

**Revisitando as “reliquias da casa velha”:
notas sobre a censura a *Roque Santeiro*¹**

***Revisiting the “relics of the old house”:
notes on the censorship of *Roque Santeiro****

Rondinele Aparecido RIBEIRO²

Resumo

Este artigo, resultado de um estudo mais amplo sobre a produção de Dias Gomes, volta-se para os efeitos da ditadura militar na produção audiovisual brasileira. Embora seja uma tarefa um tanto quanto complexa, sobretudo por envolver uma série de aspectos que perpassam fatores de ordem ideológica, política e econômica, redesenhar os meandros do período e sua representação na esfera audiovisual significa encontrar na ditadura uma “espécie de casa velha”, a que se volta sempre à procura de vestígios e pistas, como destaca Tânia Pellegrini (2014). Ao visitar essa “casa velha”, o artigo volta-se para a atuação da censura na teledramaturgia. Para tanto, procura lançar luz sobre alguns aspectos que envolveram a proibição da telenovela *Roque Santeiro*, na noite de estreia, em 1975.

Palavras-chave: Dias Gomes. Teledramaturgia. Roque Santeiro. Ditadura Militar.

Abstract

This article, the result of a broader study of the production of Dias Gomes, focuses on the effects of the military dictatorship on Brazilian audiovisual production. Although it is a somewhat complex task, mainly because it involves a series of aspects that permeate ideological, political and economic factors, redesigning the intricacies of the period and its representation in the audiovisual sphere means finding in the dictatorship a “kind of old house”, to which one always returns in search of traces and clues, as highlighted by Tânia Pellegrini (2014). By revisiting this “old house”, the article turns to the performance of censorship in teledramaturgy. To do so, it seeks to shed light on some aspects that involved the banning of the telenovela (in Latin America) a television soap opera *Roque Santeiro*, on its opening night, in 1975.

Keywords: Dias Gomes. Teledramaturgy. Roque Santeiro. Military dictatorship.

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no III Simpósio de Gêneros Discursivos, Ensino de Línguas e Formação Docente (SIMGELF).

² Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP/ASSIS). Bolsista Capes.
E-mail: ribeirorondinele@gmail.com

Introdução

O regime ditatorial implantado no Brasil em 1964 acarretou várias consequências na vida social, política, cultural e econômica do país. Notoriamente, esse período desponta como foco de interesse de vários pesquisadores que voltaram sua atenção para esse momento marcado, sobretudo, pela truculência, pela repressão política e pelo cerceamento da liberdade de expressão. No âmbito da produção acadêmica, vale ressaltar, que o período revela uma multiplicidade de pesquisas “que procuraram esmiuçar, na filigrana de cada criação artística, suas marcas reais ou imaginárias” (PELLEGRINI, 2014, p.152).

Nesse sentido, revisitar a ditadura, nas palavras da autora, significa retornar para essa “espécie de casa velha”, a que se volta sempre à procura de vestígios e pistas. Desse modo, o presente artigo revisita essa “casa velha” ao rediscutir a atuação da censura na teledramaturgia nacional. De modo mais específico, o estudo traz à baila aspectos envolvendo a proibição da versão televisiva da peça *O Berço do Herói*³, de autoria de Dias Gomes, telenovela censurada no ano de 1975.

Embora existam trabalhos expressivos voltados para a investigação dos efeitos da censura na cultura brasileira, ainda há um vasto campo a ser explorado, sobretudo na produção televisiva. Parte do projeto de integração nacional, a televisão foi cooptada pelo regime militar como um agente dessa ideologia desenvolvimentista conservadora. Nesse sentido, esse artefato adquiriu importância significativa no Brasil como poderoso instrumento propagador de imagens de uma nação que estava em franco processo de desenvolvimento.

Com efeito, esse fato ilustra perfeitamente a concepção de que o período serve inescapavelmente de parâmetro para a compreensão da produção artística e cultural produzida nos anos 1960 e 1970, que despontou “como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as consequências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país” (PELLEGRINI, 1996, p. 05).

No campo televisivo, a atuação da Rede Globo não pode ser ignorada. Fundada em 1965, a emissora desenvolveu-se com base na perspectiva propalada pelo governo

³ A peça foi escrita em 1963 e publicada em 1965. Nesse mesmo ano, estava prevista a encenação. O texto foi submetido à censura e autorizado para ser encenado, sob a direção de Antonio Abujamra. Contudo, foi vetado em 22 de julho, no Rio, onde estrearia no Teatro Princesa Isabel, por ordem do governador Carlos Lacerda, à época ainda apoiador do regime recém-instalado.

militar, de modo que são bastante difundidas as relações ambivalentes travadas entre a emissora e o governo, que promoveu “a modernização conservadora da sociedade brasileira, o desenvolvimento econômico desigual e combinado, compondo indissolivelmente aspectos modernos e arcaicos” (RIDENTI, 2014, p. 93).

Walnice Nogueira Galvão (2005) assinala que a empresa atuou como uma espécie de “braço da ditadura”, sobretudo por ter exercido o monopólio no setor televisivo impulsionado por investimentos maciços do governo militar no setor de telecomunicações. Por meio dessa relação um tanto quanto ambivalente, a emissora carioca emergiu como um agente de construção de identidade nacional. Com efeito, a Rede Globo beneficiou-se amplamente dos incentivos recebidos do governo e atuou como um agente interessado em promover uma espécie de “comunidade imaginada” ao integrar⁴ a nação, pelo menos no plano do imaginário, por meio de uma programação reconfigurada que, dentro das diretrizes impostas pela ideologia do governo militar vigente, impôs certos limites estéticos à programação, marcada, até então, pela preponderância de programas considerados grotescos.

Em 1969, a emissora lançou o Jornal Nacional. Como o próprio nome faz alusão, esse telejornal conectou o Brasil ao difundir imagens que captavam a nação e integravam sentimentalmente o país. Exibido diariamente em rede nacional, esse feito só foi possível devido às inovações tecnológicas implementadas no setor de telecomunicações patrocinadas pelo regime militar. Foi também naquele ano que a “Vênus Platinada” implementou um amplo processo de mudanças em sua estrutura, o que envolveu os setores administrativos, comerciais e produtivos, como muito bem salientaram Igor Sacramento e Ana Paula Goulart Ribeiro (2014).

Na área da teledramaturgia, a Rede Globo redefiniu sua programação ficcional ao promover mudanças estruturais e estéticas em suas telenovelas, as quais passaram a tratar de temáticas marcadas pela verossimilhança, sem abandonar, evidentemente, as matrizes melodramáticas e folhetinescas recicladas pela indústria do entretenimento. A inovação na lógica da programação, que passou a ser constituída por uma estrutura vertical e horizontal responsável pela institucionalização do hábito de assistir às produções em horários específicos, exemplifica perfeitamente os novos rumos trilhados pela Rede

⁴ Nessa perspectiva, “integrar significava, na verdade, diluir ou elidir diferenças, sobretudo ideológicas, mas também incorporar novos setores ao mercado em expansão, homogeneizar sonhos e gostos, esmaecer tradições regionais e modernizar hábitos e preferências [...]” (PELLEGRINI, 2008, p. 236).

Globo. Nesse sentido, a emissora recorreu a um modelo de organização fortemente padronizado, com a definição fixa de seus horários, particularidade definida por Ana Maria Balogh (2005) como “palimpsesto rígido”. No caso da teledramaturgia, essa racionalização empregada definiu as temáticas que iriam ser retratadas, além de uma certa padronização da extensão e dos números de capítulos.

Com efeito, essa mudança na grade da programação televisiva da emissora emergiu do resultado da implementação de novas diretrizes no processo de gerenciamento, evidentemente pautadas na produção de programas com um certo acabamento técnico associado ao emprego de tecnologia avançada, o que, em tese, imprimiu o chamado “padrão globo de qualidade”, que vem sendo propalado ao longo de décadas como um traço distintivo na produção de teledramaturgia⁵.

A teledramaturgia dos anos 1970: Dias Gomes e a modernização da telenovela brasileira

Flora Sussekind (1985), em sua obra *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, fornece um painel sobre o modo como o regime militar tratou a política e a arte no período em que esteve no poder. De forma resumida, a autora destaca três estratégias recorrentes empregadas pelo sistema repressor: “o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura e um hábil jogo de incentivos e cooptações.

A estudiosa enfatiza que essa relação se manifestou de forma mais branda até 1968, período em que o governo ditador chegou a incentivar a produção cultural, “desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares” (SUSSEKIND, 1985, p. 13) e, evidentemente os conteúdos mais políticos.

Já a partir de 1968, com a instauração do AI-5, a esfera cultural passou a ser amplamente controlada. Por intermédio desse dispositivo, o governo deflagrou uma forma mais tirânica de cercear a liberdade de expressão dos grupos contrários ao regime ditatorial no país. Houve um recrudescimento da censura, agora fortemente marcada pela

⁵ Marco da história da teledramaturgia nacional, a telenovela *Véu de Noiva* inaugurou o formato marcado por uma linguagem mais cotidiana, além de ser ambientada num espaço tipicamente brasileiro. Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho, essa telenovela foi divulgada na imprensa da época como uma “novela-verdade”, particularidade que aponta a estratégia da emissora em se desvincular do formato essencialmente melodramático.

intensa repressão política e pelo cerceamento da liberdade de expressão, com vistas a neutralizar a produção cultural de esquerda e a assumir definitivamente o processo cultural, em uma etapa subsequente (PELLEGRINI, 2014). O resultado dessa ação é resumido por Sussekind (1985): a perseguição de professores e funcionários públicos, a apreensão de livros, discos, revistas, além da forte proibição de filmes e peças teatrais.

Com efeito, os anos 1970, rotulados como “os anos de chumbo”, emergem como um período em que esse sistema de cerceamento da liberdade de expressão atuou de forma mais incisiva, “determinando uma espécie de estética do reflexo, na medida em que efetivamente impôs seus ‘padrões de criação’, como se sabe, cortando, apagando, proibindo ou engavetando incontáveis peças, filmes, canções, novelas de TV, artigos de jornal e obras literárias” (PELLEGRINI, 2014, p. 153).

Ao se referir à relação entre a ditadura e a Rede Globo, a autora salienta que ocorreu uma espécie de combinação de censura e cooptação, sobretudo devido aos estímulos e favores recebidos pela emissora. Nesse contexto ambivalente de modernização conservadora, Pellegrini (2014) salienta que “ocorreu muitas vezes um processo duvidoso de ‘troca de favores’, como no caso das estações de rádio e emissoras de televisão, em que uma das moedas de troca era a censura à programação” (PELLEGRINI, 2014, p. 160). Nesse sentido, são bastante conhecidos os acordos estabelecidos entre a Rede Globo e o regime militar com o intuito de negociar formas de acomodar interesses de ambos os lados.

A presença de Dias Gomes na televisão exemplifica perfeitamente a situação do intelectual em meio a esse processo de modificação dos padrões de produção cultural do país. Contratado pela *Rede Globo* em 1969 no momento de reestruturação da emissora, o dramaturgo substituiu Glória Magadan, autora cubana radicada no Brasil na condição de exilada política. Após a contratação pela Rede Globo, o primeiro trabalho do escritor consistiu em continuar a escrita da telenovela *Ponte dos Suspiros*, sob o pseudônimo de Stela Calderón.

Na televisão, Dias Gomes passou a conceber o novo suporte como mais uma possibilidade de efetivar seu projeto artístico voltado para a produção de uma arte engajada e popular, sobretudo pelo fato desse poderoso veículo de comunicação se estruturar a partir da equalização da imagem e da palavra, constituindo-se uma plateia em potencial devido ao seu amplo poder de penetração na sociedade. Ainda que a justificativa apresentada pelo dramaturgo possa parecer um tanto quanto idealizada, o fato é que o

escritor manteve na emissora uma postura bastante crítica ao regime ao criar histórias centradas na perspectiva de uma função conscientizadora da sociedade. Nesse sentido, seja por meio de suas telenovelas inéditas ou por outras transpostas de sua vasta produção teatral, é possível notar o envolvimento do autor com a problemática da realidade social do país.

Se por um lado, a produção audiovisual de Dias Gomes refletiu a postura de um artista engajado, preocupado em compor obras situadas na perspectiva de uma herança do projeto nacional-popular, responsável pela tematização das problemáticas atinentes ao universo brasileiro; por outro lado, situa-se numa complexa relação do artista com o mercado de bens simbólicos num contexto em que ocorreu “a consolidação de uma poderosa e sofisticada indústria cultural (de que a televisão é a ponta-de-lança), efetivando-se num período em que a vigência de uma censura institucionalizada a todos os produtos culturais não deixava ver com clareza as verdadeiras características do processo” (PELLEGRINI, 2008, p. 18).

Ainda vale ressaltar que essa particularidade revela os estreitos laços mantidos pelo autor com o mercado no contexto de consolidação de uma indústria cultural no país, “que já existia de forma incipiente, com muito de artesanal e voluntário, desde décadas anteriores (lembre-se, por exemplo, da “era do rádio”), e cuja importância política, institucional e econômica, nesse momento, é estratégica para o projeto modernizador do regime” (PELLEGRINI, 2014, p. 157).

A atuação do escritor na emissora evidencia, de fato, a efervescência de um intelectual empenhado na composição de enredos calcados na tematização do país, evidentemente na esteira das diretrizes impostas pelo sistema e pelos jogos de acomodação estabelecidos entre a emissora e o governo repressor. Na Rede Globo⁶ o dramaturgo escreveu 14 telenovelas, 4 minisséries, e 2 seriados. Do ponto de vista temático, o conjunto da obra televisiva produzido por Dias Gomes pode ser concebido

⁶ Na emissora, o autor escreveu: *A Ponte dos Suspiros* (1969), *Verão Vermelho* (1970), *Assim na Terra como no Céu* (1970), *Bandeira 2* (1971), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Roque Santeiro* (1ª versão censurada em 1975), *Saramandaia* (1976, primeira novela de Dias Gomes a empregar elementos do realismo fantástico), *Sinal de Alerta* (1978), *Eu Prometo* (1983), *Roque Santeiro* (1985), *Mandala* (1987), *Irmãos Coragem* (autor da 2ª versão, em 1995), *O Fim do Mundo* (1996); as minisséries: *O Pagador de Promessas* (1988), *As Noivas de Copacabana* (1992), *Decadência* (1995) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1996, obra adaptada do romance de Jorge Amado); os seriados: *Carga Pesada* (1979) e *O Bem-Amado* (1979/1984).

como um rótulo criativo marcado pela preponderância de temáticas cotidianas de caráter mais realista, algo que a telenovela produzida pela Rede Globo evidentemente não contava antes da exibição de *Véu de Noiva*, de Janete Clair, e do ingresso do dramaturgo, além, é claro, de outros artistas de esquerda no contexto de modernização da teledramaturgia empreendida pela emissora⁷.

A proibição da telenovela *Roque Santeiro*, ocorrida em 1975, insere-se no contexto de instabilidade acentuado pelo controle rígido dos artefatos culturais, sobretudo ocorrido após a instauração do AI-5, revelando ações nocivas à vida do brasileiro. Escrita a partir da polêmica peça *O Berço do Herói*, que já havia enfrentado problemas com a censura, *Roque Santeiro* teve sua primeira tentativa de exibição, pela Rede Globo, no ano de 1975. Após a polêmica envolvendo a proibição da encenação da peça *O Berço do Herói*, em 1965, Dias Gomes, que já era um escritor de considerável sucesso também na teledramaturgia, resolveu adaptar a obra teatral para o formato telenovela. Para tanto, modificou o nome da obra sob o título *A fabulosa história de Roque Santeiro e de sua fogosa viúva, a que foi sem nunca ter sido*. Acrescentou personagens e tramas paralelas para se adequar às especificidades da ficção seriada. Mais uma vez, ocorreu um problema com o texto, que foi vetado ao passar pela análise dos censores.

O enredo da telenovela está centrado no culto mítico de um herói, que pretendia modernizar a cidade de Asa Branca. O protagonista, Roque Santeiro (José Wilker), um artesão que fabrica santos, é cultuado pelo ideário popular por ter lutado bravamente contra o bandido Navalhada (Oswaldo Loureiro), quando este, juntamente com seu bando, invadiu a cidade e amedrontou a população, exigindo um alto valor para retirar-se. Como forma de pagamento, o bando acabou sequestrando padre Hipólito (Paulo Gracindo). Os moradores da cidade recorreram a Sinhozinho Malta (Lima Duarte), o fazendeiro mais rico da cidade, mas o coronel não tinha toda a quantia exigida por Navalhada, de modo que seria preciso conversar com o bandido e negociar um prazo maior.

Passado algum tempo, Roque retorna ao local e avisa que o bandido havia ficado com o dinheiro, mas não quis conceder um prazo maior para que os moradores

⁷ Bráulio Pedroso, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Mário Lago, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, dentre outros artistas filiados ao PCB foram responsáveis por imprimir uma marca de modernização na estrutura da telenovela brasileira.

conseguissem o restante do dinheiro. Esse fato fez com que a população, amedrontada, fugisse, no entanto, o herói permaneceu no local, com o intuito de proteger a igreja, detentora de várias relíquias preciosas. O ideário popular credita ao protagonista o fato de ele ter lutado bravamente com Navalhada. Para a população, instaurou-se uma luta bastante desigual: Roque contra mais de 30 homens. O herói foi crivado de balas, caiu morto, seus restos mortais foram atirados ao rio. No momento em que o grupo de bandidos invadiu a Igreja para pegar o ostensório maciço de ouro, uma tempestade atinge Asa Branca.

Quando a população retornou, no dia seguinte, ficou sabendo da atitude heroica de Roque em proteger a cidade. Dado como morto, o personagem passou a ser cultuado como um verdadeiro herói na localidade de Asa Branca. Também é atribuída ao personagem a proeza de ter concebido um milagre ao aparecer para uma garota na margem de um lago. Esse fato alimentou o ideário popular de que a lama do local era sagrada, servindo para alavancar o turismo da cidade. A mitificação gerada em torno de Roque Santeiro foi responsável pela modernização da cidade, que passa a contar com comerciantes que exploram a fé cristã e enganam turistas, os quais alegam que as peças sacras são originais e que foram fabricadas por Roque; a cidade recebe ainda uma boate, fato que provoca um grande embate entre as prostitutas e as beatas.

O processo de submissão com vistas à aprovação da telenovela iniciou-se em maio de 1975, quando foi enviada a sinopse para apreciação da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Na ocasião, o então diretor da DCDP, Rogério Nunes, solicitou o envio dos textos em grupos de 20 a 30 capítulos, antes de realizada, para que o órgão pudesse manifestar-se seguramente sobre a classificação etária. O primeiro parecer emitido pelo órgão avaliou 20 capítulos da telenovela e apontou vários aspectos negativos tratados pela trama, e, dentre as questões listadas e consideradas problemáticas, constavam “amores clandestinos”, “visitas de rapazes às moças após as 23 horas”, “tendências ao amor livre”, “sabotagem”, “distúrbios civis”, “depreciação da autoridade do delegado”, “justiça pelas próprias mãos” e “referências ao terrorismo”. A divisão de censura recomendou, inclusive, a adequação da história à temporalidade na qual ela se situava, os anos de 1960, com o intuito de evitar a citação de fatos recentes que apontassem para as questões políticas em voga.

Apesar da quantidade de problemas apontados pelos censores, os primeiros capítulos foram autorizados. Um mês depois, foi emitida uma correspondência assinada

por Rogério Nunes, com natureza de despacho, comunicando à Rede Globo sobre a liberação dos textos e reforçando a necessidade de manutenção das diretrizes apontadas pela censura sob pena de veto, supressão de capítulos, ou ainda, reclassificação da telenovela.

No mês de agosto, às vésperas da estreia de *Roque Santeiro*, foi encaminhada à Rede Globo uma nova deliberação advertindo a emissora de que, mesmo com as recomendações feitas anteriormente, procedeu-se a uma nova análise dos 10 capítulos iniciais, tendo sido verificados aspectos não recomendados para o horário das 20 horas, o que obrigou o órgão a reclassificar a telenovela para a faixa etária de 16 anos, liberando-a para o horários das 22 horas, mesmo assim sujeita a inúmeros cortes com a finalidade de suprimir cenas consideradas inconvenientes para os padrões morais e ideológicos impostos pela censura.

Esse fato desencadeou uma polêmica envolvendo a Rede Globo e o Governo Federal. A emissora, que havia se beneficiado do momento político, mantendo uma série de relações amistosas com o governo, demonstrou abertamente seu descontentamento, questionando o veto à telenovela em rede nacional. O apresentador do Jornal Nacional, Cid Moreira, leu um editorial em que a emissora, além de informar ao seu público que a telenovela *Roque Santeiro* havia sido proibida, expressou seu repúdio e indignação:

Desde janeiro que a novela *Roque Santeiro* vem sendo feita. Seria a primeira novela colorida do horário das oito da noite. Antecipando-se aos prazos legais, a Rede Globo entregou à Censura Federal o script dos vinte primeiros capítulos. No dia 4 de julho, finalmente o diretor de Censura de Diversões Públicas, Sr. Rogério Nunes, comunicava à Rede Globo: os vinte primeiros capítulos estavam aprovados para o horário das oito, “condicionados, porém – dizia o ofício – à verificação das gravações para obtenção do certificado liberatório.” O mesmo ofício apontava expressamente os cortes que deviam ser feitos e recomendava que os capítulos seguintes, a partir dos vinte já examinados, deviam manter – palavras textuais da Censura – “o mesmo nível apresentado até agora” (BOLETIM REDE GLOBO, 1975).

As controvérsias envolvendo a proibição da telenovela foram apresentadas pelo escritor em sua autobiografia. Ao se reportar ao contexto de proibição de *Roque Santeiro*, o dramaturgo afirmou que o motivo do veto, além de insólito, estava cercado de mistérios. Dias Gomes assinalou também que houve uma tentativa de reverter a situação tentando reclassificar a telenovela para o horário das 22 horas, mas não se obteve êxito, sobretudo

pela maneira como a censura tratou o veto, dizendo que para a reclassificação seriam necessários mais alguns “cortes de edição”.

Para substituir a trama, a Rede Globo reexibiu, de maneira compacta, *Selva de Pedra*, de autoria de Janet Clair. Em 03 meses, a emissora produziu outra telenovela com os mesmos requintes empregados na produção. Como forma de honrar os contratos estabelecidos e não sofrer altos prejuízos financeiros, a maior parte da equipe de produção, direção e elenco foi aproveitada da telenovela *Roque Santeiro*. *Pecado Capital* ganhou bastante destaque na sociedade por promover no telespectador um debate ético acerca de uma quantia exorbitante de dinheiro encontrada num banco de táxi.

Somente 10 anos depois, em plena euforia com o processo de reabertura política, foi possível dar continuidade à produção de *Roque Santeiro*, que ingressou na história da teledramaturgia nacional como uma das mais importantes produções televisivas do país por contar com um elenco primoroso, uma direção segura e bem ajustada, um texto denso, que mesclou nuances realistas, aspectos da modernização brasileira, a permanência das engrenagens de poder, a exploração do mito, os efeitos do sincretismo religioso, o processo de liberalização de costumes e, ainda, referências diretas ao cotidiano vivido.

Vale acrescentar que o contexto político da época também contribuiu para propagar uma projeção de sentimentos e, conseqüentemente, identificação no receptor. Como destaca o site *Memória Globo*, *Roque Santeiro* teve média de 67 pontos de IBOPE. Também vale destacar que, devido ao sucesso obtido pela exibição da telenovela, a Rede Globo foi premiada pela Associação Brasileira de Marketing, recebendo o prêmio *Destaque de Marketing*, em 1985⁸.

A segunda versão foi produzida e levada ao ar no período compreendido entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986, na faixa das 20 horas. Assinada por Dias Gomes e por Aguinaldo Silva, tendo como colaboradores Marcílio Moraes e Joaquim Assis, além do competente trabalho de direção realizado pela equipe composta por Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo.

A telenovela exibida no contexto de redemocratização sofreu uma série de problemas relacionados com a imposição de vetos a cenas, medidas que atestam o quanto o denominado período de reabertura política ainda mantinha a estrutura de poder da ditadura com seus mecanismos de controle. Sobre esse aspecto, a ampla pesquisa

⁸ A popularidade da telenovela foi tanta que a emissora, ao iniciar a comercialização de telenovelas pela *Globo Marcas*, apostou no sucesso de *Roque Santeiro*.

empreendida por Laura Mattos, que resultou em uma dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP e, posteriormente, ganhou uma versão em livro, ilustra perfeitamente esse aspecto. Como demonstrou a autora, foi encontrado no vasto material do arquivo nacional do Ministério da Justiça inúmeras anotações nos roteiros dos capítulos que exemplificam a imposição de inúmeros cortes em cenas sofridas pela segunda versão televisiva da telenovela.

Durante os 08 meses em que esse “folhetim modernizado” foi exibido, o Brasil acompanhou a história de Luís Roque Duarte, um artesão elevado à categoria de herói. Na produção da versão de 1985, o primeiro roteiro manteve sua essência, tendo sido atualizado em alguns pontos.

Os primeiros 50 capítulos foram escritos por Dias Gomes; a partir do capítulo 51 até o capítulo 100, foram escritos por Aguinaldo Silva, particularidade que revela uma polêmica ocorrida nos bastidores de produção da telenovela. Dias Gomes, em entrevista concedida para o *Jornal de Letras* de Lisboa, explicou que entregou à Rede Globo de Comunicação a sinopse detalhada da telenovela, reunindo-se semanalmente com os responsáveis para dialogar sobre os rumos que a produção deveria tomar. Em determinado momento, segundo o dramaturgo, a emissora passou a pressioná-lo para que assumisse integralmente a autoria, sob a alegação de que a telenovela estava caindo em termos de qualidade estética. Por essa razão, reassumiu integralmente a escrita da telenovela, o que gerou uma polêmica e alimentou inúmeras reportagens sobre os motivos que teriam levado à alteração dos escritores.

Quando ocorreu a substituição, Aguinaldo Silva revelou publicamente seu descontentamento, sentindo-se injustiçado por não lhe atribuírem o mérito de coautoria da telenovela. Para Igor Sacramento (2015), essa insubmissão do novelista pode ser notada em várias entrevistas concedidas por Aguinaldo Silva, que, na época, era praticamente um estreante na televisão, tendo escrito apenas *Partido Alto*, para o horário das 20 horas, em parceria com a novelista Glória Perez. Em reportagem publicada pela *Folha de São Paulo*, Aguinaldo Silva afirmou que a continuidade da telenovela apresentava dois problemas: a vulgarização das personagens femininas e a atitude extremamente enviesada pelo aspecto político. O novelista se referia ao fato de a personagem Lulu (Cássias Kis) voltar a ser representada com arroubos sexuais em detrimento da representação de uma mulher oprimida e sofredora, vítima de violência doméstica. Quanto à segunda crítica, o novelista ressaltou a “relação estreita com a

realidade imediata, dando um tratamento jornalístico à ficção. Aguinaldo Silva estava convicto de que a narrativa ficcional era [mais] rica e complexa do que a jornalística” (SACRAMENTO 2015, p. 493-494).

Considerações finais

Este artigo voltou-se para os complexos efeitos estabelecidos pela atuação da ditadura militar no cenário cultural brasileiro. Para tanto, investigamos a atuação da censura no veto à telenovela *Roque Santeiro*, ocorrido em 1975. Período amplamente marcado pela militarização do Estado, patriotismo conservador e pela forte presença de civismo hierárquico, os anos 1960 e 1970 emergem como uma espécie de parâmetro inescapável para a compreensão do complexo sistema de produção cultural do período, como muito bem destacou Tânia Pellegrini (1996) em suas incursões sobre o período.

O processo de modernização brasileiro empreendido pela ditadura, como perfeitamente explanou Marcelo Ridenti (2014), ocorreu de modo a promover um desenvolvimento econômico desigual conjugado com o cerceamento da liberdade de expressão. Essa fórmula, não é equivocado assinalar, foi responsável pela promoção no país de um ciclo de efervescência cultural e econômica atravessado por altas taxas de crescimento, constituindo o denominado “milagre econômico brasileiro”, conquistado a partir de um conjunto de fatores responsáveis por promover no país a transição de uma nação notoriamente rural para uma nação essencialmente urbana.

É nesse complexo sistema de forças produtivas que se insere a produção cultural do período. Tomando como referência a situação da televisão no país, podemos observar que o veículo foi cooptado pelo governo militar como uma forma de efetivar o projeto de integração nacional, que via na modernização conservadora o mecanismo fundamental para impor suas diretrizes. Com isso, passou-se a incentivar o desenvolvimento de aparato tecnológico com vistas a propiciar o desenvolvimento efetivo da televisão no país.

Nesse contexto, o veículo tornou-se a principal forma de captar e propagar imagens e representações que passaram, em certa medida, a tipificar a nação e, conseqüentemente, revelar o Brasil desconhecido para boa parte da população brasileira. É necessário ressaltar também que, no período em tela, a Rede Globo despontou como empresa campeã de audiência a partir da adoção de posturas empresariais voltadas para um modelo de profissionalização mais industrial para a televisão. Para tanto, é preciso

destacar o intenso processo de renovação da emissora com a eliminação de programas de auditório de forte apelo popular estruturados em torno de uma estética de gosto duvidoso.

Também é fundamental destacar os meios empregados pela emissora para conquistar a liderança. Do ponto de vista técnico, o controverso acordo com o grupo Time-Life possibilitou que a Rede Globo adotasse um modelo de gestão mais racional. Outra faceta dessa renovação da programação televisiva da emissora liga-se à imposição de uma estrutura fixa da grade de programação, peculiaridade que possibilitou empregar uma melhor racionalização da produção, além de consolidar o hábito do público em acompanhar a exibição de histórias dentro da lógica do “palimpsesto rígido” da emissora, com a divisão de horários para a exibição de telenovelas.

Nesse cenário, o enredo das telenovelas passaram a captar formas de sociabilização orientadas por determinadas convenções. Dessa forma, é bastante perceptível a importância assumida pelo gênero em vincular-se, nesse contexto, a um projeto de construção, captação e representação da modernidade brasileira, evidentemente dentro dos limites do gênero, que refletiu o projeto ideológico da emissora alinhado à ideologia do governo ditatorial de promover a “integração nacional”.

No que se refere à atuação da censura na teledramaturgia, ainda podemos entrever a existência de uma forte aliança estabelecida com o governo ditatorial. Sobre esse aspecto, Tânia Pellegrini (2014) assinala que ocorreu uma espécie de combinação de censura e cooptação, sobretudo devido aos estímulos e favores recebidos pela Rede Globo. Curiosamente, a recorrente estratégia da prática de acomodação movida por interesses comuns entre a emissora e o governo militar, que tinha na troca de favores seu modo de operar não obteve êxito no caso da telenovela Roque Santeiro, que foi proibida no dia de sua estreia.

Referências

GALVÃO, Walnice Nogueira Galvão. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2005.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. **Encontros**: Dias Gomes. In.: GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (Orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

GOMES, Dias. **Roque Santeiro**. (Telenovela em 166 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1985.

MEMÓRIA GLOBO. **Roque Santeiro**. Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque_santeiro.htm. Acesso em 12 dez. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: Ficção e política nos anos 70. Campinas: Mercado de Letras; São Carlos: Ed. UFSCar, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo e realidade na literatura**: um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.

PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 151-178, 2014.

QUINTAS, Laura Mattos Soares. **Herói mutilado**: Roque Santeiro e os bastidores da censura à tv na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.