, 23 de setembro de 1970)⁷³

Embora em um primeiro momento o trecho acima pareça confuso, uma análise mais atenta nos mostra quais os pontos da telenovela não agradam Dalmo Paixão. Pedro Barros foi o primeiro personagem a ser criticado. O agente, de maneira discreta, uma vez observação acerca da nomenclatura coronel dada ao personagem, visto que sempre que vai ser referir a ele dessa forma o faz entre aspas. A justificativa pode estar no fato de que coronel deveria apenas se referir uma patente militar que Barros não possuía.

Seu uso também poderia confundir o telespectador desavisado que poderia achar que o vilão da história fazia parte do exército brasileiro, o que seria entendido um ataque aos militares no poder. É interessante também percebermos, diante da análise dos outros pareceres, que o coronel é sempre referido como Pedro Barros, não havendo qualquer referência direta ao título usado pelos habitantes de Coroadó.

O título de coronel remonta à criação da Guarda Nacional em 1831. O período que vai de 1831 a 1840 foi de profunda instabilidade política no Império Brasileiro, visto que ele está compreendido entre a abdicação de D. Pedro I, primeiro Chefe de Estado após a independência do país, a subida ao trono de seu filho, D. Pedro II que tinha apenas 4 anos

⁷³ O trecho foi transcrito exatamente como consta no original, inclusive, mantendo a estrutura da escrita e a ortografia segundo as regras em vigor antes de 1971.

quando da vacância do poder. A Constituição de 1824 previa que caso o Imperador não estivesse por qualquer motivo apto ao poder o governo seria assumido por uma regência.

Esse período de nove anos foi marcado por uma série de sublevações regionais, muitas delas separatistas. Diante do vasto tamanho do território brasileiro e do Exército do país reduzido e mal preparado, visto que a independência fora há pouco mais de dez anos, criou-se a Guarda Nacional como forma de conter essas revoltas. Esses pequenos aparatos militares substituíram as milícias e ordenanças que existiam durante o período colonial, tendo como chefes lideranças municipais ou regionais que recebiam o título de coronel.

Vítor Nunes Leal na clássica obra *Coronelismo, enxada e voto. O município e o regime representativo no Brasil*, nos mostra que mesmo após a extinção da Guarda Nacional em 1913, o coronel ainda ocupava lugar de destaque dentro do jogo político regional. Isso ocorria, pois ele era dono de terras, o que lhe garantia prestígio social e econômico, o que o faz ter inúmeros dependentes entre empregados, subordinados, afilhados políticos que o fazem ser respeitado não só em sua região de atuação principal, tendo principalmente uma ampla força eleitoral.

Era exatamente nesse padrão que Pedro Barros estava inserido. Como vimos ele era proprietário de terras e garimpos, controlava o comércio local e tinha bastante influência política na região de Coroadó, o que fazia com que boa parte da população dependesse dele. Não podemos afirmar que os técnicos de censuram não entendiam esse conceito. Pelo contrário. Havia uma tentativa de dissociar a imagem do coronel do exército que estaria moralizando o Brasil e ao mesmo tempo levando o país ao progresso financeiro e tecnológico. Figura muito diferente da definição do coronelismo, visto como representante do atraso do país, muitas vezes associado à corrupção que os militares afirmavam que combatiam com veemência.

É possível perceber as ressalvas quanto ao uso da palavra coronel para se referir a Pedro Barros não foram acatadas. Ao assistirmos o DVD de *Irmãos Coragem*, é possível a nomenclatura é utilizada até o último capítulo.

Outro personagem citado por Dalmo Paixão foi o delegado Diogo Falcão. O personagem é visivelmente corrupto. Ele foi considerado pelo técnico de censura como sendo subserviente a Pedro Barros, uma vez que acoberta os crimes cometidos pelo coronel. Em muitos caos, ele é seu cúmplice.

A carta de Dalmo Paixão à Janete Clair demonstra que o SCDP não via com bons olhos o tratamento que era dado ao agente. Embora não haja qualquer referência explícita ao personagem, o técnico da censura se mostrava insatisfeito do apoio dado por um órgão da justiça ao vilão da trama.

Outra preocupação demonstrada pelo censor e que perdura em todos os outros pareceres assinados por ele é a falta de antevisão sobre como seriam os desdobramentos que marcariam o fim de *Irmãos Coragem*. O documento foi escrito em setembro de 1970, alguns dias após a análise por parte do SCDP dos capítulos 76 a 90 da telenovela. Dramaturgicamente seria precipitada uma demonstração do desfecho da obra, uma vez que a média de duração de uma telenovela varia entre 180 e 200 capítulos.

No caso de *Irmãos Coragem* essa imposição se torna ainda mais complicada. Ao analisarmos os resumos dos capítulos contidos nos pareceres censórios, podemos ver que a telenovela estava muito longe de seu desfecho, inclusive se comprarmos com a sinopse apresentada pela Rede Globo em maio de 1970. Em nenhum momento também há na documentação qualquer indicação sobre o número de capítulos que a obra teria, o que nos mostra que não havia por parte da emissora ou da autora uma intensão clara em colocar um ponto final, ou uma colocação explícita por parte da censura federal para que isso ocorresse.

Diante disso, podemos entender a colocação de Dalmo Paixão como uma pressão que indicava que o SCDP não concordava com os rumos tomados pela telenovela, mesmo eles estando em acordo com a sinopse aprovada pelo mesmo órgão alguns meses antes. As falas sobre a falta de antevisão dos desfechos, inclusive, vem acompanhadas de ameaças explícitas de reenquadramento da classificação da telenovela como imprópria para menores de 16 anos, o que a impediria de ir ao ar antes das 22 horas. Essa mudança traria sérios transtornos comerciais para a Rede Globo.

Por fim, o documento demonstra toda a insatisfação do SCDP com *Irmãos Coragem* ao colocar sugestões que deveriam ser acatadas para a manutenção da telenovela no ar:

o abrandamento o máximo possível da temática; a atribuição de sanções; a 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 da dita novela na faixa etária estabelecida. (Serviço de Censura de Diversões Públicas, 23 de setembro de 1970)

No caso da carta endereçada à Janete Clair, não foi encontrada qualquer tipo de documentação que comprove que houve ou não alguma negociação entre a emissora, a autora e o SCDP. Podemos perceber, entretanto, ao analisarmos os resumos presentes nos pareceres censórios e o DVD com o compacto de *Irmãos Coragem* lançado pela Globo Marcas, que não houve alterações significativas em relação à sinopse aprovada e aos rumos que a telenovela tomava em setembro de 1970.

Durante pelo menos mais três meses, Dalmo Paixão continuou sistematicamente a criticar *Irmãos Coragem* usando os mesmos argumentos presentes na carta à Janete Clair. É interessante notarmos que ainda nesse período houve um parecer assinado por Eda Coutinho em que a técnica de censura, ao contrário de seu colega, elogia a trama dizendo ser ela uma “novela bem escrita sobre uma temática profundamente humana”⁷⁴. O comentário só

⁷⁴ Parecer do SCDP datado de 14 de novembro de 1970.

demonstra como a opinião do censor é levada em conta na emissão dos pareceres, tornando os mesmos documentos bastante subjetivos.

Em dezembro de 1970 Dalmo Paixão observa, segundo palavras dele próprio, melhorias na trama de *Irmãos Coragem*. Podemos notar que o bloco de capítulos analisados se referia aos de números 184 a 195. Nesse momento, muito provavelmente para poder negociar com o SCDP, Janete Clair fez uma pequena alteração na história de Jerônimo Coragem: ele começa a se interessar romanticamente por Lídia com quem se casara com o único objetivo de esquecer Potira.

Provavelmente foi essa a melhoria a que Paixão faz referência no parecer. Embora ele não tenha citado a questão do adultério em sua carta de setembro de 1970, essa é com certeza a trama que mais vezes foi atacada pelos agentes do SCDP. Conforme já exposto, Jerônimo Coragem e Potira são apaixonados desde a infância. Essa ligação, entretanto, era impossível, uma vez que os dois acreditavam serem irmãos. No leito de morte, Sebastião Coragem assume apenas ter criado a índia, não sendo seu pai biológico. Nesse momento, porém, ela já está de casamento marcado com o promotor Rodrigo César com quem acaba de fato subindo ao altar. Para esquecer seu amor Jerônimo se casa com Lídia uma garota jovem e rica, cujo pai o auxilia em suas pretensões políticas.

Na altura do capítulo 20 essa trama começa a ser debatida, principalmente após o casamento de Potira e Rodrigo César. A história, no entanto, perde alguma força por volta do capítulo 180, momento em que Dalmo Paixão passa a elogiar a telenovela. Nesse momento, a autora optou por dar destaque às tramas políticas, que serão melhor analisadas em momento oportuno, deixando um pouco de lado os trechos românticos que envolviam não só Jerônimo e Potira como também João e Lara/Diana/Márcia.

A questão do adultério volta com força à trama por volta do capítulo 251. Nesse momento, inclusive, cogita-se novamente a mudança de horário de *Irmãos Coragem*, mais

uma vez sob a justificativa de que a telenovela seria imprópria para menores de 16 anos. Segundo a técnica de censura Luzia Maria Barcelos de Paula, responsável pelo parecer emitido em 23 de março de 1971, a telenovela seria tecnicamente boa, porém apresentaria “exaltação ao adultério, transformando adúlteros em figuras simpáticas ao público”⁷⁵. Dessa maneira, Luzia de Paula acredita que *Irmãos Coragem* não seria adequada para menores de 16 anos, inclusive citando como base de seu parecer o artigo 2º do decreto-lei 1077⁷⁶.

A partir de então, o envolvimento entre Jerônimo e Potira passa a ser o principal motivo de atrito entre o SCDP, a Rede Globo e a autora Janete Clair. O ápice desses problemas ocorre no parecer emitido por Manoel Felipe de Souza Leão Neto em 18 de maio de 1971, referente aos capítulos 303 a 312. A trama, que já estava muito próxima do seu final, mostrava além do envolvimento entre Jerônimo e Potira, ambos casados com outras pessoas, uma suposta traição de Lara, acometida pela personalidade de Diana.

Como já vimos, a personagem sofria de transtornos psíquicos que a faziam se apresentar com três personalidades distintas. Na carta de Dalmo Paixão à Janete Claire já existem críticas à Lara/Diana/Márcia, mas o censor não as deixa claras, apenas alega que sendo a trama inspirada no filme *As três máscaras de Eva* haveria uma inferência de que o desfecho seria difícil e problemático.

A obra de 1957, estrelada por Joanne Woodward e dirigida por Nunally Johnson retrata a história real de uma pacata dona de casa acometida por problemas de saúde que a fazem ter outras personalidades: uma mulher impulsiva e uma garota submissa à mãe. Como podemos notar, muitas são as semelhanças com a trama de Lara que também se apresenta como Diana e Márcia.

⁷⁵ Parecer do SCDP datado de 23/03/1971

⁷⁶ Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm

Tanto no filme quanto na telenovela, as personagens acometidas pela doença recebem tratamento médico e são curadas, permanecendo com suas personalidades originais. Dessa maneira, não nos fica claro qual seria o desfecho problemático citado por Dalmo Paixão, já que os tratamentos demonstrados são bastante ortodoxos na medicina. Eva é submetida à sessões de psicanálise que envolvem também hipnose. Já Lara é operada por um neurocirurgião que prometera curá-la, o que de fato ocorreu ao final de *Irmãos Coragem*.

Diante do exposto, parece-nos que o problema com o SCDP poderia ser a personagem Diana, uma das facetas de Lara. Conforme já dito, Diana é uma mulher exuberante que apresenta um comportamento bastante liberal para a época em que a telenovela foi escrita. Ela tem hábitos considerados como masculinos, tais como beber e fumar, além de haver várias cenas em que ela flerta com vários homens.

O comportamento de Diana é bastante mal visto pela população de Coroadó. João Coragem, marido de Lara, também não vê com bons olhos o comportamento da esposa e teme que ela o traia enquanto está dominada por essa personalidade, que inclusive, se mostra hostil ao marido. Esse é um ponto de muito atrito entre o casal.

A desconfiança sobre a fidelidade de Lara chega ao ápice também por volta do capítulo 303. Nesse momento da trama, acometida pela personalidade de Diana, Lara foge de casa após um desentendimento com João Coragem e acaba dando a entender a todos da cidade que passara a noite na casa do Delegado Falcão, apaixonado por ela. Janete Clair optou por deixar no ar a dúvida sobre a suposta traição de Lara, não mostrando-a explicitamente nem negando-a com veemência nos capítulos apresentados.

Diante desses fatos, o Serviço de Censura de Diversões Públicas tomou sua mais severa atitude em relação a *Irmãos Coragem*. Em parecer assinado Manoel Felipe de Souza Leão Neto e datado de 18 de maio de 1971 há uma forte crítica aos constantes casos de adultério, embora o censor não assinalasse nenhum corte a ser feito na história. Ainda assim, ele

fez um pedido, escrito à mão, a Wilson de Queiros Garcia, para que a impropriedade da novela seja alterada.

Ao contrário do ocorrido meses antes diante da carta de Dalmo Paixão à Janete Clair, podemos ver que nesse caso há uma maior movimentação por parte da Censura Federal que podemos entender que a reclassificação da telenovela deixou de ser apenas uma simples ameaça, se tornando um perigo real. Tanto que também em parecer manuscrito, Wilson Garcia respondeu às queixas de Manoel Neto confirmando a não liberação dos capítulos 303 e 304 para menores de 16 anos.

Nesse momento, nos parece, embora não haja documentação comprobatória, que houve um recurso por parte da Rede Globo. O bloco de capítulos de números 303 a 312 foi reanalisado por outros três pareceristas V. Alencar Monteiro, Lenir Azevedo Souza e Luzia Maria Barcellos de Paula.

Os técnicos de censura foram unânimes em dizer que seriam a favor da reclassificação da obra, visto que ela apresentava aspectos considerados fortes para o público menor de 16 anos. Ponderam, entretanto, que *Irmãos Coragem* estava próxima de seu final e por isso os principais conflitos já estavam apresentando seus desfechos, muitos deles satisfatórios de acordo com as regras do SCDP.

A querela foi resolvida pelo diretor geral do Departamento de Polícia Federal General Nilo Ceneppa Silva. No documento, datado de 28 de maio de 1971, a autoridade cita o recurso impetrado pela Rede Globo que alegava que o final de *Irmãos Coragem* seria antecipado, afim de resolver os embates com o SCDP. O General Ceneppa Silva resolveu então acatar em partes o recurso da emissora, liberando os capítulos para maiores de 12 anos, sendo feitos apenas alguns cortes pontuais.

É necessário deixar claro que não foi encontrado qualquer documento ou indicação em entrevistas e na bibliografia consultada de que de fato houve uma aceleração do término de

Irmãos Coragem, o que nos leva a ter dúvidas em relação a esse episódio. Nem mesmo a citada carta da Rede Globo impetrando recurso contra a reclassificação da novela se encontra sob posse do Arquivo Nacional no conjunto documental referente à telenovela.

Por ocasião das do aniversário de 50 anos do Golpe Militar, em 1º de abril de 2014, o Jornal *Extra* publicou em sua edição *online* uma série de reportagens sobre a censura durante o período da Ditadura Militar. Em entrevista publicada em 3 de abril, o ex-vice diretor de operações da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, fala um pouco sobre como se davam as negociações entre a emissora de televisão e os órgãos de censura.

Sobre as negociações, Boni pontua

A censura sempre foi um jogo de gato e rato. Era mais ou menos como um xadrez, em que nós tínhamos mais habilidade, mas eles tinham a possibilidade de mudar a regra do jogo a qualquer momento. Eu os ameaçava. “Todas as vezes que vocês aumentam o poder da censura, nós vamos fazer uma televisão de pior qualidade”. Era esse o nome do jogo.

(...)Era difícil, porque era o “me engana que eu gosto”. Nós tínhamos que fazer cartas aceitando parte das coisas que eles impunham. Às vezes, éramos mais agressivos e atribuíamos a culpa a eles, aos funcionários deles. Imaginamos que o caminho era enganá-los. Às vezes, nós resistíamos, às vezes, tínhamos que aceitar mexer em alguma coisa. Como eles não tinham muita habilidade, deixávamos mexerem no que comprometia menos. Eu tinha aquele papel de prometer que nós íamos fazer uma coisa que depois nós não faríamos. (Extra 03/04/2014.)

Na entrevista, podemos perceber que o discurso do ex-funcionário da Rede Globo perpetua a visão equivocada de que os censores eram profissionais incultos e que em muitos casos não sabiam fazer análises consistentes. A fala, no entanto, nos mostra que em muitas vezes a emissora fazia concessões e barganhas, principalmente usando uma das maiores preocupações dos militares: a qualidade da programação produzida na televisão brasileira.

Conforme já vimos, houve desde o final da década de 1960 inúmeros casos em que o Estado através dos órgãos de censura interviu na programação das emissoras de televisão para

que programas chamados de popularescos não fossem transmitidos. Ficaram notórios casos de Dercy Gonçalves e Abelardo Barbosa, o Chacrinha, demitidos da Rede Globo após pressões do governo que questionavam a qualidade dos programas por eles comandados.

Ainda na análise da documentação referente aos capítulos 303 a 312 de *Irmãos Coragem* chama-nos atenção o parecer emitido pelas técnicas Luzia de Paula e Lenir Souza em 27 de maio de 1971, já que ele apresenta uma análise detalhada que nos mostra, sobretudo, a maneira como os personagens eram vistos.

*Jerônimo Coragem, homem rude, egocêntrico, que afrontava constantemente a sociedade e o clero para satisfazer suas pretensões. Casando-se por interesse, logo após, despreza sua mulher, passando a viver em concubinato com a índia Potira que também abandonara o marido por sua causa. Essa atitude dos dois é justificada e aceita por toda comunidade, inclusive pelo padre. (...) As únicas conotações positivas são dadas pela personalidade de João Coragem, como homem íntegro, honesto, humilde, justo e cumpridor de seus deveres sociais e familiares (...).*⁷⁷

Conforme já vimos, a moral e os bons costumes eram uma intensa preocupação da censura federal, uma vez que estava nos pilares de construção da Ditadura Militar brasileira a moralização política e social do país. Dessa forma, atos de adultério representados em veículos de diversões públicas não eram de maneira alguma tolerados pelo SCDP.

Em *Irmãos Coragem* há dois casos explícitos: a relação entre Jerônimo Coragem e Potira, apaixonados desde a infância, mas que se casaram por força das circunstâncias com outras pessoas, Lúcia e o promotor Rodrigo César. Além disso, durante os capítulos finais da telenovela perdurou a dúvida se Lara, acometida pela personalidade de Diana, tinha ou não traído o marido João com o Delegado Falcão.

Ambos geraram debates no Serviço de Censura de Diversões Públicas. Em relação à trama envolvendo João Coragem e sua esposa Lara, podemos notar que houve um pouco mais de condescendência. A suposta traição teria ocorrido durante uma das crises

⁷⁷ Parecer do SCDP datado de 27/01/1971

psicológicas da personagem. Além disso, a autora não deixa clara a traição. João, tratado explicitamente pelos censores como um homem íntegro e honrado, procura saber a verdade sobre o comportamento de sua esposa, inclusive tendo a ajuda do pai dela, o Coronel Pedro Barros, seu principal opositor na trama, mas ainda assim preocupado em salvaguardar a reputação da filha.

Embora haja vários contratempos e desencontros no final da trama, João e Lara ficam juntos quando é provado que a suposta traição não passara de uma intriga dos inimigos do garimpeiro. O episódio, inclusive, leva Lara querer se submeter a uma cirurgia neurológica que termina com seus distúrbios de personalidade, o que decreta a felicidade do casal que não precisa mais conviver com as múltiplas facetas da moça.

O mesmo, porém, não aconteceu com o casal Jerônimo e Potira. Os personagens, apaixonados desde a infância, acreditavam serem irmãos, o que impedia a realização desse amor. Ao descobrirem que Potira não era filha de Sebastião Coragem a moça já estava comprometida com o promotor Rodrigo César. Embora Jerônimo tenha se casado com Lídia, cujo pai o ajudou em suas pretensões políticas, o casal passa a viver um romance proibido porém explícito na trama.

Várias das cenas que demonstravam a relação amorosa entre Jerônimo e Potira tiveram que ser cortadas e não puderam ser exibidas para público por determinação do SCDP. O casal foi com certeza o principal motivo de conflito entre o órgão e a Rede Globo, principalmente na reta final da telenovela, quando a moça abandona seu marido e vai viver com o amado em uma gruta nos arredores de Coroadó.

Ao pensarmos na relação de “gato e rato” descrita por Boni em sua entrevista para o jornal *Extra* e nas negociações que existiam entre os autores de telenovelas, as emissoras de televisão e o SCDP, podemos perceber que havia influência direta da censura sobre os destinos dos personagens.

A descrição feita no parecer de 27 de maio de 1971 pelas censoras Luzia de Paula e Lenir Souza sobre Jerônimo Coragem, nos mostra que o órgão do governo não via com bons olhos o comportamento e a atuação do personagem. Dessa maneira, podemos entender que a morte de Jerônimo e Potira no último capítulo de *Irmãos Coragem* se deu como parte das negociações com o SCDP, provavelmente como uma maneira de manter a telenovela no ar na faixa das horas. Assim, os adúlteros foram punidos e a Ditadura Militar brasileira mais uma vez mostrou, para todos os efeitos, seu compromisso com a moralização do país.

Em 18 de setembro de 1972 o jornal *O Globo* anunciou na página 2 de sua edição vespertina que os personagens de *Irmãos Coragem* seriam conhecidos pelos habitantes da Amazônia. Cabe ressaltar que, embora a televisão existisse no país há pouco mais de vinte anos, no início da década de 1970 eram poucas as cidades do norte do país que possuíam transmissões televisivas, o que só veio a acontecer na segunda metade da década após a implantação do plano de integração nacional já citado nesse trabalho. Dessa maneira, a boa parte da população do norte do país não pode acompanhar a trama exibida entre 1970 e 1971.

Ainda segundo o jornal *O Globo*, *Irmãos Coragem* fora adaptada para o rádio por Urbano Lóes, mantendo o enredo, personagens e trilha sonora originais, sendo que as poucas alterações se deram em função da mudança da linguagem televisiva para a radiofônica. A transmissão da agora radionovela ocorreria de segunda a sexta feira no período da tarde.

O Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão de informação e contrainformação criado em 1964 e subordinado diretamente à presidência da república, acompanhou de perto a veiculação de *Irmãos Coragem* por vias radiofônicas. Em documento catalogado como confidencial e registrado sob o número 1122/19/AC/72, emitido em 1º de novembro de 1972, a instituição faz uma série de ponderações a respeito da transmissão através da Rádio Nacional de Brasília, emissora vinculada ao governo federal, da telenovela para a região Amazônica.

Segundo o SNI os problemas de *Irmãos Coragem* começam já pela sua autora. Janete Clair seria, para o órgão, uma “notória figura de esquerda nos meios artísticos e intelectuais”⁷⁸. Tal afirmação se baseia no fato dela ser casada com Dias Gomes que, conforme já vimos, era membro do Partido Comunista Brasileiro. Além disso, ela participara de alguns eventos considerados subversivos, sendo o mais importante deles a criação do Comando de Trabalhadores Intelectuais.

Segundo Rodrigo Czajka, o CTI foi criado em 1963, durante o governo de Joao Goulart, a partir do processo de renovação política e cultural pelo qual passou o PCB a partir de 1958. A entidade reunia intelectuais e artistas das mais diversas áreas como medicina, direito, arquitetura, cinema, teatro e televisão, tendo como objetivo principal a promoção de debates que visavam a democratização da cultura popular brasileira. Além de Janete Clair e seu marido Dias Gomes, Hemílcio Fróes⁷⁹, ator do elenco de *Irmãos Coragem* também assinou a ata de criação da entidade.

Em relação à *Irmãos Coragem*, o SNI afirma

(...)leva sutilmente a audiência a engajar-se emocionalmente na trama que envolve seus personagens, identificando seus anseios e angústias e propiciando uma indesejável com exemplos de injustiça que, infelizmente, ainda ocorrem em nosso meio rural. A novela predispõem o público à revolta, pelo que vê e ouve, e à frustração pelo que sabe existir e não pode remediar.(Serviço Nacional de Informação parecer nº 1122/19/AC/72)

Os agentes da instituição também pontuam que, quando foi veiculada pela Rede Globo a telenovela exerceu influência nociva sobre público, mas sendo esse urbano e com mais cultura, a repercussão negativa da mensagem revolucionária não foi levada em consideração. Dessa maneira, o SNI se põe contrário à transmissão de *Irmãos Coragem* pela

⁷⁸ Serviço Nacional de Informação parecer nº 1122/19/AC/72

⁷⁹ Hemílcio Fróes (1920-2000) além de ator teve também intensa atividade no cenário político de sua categoria, tendo sido diretor da Federação Nacional dos Radialistas, do Sindicato de Radialistas da Guanabara e da Rádio Nacional, cargo esse do qual foi deposto logo após o Golpe de 1964.

Rádio Nacional, visto que a região amazônica seria habitada por pessoas de baixa instrução que poderiam ser “um campo mais fértil para a propagação de influências espúrias”⁸⁰.

Ao analisarmos essa documentação, é importante levarmos em conta o ano em que ela foi produzida, já que 1972 fora decisivo para a Guerrilha do Araguaia. Desde meados da década de 1960, militantes do Partido Comunista do Brasil (PC do B) ocupavam a região da confluência dos rios Tocantins e Araguaia conhecida como Bico do Papagaio. Segundo Élio Gaspari em *A Ditadura Escancarada*, lá “encontram-se a Amazônia, o Nordeste e o Brasil central. Formam o estuário dos fluxos de povoamento do Pará, Maranhão e Goiás”⁸¹.

Estima-se que entre 1966 e 1972 cerca de oitenta pessoas estiveram na região afim de estabelecer uma guerrilha rural, inspirados principalmente na Revolução Chinesa de 1949, tendo sido de alguma maneira também financiados pelo país asiático. Durante todo o período em que atuou na região, o grupo se preocupava em se integrar às comunidades locais, constituídas principalmente de migrantes vindos do nordeste do país.

Dessa maneira, dirigentes e quadros importantes da organização tais como Maurício Grabois e João Amazonas se tornaram, durante os anos em que viveram na região do Bico do Papagaio, pequenos lavradores e donos de comércios. Outros militantes exerciam funções tais como mascate, curandeiro, quitandeiros ou tinham outras ocupações que permitiam convívio direto com os locais.

A operação no norte do Brasil fora secreta até o início de 1972. A versão mais aceita da descoberta da ação do PC do B é a de que alguns antigos militantes a delataram. Élio Gaspari afirma que Pedro Albuquerque, preso em Fortaleza em janeiro de 1972, relatou a ação sob tortura. Ao mesmo tempo, Regina Petit da Silva, que estava grávida e bastante

⁸⁰ Serviço Nacional de Informação parecer nº 1122/19/AC/72

⁸¹ GASPARI, Élio. *A Ditadura Escancarada*. P.397

doente e que por isso fora enviada para Anápolis para fazer tratamento médico, também teria delatado a guerrilha aos órgãos de informação do governo, pressionada pela família.

A partir de abril do mesmo ano as forças armadas passam a se movimentar para o aniquilamento da Guerrilha. Durante os quase três anos de combate, foram mobilizados mais de mil homens do exército e da aeronáutica, cuja ordem era uma só: matar todos os guerrilheiros e os seus simpatizantes. Relatos da população local demonstram que, embora em menor número, os revolucionários resistiram, muito em função de seus treinamentos, mas também por conhecerem bem a região. Vários camponeses que de alguma maneira colaboraram também foram torturados e/ou assassinados. A maior parte dos guerrilheiros capturados foi executada. Muitos dos corpos nunca foram encontrados.

Sendo assim, podemos compreender que o motivo da preocupação do SNI poderia ser a influência da ação de *Irmãos Coragem*, sobretudo no que se refere às tramas vividas por João e Jerônimo Coragem e o discurso antiautoritário que permeava toda a telenovela. Como vimos, durante a Guerrilha do Araguaia houve uma expressiva participação da população local, não só nas batalhas como também no apoio logístico aos que pretendiam fazer a revolução.

Entre as listas de presos e desaparecidos políticos no Brasil constam alguns habitantes da região do Bico do Papagaio que se envolveram na luta. Houve também aqueles que se associaram às forças do governo, delatando os militantes do PC do B e auxiliando os militares na organização, principalmente nas questões referente à geografia dos locais de conflito.

Além da reportagem do jornal *O Globo* e do documento do SNI, não foram encontradas quaisquer outras referências à transmissão radiofônica de *Irmãos Coragem*. Sabemos que a obra estreou na Rádio Nacional em 18 de setembro de 1972 e que o Serviço Nacional de Informação só deu seu parecer contrário à veiculação em dezembro do mesmo

ano, o que pode nos levar a entender que a história foi transmitida por pela menos dois meses para a região amazônica.

Como vimos, apesar de ter havido várias pressões por parte do SCDP, *Irmãos Coragem* não sofreu grandes abalos por causa da censura. Não mais que vinte capítulos, num universo de mais de 320, sofreram cortes de cenas. Mesmo as interferências sofridas não surtiram efeitos no desenrolar da trama, o que não comprometeu seu bom andamento e não interferiu na compreensão do telespectador sobre as histórias apresentadas.

A maior parte desses cortes ocorreu por questões que se relacionavam ao adultério. O romance entre Jerônimo Coragem e Potira, ambos casados com outras pessoas, foi o maior ponto de conflito entre a autora e o SCDP, havendo inclusive uma pressão para que houvesse um final moralista para os personagens, não permitindo a eles um final feliz. A saída encontrada por Janete Clair foi matá-los, o que demonstra que ela ao mesmo tempo agrada a censura federal e dá um final épico para a história, já que é o assassinato desses personagens que gera a revolta de João Coragem, levando-o a destruir seu valioso diamante em uma sequência dramaturgicamente forte e que tem em suas falas um discurso que critica veementemente a ganância e a opressão.

FOGO SOBRE TERRA

Sinopse

Em março de 1974 a Rede Globo apresentou ao Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP)⁸² a sinopse da telenovela *Muralhas de Jericó*, texto de Janete Clair que deveria ir ao ar às 20 horas, substituindo *O Semideus*, obra da mesma autora. O título original da obra fazia referência a uma passagem do Antigo Testamento. No livro de Josué 6:20, o profeta recebe de Deus a missão de construir uma muralha que interrompesse o curso das águas do Rio Jordão para que os israelitas pudessem atravessá-lo. A passagem, conforme veremos, tem bastante relação com a história apresentada.

Posteriormente, a telenovela foi denominada *Fogo sobre Terra* e veiculada pela Rede Globo às 20 horas de segunda a sábado entre os dias 8 de maio de 1974 e 04 de janeiro de 1975. A trama contava a história de Divineia, uma fictícia cidade no interior do estado de Mato Grosso. O município seria destruído, uma vez que nos seria construída uma usina hidroelétrica na região que desviaria o curso do Rio Jurapori. A obra inundaria Divineia.

Segundo a edição 297 da revista *Veja* de 15 de maio de 1974, apenas nos cinquenta primeiros dias de gravação, *Fogo sobre Terra* teria custado à Globo setecentos mil cruzeiros⁸³. A produção contava ainda com cerca de 35 atores e duzentos figurantes.

A construção da usina permeava a rivalidade entre dois irmãos. Pedro Azulão⁸⁴ é um boiadeiro e dono de terras na região. Fora criado em Divineia pelo Beato Juliano, após

⁸² Conforme já descrito nesse trabalho, a partir de 1972 o órgão federal de censura passou a ser denominado Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

⁸³ Segundo dados do IBGE, se não levarmos em conta os juros e as correções monetárias esse valor seria em Janeiro de 2015 algo em torno de quinhentos mil reais.

um grave acidente de avião que vitimara seus pais. O personagem tem um especial amor por sua cidade por ela levar o nome de sua falecida mãe. Pedro, apesar de ter posses, é um homem que leva uma vida simples, tendo, inclusive, tido pouca instrução formal.

Seu irmão, o engenheiro Diogo, é seu extremo oposto. Depois da morte dos pais ele também fora entregue ao padrinho de batismo, Dr. Heitor Gonzaga, de quem inclusive adotou o sobrenome, que o levou para o Rio de Janeiro, onde fora criado. Ele é viúvo e tem uma filha e volta à Divineia, a contragosto, como chefe da empresa que construiria a usina hidrelétrica.

Pedro Azulão, ao saber que sua cidade seria destruída, começa um movimento contra a construção da hidrelétrica e contra a empresa de engenharia responsável pela obra. Logo, seu principal embate político se dará com seu irmão Diogo. Em sua luta, Azulão consegue muitos adeptos entre os habitantes de Divineia.

Além da questão da destruição da cidade, o embate entre os irmãos também leva em conta o amor de uma mulher: Chica Martins. No início da trama ela e Pedro têm um relacionamento afetivo de longa duração, porém, não são formalmente casados. Quando Diogo chega à cidade, ele e Chica se apaixonam, o que causa ciúme em Azulão.

Segundo todas as sinopses lidas para a confecção desse trabalho, a trama de *Fogo sobre Terra* se passa no final da década de 1950. Ao vermos as poucas imagens que restam da telenovela⁸⁵, não podemos caracterizá-la como uma obra de época, já que a ambientação, cenários, figurinos e até mesmo o vocabulário usado pelos personagens são contemporâneos ao ano de 1974.

⁸⁴ A relação completa de personagens de *Fogo sobre Terra* bem como os atores que os interpretaram pode ser vista no Anexo IV deste trabalho.

⁸⁵ Conforme informação recebida do Centro de Documentação da Rede Globo, boa parte das fitas originais de *Fogo sobre terra* foi perdida em um incêndio ocorrido na sede da emissora no Rio de Janeiro em 1976. Restam apenas algumas poucas imagens e a íntegra do último capítulo.

Além desses fatores relativos à produção da obra, há também na caracterização dos personagens fatores que não nos deixam afirmar que a telenovela se passa de fato no final da década de 1950. Um exemplo é Chica Martins. Ela é independente, segura de si e com total controle sobre sua sexualidade. Sua infância foi marcada por constantes episódios de violência doméstica em que o pai agredia a mãe, o que a fez querer ser uma mulher livre. Essa liberdade se reflete inclusive sobre a sua sexualidade: apesar de não ser casada, já não era mais virgem. No passado, fugira com um viajante e voltara anos depois. Além disso, as cenas da telenovela deixam claro que havia um relacionamento sexual entre Chica e Azulão e, posteriormente, entre ela e Diogo, vindo a, inclusive, engravidar deste.

O comportamento feminino que estava em profunda mutação na década de 1970 e a conduta de Chica mostra reflexos disso. Segundo Eric Hobsbawm em *A Era dos Extremos*, a mudança no comportamento feminino mudou a sociedade ocidental como um todo a partir da década de 1950. Essa transformação esteve intimamente ligada ao fato de as mulheres alcançarem mais postos no mercado de trabalho. Se na década de 1940 14% delas trabalhavam, quarenta anos depois o índice chegava a 50%.

A maior parte das mulheres trabalhava nos setores terciários da economia, mas houve também um crescimento importante do número de trabalhadoras do sexo feminino atuando na indústria e na agricultura. Além do mercado de trabalho, a escolarização feminina também sofreu um aumento considerável. Ainda segundo Hobsbawm, na década de 1960, em países desenvolvidos, cerca de 20% dos estudantes do ensino superior eram mulheres.

Essa elevação no grau de escolarização e a massificação do trabalho feminino aumentaram repercussão política dos movimentos feministas. Houve por parte deles uma maior pressão para a aprovação de leis que beneficiariam a maioria das mulheres, tais como o divórcio, somente autorizado no Brasil em 1976, e a legalização do aborto, ocorrida em países como Estados Unidos, Reino Unido e Alemanha entre as décadas de 1960 e 1970.

Na esfera social, a maior independência feminina, gerou também uma mudança comportamental. A virgindade foi progressivamente deixando de ser um tabu e as mulheres passaram, pelo menos em teoria, a ter maior controle sobre as suas sexualidades, principalmente após a invenção da pílula anticoncepcional, que passou a ser comercializada a partir de 1963.

Foi nesse contexto que se deu a construção de Chica Martins. Conforme já vimos, a personagem foi vítima e testemunha de episódios de violência doméstica durante a infância e por isso tem uma relação conflituosa com o pai. Suas relações amorosas não estavam de acordo com os padrões estabelecidos pela sociedade conservadora brasileira: mesmo não sendo casada, ela tem relacionamentos sexuais. O maior sonho de Chica é ir para uma cidade grande, onde ela, em tese, poderia viver sua vida sem a interferência dos conterrâneos de Divineia, que a condenam por suas práticas.

Podemos ainda fazer uma relação entre a emancipação feminina e outras personagens já tratadas nesse texto: Diana e Márcia, as duas personalidades de Lara, uma das protagonistas de *Irmãos Coragem*. Como já vimos, Diana também se portava de uma maneira não convencional. Ela frequentava bares, vestia roupas insinuantes e ousadas e se insinuava para os homens, o que era condenado por seu marido João e por boa parte da sociedade de Coroadó. Embora o texto não demonstrasse um comportamento sexual explícito, sua maneira de agir gerava muitos conflitos entre ela e João Coragem, seu marido, que inclusive colocou em dúvidas sua fidelidade conjugal.

Em relação à Márcia, podemos dizer que seu comportamento independente é o menos estereotipado. A moça se apresenta como uma jornalista do Rio de Janeiro. Ela tem uma profissão, trabalha e se sustenta. Ao conhecer João Coragem, se apaixona por ele e acaba engravidando. Márcia reflete o comportamento que estava se tornando corriqueiro naquele momento entre as mulheres jovens, provenientes das classes médias urbanas. Ela é contida no

seu comportamento, ao contrário de Diana e Chica, e portanto é menos estereotipada, mas é tão transgressora quanto as outras.

Nesse cenário, também podemos incluir Janete Clair, autora de *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre Terra*. Como já vimos, Janete foi uma das principais escritoras de telenovela no Brasil, responsável por vários sucessos populares e por elevar o produto ao status comercial e cultural que tem nos dias de hoje. O comportamento pessoal e profissional de Janete Clair reflete aquilo que Hobsbawn pontuou: ela era casada com o dramaturgo Dias Gomes, tinha três filhos e ainda assim foi contratada da Rede Globo entre os anos de 1968 e 1983, quando morreu. Nesse tempo escreveu mais de dez telenovelas.

Ao analisarmos a trama de *Fogo sobre Terra*, podemos perceber que ela é totalmente centrada no conflito de Divineia. A protagonista é a cidade enquanto a principal vilã é a hidrelétrica que será construída. Podemos também entender a obra como um conflito entre a tradição e o progresso. Os personagens são apenas porta-vozes das ideias defendidas.

Pedro Azulão representa a parte da população que contesta a novidade representada pela construção da usina hidrelétrica no Rio Jurapori, já que essa geraria a destruição da sua cidade. É exatamente a busca de uma comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista que caracteriza o romantismo revolucionário que podemos perceber no personagem. Em dado momento da trama, por volta do centésimo capítulo, Azulão reúne vários conterrâneos e eles formam um bando armado que começa a sabotar a construção da usina, a fim de impedi-la.

O grupo recebe apoio de dois personagens controversos da trama: o Beato Juliano e Nilo Gato. Juliano era o piloto do avião que se acidentou e matou os pais de Pedro e Diogo. Movido pela culpa de ser o único sobrevivente da fatalidade, o personagem se torna um religioso, embora não tenha ligação formal com qualquer religião. Mesmo assim, fora

reconhecido pelos habitantes de Divineia como um beato, sendo a ele que a população recorria em casos de emergência, já que também se apresentava como curandeiro.

Nilo Gato, homem de origem nordestina, também se alia a Pedro Azulão. O personagem era um camponês que trabalhava nas lavouras de Artur Braga, outro proprietário de terras da região. Braga, ao contrário de Pedro Azulão, tinha um comportamento autoritário com seus funcionários. Revoltado com os maus tratos que sofria, Nilo foge da fazenda e passa a viver à margem da sociedade, praticando pequenos roubos. Ele se apaixona por Estrada de Ferro, porém, a moça estava sendo obrigada por seu pai a se casar com Artur Braga.

Pedro Azulão também fora criado com a ajuda de Nara, sua tia. Ela é uma mulher introspectiva e um pouco rude. No passado se envolvera com Heitor Gonzaga, padrinho de Diogo, e com ele tivera uma filha, Bárbara, que também fora levada para o Rio de Janeiro. A moça, que sofria de constantes problemas psicológicos, que inclusive lhe causaram cegueira temporária, não sabia sobre a sua maternidade, tendo crescido achando que a sua verdadeira mãe era Celeste, a atual mulher de Gonzaga. Ela tem constantes conflitos com os pais, o que agrava ainda mais suas perturbações.

Ao conhecer Bárbara, Pedro Azulão se apaixona. E é por ela e pelo filho que ambos esperam que ele decida não morrer. Mesmo com toda luta dele e de seus companheiros, a Usina Hidrelétrica de Divineia é construída e a cidade começa a ser inundada pelo Rio Jurapori. Azulão decide ficar e morrer em nome da preservação da cidade e de seus ideais. Antes disso, porém, Bárbara o encontra e diz que espera um filho. Emocionado, ele vai embora e se salva.

As águas do Rio Jurapori, no entanto, fazem uma vítima. Nara, que também decidira ficar, acaba morrendo afogada, em uma cena dramática. Não há qualquer fala, apenas uma música de fundo que mostra a mulher calmamente sentada esperando seu destino. O

telespectador, a partir de certo momento apenas vê o rio subindo e inundando a cidade, podendo deduzir o que aconteceu com Nara.

Em comparação à *Irmãos Coragem*, a repercussão na imprensa de *Fogo sobre Terra* foi numericamente maior. Isso se deve, sobretudo, à notoriedade que as telenovelas ganharam ao longo do início da década de 1970 o que refletiu na cobertura da imprensa a respeito das mesmas. Alguns jornais do Rio de Janeiro como *O Globo* e *Jornal do Brasil* passaram a ter colunas em suas sessões de cultura dedicadas ao tema.

Houve também um crescimento das publicações exclusivamente voltadas para a televisão. Revistas como *Amiga*, *Sétimo Céu* e *Contigo!*, que já existiam desde o final da década de 1950, passaram a dar ampla cobertura aos rumos tomados pelas telenovelas no ar, sobretudo as da Rede Globo e TV Tupi. Havia também a preocupação em mostrar os bastidores da TV e em alguma medida a vida íntima e o dia a dia dos atores e atrizes que cada vez mais ganhavam destaque e se tornavam celebridades nacionais.

Dentre as reportagens encontradas a respeito de *Fogo sobre Terra*, chama-nos atenção uma nota dada pelo jornal *O Globo* em março de 1975, dois meses após o final da telenovela. Segundo o periódico, o município de Maricá, no interior do estado do Rio de Janeiro, inauguraria uma estátua em homenagem à personagem Nara. Segundo o então prefeito, ela seria “o símbolo do heroísmo da mulher índia filha de Divineia”⁸⁶. Houve algum oportunismo político no ato, visto que ele havia um plano para atrair turistas para a cidade, cenário da gravação dos capítulos da trama. A notícia, no entanto, nos mostra a repercussão de *Fogo sobre Terra*, mesmo meses depois do final da telenovela.

A Revista *Veja* também deu um grande destaque à trama. Nesse caso, entretanto, são feitas pesadas críticas não só à *Fogo sobre Terra*, mas também à Janete Clair e ao gênero

⁸⁶ *O Globo* 6 de março de 1975 p. 16

teledramatúrgico. A reportagem intitulada “A briga das oito” presente na edição 319 do periódico e assinada pelo jornalista Antônio Crysostomo faz um paralelo entre a telenovela exibida às 20 horas pela Rede Globo naquele momento e *Ídolo de Pano*⁸⁷, trama apresentada pela TV Tupi. Segundo Crysostomo

A TV tem sido chamada, por seus profissionais e exegetas do momento, de “poderoso veículo de cultura de massa”. A definição que inegavelmente se adequa a alguns raros momentos apresentados pela TV brasileira, porém, parece irreal quando lembrada num relacionamento direto com a atual e irremediavelmente interminável novela das 20 horas da Globo “Fogo sobre Terra”. Deste original de Janete Clair, dirigido por Walter Avancini, o mínimo que se pode dizer é que ele dispensa, para análise, qualquer abordagem crítica dentro dos padrões conhecidos. Pois fatalmente soaria falso falar em “criatividade”, de “estrutura da emergente linguagem brasileira de televisão”, quando, no vídeo, nos é mostrado apenas um amontoado de situações exploradas e esgotadas desde a época da bisavó literária de Janete Clair (...). (Revista Veja edição 319 de 16/10/1974 p.87)

A crítica se estende aos personagens da telenovela, vistos como históricos e inverossímeis, sem, no entanto, mostrar através de exemplos como a fala do autor da reportagem pode ser confirmada. Apenas os atores Juca de Oliveira, Dina Sfat e Jardel Filho, protagonistas da trama, são elogiados, uma vez a competência deles evitava uma “atroz e involuntária comichão”⁸⁸.

Segundo *Veja*, *Fogo sobre Terra* não agradava nem aos telespectadores. A revista selecionou pessoas a esmo, segundo declara a própria reportagem. A pesquisa, no entanto, não apresenta rigor científico, uma vez que não são apresentados ao leitor os critérios para a escolha dos entrevistados, nem mesmo as perguntas que foram feitas aos mesmos. Também

⁸⁷ Apresentada em 227 capítulos entre 1974 e 1975 pela TV Tupi, *Ídolo de Pano* foi escrita por Teixeira Filho e dirigida por Henrique Martins e Atílio Ricó. A trama mostrava a disputa dos irmãos Luciano (Tony Ramos) e Jean (Denis Carvalho) pelo controle da tecelagem pertencente à avó deles, Pauline de Clarmon (Carmem Silva). Em 1993 a Rede Globo exibiu na faixa das 18 horas a telenovela *Sonho Meu*, escrita por Marcílio Moraes e livremente inspirada em *Ídolo de Pano* e *A Pequena Órfã*, também da autoria de Teixeira Filho, apresentada em 1968 pela TV Excelsior.

⁸⁸ Revista *Veja* edição 319 de 16/10/1974 p.87

não há menção ao número de pessoas entrevistadas, apenas foi dito de dez delas consideram *Fogo sobre Terra* “uma das piores novelas que já se têm visto”⁸⁹.

Ídolo de Pano, ao contrário, recebe vários elogios por parte da matéria do periódico. A telenovela é ressaltada por ter uma trama verossímil, com diálogos bem construídos e sem “voos delirantes de imaginação”⁹⁰. Apenas o diretor, Henrique Martins é criticado principalmente no que tange à inconsistência das cenas apresentadas que, segundo Antônio Crysostomo, ora apresentam uma grande qualidade técnica tendo trilha sonora e produção competente, ora mostram uma grandiloquência desnecessária.

Não cabe a esse trabalho tecer qualquer opinião sobre a qualidade técnica e artística de uma ou outra telenovela, no entanto, alguns pontos sobre a reportagem devem ser debatidos. O primeiro deles é a pesquisa feita pela revista *Veja*. Como já foi dito, ela não apresenta rigor científico e expressa a opinião de uma parcela da sociedade que é impossível de se mensurar, uma vez que não apresenta qual o total de entrevistados. Todas as pessoas citadas corroboram com a opinião do jornalista que escreveu a matéria, não havendo voz dissonante que possa mostrar o que os admiradores da telenovela pensam.

A pesquisa feita por *Veja* pode ser contrastada pelos dados de audiência fornecidos pelo IBOPE, contidos no livro *Telenovela: História e Produção* de Renato Ortiz. Eles nos mostram que *Fogo sobre Terra* teve 74% de audiência no Rio de Janeiro, sendo a segunda telenovela mais vista entre os anos de 1960 e 1989. Na cidade de São Paulo, no entanto, a situação é inversa, uma vez que a obra de Janete Clair é a segunda menos vista no mesmo período. Diante de dados tão discrepantes e divergentes, não é possível afirmar que *Fogo sobre Terra* tenha sido um imenso sucesso ou um fracasso retumbante.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Ibidem .

Em entrevista disponível no livro *Almanaque da TV Globo*, Janete Clair reclamou:

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 eu enlouqueci. Não é fácil dizer a verdade. E, às vezes, ela vai mutilada por mil injunções. (MAIOR, 2006, p.258)

Como veremos a seguir, *Fogo sobre Terra* sofreu várias interferências por parte do DCDP. Janete deixa muito claro na entrevista, embora não fale diretamente, que foi a ação da censura a responsável por desencontros na trama, o que poderia ter deixado o telespectador perdido nas ações mostradas que, por vezes, poderiam ser o oposto do esperado. A questão da censura à obra será profundamente analisada a seguir, mas já é possível afirmar que ela comprometeu a sua qualidade.

Censura à obra

É impossível falar do enredo de *Fogo sobre Terra* sem permear a análise com a forte censura sofrida. A trama de Janete Clair foi uma das que mais sofreu cortes, tendo 12 capítulos sido completamente vetados, obrigando a autora a reescrevê-los para que pudessem ser novamente produzidos e gravados, causando prejuízo ao que ia ao ar. Os agentes do DCDP e os moradores de Divineia tinham pelo menos um problema em comum: a construção da hidrelétrica do Rio Jurapori.

Em 1973 Janete Clair apresentou uma sinopse para o DCDP chamada *Cidade Vazia*. O único registro encontrado relativo à trama está no parecer 13905/74⁹¹ datado de 26 de março de 1974 emitido pelo DCDP. O documento afirma que a história de *Muralhas de Jericó* é

⁹¹ Ao contrário dos pareceres relativos à *Irmãos Coragem*, os que se referem à *Fogo sobre Terra* apresentam numeração. O fato demonstra que, no período de quatro anos entre as duas telenovelas, e que coincide na transformação do órgão em um Departamento, houve uma maior organização no que tangia à Censura no país. Dessa forma, ao nos referirmos aos documentos será feita a citação da numeração dos mesmos.

bastante semelhante a outro anteriormente apresentado, e que fora vetado, tendo sido alterados apenas nomes de personagens e locações. A telenovela em questão se chamaria *Cidade Vazia*.

Já no momento da leitura da sinopse, o DCDP reserva várias críticas à obra de Janete Clair. O Departamento demonstrava que entendia que a telenovela fazia alusão à Construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu que começaria a ocorrer em 1975. No parecer nº13904/74 o técnico de censura L. Fernando pontua:

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 seus capítulos em lugares onde se realizam obras que impuseram a retirada de seus habitantes, poderá se transformar em conclamação à revolta. (parecer nº13904/74)

Assim que os militares tomaram o poder em 1964 teve início um período de ajustes econômicos e fiscais. Desde o início da década de 1960 o Brasil enfrentava uma acentuada crise econômica, chegando a inflação a atingir índices de mais de 70% ao ano. Deste modo o governo do marechal Castelo Branco preocupou-se em conter os problemas na economia, promovendo uma série de reformas, capitaneadas, num primeiro momento pelos ministros Roberto Campos e Otávio Bulhões e posteriormente pelo também ministro Delfim Neto.

As reformas, que tinham como objetivo principal o controle da inflação e o retorno do crescimento econômico do país atingiram, sobretudo, as classes trabalhadoras. Uma das medidas tomadas pelo governo foi promover um arrocho salarial que diminuiu o poder de compra da população mais pobre. Além disso, a estabilidade no emprego também ficou comprometida, uma vez que seus idealizadores acreditavam que deveria haver mais flexibilidade na contratação de mão de obra.

Para garantir a medida foi criado em 1966 o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), uma poupança gerida pelo governo através da Caixa Econômica Federal. Nela o empregador deposita mensalmente uma quantia proporcional ao salário do empregado que pode ser sacada em caso de aposentadoria ou demissão do trabalhador. O fundo substituiu as indenizações outrora pagas em caso de desligamento do funcionário, diminuindo consideravelmente os encargos para demissão. Por ser controlado pelo governo, também propiciou a criação do Banco Nacional da Habitação (BNH), responsável pela construção de imóveis, o que aqueceu do setor de construção civil no país. (DELORME; EARP 2003)

A conjuntura econômica internacional no final da década de 1960 e início da década de 1970 era favorável. Países como Japão, Itália e Alemanha cresciam economicamente mais de 5% ao ano e o Brasil passou a incentivar o investimento estrangeiro no país o que geraria desenvolvimento nacional. Em 1971 foi publicado o I Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) que priorizava os setores siderúrgicos, petroquímicos, os corredores de transporte, a construção naval, além de propor um aumento do potencial de produção de energia elétrica, com investimentos inclusive na energia nuclear. (DELORME; EARP 2003). Diante deste cenário foi planejada a construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu.

Desde o final da década de 1950, durante o governo de Juscelino Kubitschek, havia por parte do executivo brasileiro uma tentativa de diálogo com Alfredo Strosner, ditador paraguaio, para que houvesse a construção de uma usina hidrelétrica no rio Paraná, que divide um das fronteiras os dois países, e que beneficiaria ambas as nações. Essa negociação foi mantida mesmo durante o governo de João Goulart, entretanto, após o Golpe de 1964 a construção foi cancelada sob a justificativa de que o país vivia uma crise econômica e os custos na obra não seriam viáveis no momento. Cabe ressaltar que em *Expropriados, terra e água – o conflito de Itaipu* Guiomar Inez Germani relata que os opositores do presidente Goulart afirmavam que a construção da usina seria uma ideia demagógica e tresloucada.

A mesma autora também salienta que os militares só retomaram a ideia da construção de uma hidrelétrica no rio Paraná a partir do momento que tomaram conhecimento, em 1966, de que a Argentina fazia plano semelhantes na região para o projeto da Usina de Corpus. Diante dessa disputa, o governo paraguaio permaneceu sem fazer qualquer tipo de manifestação, uma vez que qualquer que fosse o lado vitorioso sairia beneficiado.

A disputa só foi finalizada em abril 1973 com a assinatura do Projeto Itaipu Binacional que previa a construção de uma usina hidrelétrica na região das Sete Quedas. O empreendimento, em tese, beneficiaria tanto o Brasil quanto o Paraguai, embora o maior beneficiário do lado paraguaio tenha sido o Ditador Alberto Strossner que, além de ter recebido empréstimos, obteve apoio e asilo político no Brasil quando foi obrigado a deixar o poder em 1989.

A obra de Guiomar Germani nos mostra que a preocupação dos agentes do DCDP tinha fundamento. Embora pouco noticiados pela imprensa brasileira, houve várias revoltas de colonos brasileiros que ocupavam as áreas onde foi construída a hidrelétrica. Isso porque no final da década de 1970 houve inúmeros problemas em relação às indenizações recebidas pelos camponeses por suas terras. Vários embolsaram muito menos do que o prometido. Outros tanto sequer receberam qualquer quantia.

Foi nesse contexto que, com o apoio da Comissão Pastoral da Terra e outras entidades de mobilização social, foi criado em 1980 o Movimento Justiça e Terra. A organização, criada já no contexto de distensão da Ditadura Militar, visava garantir justiça para os trabalhadores de alguma maneira afetados pela construção da Usina de Itaipu.

Outro parecer sobre a sinopse telenovela *As Muralhas de Jericó* foi emitido sob o número 131905/74 e assinado pelas técnicas de censura Maria Benvinda Bezerra e Maria Luzia Barroso Cavalcante. O texto, bastante longo e detalhista na análise, faz uma série de críticas à obra.

Outra preocupação específica do DCDP se referia às características de alguns personagens, dentre eles Chica, Nilo Gato, Estrada de Ferro e Bárbara, que na sinopse original era chamada de Cassandra. Chica, conforme já vimos, foi caracterizada como uma mulher independente e com uma sexualidade bastante livre para a rigidez moral da época. Isso não é desprezado pelo DCDP já que Maria Luzia Cavalcante e Maria Benvenida Barroso descrevem a personagem como “símbolo da prostituta”⁹².

Em relação à Estrada de Ferro e Nilo Gato, a desconfiança das técnicas de censura se dava pelo fato de os personagens serem “revoltados, marginalizados e fugitivos”⁹³. Essa descrição reforça a ideia aqui apresentada de que seria Gato o personagem que segundo o DCDP seria uma figura análoga a dos cangaceiros.

Bárbara, na sinopse original não possuía os transtornos psicológicos que lhe causavam cegueira temporária. Ela era uma jovem bastante revoltada, principalmente com a mãe. Em alguns momentos fugia de casa e passava meses viajando. Nesses períodos, sua família perdia qualquer controle sobre a moça, não sabendo inclusive onde ela estava. Esse comportamento de Bárbara foi citado pelo parecer como sendo um mau exemplo à juventude brasileira.

Maria Benvenida Bezerra e Maria Luzia Cavalcante, concluem o parecer mantendo a opinião de que a telenovela *Muralhas de Jericó* seria inapropriada para a exibição pois

Os inúmeros conflitos que deverão ser gerados pelo confronto dos tipos acima descritos, dentro das perspectivas sócio-econômicas, 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. (parecer 13905/75 fl.3)

⁹² Parecer nº13904/74

⁹³ Idem.

Tanto L. Fernando quanto Maria Bemvinda Bezerra e Maria Luiza Barroso Cavalcante concluem seus pareceres indicando que a telenovela deveria ser exibida após as 22 horas. Mesmo assim, a exibição estaria condicionada a cortes e mudanças de enredos e das características de alguns personagens, principalmente aqueles já citados.

As técnicas de censura, assim como também já havia feito L. Fernando, ressaltam ao final do parecer que o telespectador poderia de alguma forma associar a construção da Hidrelétrica em Divineia ao empreendimento de Itaipu, o que segundo Maria Bemvinda Bezerra e Maria Luiza Barroso Cavalcante, poderia trazer problemas. As técnicas de censura, no entanto não especificam quais poderiam ser. Embora tenha tido pareceres desfavoráveis, Rogério Nunes, Diretor do DCDP, liberou a telenovela para ser exibida às 20 horas, conforme solicitado pela Rede Globo.

Em abril de 1974 a emissora da família Marinho enviou à Divisão de Censura de Diversões Públicas um comunicado informando que a partir de então a telenovela que seria exibida às 20 horas a partir de maio daquele ano se chamaria *Fogo sobre Terra* e não mais *Muralhas de Jericó*. Não há na documentação pesquisada qualquer indicação do motivo da mudança do nome, visto que a passagem bíblica do profeta Josué sobre as muralhas construídas na região de Jericó para conter a inundação do Rio Jordão se adequam mais à temática tratada do que o título que ficou estabelecido.

Embora tenha sido liberada para ir ao ar, *Fogo sobre Terra* sofreu cortes desde o seu início. No primeiro bloco de capítulo enviado pela Rede Globo ao DCDP treze passagens tiveram que ser cortadas sob a justificativa de que continham “ofensa à moral, aos bons costumes, e à ordem pública”. Os capítulos se referem ao momento em que os técnicos da companhia construtora da usina hidrelétrica chagam à Divineia para um trabalho de sondagem. Pedro Azulão e vários de seus conterrâneos já demonstram bastante hostilidade à

construção e talvez seja esse o motivo de o DCDP considerar que os capítulos atentavam contra a ordem.

O texto, além de demonstrar que a telenovela estava sendo prejudicada pela censura, faz menção clara e direta às questões políticas presentes em *Fogo sobre Terra*, inclusive determinando cortes de passagens que poderiam atentar contra a ordem estabelecida. Esse fato reforça a ideia, já exposta nesse trabalho, de que é errônea a visão que demonstra que apenas questões que seriam moral e aos bons costumes eram interditas das obras artísticas pelo DCDP. Esse e outros pareceres que analisaremos mais tarde demonstram Departamento não só não via com bons olhos temas políticos sendo retratados em telenovelas como diziam isso claramente em seus pareceres, exigindo cortes nesse sentido.

Além do início da trama que envolve Pedro Azulão e a construção da Usina Hidrelétrica no Rio Jurapori, os primeiros capítulos de *Fogo sobre Terra* chamam atenção do DCDP por causa do comportamento de Bárbara. Como já dito, a personagem é uma jovem rica que tem constantes conflitos com seus pais. Nesse momento da história, por volta do décimo quinto capítulo, seus problemas psicológicos ainda não estavam claros para os telespectadores.

O parecer 15375/74, assinado por José de Carmo Andrade e Gilberto Pereira Campos, fez uma série de colocações a respeito de Bárbara e usou o comportamento da personagem como justificativa para vários cortes na história. Segundo os técnicos de censura, Bárbara,

(...) interpretada por Regina Duarte, detentora de grande poder de comunicação. Considerando essa premissa, e o papel por ela desenvolvido de uma jovem frívola-problemática, vimo-nos na obrigação, calcados na classificação etária, a fazer uma série de sanções com intuito de neutralizar sua intempestiva personalidade, que, paulatinamente, tende a se avultar, devendo tornar-se, com o desenvolvimento da trama, o ponto nevrálgico-negativo.

Regina Duarte é uma das principais atrizes brasileiras, sendo que vários de seus trabalhos na televisão tiveram enorme sucesso. A atriz era em 1974 considerada a

“namoradinha do Brasil”⁹⁴ e sem dúvida alguma era uma das interpretres mais populares naquele momento. Além disso, o elenco principal de *Fogo sobre Terra*, sobretudo Juca de Oliveira, Jardel Filho e Dina Sfat⁹⁵, eram atores bastante identificados com o teatro e o cinema brasileiros, tendo feito poucos trabalhos em televisão. Esse fato só aumentava a importância de Regina na trama, o que para a Censura Federal poderia ser considerado nocivo, dado o comportamento de sua personagem.

O maior problema que o DCDP tinha com relação à Bárbara era o fato de a jovem ser, num primeiro momento, bastante extrovertida e independente. Quando apareceu na trama, por volta do capítulo 13, ela acabara de voltar de uma longa viagem ao exterior feita à revelia de seus pais. Para o órgão, não só a viagem da personagem seria um problema, mas também a reação de seu pai, Heitor Gonzaga, que estava feliz com a volta da filha. Para a censura federal esse não seria um comportamento normal. A atitude de Gonzaga não seria condizente com a realidade social brasileira, ou seja, para uma sociedade conservadora como a nossa, seria uma obrigação paterna repreender uma atitude libertária tomada por uma jovem filha, considerada rebelde.

Bárbara é com certeza a personagem de *Fogo sobre Terra* que mais sofreu intervenções do DCDP nos primeiros capítulos da trama. O surgimento de seus transtornos psicológicos permitiria atenuar esses embates, uma vez que suas atitudes poderiam ser consideradas consequências de sua doença. Seus problemas, no entanto, só agravam as críticas sobre a personagem feitas pela Censura Federal. Isso porque o órgão não desejava que

⁹⁴ A alcunha faz referência a uma das principais personagens interpretadas por Regina Duarte, Patrícia, protagonista da telenovela *Minha Doce Namorada* que foi ao ar em 1971.

⁹⁵ Dos três atores citados, Dina Sfat (1939-1989) era a que tinha um maior número de trabalhos na TV, incluindo a vilã Fernanda de *Selva de Pedra* (1972). Juca de Oliveira, ator e dramaturgo, tinha feito alguns trabalhos na TV Tupi e essa era a sua segunda atuação na Rede Globo. O ator era e ainda é bastante identificado com o teatro. Seu maior sucesso na televisão viria alguns anos mais tarde como João Gibão, Protagonista de *Saramandaia* (1976). Já Jardel Filho (1927-1983) também tinha atuado em poucas telenovelas da Rede Globo, muitas das quais não tiveram repercussão como *O Homem que deve Morrer* (1971).

se mostrasse pessoas com questões psicológicas no horário nobre televisivo, o que, para eles, poderia influenciar negativamente crianças e jovens.

O técnico de censura Carlos Pereira de Oliveira que no parecer 16977/75, fez um pedido direto a respeito de Bárbara,

Para esse comportamento recomendamos que essa Chefia dirija-se, urgentemente, aos realizadores da novela para que seja extirpada a condição anormal da personagem (Parecer 16977/74).

O comportamento da personagem, de fato foi atenuado. Passou-se a ressaltar, a partir de então, seu envolvimento amoroso com Pedro Azulão e, posteriormente, seus conflitos pessoais ao descobrir que a mulher que a criara não era sua verdadeira mãe. Bárbara passa, com a ajuda do amado, a ter uma relação mais próxima com Nara.

A partir do capítulo 30, no entanto, as críticas passam a ter um novo alvo: Chica Martins. Como já foi dito, desde a sinopse apresentada ao DCDP a personagem foi mal vista pelos técnicos de censura, sendo inclusive chamada textualmente de prostituta pelos agentes. É nesse momento da trama que ela se envolve afetivamente com o engenheiro Diogo, responsável pela construção da Usina Hidrelétrica. Ele é um homem viúvo que tem uma filha, Viviane, que é criada pelos avós maternos, o que o desagrada.

Mesmo se relacionando com o chefe da construção do empreendimento, Chica mantém-se firme às suas convicções. Ela continua acreditando que a Usina não deve ser erguida, permanecendo fiel ao grupo de Pedro Azulão, seu antigo namorado. A personagem auxilia Azulão e seu bando em suas ações, o que a leva a ter atritos com Diogo, fazendo com que os dois rompessem o romance. Nesse momento Chica se casa com outro homem, Saul, mesmo estando grávida do engenheiro.

O vocabulário usado por Chica, considerado vulgar, também se tornou alvo dos cortes por parte do órgão. O comportamento da personagem, conforme já dito, era considerado

imoral pelo DCDP e uma grande má influência para o público infanto-juvenil. O grande problema seria a forma como Chica se relacionava com os homens. Ela se torna ao longo da trama namorada de Diogo, mesmo já tendo tido um relacionamento com Pedro Azulão. Mesmo estando em um relacionamento, ela saía com outros homens para provocar ciúme no namorado.

Além de Chica Martins e Bárbara, vários outros apoiadores de Pedro Azulão também foram duramente criticados pela censura. O beato Juliano, padrinho de Pedro que o criou, também desde a apresentação da sinopse já sofre problemas. O principal embate se dava pelo fato de que o personagem, após o acidente que vitimou os pais de Pedro e Diogo e do qual ele foi o único sobrevivente, ter se tornado um líder religioso em Divineia. Ele não tinha relações formais com a Igreja Católica ou com qualquer outra instituição religiosa, o que desagradava à censura.

Juliano foi considerado pelo DCDP como um personagem que feria os princípios religiosos da maior parte da população brasileira. Isso porque ele era um místico que desvendava sonhos, fazia previsões para o futuro e profecias, o que vai contra alguns dogmas do cristianismo, sobretudo, da Igreja Católica. Uma de suas previsões dizia que Pedro Azulão estava predestinado a salvar a cidade de Divineia, já que ele era um emissário de Dom Sebastião.

O Sebastianismo é uma lenda messiânica portuguesa bastante presente na cultura brasileira. O mito de criação do Estado de Portugal conta que seu primeiro rei, D. Afonso Henriques, teria tido uma visão de Cristo momentos antes de uma batalha contra os Mouros na região de Ourique, atual Alentejo. Na aparição, Jesus teria assegurado a vitória na batalha subsequente e dito que Portugal seria responsável pela criação de um Império de Cristo na Terra. O episódio ficou conhecido como o Milagre de Ourique.

Segundo Ana Maria Binet em *A herança de um messianismo português: o sebastianismo brasileiro, histórias do passado e do presente*, o suposto episódio teria ocorrido em 1139. No entanto, apenas a partir do século XV ele começou a tomar força e ser fartamente repetida em Portugal. Isso porque foi nessa época se se intensificaram as batalhas portuguesas contra os mouros nas regiões da península Ibérica e do norte da África. O Milagre de Ourique seria também a base de sustentação de outro mito.

Em 1578 o jovem e muito devoto rei de Portugal, Dom Sebastião, saiu para guerrear contra os mouros do norte da África. Fora acompanhado por quase trinta mil homens, sendo muitos deles pertencentes à nobreza portuguesa. O exército luso foi derrotado, tendo perdido quase oito mil vidas, incluindo o rei do país. A morte do monarca mergulhou Portugal em uma profunda crise institucional, uma vez que, como D. Sebastião não deixou herdeiros diretos, o trono passou para as mãos de Felipe II da Espanha.

Os restos mortais do jovem rei nunca foram encontrados, o que levou a população a mitifica-lo. Dessa forma, criou-se a lenda de que D. Sebastião não estaria morto e retornaria como o libertador do Estado português que passara a viver sob o julgo espanhol. Em seu retorno, o rei construiria um novo império repleto de glórias e calcado no catolicismo. A ideia estava calcada também no Milagre de Ourique que dizia que Portugal seria a nação escolhida por Jesus Cristo. O movimento, ainda segundo Ana Maria Binet, foi bastante estimulado pelo clero, sobretudo pelos jesuítas, que viviam em constante conflito com o governo espanhol.

O sebastianismo tem bastante repercussão na cultura brasileira. Talvez o mais famoso movimento com elementos sebastianistas tenha sido a construção do Arraial de Canudos, na Bahia, em fins do século XIX. Antônio Conselheiro, líder messiânico local, se dizia enviado por Jesus Cristo para começar a liderar o movimento da construção de um paraíso terreno. Segundo as pregações, o novo reino comandado por Conselheiro seria posteriormente encabeçado por D. Sebastião, quando do seu retorno.

É interessante notarmos que, ainda segundo Ana Maria Binet, o sebastianismo tem uma forte ligação com a religião, mas sua identidade mais marcante é o sentimento de liberdade. O mito fora criado em Portugal para justificar não só a crise institucional e econômica decorrente da morte do rei, uma vez que a volta de D. Sebastião que traria também o retorno da glória da nação. O Sebastianismo, seria, principalmente, um apelo à liberdade de Portugal, que naquele momento estava dominada por um rei Espanhol.

Desse modo, podemos começar a entender a série de vetos que o DCDP fez ao beato Juliano. O primeiro incômodo se dava, como já vimos, por causa do misticismo do personagem. Deve-se lembrar que os princípios da Ditadura Militar estavam fortemente ligados à Igreja Católica. A apresentação de símbolos dessa religião tais como leitura de evangelhos, associados a um personagem que se auto intitula beato, mas que formalmente não tem qualquer ligação com a Igreja, são considerados blasfêmias por essa doutrina religiosa.

Além disso, a partir do momento em que o beato Juliano e Pedro Azulão passaram a acreditar e propagar o fato de que este era um emissário de D. Sebastião, os personagens se tornaram potencialmente perigosos. Como o próprio DCDP argumentou, a comparação feita por Juliano entre Azulão e o rei português, foi plenamente aceita pelo povo “inculto e místico”⁹⁶ de Divineia. e, portanto, seria ele que libertaria o local do domínio do capital representado pela empresa que construiria a Hidrelétrica.

Conforme já visto, o Departamento de Censura de Diversões Públicas acreditava que a história de *Fogo sobre Terra* fazia uma clara alusão à construção da Hidrelétrica de Itaipu, empreendimento capitaneado pelo governo militar. O órgão acreditava que, ao apresentar como protagonista um personagem que se revoltava contra a construção de uma usina hidrelétrica, a telenovela poderia influenciar a população, sobretudo a que vivia no oeste do

⁹⁶ Parecer 19376/74

estado do Paraná a se inspirar na figura e na luta de Pedro Azulão e se rebelar contra as obras do governo. Essa preocupação ganhou ainda mais corpo quando Azulão se uniu a um líder religioso e suas atividades ganharam um status messiânico.

Outro integrante do bando que se insurgia contra as obras em Divineia era Nilo Gato. O personagem, conforme já visto, era um agricultor de origem nordestina que, no início da trama, trabalhava nas terras de Arthur Braga, latifundiário da região. Cansado das constantes opressões que sofria, Gato foge e passa a viver de pequenos crimes, morando nos arredores da cidade. Ao se juntar a Pedro Azulão, foi ele o responsável por articular e executar os planos mais audaciosos dos apoiadores de Pedro Azulão, tais como executar pequenos roubos e fazer sabotagens nos canteiros de obras da usina hidrelétrica.

O ponto que mais incomodava o Departamento de Censura de Diversões públicas estava no fato de o personagem ser um bandido que vivia à margem da sociedade e ao mesmo tempo era um dos principais apoiadores do herói da telenovela. Em muitos momentos ele é comparado “ao facínora Virgulino, vulgo Lampião”⁹⁷.

O primeiro capítulo do livro *Bandidos* de Eric Hobsbawn é dedicado a responder a seguinte pergunta, “o que é banditismo social?”. A obra trata sobre diversos acontecimentos ocorridos em várias partes do mundo entre os séculos XIX e XX que têm como ponto comum serem crimes praticados por bandidos que mesmo estando fora das leis eram aclamados por pessoas que viviam em suas regiões, geralmente zonas rurais empobrecidas.

O ponto básico a respeito dos bandidos sociais é que são proscritos rurais encarados como marginais pelo senhor e pelo próprio Estado, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, e são considerados por sua gente como heróis, como campeões, vingadores, paladinos da justiça, talvez até mesmo como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e apoiados. (Hobsbawn, 1969 p. 11)

⁹⁷ Parecer 16315/74

Talvez o bandido social com maior repercussão no ocidente seja a figura lendária de Robin Hood que supostamente atuava na Inglaterra medieval saqueando grandes produtores e protegendo camponeses. No Brasil, ainda segundo Hobsbawn, o fenômeno ganhou corpo no nordeste do país a partir da segunda metade de século XIX, tendo seu auge nas décadas de 1920 e 1930. A figura mais emblemática do Cangaço, nome pelo qual o Banditismo Social ficou conhecido no Brasil, foi, sem dúvida, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Como vários outros Bandidos, a figura de Lampião foi construída a partir de várias lendas, sendo que boa parte da sua vida está retratada em cantigas populares, literatura de cordel e repentes que ajudaram na criação do mito. Segundo a cultura popular, Virgulino era originário de uma família de trabalhadores rurais que vivia, provavelmente, no sertão de Pernambuco.

Os Ferreira da Silva foram expulsos das terras em que trabalhavam pelos seus proprietários, a família Nogueira, uma vez que foram acusados de roubo. Seria nesse momento o primeiro feito de Lampião que se armou e se juntou aos seus irmãos e outros descontentes com os desmandos dos Nogueiras e criou um bando para vencê-los.

A partir de então, Lampião tornou-se o bandido mais famoso do Brasil. Eric Hobsbawn afirma que ele pode ser considerado um herói ambíguo, uma vez que não há nos relatos de suas ações pelo interior do país demonstrações de que ele protegia as camadas mais pobres da população. Na verdade, muitos dos seus feitos estavam ligados a episódios de violência como invasões de cidades, assassinatos e sequestros. Talvez seja exatamente o fascínio gerado pela violência empregada por Lampião e seu bando que os tornou famosos e temidos, amados e respeitados.

Virgulino Ferreira da Silva e sua esposa, Maria Bonita, além de vários outros companheiros foram assassinados pelas forças federais do governo Getúlio Vargas em julho

de 1938. Suas cabeças, guardadas em latas de querosene, foram expostas em vários lugares do sertão brasileiro como forma de provar que Lampião estava de fato morto e, principalmente, ele havia sido vencido pelas forças legais.

Dessa maneira, é possível, entendermos uma provável relação entre o personagem Nilo Gato e o Cangaço. O personagem, um migrante nordestino muito pobre, viu que a maneira de lutar contra as injustiças que sofria por parte dos latifundiários era partir para a bandidagem, embora em qualquer momento de *Fogo sobre Terra* houvesse referência explícita ao Cangaço ou mesmo a cangaceiros famosos como Lampião. Nilo Gato, no entanto, sofreu uma série de críticas por parte da Censura Federal que cortou a maioria das cenas em que ele aparecia

Como vimos, vários personagens de *Fogo sobre Terra* sofreram cortes em suas cenas e tiveram seus destinos alterados por influência dos agentes de censura. O fato mais emblemático no que se diz respeito à prática em relação a essa telenovela se deu em torno do centésimo capítulo quando o DCDP agiu mais veementemente, obrigando a autora, inclusive, a reescrever doze capítulos que já estavam gravados e editados.

Nesse momento, para um melhor entendimento do processo de escrita de uma telenovela, é necessário que façamos uma pequena explicação da dinâmica das mesmas. A partir do final da década de 1960, como já visto, as novelas se tornaram mais populares, não só na linguagem, mas também na audiência. Dessa maneira se tornaram produtos bastante lucrativos para as emissoras de televisão já que passaram a atrair muitos anunciantes, embora os custos de produção também fossem altos.

Para que houvesse um equilíbrio financeiro nas emissoras, aumentou-se o número de capítulos apresentados. A partir de então, uma telenovela passou a ter entre 180 e 200 capítulos, números que podem ser alterados conforme a repercussão do programa. Segundo

Arthur Xexéu, “a pressão industrial impôs esse formato. Uma novela precisa de três meses no ar para pagar seu custo de produção. O resto é o lucro exigido pela emissora”⁹⁸

Ainda conforme o autor, esse aumento no número de capítulos poderia de alguma forma diminuir o interesse do público, uma vez que as histórias apresentadas demorariam muito para se desenrolar. Em um primeiro momento, foram criadas as chamadas tramas paralelas que durante algum tempo desviavam a atenção do telespectador para outros personagens, enquanto a história do casal principal não evoluía. Após algum tempo, retomava-se as tramas mais importantes, fazendo com que não houvesse um desinteresse muito grande.

Xexéu afirma que a primeira autora a lançar mão desse artifício foi Janete Clair em *Véu de noiva*. A novidade, entretanto, não seria eficaz por muito tempo, principalmente porque sua telenovela posterior, *Irmãos Coragem*, exibiu 328 capítulos. Nesse momento a autora teve que criar uma nova dinâmica.

Em torno dos capítulos 80 a 100, que correspondem à metade de obra, Janete encerrava a maior parte dos conflitos exibidos até então. Sendo assim, ela criava novas situações, o que podemos considerar que a autora praticamente criava uma nova novela com os mesmos personagens. Esse artifício passou a ser uma das principais características das telenovelas brasileiras, sendo usados pela maior parte dos autores de teledramaturgia. (XÉXEU, 2005)

Seguindo essa premissa, na sinopse de *Fogo sobre Terra* Janete Clair previu que o capítulo oitenta deveria representar o momento em que Pedro Azulão se uniria à população de Divineia para fazer uma rebelião contra a construção da usina hidrelétrica. A

⁹⁸ XEXÉU, Artur. *Janete Clair*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

censura obrigou a tantos cortes na trama que doze capítulos relativos a essa sequência tiveram que ser reescritos e regravados. De líder popular, Azulão passou a preso político acusado de subversão.

Essa medida, no entanto, não foi suficiente para o DCDP. Assim como ocorrera em *Irmãos Coragem*, o órgão fez vários questionamentos à atividade policial na trama, acusando Janete Clair de mostrar as autoridades policiais como incompetentes, principalmente porque o delegado da cidade não agiu de forma enérgica contra a multidão que protestava contra a prisão de Pedro Azulão e que, capítulos mais tarde, o ajudou a fugir da cadeia. Mais uma vez alterados os planos iniciais da autora, os supostos vândalos de Divineia foram presos.

Como já demonstramos anteriormente, o principal problema do DCDP em relação à trama de Pedro Azulão, além da ineficiência da polícia em combater o bando, era que o personagem poderia se tornar um herói a ser seguido pelos camponeses da região do rio Paraná, que estavam tendo suas terras confiscadas pelo governo para a construção da Usina de Itaipu. Ao colocar Azulão na cadeia e acusá-lo de subversivo, palavra muito comum no vocabulário da época que servia para designar todos aqueles que se colocavam contra a ordem vigente, Janete Clair acaba cedendo à pressão da Ditadura. Com isso, a autora conseguiu ganhar uma sobrevida de sua telenovela que foi mantida no ar pelos pouco mais de duzentos capítulos previstos.

Conforme a telenovela foi se encaminhando para o final o embate entre Janete Clair, a Rede Globo e o DCDP voltou a crescer. O centro da polêmica, mais uma vez, foi Pedro Azulão. Nos últimos capítulos, ao perceber que mesmo com todos os seus esforços a hidrelétrica seria construída e Divineia inundada, o personagem passou a demonstrar que não deixaria a cidade no momento da destruição.

Sobre o episódio, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Boni, ex-superintendente de produção e programação da Rede Globo em entrevista a James Cimino do Portal UOL disse

Em Fogo sobre Terra, a censura queria que a Janete não fizesse a inundação, pois consideravam a cena um estímulo à população para protestar contra a construção de novas represas. Mas não queriam registrar isso, pedindo que a alteração parecesse uma ideia da autora. Como não quiseram assumir a orientação, prosseguimos com a sinopse original. (Disponível em <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/01/20/censura-impediu-morte-de-heroi-de-fogo-sobre-terra-para-que-ele-nao-virasse-martir.htm#fotoNav=89>. Acesso em 13/01/2015)

A censura acreditava que ao morrer na inundação do rio Jurapori, Pedro Azulão se tornaria um mártir não só de Divineia, mas também do Brasil. É importante ressaltar que em janeiro de 1975, mesmo mês do encerramento de *Fogo sobre Terra*, foram iniciadas as obras de construção da Usina de Itaipu. Azulão poderia ser uma influência nociva.

Como parte das negociações entre a Rede Globo e o DCDP, Daniel Filho, Diretor de Criação da emissora, enviou uma carta datada de 25 de novembro de 1974 a Rogério Nunes, Diretor do órgão, que continha também uma sinopse dos últimos capítulos de *Fogo sobre Terra*. No texto, podemos percebermos que, em tese, todas as demandas da Censura Federal foram acatadas.

Pedro Azulão seria julgado e condenado a cinco anos de prisão por seus crimes contra a ordem, indo cumprir a pena no Rio de Janeiro. Saul, seu cúmplice e marido de Chica Martins, também condenado, tenta fugir e é morto pela polícia. Dessa maneira a moça pode, enfim, se casar com Diogo, pai de seu filho.

Em capítulos anteriores, Nilo Gato, o cangaceiro de Divineia já havia morrido. Outra figura que perdeu importância na trama foi o beato Juliano, principalmente a partir do momento em que se descobriu que Cândido Azulão, pai de Pedro e Diogo estava vivo, ao contrário do que todos acreditavam. A pequena sinopse termina com a inundação da cidade que não deixa vítimas. A cena também marca o final da telenovela.

O conteúdo que a Rede Globo levou ao ar, no entanto, difere um pouco daquilo que fora apresentado ao DCDP. Após cumprir dois anos de prisão e ser solto por bom comportamento, Pedro Azulão se casa com Bárbara e ambos decidem retornar à Divineia. Chegando à cidade percebem que ela será inundada dentro em breve. Azulão decide ficar e morrer pelo seu ideal, mas é dissuadido da ideia ao saber que sua esposa está grávida. Nara, mãe biológica de Bárbara, decide ficar em casa sem que ninguém perceba. Ela é morta pela inundação do Rio Jurapori.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As telenovelas têm uma enorme importância na cultura brasileira. Embora ainda sejam desprezadas por parte da intelectualidade, sendo consideradas produtos de baixa qualidade e muitas vezes como sendo alienantes, elas são importantes fontes históricas. Esse preconceito com o produto vem desde a época das radionovelas, pois são consideradas obras destinadas a um público tido como intelectualmente inferior: as donas de casa.

Outra questão que envolve a telenovela, principalmente no Brasil, se refere ao fato de que a maior produtora dessas obras é a Rede Globo, emissora de televisão muitas vezes associada à Ditadura Militar Brasileira. Sendo assim, a ficção seriada muitas vezes foi entendida como um instrumento usado pelo Estado autoritário como forma de manipular a população, principalmente de baixa escolaridade.

Conforme este trabalho pretendeu demonstrar, as telenovelas no Brasil são fruto de vários experimentos utilizando os mais variados gêneros literários, não se prendendo simplesmente ao folhetim ou ao melodrama. Aqui, essas obras ganharam contornos mais realistas, principalmente porque a partir da década de 1960 foram incorporados ao time de

telenovelistas autores preocupados em mostrar a realidade nacional para o crescente público da televisão.

Em relação à Rede Globo, nota-se que sua ligação com a Ditadura Militar Brasileira era bastante ambígua. Ao mesmo tempo que a emissora adequou sua programação aos moldes ditados pelo governo autoritário, ela sofreu retaliações da Censura Federal, principalmente no que diz respeito às telenovelas em que se discutia, ainda que de forma rasteira e metafórica, a política nacional.

Tratando especificamente de *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre Terra*, ambas de autoria de Janete Clair e veiculadas pela Rede Globo, percebemos na análise das obras que o mote principal delas não é a política. Esse elemento, entretanto, aparece em tramas paralelas ou é o fio condutor que desencadeia conflitos entre os personagens.

Outro ponto importante nas análises feitas sobre as telenovelas é entendermos que para os agentes do SCDP e DCDP não havia qualquer distinção entre censura moral ou censura política. Os censores entendiam que havia temas que não deveriam ser tratados e que deveriam ser suprimidos dos enredos, não importando se era um caso de adultério ou uma revolta popular contra uma obra do governo.

Dessa maneira, podemos entender que as telenovelas refletem o período no qual estão sendo escritas. No caso específico das obras estudadas, elas de alguma maneira fazem críticas à Ditadura Militar brasileira. Com certeza seu maior trunfo sobre outras obras artísticas igualmente contestadoras é o fato de elas são veiculadas seis vezes por semana e atingem nos dias de exibição um público de dezenas de milhões de pessoas de todas as classes sociais

ANEXO I

Telenovelas apresentadas na Rede Globo às 18 horas entre 1975 e 1982⁹⁹:

- *Helena* – Adaptação da obra de Machado de Assis, escrita por Gilberto Braga com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 5 e 30 de maio de 1975.
- *O Noviço* - Adaptação da obra de Artur Azevedo, escrita por Mário Lago com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 2 e 27 de junho de 1975.
- *Senhora* - Adaptação da obra de José de Alencar, escrita por Gilberto Braga com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 30 de junho e 17 de outubro de 1975.
- *A Moreninha* - Adaptação da obra de Joaquim Manoel de Macedo, escrita por Marcos Rey com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 20 de outubro de 1975 e 6 de fevereiro de 1976
- *Vejo a Lua no Céu* - Adaptação da obra de Marques Rebelo, escrita por Silvan Peazzo com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 9 de fevereiro e 26 de junho de 1976.
- *O feijão e o sonho* - Adaptação da obra de Orígenes Lessa, escrita por Benedito Ruy Barbosa com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 28 de junho e 6 de outubro de 1976.
- *A Escrava Isaura* - Adaptação da obra de Bernardo Guimarães, escrita por Gilberto Braga, com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 11 de outubro de 1976 e 5 de fevereiro de 1977.
- *À sombra dos laranjais* - Adaptação da obra de Viriato Corrêa, escrita por Benedito Ruy Barbosa e Silvan Peazzo com direção de Herval Rossano e Milton Gonçalves. Esteve no ar entre 7 de fevereiro e 23 de maio de 1977.
- *Dona Xepa* - Adaptação da obra de Pedro Bloch, escrita por Gilberto Braga com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 24 de maio e 24 de outubro de 1977.
- *Sinhazinha Flô* – Baseada nos romances *A Viúvinha*, *Til* e *O Sertanejo* de José de Alencar, a telenovela foi escrita por Lafayette Galvão e dirigida por Herval Rossano e Sérgio Mattar. Esteve no ar entre 25 de outubro de 1977 e 28 de janeiro de 1978.
- *Maria, Maria* - Baseada no romance *Maria Dusá* de Lindolfo Rocha, a telenovela foi escrita por Manoel Carlos e dirigida por Herval Rossano. Esteve no ar entre 30 de janeiro e 23 de junho de 1978.
- *Gina* - Adaptação da obra de Maria José Dupré, escrita por Rubens Ewald Filho com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 26 de junho e 6 de outubro de 1978.
- *A Sucessora* - Adaptação da obra de Carolina Nabuco, escrita por Manoel Carlos com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 9 de outubro de 1978 e 6 de março de 1979.

⁹⁹ O recorte usado demonstra apenas as telenovelas produzidas em consonância com a ideia da Ditadura Militar de levar educação através da televisão. Para tanto, a Rede Globo veiculou no horário apenas produções baseadas em obras da literatura brasileira. A partir de 1982, no entanto, a emissora optou por produzir textos originais, ainda que em alguns momentos tenha novamente levado ao ar adaptações literárias.

- *Memórias de Amor* - Baseada no romance *O Ateneu* de Raul Pompéia, a telenovela foi escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Gracindo Junior. Esteve no ar entre 2 de março e 8 de junho de 1979.
- *Cabocla* - Adaptação da obra de Ribeiro Couto, escrita por Benedito Ruy Barbosa com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 4 de junho e 14 de dezembro de 1979.
- *Olhai os lírios do campo* - adaptação da obra de Érico Veríssimo, escrita por Geraldo Vietri com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 21 de janeiro e 24 de maio de 1980.
- *Marina* - Baseada no romance *Marina, Marina* de Carlos Heitor Cony e Sulema Mendes, a telenovela foi escrita por Wilson Aguiar Filho e dirigida por Herval Rossano. Esteve no ar entre 26 de maio e 7 de novembro de 1980.
- *As três Marias* - Adaptação da obra de Rachel de Queirós, escrita por Wilson Rocha e Walther Negrão com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 10 de novembro de 1980 e 16 de maio de 1981.
- *Ciranda de Pedra* - Adaptação da obra de Lygia Fagundes Teles, escrita por Teixeira Filho com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 18 de maio e 14 de novembro de 1981
- *Terras do sem Fim* - Adaptação da obra de Jorge Amado, escrita por Walter George Durst com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 16 de novembro de 1981 e 26 de fevereiro de 1982
- *O Homem Proibido* - Adaptação da obra de Néelson Rodrigues, escrita por Teixeira Filho com direção de Herval Rossano. Esteve no ar entre 1º de março e 28 de agosto de 1982.

ANEXO II

PERCENTAGEM DE DOMICÍLIOS COM TELEVISORES, SEGUNDO AS REGIÕES. 1960-80, 1991.

REGIÕES	1960	1970	1980	1991
Norte	0,00	8,0	33,9	48,7
Nordeste	0,26	6,0	28,1	47,2
Centro-Oeste	0,34	10,5	44,7	69,7,
Sudeste	12,44	38,4	74,1	84,4
Sul	0,80	17,3	60,5	79,7
Brasil	4,6	22,8	56,1	71

Fonte: Censo IBGE²⁰

Fonte: HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ANEXO III

Elenco principal da telenovela *Irmãos Coragem* (1970-1971)¹⁰⁰:

- João Coragem (Tarcísio Meira)
- Sinhana Coragem (Zilka Sallaberry)
- Sebastião Coragem (Antônio Vitor)
- Jerônimo Coragem (Cláudio Cavalcanti)
- Duda Coragem (Cláudio Marzo)
- Pedro Barros (Gilberto Martinho)
- Lara/ Diana/ Márcia (Glória Menezes)
- Potira (Lúcia Alves)
- Ritinha (Regina Duarte).
- Estela (Glauce Rocha)
- Lourenço (Hemílcio Fróes)
- Dalva (Mirian Pires)
- Juca Cipó (Emiliano Queiroz)
- Dr. Maciel (Ênio Santos)
- Paula (Myriam Pérsia)
- Hernani (Paulo Araújo)
- Braz Canoeiro (Milton Gonçalves)
- Cema (Suzana Faíni)
- Diogo Falcão (Carlos Eduardo Dolabella)
- Carmem Valéria (Dorinha Duval)
- Rodrigo César Vidigal (José Augusto Branco)
- Deolinda (Monah Delacy)
- Margarida (Leda Lúcia)
- Siqueira (Fernando José)
- Lídia (Sônia Braga)

¹⁰⁰ Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1-versao/galeria-de-personagens.htm>

ANEXO IV

Elenco principal da telenovela *Fogo sobre terra* (1974-1975)¹⁰¹:

- Diogo (Jardel Filho)
- Pedro Azulão (Juca De Oliveira)
- Nara (Neuza Amaral).
- Dr. Heitor Gonzaga (Jaime Barcellos)
- Beato Juliano (Ênio Santos)
- Chica Martins (Dina Sfat)
- Bárbara Gonzaga (Regina Duarte)
- José Martins (Gilberto Martinho)
- Briza Martins (Sônia Braga)
- Celeste Gonzaga (Gessy Fonseca)
- Tonho Madeira (Dary Reis)
- Quebra-Galho (Germano Filho)
- Estrada-De-Ferro (Françoise Forton)
- Nilo Gato (Edson França)
- Arthur Braga (Herval Rossano)
- Delegado Amaro (Tony Ferreira)

¹⁰¹Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fogo-sobre-terra/galeria-de-personagens.htm>

ANEXO V

MAYORES E MENORES AUDIÊNCIAS DAS NOVELAS DAS 20h TV Globo					
RIO DE JANEIRO			SÃO PAULO		
MAIORES AUDIÊNCIAS			MAIORES AUDIÊNCIAS		
Nome	Média	Ano	Nome	Média	Ano
1ª <i>Roque santelro</i>	78%	85/86	1ª <i>Roque santelro</i>	74%	85/86
2ª <i>Fogo sobre terra</i>	74%	74/75	2ª (*) <i>Selva de Pedra (nova versão)</i>	61%	86
3ª <i>Pai herói</i>	73%	79	3ª <i>Pai herói</i>	61%	79
4ª <i>Pecado capital</i>	73%	75/76	4ª <i>Baila comigo</i>	61%	81
5ª <i>O semideus</i>	73%	73/74	5ª <i>Dancing days</i>	59%	78/79
6ª <i>Doas vidas</i>	72%	76/77	6ª <i>Corpo a corpo</i>	59%	84/85
7ª <i>Dancing days</i>	72%	78/79	7ª <i>Coração alado</i>	59%	80/81
8ª <i>Baila comigo</i>	71%	81	8ª <i>Água Viva</i>	58%	80
9ª <i>Água viva</i>	71%	80	9ª <i>Doas vidas</i>	58%	76/77
10ª <i>Coração alado</i>	70%	80/81	10ª <i>Louco amor</i>	56%	83
MENORES AUDIÊNCIAS			MENORES AUDIÊNCIAS		
1ª <i>O casarão (reprise)</i>	50%	83	1ª <i>O Casarão (reprise)</i>	38%	83
2ª <i>Champagne</i>	58%	83/84	2ª <i>Selva de pedra</i>	42%	72/73
3ª <i>Espelho mágico</i>	61%	77	3ª <i>Fogo sobre terra</i>	44%	74/75
4ª <i>Os gigantes</i>	61%	79/80	4ª <i>Selva de pedra (reprise)</i>	45%	75
5ª <i>Brilhante</i>	65%	81/82	5ª <i>O semideus</i>	45%	73/74

(*) Média até o casarão 85.

Fonte: ORTIZ, Renato; BORELLI, Maria Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989

LISTA DE FONTES

Jornais

- Jornal do Brasil (10/06/1970)
- Jornal do Brasil (17/11/1970)
- Jornal Extra (03/04/2014)
- Jornal O Globo (31/08/2013)
- Jornal O Globo (23/03/2014)

Periódicos:

Revista Amiga

- Edição 27 (24/11/1970)
- Edição 52 (18/05/1971)
- Edição 62 (27/07/1971)
- Edição 212 (11/06/1974)
- Edição 218 (23/07/1974)
- Edição 219 (30/07/1974)
- Edição 226 (18/09/1974)
- Edição 235 (20/11/1974)
- Edição 239 (18/12/1974)
- Edição 240 (25/12/1974)
- Edição 243 (15/01/1975)
- Edição 605 (23/12/1981)
- Edição especial 25 anos 1336 (12/12/1995)

Revista Cartaz

- Edição 37 (26/10/1972)
- Edição 82 (julho 1973)

Revista Fatos e Fotos

- Edição 666 (27/05/1974)

Revista Ilusão

- Edição 204 (31/01/1975)

Revista Melodias

- Edição especial Irmãos Coragem (1970)

Revista Sétimo Céu:

- Edição especial Irmãos Coragem (1970)
- Edição 182 (05/05/1971)
- Edição 186 (05/06/1971)

- Edição 187 (12/06/1971)

Revista Veja

- Edição 101 (12/08/1970)
- Edição 103 (26/8/1970)
- Edição 109 (7/10/1970)
- Edição 123 (13/01/1971)
- Edição 125 (27/01/1971)
- Edição 127 (10/02/1971)
- Edição 133 (24/03/1971)
- Edição 207 (23/08/1972)
- Edição 229 (24/01/1973)
- Edição 232 (14/02/1973)
- Edição 294 (24/04/1974)
- Edição 297 (15/05/1974)
- Edição 308 (31/07/1974)
- Edição 319 (16/10/1974)
- Edição 342 (26/03/1975)
- Edição 328 (31/12/1975)

Arquivo Nacional

Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas.

Série: TV e Rádio.

Subsérie: Telenovela.

Grupo: Censura Prévia.

Ano: 1970

Caixa: 024

Telenovela: Irmãos Coragem

Fundo: Divisão de Censura de Diversões Públicas.

Série: TV e Rádio.

Subsérie: Telenovela.

Grupo: Censura Prévia.

Ano: 1974

Caixa: 005

Telenovela: Fogo sobre Terra

Telenovelas:

- Irmãos Coragem (Rede Globo, 1970-1971, 328 capítulos).
- Fogo Sobre Terra (Rede Globo, 1974-1975, 209 capítulos).

DVD:

- Irmãos Coragem (Globo Marcas, 27h41min, 2011).

Sites:

www.memoriaglobo.globo.com

www.teledramaturgia.com.br

www.youtube.com.br

www.seculoxx.ibge.gov.br

BIBLIOGRAFIA

Artigos, capítulos e comunicações:

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro; CARDOSO, José Leandro Rocha. *Aconteceu, virou Manchete*. Revista Brasileira de História. vol.21 n 41 São Paulo 2001

BACCEGA, Maria Aparecida. *Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais*. Comunicação & Educação, n. 26, abr. 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37468>

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). Enciclopédia Einaudi, v. 5, Antrophos – Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BINET, Ana Maria. *A herança de um messianismo português: o sebastianismo brasileiro, histórias do passado e do presente*. Convergência Lusíada n. 29, janeiro - junho de 2013

CAMINHA, Marina. *A proposta realista e dramaturgia televisiva: uma análise de Ciranda Cirandinha e a representação juvenil nos anos 70*. Colóquio Internacional Televisão e Realidade. Universidade Federal da Bahia, 2008.

CAVELL, Stanley. *The fact of television*. Daedalus, Vol. 111, No. 4, Print Culture and Video Culture (Fall, 1982).

CZAJKA, Rodrigo. *O comando dos trabalhadores intelectuais e a formação das esquerdas culturais na década de 1960*. Temáticas, Campinas, 19(37/38): jan./dez. 2011

COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à verdade e à memória*. Brasília, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

FICO, Carlos. “*Prezada Censura*”, *cartas ao Regime Militar*. Rio de Janeiro: Revista Topoi 05 julho-dezembro de 2002.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História. Novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/miliandreGarcia.pdf>

HAMBURGER, Esther. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Lua Nova, São Paulo, 82: 61-86, 2011

_____. *A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80*. Estudos Feministas, Florianópolis, 15(1): 280, janeiro-abril/2007.

KEHL, Maria Rita. *Eu vi um brasil na TV*. In: SIMÕES, Inimá; COSTA, Alcir; KEHL, Maria Rita. *Um país no ar: história da TV Brasileira em 3 canais*.

KORNIS, Mônica Almeida. *Televisão, história e sociedade: trajetórias de pesquisa*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007.

_____. *Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo*. In: *História e cinema*. São Paulo, 2011 2ª edição.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, vol. 1: Memória e História.

LUCA, Tania Regina. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, Carla (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MARINHO, Maria de Fátima. *Romance-folhetim ou o mito da identidade encoberta*. Repositório aberto da Universidade do Porto. Porto, Portugal, 2014

MARINHO, Roberto. *TV Globo e o grupo Time-Life*. O Globo, Rio de Janeiro, 08 jul. 1971.

MONTAGNA, Wilson. *A Doutrina de Segurança Nacional*. In: HISTÓRIA E POLÍTICA. São Paulo, v.6, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica*. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011

NEVES, Lucília de Almeida. *Partido Comunista Brasileiro: trajetória e estratégias*. *Rev. bras. Ci. Soc.* vol.16 no.47. São Paulo: Oct. 2001

PATRIOTA, Rosângela. *Marcas da História na construção da dramaturgia de Jorge Andrade: olhares sobre a peça O Sumidouro*. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*: Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005 Vol. 2 Ano II nº 4. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

PEIXOTO, Rodrigo Corrêa Diniz. *Memória social da Guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 6, n. 3, p. 479-499, set.-dez. 2011

PORTO, Mauro P. *Making sense of politics: TV news and the interpretation of politics in Brazil*. Trabalho apresentado à XXII Conferência Internacional da Latin American Studies Association (LASA), Miami, Estados Unidos, 16 a 18 de março de 2000.

_____. *Political controversies in Brazilian TV fiction: Viewer's interpretations of the telenovela Terra Nostra*. *Television and New Media*, Vol. 6, n. 4, 2005, pp. 342-359.

PRIOLLI, Gabriel. *Vinte Velinhas para a Rede Globo*. In: *Lua Nova* vol.1 no.4 São Paulo Mar. 1985

RAMOS, Alcides Freire. *A luta contra a Ditadura Militar e o papel dos intelectuais de esquerda*. *Revista História e Estudos Culturais*, Vol.3, 2006.

RIBEIRO, Vitor Hugo, CASSULI, Danieli Cristina e FRASSAO, Adair José Frasson. *Território e conflito: breve histórico sobre a implantação da usina*

hidroelétrica Itaipu binacional e seus reflexos na produção do espaço. In: XIII JORNADA DO TRABALHO, 1., 2012, Presidente Prudente.

RIBKE, Nahuel. *Él Regimen Militar Brasileiro y las censuras televisivas: entre las lógicas internas de producción y el contexto político*.

SIEGA, Paula Regina. *A seguir, cenas de um Regime Militar: Política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 1970*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Abril/ Maio/ Junho de 2007 Vol. 4 Ano IV n° 2

SILVA, Flávio Luís Porto. *Melodrama, folhetim e telenovela – anotações para um estudo comparativo*. FACOM - n° 15 - 2° semestre de 2005

SOUZA JÚNIOR, L. R. *A influência inconfessável - Como o folhetim formou o romance brasileiro*. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre, 2011.

SACRAMENTO, Igor. *Sobre realismo na dramaturgia brasileira: propostas para reflexão*. Colóquio Internacional Televisão e Realidade. Universidade Federal da Bahia, 2008.

SACRAMENTO, Igor; SILVA, Marco Antônio Roxo; GOULART, Ana Paula. *O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970*. Em Questão, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 65 - 80, jul./dez. 2009

SCHWARCZ, Lila Motiritz (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das letras, 1997.

SORLIN, Pierre. *Indispensáveis, enganosas, as imagens, testemunhas da História*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.7, n°. 13, p.81-95, 1994.

XAVIER, Ismail. *Melodrama ou a sedução da moral negociada*. Novos Estudos. CEABRAP, n°57, Julho de 2000 pp. 81-90.

Dissertações e Teses:

ANZUATEGUI, Sabina Reggiani. *O grito de Jorge Andrade: A experiência de um autor na telenovela da década de 1970*. Tese de doutorado sob orientação da Professora Esther Império Hamburger. São Paulo: USP, 2012

CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de Resistência Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Dissertação de mestrado sob orientação do Professor Marcelo Ridenti. Campinas: UNICAMP, 2005.

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*. Dissertação de mestrado sob orientação do Professor Rodrigo Patto Sá Motta. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

GARCIA, Miliandre. *“Ou vocês mudam ou acabam”*: Teatro e censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese de Doutorado sob orientação do Professor Carlos Fico. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

MARCELINO, Douglas Átilla. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação de mestrado sob orientação do Professor Carlos Fico. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e as bancas de revista – o caso da Editora Abril*. Campinas: Unicamp, 1997.

MOTTA, Míriam Hermetto Sá. *Olha a gota que falta – um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese de Doutorado sob orientação do Professor Rodrigo Patto Sá Motta. Belo Horizonte: UFMG, 2010

SACRAMENTO, Igor. *Nos tempos de Dias Gomes – A trajetória intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. Tese de doutorado sob orientação da Professora Ana Paula Goulart. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012

Livros:

ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica Almeida. *Mídia e política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

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

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na tv: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARKER, Chris. *Television, globalization and cultural identities*. Buckingham. Philadelphia, Penn: Open University Press, c1999.

BASBAUM, Hersch W. *Lauro César Muniz solta o verbo*. São Paulo: Coleção Aplauso. Imprensa Oficial, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

BRANDÃO, Priscila. *SNI e ABIN – uma leitura da atuação dos serviços secretos brasileiros ao longo do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

- CAMPADELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. *Anos 70 – Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da História Cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados* São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FALCÃO, Armando. *Tudo a declarar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. 4ª edição ampliada e revista. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano- o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERREIRA, Mauro. *Nossa senhora das oito – Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p.199-215.
- FILHO, Daniel. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Holoisa Buarque de; VENTURA Zuenir 70/80 *Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A Ditadura Envergonhada*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Escancarada*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2002.
- GERMANI, Guiomar Inez. *Expropriados, terra e água – o conflito de Itaipu*. Salvador: EDUFBA, 2003
- GOMES, Alfredo Dias. *Apenas um subversivo*.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. Esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HELBO, André (org.). *Semiologia da Representação*. São Paulo: Editora Cultrix. 1975.

- HOBBSAWN, Eric J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.
- _____. *A Era dos Extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JÚNIOR, Gonçalo (org.). *País da TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- LEAL, Vítor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto. O município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2012 7ª edição.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus, 2002.
- MARTINS FILHO, João Roberto; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; AZEVEDO, Fernando Antônio.; NAPOLITANO, Marcos; KUSHNIR, Beatriz.; GAZZOTI, Juliana.; ROLLEMBERG, Denise.; ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1990.
- _____. *Os Anos de Chumbo – mídia, poética e ideologia de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- MAIOR, Marcel Souto. *Almanaque da TV Globo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006
- MATTELART, Michele & Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos* Belo Horizonte: Argumentum, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964 a História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia: Ed. Da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Maria Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989

ROXO, Marcos; SACRAMENTO, Igor (org.). *Intelectuais Partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

REGO, Antônio Carlos Pojo. *O Congresso brasileiro e o Regime Militar (1964-1985)*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

REIS, Daniel Aarão. *1968: a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

_____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,

_____. (Org.) *Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: Sette letras, 2000.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O Golpe e a Ditadura Militar - 40 anos depois (1964 - 2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. *A Ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do Golpe*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas do povo brasileiro, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVA JUNIOR, Gonçalo. *Pais da TV: a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad Livros, c2001.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

SOBRINHO, J.B de Oliveira. *O livro do Boni*. São Paulo: Casa da Palavra, 2011.

SCHWARCZ, Lila Motiritz (org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das letras, 1997.

SKIDMORE, Thomas *Brasil: de Castelo a Tancredo*. São Paulo: Paz e Terra, 1988

SORLIN, Pierre. *Indispensáveis, enganosas, as imagens, testemunhas da História*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.7, nº13, p.81-95, 1994.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TÁVOLA, Artur da. *A telenovela brasileira – História, análise, conteúdo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O homem na era da televisão*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

XEXÉU, Artur. *Janete Clair*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.