

HERÓI MUTILADO

HERÓI MUTILADO

***ROQUE SANTEIRO*
E OS BASTIDORES
DA CENSURA À
TV NA DITADURA**

**COLEÇÃO
ARQUIVOS
DA REPRESSÃO
NO BRASIL**

**LAURA MATTOS
SOARES QUINTAS**

**COORDENADORA DA COLEÇÃO
HELOISA M. STARLING**

Copyright © 2019 by Laura Mattos Soares Quintas

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

PROJETO GRÁFICO

Kiko Farkas e Gabriel César/Máquina Estúdio

CAPA

Kiko Farkas e Bruno Sica/Máquina Estúdio

FOTO DE CAPA

Calazans/CPDoc JB

PREPARAÇÃO

Oficina de Criação

ÍNDICE REMISSIVO

Luciano Marchiori

REVISÃO

Ana Maria Barbosa

Carmen T. S. Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Quintas, Laura Mattos Soares

Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura /
Laura Mattos Soares Quintas — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
(Coleção arquivos da repressão no Brasil / coordenadora Heloisa M. Starling)

Bibliografia.

ISBN: 978-85-359-3270-6

1. Censura – Brasil 2. Ditadura militar 3. Gomes, Dias, 1922-1999 4. História do
Brasil 5. Roque Santeiro (Novela de televisão) 6. Telenovelas – Brasil 7. Televisão e
política – Brasil I. Starling, Heloisa M. II. Título. III. Série.

19-28402

CDD – 302.2345

Índice para catálogo sistemático:

1. Censura : Televisão : Sociologia 302.2345

Cibele Maria Dias – Bibliotecária – CRB-8/9427

[2019]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 – São Paulo – SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

para
Rose, Luciano, Rogério, Fernando e Henrique

INTRODUÇÃO 9

1º ATO, 1965

MORTO NO NASCIMENTO — *O BERÇO DO HERÓI*

- 1. A VIAGEM PROIBIDA 25**
- 2. O DIÁRIO INÉDITO 30**
- 3. CHEGA, CHEGA, CHEGA 41**
- 4. O FALSO HERÓI E O MAJOR 53**
- 5. MAIS QUE PORNOGRÁFICO 65**

2º ATO, 1975

HOJE NÃO TEM NOVELA — *ROQUE SANTEIRO 1*

- 6. O VEÍCULO SUBVERSIVO 85**
- 7. A GENTE SE VÊ NA GLOBO 96**
- 8. O MEU, O SEU, OS NOSSOS COMUNISTAS 105**
- 9. EMPREGO PARA CAMÕES 131**
- 10. BOA NOITE, CENSURA 139**
- 11. DESPERTAR LENTO E GRADUAL 162**

3º ATO, 1985

A NOVELA QUE FOI SEM NUNCA TER SIDO — *ROQUE SANTEIRO 2*

12. ASAS PARA VOAR, SEM SE DIVORCIAR 189

13. ESPELHO QUEBRADO DA BURGUESIA 204

14. DEMOCRATURA 220

15. DIABO MORTO, INFERNO VIVO 234

16. A NOVA REPÚBLICA E O “SIC” DO SNI 243

17. BOSTA E COCOZINHO 257

18. TÔ CERTO OU TÔ ERRADO? 268

AGRADECIMENTOS 283

NOTAS 285

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 331

CRONOLOGIA 347

CRÉDITOS DAS IMAGENS 379

ÍNDICE REMISSIVO 381

INTRODUÇÃO

CID MOREIRA VOLTOU À TELA LOGO APÓS A ABERTURA da nova novela das oito. Durante cerca de dois minutos, o apresentador do *Jornal Nacional* leu, com seu ar sóbrio, um editorial que pela primeira vez escancarava uma divergência entre a maior emissora de televisão do país e a ditadura militar. O próprio Roberto Marinho, dono da Rede Globo, escrevera o texto na véspera, quando recebeu com muita irritação a informação de que *Roque Santeiro*, de Dias Gomes, havia sido impedida pelo governo de estrear naquele 27 de agosto de 1975. Os 36 capítulos já gravados e editados tiveram de ser engavetados pela Globo, em uma censura inédita na história do Brasil. Nunca uma telenovela havia sido proibida dessa forma abrupta, com o telespectador sentado no sofá à espera de seu programa favorito.

Esse era o segundo ato na saga de tentar levar ao público a história de um povoado que gira em torno do mito de um falso herói. O primeiro se dera dez anos antes, quando a peça na qual a novela se inspirava, *O berço do herói*, do mesmo autor, foi proibida na data marcada para o lançamento, 22 de julho de 1965. O protagonista da peça teatral é um cabo da Força Expedicionária Brasileira (FEB), dado como morto na Segunda Guerra Mundial e transformado em santo na sua terra natal, que passa a lucrar com turistas em busca dos “milagres” do militar. Depois de dezessete anos, ele reaparece vivo da Silva. Em vez de morrer lutando pela pátria, desertara e passara a viver de bordel em bordel na Europa. Sua volta coloca em risco os negócios dos poderosos da cidade, que farão de tudo para manter o vivo morto, nem que para isso tenham de matá-lo.

Os militares, no comando do Brasil desde o golpe de 1964, não gostaram nada desse enredo e logo mandaram um recado a Dias Gomes,

dramaturgo consagrado e um dos mais célebres membros do Partido Comunista: “Pode tirar o cavalinho da chuva”, avisaram, com essas palavras. Enquanto estivessem no poder, a obra — que, para eles, “induzia ao desprestígio das Forças Armadas” — estaria vetada. E assim foi feito. O autor ainda tentou driblá-los em 1975: quando criou *Roque Santeiro* para a Globo, manteve sob sigilo a inspiração na peça censurada e, para despistar, mudou o protagonista, tirando-lhe a patente: em vez de um cabo, seria um jovem fabricante de imagens de santos, que teria morrido ao tentar proteger a cidade do ataque de bandidos. Mas a manobra foi descoberta pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), por meio de um grampo ilegal em um telefonema no qual o autor contava a um amigo que estava aprontando “essa pequena safadeza”. O truque de trocar o personagem até que era bom, mas, com disfarce ou sem disfarce, a segunda tentativa também deu em nada. Outra vez, Dias Gomes se viu forçado a tirar o cavalinho da chuva.

O falso herói só conseguiria reaparecer vivo em 1985, o ano da saída dos militares do comando do país. Foi quando a Globo decidiu produzir uma nova versão de *Roque Santeiro* para aproveitar o clima festivo do fim da ditadura. A novela que se tornara um símbolo da censura foi então ao ar para marcar a volta da liberdade de expressão, conquistando a maior audiência da história da televisão brasileira. Os laços coloridos da Viúva Porcina (Regina Duarte) e o bordão “Tô certo ou tô errado?” de Sinhozinho Malta (Lima Duarte) só não agradaram a um grupo restrito de telespectadores: os censores. Nesse terceiro ato, a história de Dias Gomes enfrentaria seguidos cortes da máquina repressiva montada ao longo dos 21 anos do regime militar, que não se desmontaria tão cedo na redemocratização.

Roque Santeiro era um mito. O novo Brasil também era.

Este livro segue a trilha dessa obra, que experimentou as mais variadas formas de repressão no início, no meio e no fim da ditadura, com uma trajetória ímpar. Além das interdições no palco e na televisão, foi barrada no cinema, quando Dias Gomes vendeu os direitos para a produção de um filme, mas não foi autorizado pelos militares nem mesmo a lhes enviar o roteiro para análise. Em 1965, antes do cancelamento do espetáculo teatral, o autor conseguira lançar a peça em livro. A relativa liberdade, consequência de um momento em que a Censura ainda se estruturava, co-

brava um preço alto. Qualquer “subversão” era imediatamente registrada nos arquivos da inteligência do governo, usados como base para os inquéritos policiais-militares. Em torno dessa papelada pairavam as mais variadas ameaças, inclusive a de prisão, entre as punições oficiais, e a de tortura e até a de morte, no rol das possibilidades ofertadas pelos porões.

A reconstituição dos três enfrentamentos de *Roque Santeiro* contra a censura — em 1965, 1975 e 1985 — elucida a maneira pela qual a repressão cultural foi sendo arquitetada como instrumento de manutenção do poder, ao sabor das oscilações das políticas da ditadura e em completa sintonia com outras formas de violência.

A proibição de *O berço do herói*, em 1965, se dá na primeira fase do regime, que vai do golpe, em 1964, à assinatura do ato institucional nº 5 (AI-5), em 1968, oficializando as mais extremas medidas da ditadura, como o fim do habeas corpus e o confisco de bens. Foi a época da montagem do sistema de repressão, quando o foco da Censura era evitar a conexão entre a cultura da esquerda, à ocasião mais fortemente representada pelo teatro, e as classes populares.

O veto à novela, em 1975, acontece na passagem dos “anos de chumbo”, entre o AI-5 e o extermínio das guerrilhas de esquerda, em 1974, para os da abertura “lenta, gradual e segura”, que se arrasta até 1985, quando os militares finalmente deixam o poder. Nesse estágio, a televisão, que se tornara o grande veículo de comunicação de massa do país, representava uma preocupação central para os censores, que temiam o seu potencial de mobilização da classe média contra o governo.

Quando *Roque Santeiro* por fim estreou, em 24 de junho de 1985, José Sarney, o primeiro presidente civil depois da ditadura, estava havia pouco mais de três meses no comando da chamada Nova República. Aclamada como um ícone da volta da liberdade de expressão, a novela acumulou 597 páginas na Divisão de Censura de Diversões Públicas. Àquela altura, a maior parte das supressões se relacionava à “moral e aos bons costumes”. Diante da rejeição da sociedade a restrições assumidamente políticas, esse foi o caminho dos censores para tentar preservar, apesar da redemocratização, os velhos princípios do poder.¹ Eram proibidos o adultério, beijos considerados picantes, mulheres ousadas e princi-

palmente homossexuais. Em um capítulo, a caneta rabiscou a palavra “bosta”, mas liberou “cocozinho”. E, da sinopse ao último capítulo, a Censura se incomodou com um padre que, não bastasse ser da Teologia da Libertação, corrente de esquerda da Igreja católica, ainda se apaixonava pela filha de Sinhozinho. Apesar de tantos cortes, a censura à “novela da Nova República” foi ofuscada, na imprensa, pela euforia com sua audiência histórica e com o fim da ditadura.

Era preciso manter o mito.

A base da pesquisa para este livro são cerca de 2 mil páginas de documentos oficiais produzidos durante a ditadura militar, dentre os quais estão os relatórios sobre *O berço do herói* e *Roque Santeiro* da Divisão de Censura, subordinada à Polícia Federal e ao Ministério da Justiça, e os dossiês que mencionam Dias Gomes no Serviço Nacional de Informações. A maior parte traz os carimbos de “confidencial” e “secreto”.

Consultei também o acervo pessoal do escritor, que inclui troca de correspondência entre ele e a direção da Globo, além de saborosas conversas com os amigos comunistas Ferreira Gullar e Jorge Amado. Tive acesso em 2011 a esse arquivo, em posse da segunda esposa e viúva do dramaturgo, Bernadeth Lyzio, que me autorizou a tirar uma cópia do mais precioso documento que dele faz parte: um diário pessoal em que Dias Gomes relata, entre outras histórias, o processo de criação e de montagem da peça *O pagador de promessas*, seu grande clássico teatral, cuja adaptação para o cinema obteve a Palma de Ouro, principal prêmio do Festival de Cannes, na França, em 1962.

São 78 páginas manuscritas, ora com caneta azul, ora preta, em um pequeno caderno, com 22 centímetros de comprimento por quinze centímetros de largura, envolto por uma capa dura costurada às páginas. As folhas estão naturalmente amareladas, algumas rasgadas e com as beiradas corroídas pelo tempo. A letra de Dias Gomes não era das mais legíveis; ele escrevia como um médico nos receituários. Quando errava, rabiscava a palavra com muitos traços, de forma que realmente tornasse impossível a leitura. Há passagens com até quatro linhas seguidas riscadas assim.

As anotações tratam dos dilemas para criar obras a partir de seu ideário de esquerda, com certa obsessão por retratar, e com isso idealmente transformar, o que entendia ser a realidade brasileira. Os registros vão de 1959 a 1962, período no qual Dias Gomes definiu as bases de sua dramaturgia, que depois seria transposta para a televisão. Há menções a todas as obras que ele escreveu ao longo desses anos: além de *O pagador de promessas*, são citadas *A invasão*, *A revolução dos beatos* e *O bem-amado*. A peça seguinte, de 1963, foi *O berço do herói*.

Rico documento para a história da cultura brasileira, o diário permaneceu inédito até a publicação deste livro (em setembro de 2019), que a ele dedica dois capítulos. São transcritos trechos nos quais o autor expõe suas angústias para conceber um teatro respeitado como arte e politicamente relevante, somadas a sua inquietude ao se ver entre a condição de militante de esquerda e a de intelectual midiático. Na última anotação, em 31 de maio de 1962, Dias Gomes provoca a si mesmo ao comentar a Palma de Ouro recebida pelo filme *O pagador de promessas*: “Passei a ser herói nacional. Parece-me que em tudo isso há um grande equívoco”.

Se o sucesso das peças em meio à “burguesia” já lhe soava contraditório diante de suas intenções comunistas, ainda mais paradoxal pareceria sua relação com a televisão. Não por acaso, Dias Gomes entrou na TV Globo em 1969, logo após a assinatura do AI-5, no auge do autoritarismo do regime militar. Sua carreira no teatro estava inviabilizada pela Censura, e a TV, inaugurada no país em 1950, consolidava seu alcance em território nacional e já concentrava metade do mercado publicitário brasileiro.

O crescimento foi impulsionado pela ditadura, por meio de incentivos fiscais e do investimento na estrutura para a transmissão de sinais. Aos militares interessava um veículo capaz de unificar a nação, em uma estratégia para facilitar seu domínio. Exatamente por isso, a televisão tornou-se essencial na disputa ideológica, atraindo a esquerda, que antes a considerava um meio de “alienação”, de afastar os telespectadores dos problemas reais.

Na Globo, Dias Gomes foi reforçar o projeto de uma nova teledramaturgia, que já contava com sua primeira esposa, a novelista Janete Clair. Pautada na realidade brasileira, essa nova teledramaturgia viria a substituir os rotei-

ros melodramáticos estrangeiros, muitos deles histórias de príncipes e princesas, de capa e espada. Quem saía de cena era a cubana Glória Magadan, poderosa diretora e autora de telenovelas nos anos 1960. Para ela, o Brasil não era um país romântico. E nenhum galã poderia se chamar João da Silva.

A nacionalização passou a atender às aspirações de todos. Emissoras, militares e comunistas buscavam criar uma identidade brasileira, ainda que ela pudesse ser bem diferente na concepção de cada um deles. Formou-se, então, um triângulo amoroso de alta voltagem, em que João da Silva passou a ser um nome perfeito para o mocinho.

As telenovelas se tornaram, em especial na década de 1970, o epicentro dessa convergência conflitante, da qual Dias Gomes foi certamente o principal representante. Elas absorveram — e diluíram — as intenções revolucionárias da esquerda, que buscava transmitir aos telespectadores mensagens consideradas de conscientização, ao mesmo tempo que fortaleciam a unidade nacional pretendida pelos militares e geravam os maiores lucros da indústria cultural.² Sucesso sem precedentes no país, mocinhos e vilões da tv viveram sob o fogo cruzado entre os vértices desse triângulo.

Na documentação do SNI, fica evidente a ambiguidade com a qual o governo se relacionava com a televisão e suas telenovelas. Se as reconhecia como aliadas na consolidação do regime, também as considerava perigosas em virtude da “infiltração comunista”. Relatórios destrinchavam o quadro de funcionários das emissoras, coletando dados das mais variadas formas, inclusive com informantes, para traçar um perfil de cada profissional. Dias Gomes colecionava descrições como “subversivo”, “comunista infiltrado”, “comunista notório e confesso”, “incentivador da luta de classes” e “membro da esquerda festiva”. Janete Clair, que enfrentou preconceito da esquerda pela carga romântica de suas tramas, tendo sido acusada de “alienada”, era colocada no mesmo time do marido pelos militares, que percebiam a abordagem de temas sociais embalados pelas juras de amor.

Nesse jogo de conveniências, o regime, ao mesmo tempo que fomentava o crescimento das tvs, utilizava a censura para controlá-las. Os militares nem precisaram inventar uma legislação censória; apenas moldaram a já existente ao seu bel-prazer, reforçando-a com decretos quando julgavam necessário, e concentraram o controle em Brasília a fim de es-

truturar o que seria o tripé de sustentação do poder: vigilância, repressão policial e censura.³

Diretamente ligado ao Palácio do Planalto, o SNI estava no topo de um sistema de informações sem precedentes no Brasil. Além da agência central, em Brasília, possuía regionais em vários estados. Contava ainda com a colaboração das Divisões de Segurança e Informações (DSIs), instaladas em cada ministério civil, e com as Assessorias de Segurança e Informações (ASIS), presentes em todos os órgãos públicos e autarquias federais. Esse sistema acumulava dossiês de pessoas, empresas e outras instituições, com base nos quais o regime traçava ações contra quem fosse considerado “inimigo”. O SNI reuniu 94 documentos que mencionam Dias Gomes, num total de 432 páginas, a maior parte delas com carimbos de “confidencial”, “sigiloso” e alguns com o de “urgente”.

Nas Forças Armadas funcionavam os temidos órgãos que combinavam a vigilância e a repressão: o CIE (Centro de Informações do Exército), o Cisa (Centro de Informações da Aeronáutica) e o Cenimar (Centro de Informações da Marinha). Foi a esse último que Dias Gomes teve de comparecer em fevereiro de 1971, apavorado com a fama de torturas e “desaparecimentos” que se davam no local. Lá, depois de ser obrigado a carimbar todas as digitais em sua ficha, ainda ouviu do agente uma pergunta sobre quem havia matado uma personagem de sua novela que ia ao ar na ocasião, ao que ele respondeu, com a ironia de sempre: “Isso eu não confesso nem sob tortura”.

A esses três órgãos se somava, nos estados, o aparato não menos violento dos Departamentos de Ordem Política e Social (Dops), subordinados às Secretarias de Segurança Pública, e os policiais civis das Delegacias de Furtos e Roubos. A partir de 1969, a Oban (Operação Bandeirantes) reuniu Forças Armadas, policiais civis e militares em um agressivo esquema de vigilância e repressão. Por fim, surgiu o sistema DOI-Codi (Destacamentos de Operação Interna-Centro de Operação e Defesa Interna), comandados pelo ministro do Exército.⁴

O Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) também se ligava ao organograma da estrutura repressiva, subordinado à Polícia Federal e ao Ministério da Justiça. Ainda que a conexão com a vigilância não fosse prevista formalmente, na prática o sistema era de retroalimen-

tação, com o SNI chegando a interferir diretamente na decisão sobre a produção cultural, como ocorreu com *Roque Santeiro*, o que fazia da caneta dos censores uma ferramenta estratégica da imensa máquina montada para coibir tudo o que soasse a contestação.

A fórmula já fora testada no Brasil. Na ditadura Vargas, o controle à produção cultural tornou-se política prioritária de Estado com a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), diretamente subordinado aos mandos e desmandos do ditador, que também o utilizava para se autopromover. Com a saída de Vargas, em 1945, o órgão foi extinto, mas não a sua herança maldita.

Na ditadura militar, o aparato legal para a censura foi o mesmo aplicado no Brasil durante os anos democráticos que se passaram entre o final da Era Vargas e o golpe de 1964, uma prova de que esse mal não é exclusividade de regimes de exceção. Da interdição de *O berço do herói*, em 1965, aos cortes de *Roque Santeiro*, em 1985, a justificativa foi o decreto 20943. Assinado em 1946, pouco após a deposição de Getúlio, serviu como base para a maioria dos pareceres de censores por mais de quatro décadas, até a Constituição de 1988, punindo tudo o que fosse visto como ofensivo ao “decoro” e aos “interesses nacionais”. Independente do que fosse alegado juridicamente, os vetos sempre compreenderam propósitos políticos, como fica claro na documentação da ditadura sobre as telenovelas. A moral burguesa, deliberadamente criticada pelos autores de esquerda, era, ao lado da segurança nacional, um pilar do regime autoritário. Para os militares, os comunistas infiltrados nos meios de comunicação tentavam destruir os “valores tradicionais” a fim de criar um clima de desagregação social favorável à derrubada da ditadura. Cada cena de adultério, cada beijo lascivo e cada personagem homossexual, entre outras “perversões”, eram considerados ataques diretos aos ditadores.

Em resposta a tamanho “perigo”, criou-se uma complexa rotina em que linha por linha de todos os roteiros era conferida por um grupo de censores, que também assistia previamente, ora na Divisão de Censura, ora nas próprias emissoras, aos capítulos gravados, mais de 2 mil por ano, em média.⁵ O trabalho era minucioso, chegando, por exemplo, à cronometragem de beijos e à discussão de quantos segundos deveriam ser

suprimidos.⁶ A depender da circunstância, técnicos eram designados para acompanhar a edição, determinando diretamente aos diretores o que devia ser eliminado e exigindo ajustes técnicos, como na iluminação e no foco das cenas, a fim de atenuar o que considerassem negativo.⁷

O formato das telenovelas, em capítulos escritos ao longo da exibição, fazia com que tvs e censores mantivessem uma negociação incessante em um relacionamento permanentemente tenso. Além de enviar os roteiros e os capítulos gravados, as emissoras eram obrigadas a informar detalhes corriqueiros da produção, como troca de cenários ou ausência de atores ou atrizes por motivo de doença ou outro qualquer.⁸ Chegavam também a ser responsáveis pelo transporte dos censores. Certa vez, em 1974, dois deles reclamaram que a Tupi não fora buscá-los de carro para irem ao estúdio censurar capítulos de uma novela, o que não poderiam fazer a pé porque estava chovendo.⁹

Em telefonemas e trocas de correspondências, travava-se um verdadeiro cabo de guerra. Muitas vezes diretores e autores viajavam a Brasília na esperança de reverter, pessoalmente, decisões na Divisão de Censura, que mantinha uma sala de reunião para recebê-los. Roberto Marinho, em casos mais graves, como o de *Roque Santeiro*, intervinha para tentar uma solução por cima, negociando com o alto escalão do governo.

Diante do poder comercial e da popularidade das novelas, além do prestígio de seus autores, os acordos eram sempre o melhor negócio para todos. Nesse sentido, elas estavam mais protegidas de decisões peremptórias do que programas jornalísticos e de auditório, muitos dos quais foram tirados do ar por determinação direta dos militares ou através do sufocamento econômico. O governo, maior anunciante do país, costumava cortar verba publicitária do que não lhe agradasse, investir em conteúdo que lhe fosse amigável e pressionar empresas privadas a fazer o mesmo.

No jornalismo, não satisfeito em listar os assuntos proibidos, definia o foco de notícias do seu interesse e exigia a veiculação de conteúdos estratégicos para a guerra ideológica, como os vídeos de jovens participantes da luta armada que se declaravam “arrepentidos” após serem submetidos à tortura.

Já a perseguição aos programas de auditório foi reforçada com base no marketing do “milagre econômico” do Brasil moderno. No afã de aniquilar tudo o que fosse taxado de “má qualidade”, os militares protagonizaram um show de arbitrariedades. Abelardo Barbosa, o Chacrinha, um dos mais conhecidos animadores de auditório, chegou a ter ordem de prisão decretada por se desentender com uma censora que havia ido ao estúdio de seu programa reclamar das roupas ousadas das dançarinas, as chacretes. Ele nem pôde tirar a fantasia, costumeiramente usada nas apresentações, antes de ser levado à delegacia, onde prestou depoimento por cinco horas.¹⁰

No caso das telenovelas, ao modificar passagens do roteiro em vez de proibi-lo por completo, o governo fazia com que as TVs mantivessem forçosamente a contínua busca por arranjos, num estado de permanente “débito” com os militares, situação que tornava os censores coautores compulsórios dos novelistas e impulsionava a autocensura. Na tentativa de evitar problemas, as próprias emissoras determinavam vetos internamente, chegando a contratar ex-funcionários da Censura. E esses vetos podiam ser mais difíceis de reverter do que os oficiais. Dias Gomes, certa vez, em carta a Boni, diretor da Globo, reclamou que todos os funcionários da emissora, “desde os mais escalonados até os mais humildes”, pareciam ter se transformado em censores: “Quando passo pelos porteiros, já temo que um deles me chame de lado e diga: ‘Olhe, vi no videotape aquele episódio. Acho que você deve mudar aquela cena, aquilo não passa...’”.

O clima de terrorismo terminava por moldar o processo criativo. Os autores costumavam preparar capítulos mais longos, já prevendo a porcentagem que seria cortada em Brasília, e carregar nas tintas em determinados trechos no intuito de atrair para eles a caneta dos censores e obter a liberação do restante, a tática do “boi de piranha”.

A barganha sistemática prevaleceu na ditadura. Ainda que páginas inteiras de roteiros fossem não raramente rabiscadas e até o rumo de personagens pudesse ser determinado pelos censores, a coerção costumava ser imperceptível ao telespectador. A imprensa, sob censura em diversos momentos da ditadura, pouco noticiava a respeito. As emissoras, por sua vez, evitavam fazer alarde, temendo um agravamento da ingerência ou outras represálias por parte do governo.

A proibição drástica a *Roque Santeiro* em 1975, seguida da contundente reação da Globo, apesar de ter se tornado simbólica da censura à tv na ditadura, representou uma quebra nessa sequência, o que faz com que seus bastidores sejam ainda mais reveladores da complexidade do triângulo amoroso de alta voltagem.

Por trás do inesperado rompimento na rotina de negociação, está o início da derrocada do regime, que se debatia entre a abertura e a resistência da denominada “linha dura”, com a Censura oscilando em meio às diferentes vertentes. Apenas dois meses depois daquele “boa noite” de Cid Moreira que acordou os telespectadores para o pesadelo da repressão à cultura, o jornalista Vladimir Herzog, diretor de telejornalismo da tv Cultura, foi assassinado no DOI-Codi de São Paulo, onde havia se apresentado espontaneamente para depor sobre sua atuação no Partido Comunista.

O tripé repressivo estava descontrolado e começou a ruir.

Este livro é uma versão revista e ampliada da dissertação de mestrado que defendi em 2016 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, orientada pelo professor e jornalista Eugênio Bucci. A edição contou com as observações da professora e historiadora Heloisa Starling, coordenadora da coleção Arquivos Abertos da Repressão no Brasil.

A escolha de *Roque Santeiro* como objeto de pesquisa está longe de pressupor que a censura à telenovela ou à televisão na ditadura militar tenha sido mais dramática ou relevante do que a outras áreas da cultura ou à imprensa. Trata-se de um enfoque, sem menosprezar o panorama do amplo cerceamento de que foram vítimas todos os que ousaram não falar a mesma língua do poder.

A intenção foi contribuir para um viés ainda pouco explorado. A censura aos programas televisivos costuma ser menos estudada do que a ocorrida no teatro, no cinema, na música e nos jornais, por exemplo. É, certamente, um resultado do papel ambíguo desempenhado pela tv, que se aliou ao regime e dele se beneficiou, apesar de ter aberto espaço a conteúdos críticos. Ainda que as outras áreas culturais e a imprensa tenham também experimentado essa relação dúbia em maior ou menor grau, nada se compara ao

peso que a televisão brasileira adquiriu na ditadura, para o bem e para o mal. Cultivou-se, além disso, um velho preconceito com a produção da TV, considerada pouco nobre e menos significativa do que a de outros meios para a compreensão da realidade do país. Felizmente essa (falta de) noção vem sendo superada, e a documentação da Divisão de Censura e do SNI tem muito a contribuir para iluminar narrativas daqueles tempos sombrios.¹¹

Os papéis guardam pistas para a investigação do cruzamento entre o poder e a televisão, que a partir dos anos 1960 tornou-se protagonista da construção de uma identidade nacional via indústria cultural. Percorrê-los é seguir uma rota que Bucci assim resumiu: “Pode-se pensar o Brasil a partir da televisão? Sim, sem dúvida. E talvez não haja mais a possibilidade de pensar o Brasil sem pensar a TV”.¹²

Aqui, pensamos a ditadura militar a partir de *Roque Santeiro*, marco das telenovelas brasileiras, para as quais confluíram objetivos antagônicos do governo e da oposição, em um jogo balizado pela censura. A saga do falso herói de Dias Gomes, além de revelar o modus operandi dos censores no início, no meio e no fim do regime ditatorial, traz à tona a persistência do cerceamento à liberdade de expressão em governos democráticos. Na raiz dos vetos em 1985, após a saída dos militares, está a dificuldade de superar mecanismos autoritários. E o fato de a novela ter sido registrada na memória nacional como uma festa unânime da democracia, sem espaço para o contrassenso da censura, reforça a reflexão que o próprio enredo propunha: a resistência de romper com mitos.

Assim como é preciso romper com o mito de que a censura é restrita a ditaduras, igualmente não se pode esquecer de que ela é suprapartidária, “democraticamente” distribuída à direita e à esquerda, porque visa à manutenção do poder para qualquer que seja a tendência política. Dias Gomes, em seu diário, menciona a desaprovação de um personagem de uma de suas peças, *A invasão*, pelo Partido Comunista. Não fala em censura e sempre negou intervenção do PCB em seu trabalho, mas isso não era raro com outros artistas, até mesmo com alguns de seus amigos próximos, como o escritor Jorge Amado e o dramaturgo Oduvaldo Vianna.¹³ A direção partidária inventava personagens, matava outros e proibia obras inteiras, em consonância com a caneta pesada da ditadura soviética.

No Brasil, a Constituição de 1988 determinou o fim da censura e o advento da classificação indicativa, baseada em uma proposta elaborada com a colaboração de um grupo de intelectuais “ex-censurados” da ditadura, entre eles Dias Gomes. O Estado, portanto, não poderia mais modificar ou proibir nenhuma obra, apenas indicar para qual faixa etária ela seria recomendada.

Em 1990, o Estatuto da Criança e do Adolescente estabeleceu uma vinculação entre a classificação de programas de televisão e os horários de exibição, estipulando, em caso de descumprimento da regra, punições que iam da multa à suspensão da programação por até dois dias. Quanto mais alta a faixa de idade a que o programa fosse recomendado, mais tarde deveria ser veiculado.

A exigência, apoiada por instituições de defesa da infância, foi acusada de censória pelas emissoras de TV, que tentaram derrubá-la na Justiça. No centro da discussão estavam as telenovelas. Classificadas antes da estreia por meio das sinopses, tinham de seguir as determinações do governo para a faixa etária a que se destinavam. Do contrário, poderiam ser reclassificadas para uma idade superior e obrigadas a mudar de horário. Como uma alteração assim representa risco financeiro para as emissoras, os autores eram, na prática, obrigados a alterar o roteiro conforme a determinação do Estado.

Coautor da versão de *Roque Santeiro* de 1985, Aguinaldo Silva, mais de duas décadas depois, precisou explodir um bar na novela *Duas caras*, em 2007. Naquele cenário, dançarinas faziam *pole dance* — dança sensual em torno de uma barra vertical —, o que foi considerado inadequado para as 21h pelo Ministério da Justiça, responsável pela classificação. À época, em seu blog, o autor relacionou o episódio à censura, lembrando que em 1985, apesar do dispositivo censório oficial, não foi preciso acabar com a boate Sexus, de *Roque Santeiro*, e comentou, irônico: “Hoje todos nós, criadores, devemos dar graças aos céus, pois vivemos num governo democrático, cujos líderes lutaram bravamente contra as arbitrariedades de então, e, por isso, jamais admitiriam o retorno desse estado de coisas”.¹⁴

Em 2016 o Supremo Tribunal Federal julgou inconstitucional a vinculação obrigatória entre a classificação por idade e os horários de exibição.

Tanto uma quanto a outra devem ser apenas sugeridas pelo Estado. As faixas etárias dos programas têm de ser informadas aos telespectadores pelas emissoras, que podem ser responsabilizadas judicialmente por eventuais abusos.

Ainda que esse debate tenha amadurecido, concentra-se na censura praticada pelo Estado. Ela, porém, tem muitos outros tentáculos, inclusive na Justiça, em que a defesa da liberdade de expressão coexiste com magistrados travestidos de censores. Se na ditadura o martelo de juízes se somava à caneta do governo, após a Constituição de 1988 a “judicialização” da censura recrudescu.¹⁵

Outro censor implacável, seja qual for o sistema político, é o poder econômico. No tempo de *Roque Santeiro*, as televisões e seus anunciantes eram grandes autoridades nesse departamento. A partir do surgimento da internet, companhias de tecnologia como Facebook, Google e Twitter, com monopólios internacionais e uma concentração de capital inédita,¹⁶ determinam o que pode e o que não pode ser dito de um modo que tv Globo nenhuma jamais sonhou. Se, por um lado, as redes sociais diversificam as vozes, também se prestam a patrulhamentos capazes de dizer pessoas e pensamentos. As correntes de intolerância, não raro, são alimentadas por notícias falsas, as *fake news*, produzidas por quem tem interesse na destruição alheia, divulgadas por empresas com critérios exclusivamente financeiros e disseminadas pelos internautas, cada um deles um operário não remunerado dessa nova máquina censória.

Ampla, geral e irrestrita, a censura conta com o suporte de parte da sociedade, que não só a deseja como a exige. E sempre terá, na ditadura ou na democracia, defensores confessos e aqueles que levantam a bandeira da liberdade de expressão, desde que concordem com o que é dito.

Roque Santeiro é um mito. O fim da censura também é.

1º ATO, 1965

MORTO NO NASCIMENTO

O BERÇO DO HERÓI

1. A VIAGEM PROIBIDA

CARLOS LACERDA NÃO SE DEU CONTA da pólvora que tinha nas mãos. No dia 18 de maio de 1953, seu jornal, *Tribuna da Imprensa*, publicou sem destaque uma foto enviada pela agência oficial de notícias soviética. No canto direito da página 5, a imagem, em apenas duas colunas, abria a seção O Pequeno Mundo, de notas internacionais, com uma legenda inofensiva: “Uma delegação de trabalhadores e partidários da paz do Brasil, em visita a Moscou, colocou coroas de flores no Mausoléu da Praça Vermelha”.

Só duas semanas depois Lacerda identificou Alfredo Dias Gomes em meio aos tais “partidários da paz” da fotografia. Fosse ele apenas mais um autor teatral subversivo em início de carreira, vá lá, mas o homem era diretor de programação da Rádio Clube, propriedade de Samuel Wainer, arqui-inimigo de Lacerda.

A fotografia merecia ser promovida. Na edição de 27 de maio, ela voltou ao jornal, agora em três colunas e na primeira página, quase integralmente dedicada a atacar Wainer. “Diretores da Rádio Clube levam flores ao túmulo de Stálin”, dizia o título. O texto afirmava que, na imagem, do “bando de Samuel Wainer” foram identificados Dias Gomes, diretor da rádio, e Cláudio Santoro, diretor musical. “Vale dizer que Dias Gomes detém o posto-chave da rádio, que todos os dias manda ao ar programas de ódio social.” Mais grave: a quinta-coluna do rádio brasileiro, bradava a *Tribuna*, viajara a Moscou financiada pelo Banco do Brasil. A expressão “quinta-coluna”, originada na Guerra Civil Espanhola, referia-se aos apoiadores das quatro colunas que marcharam em Madri para derrubar o governo. Passou a designar espiões e grupos que atendem interesses contrários aos da instituição vigente. O jornal de Lacerda o usou para denunciar a infiltração comunista na rádio.¹

A excursão brasileira ao Primeiro de Maio soviético desembarcava em uma guerra da imprensa carioca que tinha, de um lado, Lacerda, e, do outro, Samuel Wainer e Getúlio Vargas. O texto sobre a viagem era parte de uma série de reportagens que acusava Wainer de formar seu grupo de comunicação graças a financiamentos do Banco do Brasil, facilitados pelo presidente em troca de apoio político.

Além da Rádio Clube e da então recém-lançada revista *Flan*, Wainer era dono do diário *Última Hora*. Fundado em 1951 como vespertino carioca, no ano seguinte já circularia em São Paulo e, no auge, chegaria à distribuição nacional, com sede própria em sete estados. Tornara-se, assim, o maior concorrente da *Tribuna*,² que Lacerda lançara em 1949 no Rio de Janeiro, após conseguir angariar fundos com a ajuda de influentes amigos católicos, como Alceu Amoroso Lima, Gustavo Corção e Sobral Pinto.³

Em meados de março daquele ano, Dias Gomes recebera o convite para se unir à comitiva de Moscou, organizada por Jorge Amado, seu camarada do Partido Comunista. Conterrâneos, eles se conheciam dos tempos em que Dias ainda morava em sua cidade natal, Salvador, quando seu irmão mais velho, Guilherme, e Amado formaram a autointitulada Academia dos Rebeldes, uma tentativa juvenil de se contrapor à Academia Brasileira de Letras.⁴

A proposta de viajar à capital soviética deixou Dias em um dilema: ele tinha, de um lado, seu patrão, Samuel Wainer, pró-Getúlio, e de outro o PCB, que, com lógicas paradoxais e complexas, estava naquele momento aliado a Lacerda na campanha para depor o presidente. O jovem comunista preferiu enganar o chefe e topou ir a Moscou, inventando que faria uma viagem de estudos à Inglaterra. Para isso, endividou-se — não com o Banco do Brasil, como denunciava a *Tribuna*, mas com um agiota.

Diante da repercussão da reportagem sobre a viagem, Wainer mandou demiti-lo, assim como a Santoro. Quem cumpriu a ordem foi o diretor comercial, Marques Rebelo, simpatizante do Partido. A emissora, como quase todas as outras, era coalhada de comunistas. Dias havia contratado pecebistas como o próprio Cláudio Santoro, músico clássico com quem ele dividira o quarto em Moscou, e o ator Mário Lago, seu companheiro nas noites de boemia.⁵

Havia um estagiário de dezoito anos, também ligado ao PCB, que não saía de seu pé. O garoto fora empregado a pedido de José Hernandes, que editara um romance de Dias, *Dois sombras apenas*, em 1945. Era José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Conhecido como Boni, chegou a participar de um congresso comunista em Praga. Havia sido levado à militância pelo radialista e pioneiro da tv Túlio de Lemos, mas sua filiação terminaria não muito depois, aos vinte e poucos anos. Decepcionou-se com membros que lhe solicitaram espaço na programação de rádio para a propaganda de uma exposição iugoslava. Eles não queriam um preço mais barato, para o Partido economizar, mas mais alto, a fim de dividir o superfaturamento.⁶

Entre um programa e outro, os estúdios da Rádio Clube eram usados para reuniões políticas e, tarde da noite, funcionários assistiam a filmes rejeitados pelo circuito comercial, muitos deles soviéticos, em um cine-clube organizado por Luiz Alípio de Barros, crítico de cinema do jornal *Última Hora*.⁷

Apesar de disseminada, essa efervescência comunista tinha de se manter o mais sigilosa possível naquele ano para lá de turbulento. Em 5 de janeiro de 1953, foi assinada uma nova Lei de Segurança Nacional, mais ampla e severa do que a por ela revogada, a primeira da República brasileira, de 1935. Greves e qualquer movimento de crítica ao poder constituído, como a “incitação à luta de classes”, tornaram-se crimes, punidos com cadeia.

Dias perdeu o emprego em meio ao caos político do Brasil, com a divisão dos militares, a tentativa de deposição de Getúlio liderada por Lacerda e os reflexos da guerra fria. Além de demitido, foi condenado ao que na época costumavam chamar de “lista negra” da radiodifusão, um combinado informal entre empresários para barrar a contratação de comunistas e afins. Para o jovem dramaturgo apaixonado pelo teatro, o trabalho no rádio era um fardo, mas importante para a sua sobrevivência financeira. E aquela era uma hora especialmente errada para ficar desempregado, endividado com um agiota e com o nome incluído na relação dos vetados. Janete Clair, com quem se casara em 1950, havia interrompido a carreira de locutora e atriz de radionovelas no ano anterior, quando perdera um filho com poucas semanas. Ela era Rh negativo, e Dias, positivo.

O bebê herdara o sangue do pai, provocando uma reação de incompatibilidade com os anticorpos da mãe, e a medicina tinha então poucos recursos para evitar sua morte prematura causada pela chamada eritroblastose fetal.

Para piorar, o casal havia acabado de obter um empréstimo bancário a fim de comprar o primeiro apartamento da família, na rua Senador Vergueiro, no Flamengo, onde morava com o primogênito, Guilherme, de três anos, e com a mãe de Dias, d. Alice. Com a demissão da Rádio Clube, o escritor devolveu o imóvel e voltou para o aluguel, em uma casa na rua Saturnino de Brito, no Jardim Botânico.⁸

O teatro ele abandonara quase dez anos antes, desiludido com a preferência do mercado pelas comédias, com a resistência a uma estética mais realista e nacional e com vetos políticos a seus textos. Voltar aos palcos agora, com o nome na lista negra, era uma ideia descartada. Uma pena, pois os palcos fervilhavam. Naquele ano de 1953 nascia o Teatro de Arena, iniciado com o grupo da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo e que tinha como objetivo contrapor-se ao modelo do TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia, voltado a produções mais caras e a textos estrangeiros. O Arena logo se tornaria um centro de arte engajada, alinhado às estratégias da esquerda.⁹ Suas peças, elaboradas com base na valorização de uma cultura de raízes nacionais, denunciavam injustiças sociais e eram voltadas às classes populares, com intuito de conscientização do público para uma transformação da sociedade.

Dessa turma, Dias Gomes só iria se aproximar depois. Diante das circunstâncias daquele momento, restava-lhe a televisão, tão sem prestígio, instalada havia três anos no país — a tv Tupi fora inaugurada em setembro de 1950 na cidade de São Paulo, na primeira transmissão da América Latina. Com recursos mínimos, não muito atrativo para o mercado publicitário, o veículo mantinha poucos profissionais com contrato e, quando precisava, comprava textos de roteiristas. Dias fez seus primeiros trabalhos para a Tupi do Rio com pseudônimo. Para assinar suas criações para o teatro de comédia na tv, usou o nome da esposa, o de Paulo de Oliveira, seu ex-assistente na Rádio Clube, e o do amigo Moysés Weltman, do Partido Comunista.¹⁰ Em uma verdadeira “farra de troca de nomes”, assinou, por exemplo, como Wanda Wladimir, junção dos nomes dos dois filhos de

Moyses.¹¹ Quando os amigos recebiam o pagamento, “miserável”, Dias ia a suas casas para buscar o dinheiro. Assim seria durante nove meses, até ele ter um programa liberado com o seu nome pela Standard Propaganda, que produzia conteúdo para o rádio e para a tv. Dois anos depois, conseguiria novamente um emprego, na Rádio Nacional, de onde viria a ser expulso posteriormente também em virtude de sua ligação com o comunismo.

A entrada na lista negra do rádio não era sua primeira complicação por motivos políticos. Logo na estreia nos palcos, com uma peça escrita quando tinha apenas dezenove anos, aprendeu o significado de liberdade cerceada. *Pé de cabra*, sobre um ladrão filósofo que falava em hipocrisia e distribuição de renda,¹² só pôde ser montada por Procópio Ferreira, em julho de 1942, após ter dez páginas cortadas pelo Estado Novo, que a considerou marxista. Dias, que jurava nunca haver lido Marx, resolveu ler.

Dois anos depois, em 1944, iria se filiar ao Partido Comunista Brasileiro.¹³ Ele e o PCB tinham praticamente a mesma idade. Sob o reflexo da Revolução Russa de 1917, o Partido fora criado em um congresso em Niterói, em março de 1922, com a intenção principal de promover a revolução do proletariado, substituindo o capitalismo pelo socialismo.¹⁴ Sete meses depois, em 19 de outubro, nascia o dramaturgo, que passaria grande parte de sua vida seduzido por essa proposta, intercalando diferentes graus de ligação com o Partido, ora convocando seus princípios, ora os recusando, em um jogo complexo de culturas políticas.¹⁵

Independentemente da intensidade de seu engajamento com os comunistas, Dias Gomes recrutou, da primeira à última obra, um exército de personagens que denunciariam as mazelas sociais do país.