



Revista de História

ISSN: 0034-8309

revistahistoria@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Ribke, Nahue

EL RÉGIMEN MILITAR BRASILEIRO Y LAS CENSURAS TELEVISIVAS: ENTRE LAS LÓGICAS
INTERNAS DE PRODUCCIÓN Y EL CONTEXTO POLÍTICO

Revista de História, núm. 169, julio-diciembre, 2013, pp. 323-348

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285029402012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL RÉGIMEN MILITAR BRASILEIRO Y LAS CENSURAS TELEVISIVAS: ENTRE LAS LÓGICAS INTERNAS DE PRODUCCIÓN Y EL CONTEXTO POLÍTICO

Contato
Kazan 10 C1
43703 - Raanana - Israel
E-mail: nahuerib@gmail.com; rivkenhu@post.tau.ac.il

Nahuel Ribke*
Tel Aviv University

Resumen

Este artículo analiza la censura televisiva durante el periodo del régimen militar brasileiro, apuntando a la existencia de diversos tipos de censura empleados a los distintos géneros televisivos. Estas diferencias de criterios y mecanismos a la hora de censurar la televisión dejan al descubierto el tenso encuentro entre las lógicas de producción de la industria televisiva y la visión de la televisión por parte del régimen militar como instrumento de control social y vehículo para la educación de las masas. Basándose en la extensa documentación encontrada en los archivos de la Divisão de Censura e Divertimento Público (DCDP), este artículo se propone reconstruir el entramado de relaciones de poder, complicidades y tensiones que afectaban la producción televisiva durante el periodo del régimen militar brasileiro.

Palabras clave

Televisión – régimen militar brasileiro – censura – géneros televisivos – DCDP.

* Profesor Adjunto en el Departamento de Comunicação y Departamento de Estudos Culturais, Universidad Hebrea de Jerusalém y Doutor pelo Instituto Swerdlin de História y Cultura de América Latina, Universidad de Tel Aviv.

THE BRAZILIAN MILITARY REGIME AND TELEVISION CENSORSHIP: BETWEEN THE INTERNAL LOGICS OF PRODUCTION AND THE POLITICAL CONTEXT

Contact
Kazan 10 C1
43703 Raanana, Israel
E-mail: nahuerib@gmail.com; rivkenhu@post.tau.ac.il

Nahuel Ribke
Tel Aviv University

Abstract

This article analyzes the television censorship during the Brazilian military regime, pointing to the existence of various types of censorship employed to different television genres. These differences in criteria and mechanisms to censor television expose the tense encountered between the logic of production of the television industry and television viewing by the military regime as an instrument of social control and vehicle for education of the masses. Based on the extensive documentation found in the archives of the Division of Censorship and Public Entertainment (DCPD), this paper aims to reconstruct the network of relationships of power, complicity and tensions affecting television production during the Brazilian military regime.

Keywords

Television – Brazilian military regime – censorship – television genres – DCDP.

El interés académico sobre la censura durante el periodo del régimen militar brasileiro ha crecido en los últimos años, estimulado en gran parte por la apertura de archivos de la división de censura. Estos archivos contienen información sobre los criterios y procedimientos empleados por la censura en general y al mismo tiempo nos revelan aspectos más cotidianos de la censura, dejando al descubierto un entramado de negociaciones, tensiones y conflictos poco estudiados hasta los últimos años. Entre los trabajos más recientes, se pueden destacar los que abordan la censura en los diferentes campos de la cultura como ser el cine, el teatro y la música popular.¹ Dentro de los trabajos sobre la censura y los medios de comunicación de masa, se destacan los que analizan la censura a la prensa escrita.² A pesar de su enorme popularidad y su gran impacto en la vida pública, la censura televisiva fue poco investigada desde el punto de vista académico.³ Este artículo analiza la censura televisiva durante el periodo del régimen militar, apuntando a la existencia de diversos tipos de censura empleados a los distintos géneros televisivos. Estas diferencias de criterios y mecanismos a la hora de censurar la televisión dejan al descubierto el tenso encuentro entre las lógicas de producción de la industria televisiva y la visión de la televisión por parte del régimen militar como instrumento de control social y vehículo para la educación de las masas.

La escasez de trabajos sobre la censura televisiva puede deberse a dos razones principales. En primer lugar, existía una visión generalizada sobre la televisión durante el periodo del régimen militar que tendía a colocarla en un lugar ambiguo, interpretando su función por un lado como totalmente alineada y funcional al régimen militar y por otro lado, como superflua e irrelevante para

¹ Ver por ejemplo: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001; PINTO, Leonor Estela Souza. *Le cinema brésilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 a 1985*. Université de Toulouse, Le Miral, Ecole Supérieure d'Audiovisuel, Toulouse, 2001; GARCIA, Miliandre. *"Ou vocês mudam ou acabam": Teatro e censura na ditadura militar*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

² SOARES, Glaucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Anpocs, vol. 4, fasc. 10, 1989, p. 21-43; KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. 1ª ed. São Paulo: Fapesp, 2004.

³ Para algunos trabajos recientes sobre este asunto: MARCELINO, Douglas Attila. *Para além da moral e dos bons costumes*. Monografia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004; RIBKE, Nahuel. 2011. Decoding television censorship during the last Brazilian military regime: The censor as negotiator and censorship as a semi-open interpretative process. *Media History*. Routledge, vol. 17, fasc. 1, 2011, p. 49-61.

entender la realidad política y social de aquellos años.⁴ Este tipo de actitud de los historiadores respecto a la televisión no es exclusividad de los historiadores del Brasil, si no que es un fenómeno que abarca la totalidad de la disciplina en sí y tiene su raíz en los prejuicios y miedos que despertó la pequeña pantalla desde sus comienzos en las elites intelectuales. Estos sectores veían a la televisión como un instrumento alienador que no merecía ser analizado en profundidad ya que carecía de cualquier tipo de sofisticación.⁵ Afortunadamente, en los últimos años, principalmente una vez que la televisión abierta tal como la conocimos hasta fin de los años 1980 esta desapareciendo, se puede observar un crecimiento en el interés de los historiadores en la televisión como herramienta de análisis y comprensión de la historia reciente.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación de la televisión utilizando las herramientas creadas por la historia como disciplina nos presenta múltiples desafíos, algunos muy difíciles de sobrellevar, como por ejemplo la falta de archivos audiovisuales. Esto se debe principalmente a que el material fílmico fue reutilizado múltiples veces y aquel que fue archivado, no se conservó en buen estado.⁶ Por otro lado, la mayor parte del material audiovisual de la época está en manos de empresas privadas, como por ejemplo la red Globo que es reticente en permitir el libre acceso a sus archivos, al mismo tiempo que creó un departamento que emplea personal académico cuya misión es escribir la historia de la institución.⁷ Como no se puede esperar de otra manera, la versión de la historia contada por una institución de fuertes intereses en el presente, cuya participación en la época del régimen es altamente cuestionada, debe ser tomada con mucho cuidado.⁸

⁴ Este tipo de visión puede extraerse de textos que analizan con diversas metodologías y distintos grados de rigor académico la relación entre la red Globo y el régimen militar en distintos momentos de su historia. Ver: HERZ, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre, RS: Tchê!, 2005; MATTOS, Sérgio. *The impact of the 1964 revolution on Brazilian television*. San Antonio, Tex. (114 Idell, San Antonio 78223): V. Klingensmith Independent Publisher, 1982; HARTOG, Simon. *Beyond Citizen Kane*. UK: Channel 4, Documentary Film.

⁵ ANDERSON, Christopher e CURTIN, Michael. Writing cultural history: The challenge of radio and television. In: BRUGGER, Niels e KOLSTRUP, Soren (eds.). *Media history: Theory, methods and analysis*. Aarhus University Press, p. 15-32.

⁶ Ibidem.

⁷ Como ejemplo de este tipo de publicación, ver: PROJETO MEMORIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. *Dicionário da TV Globo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005; Idem. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004; SOUTO MAIOR, Marcel e PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. *Almanaque da TV Globo*. São Paulo: Editora Globo.

⁸ RIBKE, Nahuel. Writing the history of telenovelas under Brazilian military rule (1964-1985): Censure reports instead of audiovisual archives? *Critical Studies in Television*. Manchester Uni-

Impedidos de acceder a material audiovisual de la época, la apertura de los archivos de la Divisão de Censura e Divertimento Público (DCDP) referidos a la televisión nos abre la oportunidad de observar y analizar de forma profunda e incisiva como funcionó la censura televisiva durante el periodo del régimen militar. Los archivos de la DCDP contienen miles de pareceres de censores respecto a programas de televisión emitidos a partir del año 1968 hasta el fin del régimen militar. Estos pareceres incluyen criterios empleados a la hora de evaluar los contenidos televisivos, recomendaciones de restricciones y castigos a aquellos programas que no se encuadren en los criterios establecidos.

Los pareceres están ordenados en carpetas que incluyen todos los documentos existentes a determinado programa de televisión. Esto nos permite llevar a cabo el seguimiento de la documentación de una telenovela o de un programa de auditorio por ejemplo, desde su comienzo hasta su fin. Las carpetas sobre cada programa incluyen correspondencia entre funcionarios de la censura y directores y productores de las redes de televisión, cartas de telespectadores a la censura, revelándonos un complejo entramado de relaciones reciprocas, negociaciones y tensiones entre la industria televisiva y distintos eslabones del régimen militar. Cabe destacar que la metodología aplicada por los censores fue cambiando paulatinamente de acuerdo a la capacitación de los censores y el incremento de los recursos económicos y tecnológicos con que disponía la división de censura. Si en un principio, el análisis de los censores se realizaba desde los canales de TV asistiendo la programación en vivo, con la implementación del videotape y la modernización de los canales, la actividad de la división de censura fue centralizada en Brasilia, a pesar de que también hacia el fin del régimen subsistían aun sucursales estaduais.⁹

Uno de los descubrimientos más interesantes que surgen al analizar los documentos de la censura, tiene que ver con el gran poder de persuasión de la red Globo para revocar decisiones de la censura que afectaban sus intereses económicos. Una carta enviada por el jefe de la DCDP Aloysio Muhthelhaler de Souza a su superior, el jefe de la Policía Federal el general Jose Bretas Cupertino el 17 de Octubre de 1969 sobre la telenovela *Véu de Noiva* es muy ilustrativa sobre el limitado poder de la censura oficial respecto a la entramada red de contactos e influencias que poseía el imperio

versity Press, vol. 5, fasc. 2, 2010, p. 146-153.

⁹ RIBKE, Nahuel. Decoding television censorship during the last Brazilian military regime: The censor as negotiator and censorship as a semi-open interpretative process. *Media History*. Routledge, vol. 17, fasc. 1, 2011, p. 49-61.

comunicacional de Rio de Janeiro. En esta carta, el jefe de la DCDP se queja enfáticamente de que la red Globo consigue sistemáticamente revocar las decisiones de la censura en su contra debido a los aceitados contactos de sus funcionarios con altos estamentos del régimen, en detrimento de otras redes de televisión que no cuentan con los mismos recursos.¹⁰ No podemos saber a ciencia cierta a cerca de la respuesta de los altos estamentos a la queja del jefe de la censura por los privilegios de la red Globo. Lo que si podemos saber, a través de los documentos, es que el documento siguiente encontrado en los archivos, firmado por el jefe de la censura unas semanas más tarde, contiene el nombre de otra persona como jefe de la censura en lugar de Muhlethaler de Souza.¹¹

A pesar de que a primera vista estos pareceres parecen restringirse a un procedimiento burocrático seco, los informes de los censores revelan un amplio margen para la expresión de los gustos y preferencias personales, que a veces tendía a hacer desaparecer la línea divisora entre el papel que ejercían como censores y el placer que podían sentir como telespectadores. El parecer emitido por el censor Walter Sá Ferreiro de Melo sobre el capítulo noveno de la telenovela *A gata de visón*, del 8 de julio de 1968, es muy ilustrativo sobre la delgada línea que separaba al censor de televisión del espectador, que al mismo tiempo se nutre de otros medios de comunicación. Para afirmar su visión positiva de la novela y también de su propio trabajo, el censor transcribe en el parecer, el comentario publicado sobre este programa en el periódico del día anterior:

Sobre esta novela transcribo el artículo de Magdala Gama de Oliveira, publicado en su columna Radio/TV, del periódico *Diário de Notícias*, del día 07/07/1968: "...esperando a Ibrahim (Sued) me quede viendo la novela *A gata de visón*, pudiendo apreciar mejor esta excelente producción (desde el ponto de vista del tele-teatro) de la Central Globo de Novelas. No todo son tonterías en la televisión. Pero resulta bastante trabajoso para el espectador más exigente encontrar algunas joyas entre la basura de programas

¹⁰ Informação referente a telenovela *Véu de Noiva*. Carta do chefe da SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao diretor de Departamento da Polícia Federal, 19. Brasília: Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

¹¹ Scripts de telenovela. Constâncio Montobello encaminha, 05/01/1970. SCDP. Brasília: Polícia Federal, Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

populares". Este comentario, viniendo de una cronista muy exigente, equivale a una ratificación plena del cuidado con que son examinados los capítulos transmitidos.¹²

Además de los pareceres, las carpetas dedicadas a cada programa incluyen correspondencia interna en la que los censores informan y emiten sus opiniones. Pedidos y quejas a sus superiores, así como correspondencia intercambiada entre censores, jefes de producción de las estaciones de televisión y diferentes eslabones del régimen militar. Otro tipo de correspondencia que nos ofrece una perspectiva distinta sobre la censura televisiva en este periodo incluye cartas que enviaban ciudadanos particulares a la censura, quejándose sobre el nivel de contenidos televisivos en general y sobre algunos programas en particular que eran considerados obscenos e inapropiados para un medio masivo como la televisión.¹³ Estas cartas, escritas mayormente por habitantes de ciudades medianas y pequeñas, alejadas de los grandes centros urbanos, nos pueden servir por un lado para entender el impacto que tenía la televisión en los hábitos y costumbres de comunidades del interior, como del tipo de presión que existía por parte de la población hacia la censura, por una postura más rígida hacia los programas de televisión.

El análisis de los pareceres conservados, junto con la información complementaria obtenida de la prensa escrita y de testimonios en forma de biografías, testimonios orales y entrevistas nos revela una gran variedad de criterios y asimetrías respecto a la rigidez con que los diversos programas eran censurados. Esto no se debe a una cuestión arbitraria, sino que tiene que ver con el encuentro entre las lógicas de producción de cada género televisivo, los criterios y mecanismos de trabajo de la censura y el contexto político en las diferentes etapas del régimen. En este sentido, nos parece más apropiado referirse en el plural a las censuras televisivas, haciendo hincapié en los diversos mecanismos de censura ejercidos por el régimen hacia la industria televisiva.

¹² *A gata de visão* – capítulos 1–20. Walter Sá Ferreira, 08/07/1968. TCDP. Brasília: Polícia Federal. Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

¹³ Este tipo de material fue analizado por Carlos Fico en el siguiente artículo: FICO, Carlos. *Prezada Censura: cartas ao regime militar*. *Topoi*. UFRJ, vol. 3, 2002, p. 251–286.

Censura de géneros de entretenimiento: programas de auditorio y telenovelas

La comparación entre los programas de auditorio, programas que fueron fuertemente censurados por el régimen, con las telenovelas, género televisivo que creció exponencialmente durante el periodo más duro del régimen y a pesar de la censura sistemática fue tratado con relativo cuidado, es un buen ejemplo para ilustrar los distintos criterios y patrones con que eran censurados los diferentes géneros televisivos. Una de las preguntas más candentes que surgen al comparar estos dos géneros durante el periodo del régimen militar es porqué a pesar de que los programas de auditorio no tenían una postura crítica hacia el régimen, de hecho casi todos los animadores simpatizaban con el gobierno de facto, o por lo menos no expresaron en ningún momento reparos a su gestión, estos fueron fuertemente censurados, provocando su salida de la pantalla hasta casi el final del régimen.¹⁴ Otra de las preguntas más relevantes sobre la censura televisiva durante el régimen militar, es porque dramaturgos reconocidos, con historia de militancia en partidos de izquierda, se convirtieron en piezas claves en el género de las telenovelas, al mismo tiempo que su actividad en el campo teatral estaba prácticamente vedada por la censura.¹⁵ Creo que para responder estas preguntas, debemos enfocarnos en la intersección de las lógicas internas de producción de cada género con el contexto histórico-político del momento. Tanto los programas de auditorio como las telenovelas se ubicaban en los primeros puestos del *ranking* de audiencia entre fin de los años 1960, principios de los setenta. Los programas de auditorio eran transmitidos principalmente durante los fines de semana durante varias horas en el periodo de la tarde y noche, mientras que las telenovelas eran transmitidas diariamente en horarios centrales.¹⁶ Mientras que los programas de auditorio eran trans-

¹⁴ Las biografías sobre Chacrinha y Flavio Cavalcanti están entre las fuentes mas interesantes sobre la relación entre ellos y el régimen militar: PENTEADO, Léa. *Um instante, maestro!* Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 1993; BARBOSA, Florinda & RITO, Lucia. *Quem não se comunica se trumbica*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

¹⁵ RIBKE, Nahuel. Telenovela writers under the military regime in Brazil: Beyond the cooptation and resistance dichotomy. *Media, Culture & Societ.*, Sage, vol. 33, fasc. 5, 2011, p. 657-674.

¹⁶ Durante la semana del 15 al 21 de enero de 1968, el programa de Chacrinha, transmitido los domingos desde las 20:00 horas hasta las 22:00 de la noche se ubicó en el primer lugar entre los programas mas vistos en la ciudad de Rio de Janeiro con un *rating* de 58,7%. Durante la semana del 25 al 31 de agosto de 1969, el programa de Silvio Santos, transmitido el día viernes entre las 21:00 y la medianoche, fue el programa mas visto en la ciudad de São Paulo con

mitidos en vivo y se desarrollaban en torno a la figura de los carismáticos animadores que dirigían el espectáculo, las telenovelas tenían un esquema de producción semi-industrial que dejaba poco espacio a la improvisación. Creo que podemos encontrar en este punto una de las principales razones para entender el destino dispar entre un género y otro.

Flavio Cavalcanti y Chacrinha, junto con Silvio Santos, eran los animadores más populares de la televisión brasileira entre los años 1968-1972. Gozaban de los salarios más altos de la industria televisiva y sus programas tenían amplia repercusión en la prensa escrita.¹⁷ Muchos de los conflictos entre los animadores y la censura y otros eslabones del régimen tenían que ver con el hecho de que eran transmitidos en vivo, sin un guion fijo que podía ser examinado de antemano. Los archivos de la censura nos revelan una gran cantidad de episodios en los cuales los censores se quejan de que los conductores violaban una y otra vez instrucciones de la censura empleando vocabulario desapropiado y mostrando imágenes obscenas desde el punto de vista de los censores.¹⁸ Esta visión de los programas de auditorio como perniciosos a la sociedad en general era compartida por grupos antagónicos a nivel político-ideológico. Si por un lado militantes de izquierda e incluso académicos los veían como parte de la maquinaria de propaganda del régimen para alienar a las masas de la realidad social;¹⁹ diferentes eslabones del régimen militar, los veían como parte de una conspiración comunista cuyo objetivo era disolver los pilares de la civilización cristiana-occidental. El informe de la investigación policial militar (IPM) sobre el secuestro del embajador norteamericano Charles Burke Elbrick a manos de organizaciones de izquierda que combatían al régimen militar es muy ilustrativo sobre como el debate sobre

37,50% de *rating*. El programa de Flavio Cavalcanti, *Um instante maestro*, transmitido el día martes de la semana entre el 10 y el 16 de febrero de 1969 se adjudicó el séptimo lugar entre los programas más vistos. Archivo Ibope. Archivo Edgar Leuenroth. Universidade de Campinas

¹⁷ A profissão dos 30 milionários. *Veja*. São Paulo: Abril, 12 de março, 1969, p. 60-61.

¹⁸ Ver por ejemplo los siguientes pareceres: Parecer sobre programa *Buzina do Chacrinha* do dia 26/10/69. J. Vieira Madeira, 19 Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP; *Buzina do Chacrinha* do dia 16/12/1969. Selma Chaves, 19 Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

¹⁹ Ver por ejemplo testimonio del periodista y cineasta Fernando Pacheco Jordão del año 1979 al Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo. La biografía sobre Chacrinha también sostiene la percepción prevaleciente en grupos de izquierda sobre la relación entre el programa y el régimen militar. BARBOSA, Florinda & RITO, Lucia. 1996, op. cit., p. 145. Desde el punto de vista académico, ver por ejemplo trabajo que relaciona el programa de Flavio Cavalcanti con la ideología de la Escuela Superior de Guerra. BARBOSA DE OLIVEIRA, Lucia Maciel. *Nossos comerciais por favor! O programa Flavio Cavalcanti e a Escola Superior de Guerra - década de 1970*. Tese de mestrado, Universidade de São Paulo - ECA, São Paulo, 2001.

los programas de auditorio impregnaba el debate social, llegando incluso a lugares insospechados. El informe, redactado por el general de brigada Tasso Villar de Aquino, relata al detalle el proceso de investigación realizado por los organismos de seguridad y denuncia la infiltración subversiva en los medios de comunicación, definiendo a los programas de auditorio como

fuentes puntos de apoyo a la acción comunista en el proceso de mediocrización y excitación del pueblo, dotando a la televisión de un sentido opuesto de aquel que le corresponde en la colaboración por mejorar la calidad educativa y cultural del pueblo. **Son altamente nocivos al entender del encargado de esta investigación, los programas de Chacrinha, Dercy Gonçalves y Silvio Santos de la TV Globo.**²⁰

Como se desprende del informe sobre el caso Elbrick, la lógica de la guerra fría en el contexto brasileiro llegó a impregnar contenidos televisivos que poco antes eran considerados como mero entretenimiento, siendo que ambos bandos en puja veían a los programas de auditorio como armas en manos del bando opuesto. Si bien la hostilidad hacia los programas de auditorio por parte del régimen se desarrolló en forma paulatina, a partir del año 1971 hubo un episodio específico que marcó el destino de los programas de auditorio durante este periodo. Este punto de inflexión sucedió el 29 de agosto de 1971 cuando Chacrinha y Flavio Cavalcanti invitaron a sus respectivos programas a doña Cacilda – seu Sete da Lira, una madre de santo que se presentaba vestida de hombre, fumando habanos y bebiendo cachaça.²¹ Doña Cacilda admitía tener poderes sobrenaturales e intento hacer uso de ellos en vivo y en directo por la pantalla de televisión, lo que generó un gran revuelto en la opinión pública y entre los distintos eslabones del régimen.²² El ministro de Comunicaciones del régimen, Higini Corsetti, aprovechó sin dudas el episodio para demostrar una rápida y ágil respuesta del gobierno ante semejante afronta y también no dudo en dejar su visión

²⁰ Asunto: Sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick. Reservado. Doc. 01617. Tasso Vilar de Aquino, general de Brigada, 25/01/1970. Ofício nº 60 – IPM. Rio de Janeiro: Ministério do Exército, Primeiro Exército, Divisão Blindada 17. Arquivo Dops, São Paulo.

²¹ Sobre la popularidad de doña Cacilda en el comienzo de los años 1970, ver: LOPES, Wanderley. *Salve seu Sete da Lira: A nova dimensão da umbanda*. Cruzeiro. São Paulo: Diários Associados, 19/05/1971, p. 4-14.

²² Curiosamente, sobre este incidente, no se encontraron registros pertinentes en los archivos de la Censura, pero si abundante información en la prensa escrita. Sobre la repercusión de este evento en la prensa y en la sociedad en general, ver Chacrinha: Conclusão da Censura. Censura estuda a suspensão de Chacrinha e Flavio Cavalcanti por terem exibido seu Sete na TV. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 03/09/1971; *Jornal do Brasil*, 02/09/1971.

sobre los cambios que deben ocurrir en la televisión para que esta cumpla el papel tan importante que le adjudicaban en la construcción de una gran nación. Entre los cambios anunciados, el ministro se refirió en un artículo publicado en la revista *Veja* el 22 de septiembre de 1971 a la necesidad de gravar los programas antes de su emisión. El mismo artículo hace referencia al comentario de un censor del Estado de Guanabara, explicando que “ningún *script* puede prever que es lo que Chacrinha hará una vez que salga al aire”.²³ Unos meses después, el ministro es citado nuevamente por la prensa al explicar los cambios a realizarse en la televisión:

...Los programas de auditorio deben ser más cortos, debe haber menor concentración de publicidad en el *prime time*, nada de películas no aptas para menores de 14 años. Sobre todo, un alto nivel moral, prohibiendo situaciones que directa o indirectamente, estimulen el erotismo, el alcoholismo o las perversiones sexuales.²⁴

Los choques constantes con la censura, la pérdida de la espontaneidad al ser transmitidos en diferido y el deseo de parte de directivos de los canales de televisión de complacer a funcionarios del régimen cumpliendo las directivas explícitas e implícitas respecto a los contenidos televisivos, llevaron a la salida paulatina de los programas de Chacrinha y Flavio Cavalcanti de los primeros planos de la televisión brasileira. De los tres principales animadores de la televisión brasileira, el único que consiguió sobrellevar el periodo del régimen militar sin sufrir la persecución de la censura fue Silvio Santos, e inclusive logró fortalecer su posición durante este periodo hasta convertirse en dueño de una red nacional de televisión (SBT).²⁵ Chacrinha y Flavio Cavalcanti estuvieron fuera de la televisión brasileira por largos períodos desde principio de los años 1970' hasta el fin de la década, periodo que coincide con los años más duros del régimen. A pesar de que no hubo durante este período una prohibición explícita por parte del régimen, la presión económica del régimen sobre los canales de televisión para restringir los aspectos más “popularescos” o sensacionalistas de los programas, sumada a los castigos aplicados a los animadores por incumplimiento de las

²³ As normas de boa conduta. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 18/05/1971, p. 85.

²⁴ Idem, p. 23.

²⁵ El libro de la antropóloga María Celeste Mira sobre la red SBT contiene amplia información sobre el proceso de construcción del conglomerado económico de Silvio Santos desde sus comienzos en la radio hasta la obtención de la licencia para construir una red nacional de TV por parte del gobierno militar. MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Sílvia Santos e o SBT*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

normativas de la censura llevaron a su decadencia y eventual salida de la televisión.²⁶ Flavio Cavalcanti nunca más consiguió retornar a los primeros planos. Quebrado económicamente, Cavalcanti dejó la televisión en el año 1975, retornando solamente hacia el final de la década con poco éxito hasta su fallecimiento en año 1986.²⁷ Chacrinha tuvo un destino bastante mejor con el proceso de apertura, retornando a la red Globo en 1982 hasta su fallecimiento en el año 1988.

El destino dispar de Chacrinha y Flavio Cavalcanti ya con el proceso de apertura en marcha, se debe principalmente a dos factores. En primer lugar, la figura de Chacrinha comienza a ser revalorada como una expresión valiosa y genuina de la cultura popular brasileira, en cuanto el régimen militar en retirada pasa a concentrar sus fuerzas en mantener el control político, dejando de lado las aspiraciones “educativas” para con el público masivo. El último presidente militar, João Figueiredo, buscó de forma bastante descarada la cercanía de Chacrinha como forma de incrementar su popularidad y legitimar su continuidad en el poder.²⁸ En segundo lugar, Flavio Cavalcanti, a pesar de la censura que sufrió, continuo siendo identificado como una figura relacionada con el régimen militar, sobre todo por su participación en golpe que derrocó a João Goulart, además de rumores sobre supuestas delaciones a rivales ideológicos.²⁹ Estos hechos impidieron, a mi entender, que con el proceso de redemocratización la figura de Cavalcanti sea rescatada y revalorizada con el fin del régimen militar, tal como sucedió con la figura de Chacrinha.

El destino de Santos en comparación con sus competidores puede tener dos explicaciones. En primer lugar, Santos era dueño de su espacio televisivo, a través del cual promocionaba productos de otras empresas que poseía. Esta independencia económica le permitió posiblemente alinearse mejor con las directivas del gobierno sin caer totalmente en la competencia despiadada por la audiencia que libraba los otros dos competidores.³⁰ En segundo lugar, el

²⁶ Sobre las sanciones económicas impuestas a estos dos animadores y sus consecuencias ver las siguientes fuentes: Chacrinha: Conclusão da Censura. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 03/09/1971; O senhor dos domingos. Flavio Cavalcanti: um padre frustrado e a sua paróquia de 30 milhões de fieis. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 28/06/1972; Censura suspende por dois meses Flavio Cavalcanti. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16/03/1973, p. 58.

²⁷ PENTEADO, L. 1993, op. cit., p. 203-204.

²⁸ Animador de TV elogia Figueiredo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17/11/1978.

²⁹ Sobre este asunto ver: SALEM, Armando. Demagogo? Não, eu sou eu. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 10/07/1970, p. 3-5.

³⁰ Es interesante notar que los archivos de la DCDP no contienen pareceres sobre Silvio Santos. Sin embargo, artículos periodísticos pesquisados revelan castigos por parte de la censura que

poderío económico de Santos le sirvió para trabar excelentes relaciones con la cúpula militar, colocando a disposición funcionarios y allegados recursos para eventos de relaciones públicas, como por ejemplo festivales de beneficencia que organizaban esposas de encumbrados generales.³¹ Su solidez económica, además de su vínculo de confianza y apoyo al gobierno militar, le posibilitaron la adjudicación de una licencia para crear una red nacional de televisión, en detrimento de otros grupos económicos más independientes, o quizás menos confiables desde el punto de la cúpula militar del régimen.³²

La producción de telenovelas sufrió mucho menos la presión de la censura, a pesar que convivía diariamente con ella. Durante los años más duros del régimen, acabó de consolidarse como el género televisivo preferido por el público brasileiro, destacándose con no pocas producciones innovadoras desde el punto de vista estético y arriesgadas en vista al dialogo que este genero mantenía con la realidad nacional.³³ Al observar el desarrollo de este género televisivo durante el periodo del régimen militar, existen algunos datos muy llamativos que pueden colocar en tela de juicio algunos de los lugares comunes sobre el funcionamiento de la televisión durante este periodo. En primer lugar, 32 de las 67 novelas que fueron producidas por la red Globo entre los años 1968-1979 fueron escritas por dramaturgos identificados con la izquierda brasileira que, en algunos casos, tenían sus obras prohibidas de ser exhibidas en el teatro.³⁴

Tras el análisis de los pareceres referidos a las telenovelas transmitidas entre los años 1968-1979, llama la atención el extenso proceso de negociaci-

cesaron a partir del año 1971. Ver por ejemplo: Silvio Santos faz candidato beber purgante e é advertido pela Censura. *Jornal do Brasil*, 09/09/1969; DPF suspende Silvio Santos. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 16/12/1970.

³¹ Ver por ejemplo: O grande espetáculo e show da caridade. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 04/08/1972.

³² Sobre este asunto, ver: Mudança de linha. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 27/03/1974, p. 60; MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Sílvia Santos e o SBT*. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 81-2.

³³ Sobre el fenomenal desarrollo de este genero televisivo, ver: ORTIZ, Renato, BORELLI SIMÕES, Helena Silvia e ORTIZ RAMOS, Jose Mario. *Telenovelas: historia e produção*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989; HAMBURGUER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005; BORELLI SIMÕES, Silvia. *Telenovelas: padrão de produção e matizes populares*. In: CRUZ BRITOS, Valerio e BOLAÑO, Cesar (eds.). *Rede Globo 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Editora Paulus, 2005, p. 188.

³⁴ Dias Gomes con nueve telenovelas escritas hasta el año 1979 y Lauro Cesar Muniz con siete se encuentran entre los escritores mas prolíficos durante este periodo, ambos ex militantes del partido comunista brasileiro. MIS – Museu da Imagem e do Som. Lauro Cesar Muniz – Depoimento. São Paulo, 1980; JÚNIOR, Gonçalo. Dias Gomes e o macarthismo a brasileira. In: JUNIOR, Gonçalo (ed.). *País da TV: a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad Livros, 2001, p. 82-83.

ón que existía en torno a la aprobación de los capítulos, sin que este llevase en la mayoría absoluta de los casos a una eventual ruptura o sanción que impidiese la continuidad de las transmisiones. Dentro del cuerpo de censores, de forma similar a la situación en los altos cargos del régimen, existía una división entre grupos que sostenían una línea más dura, frente a otros que adoptaban una postura más permisiva respecto a los contenidos producidos. Los pareceres sobre la telenovela *Assim no céu como na terra*, escrita por Dias Gomes y transmitida en el año 1970, nos muestran hasta qué punto existían posiciones divergentes entre el staff de los censores, opiniones que seguramente reflejaban divergencias estéticas y probablemente ideológicas. En el parecer de Eda Coutinho que analizo los capítulos 91-95 de dicha telenovela, la censora define los diálogos como “objetivos, claros, perfectos, como toda su obra”, concluyendo que se trata de “una excelente telenovela, con una trama muy interesante que agrada y captura al espectador”.⁵⁵ El parecer del censor Wilson de Queiroz Garcia que analizo los capítulos 99-108 nos presenta una posición diametralmente opuesta sobre la telenovela, cuestionando el hecho de que haya sido aprobada como apta para menores de 16 años. Queiroz se refiere a la novela como “totalmente contraria a los principios que la censura debe preservar, para así cumplir su deber frente a la sociedad dentro de los dictámenes de la ley y la moral”; definiendo las escenas y diálogos como “capaces de influenciar negativamente al espectador por lo que muestran de deprimente y las influencias perturbadoras para la formación moral de la juventud”.⁵⁶

La mayoría absoluta de los pareceres sobre las telenovelas nos indican que por lo general las medidas más duras, que implicaban por ejemplo un cambio de horario de transmisión, eran sistemáticamente rechazadas por los cargos superiores. Solo hubo un caso de una telenovela, *Roque santiero*, que fue censurada luego de ser filmada y anunciada como estreno eminente a los telespectadores. A pesar de que este caso es frecuentemente citado como caso representativo de censura a las telenovelas, creo que *Roque santiero* es una excepción respecto a la relación entre este género y la censura. Existen diversos factores que nos llevan a la conclusión de que la decisión de censurar esta telenovela fue iniciativa de sectores del Ejército alineados a la línea

⁵⁵ Parecer del día 11 de noviembre del 1970, firmado por la técnica de censura Eda Coutinho Barbosa. SCDP. Brasília: Polícia Federal. Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

⁵⁶ Parecer del día 7 de diciembre de 1970, firmado por el técnico de censura, Wilson de Queiroz Garcia. SCDP. Brasília: Polícia Federal. Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

dura que reaccionaron con este y otros episodios al proceso de apertura gradual llevado a cabo por sectores del régimen que deseaban un retorno paulatino del poder a manos de civiles.³⁷ En primer lugar, la producción de *Roque santeiro*, al ser la primera telenovela filmada en colores, representó una apuesta económica muy fuerte por parte de la red Globo.³⁸ La red contaba con personal de amplios contactos con los distintos eslabones del régimen cuya función era impedir justamente decisiones que pudieran afectar el flujo normal de las transmisiones. Es improbable que la red Globo que se destacaba por su prudencia y complacencia en las relaciones con el régimen militar, se arriesgara a desatar un conflicto abierto que pusiera a ambos en evidencia.³⁹ En segundo lugar, los pareceres de la censura, que evaluaron el guion de los primeros veinte capítulos, pidieron solo cambios leves en la trama, sobre todo en comparación con otras telenovelas que recibieron críticas más severas y sin embargo fueron transmitidas sin mayores complicaciones.⁴⁰ En su autobiografía *Apenas um subversivo*, Alfredo Días Gomes señala que se trató de una operación de facciones duras del Ejército que incluyó escuchas telefónicas a fin de probar el contenido subversivo de la telenovela.⁴¹

Al intentar entender la diferencia en el trato de la censura hacia estos dos géneros, creo que podemos resaltar tres elementos principales. En primer lugar, el hecho de que los programas de auditorio eran transmitidos en vivo, sin un guion totalmente estructurado, generaban mucha incomodidad entre los censores que muchas veces veían en vivo como sus instrucciones no eran obedecidas. Entre las capas más altas del régimen, es altamente probable que la improvisación y la espontaneidad que reinaban en estos

³⁷ Entre los episodios nefastos que sucedieron en aquella época, podemos mencionar el asesinato del periodista Vladimir Herzog, dos meses después de la censura de *Roque santeiro*, mientras se encontraba detenido en una prisión. JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 1979; GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 346-348.

³⁸ FILHO, Daniel. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 174-175.

³⁹ Sobre los directores de la red Globo que trabajaban de forma constante con la censura para solucionar cualquier tipo de inconveniente que pueda surgir, ver: CLARK, Walter e PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*. Editora Best Seller, 1991, p. 254-255; FERREIRA, Paulo Cesar. *Pilares via satélite: da Rádio Nacional à Rede Globo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁴⁰ Ver por ejemplo, carta enviada por el director de la DCDP Rogerio Nunes a la dirección de Globo el día 4 de julio de 1975, indicando solamente cortes leves en escenas amorosas en los primeros 10 capítulos. Dos semanas mas tarde, el mismo Rogerio Nunes manda a los directivos carta haciendo una evaluación radicalmente opuesta de los capítulos examinados indicando el cambio de horario que devino en la cancelación de las transmisiones. Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

⁴¹ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 223-224.

programas chocaban con la rigidez de la educación militar que veía en la planificación racional, la disciplina y el orden, valores fundamentales a seguir. Las telenovelas, por otro lado, se adecuaban mucho mas al trabajo de los censores ya que varios capítulos eran escritos y filmados de antemano, transmitiendo, al menos de forma subjetiva, una sensación de mayor control y previsibilidad.

En segundo lugar, ambos géneros se asociaban de una y otra forma a diferentes realidades sociales y culturales del país. Los programas de auditorio eran especialmente populares entre las capas de menores recursos y en sus contenidos e imágenes entraba en la pantalla una imagen del Brasil que poco tenía que ver con la imagen de país desarrollado y moderno que el régimen intentaba imponer.⁴² Las telenovelas, por su forma de producción semi-industrial, el cuidado en la puesta en escena y por el nivel cultural de sus autores representaban una mejora en la calidad de la televisión brasileira, que de forma directa e indirecta podía ser atribuida a la acción del régimen.⁴³ Este punto nos lleva a pensar que la censura televisiva estructuraba los géneros de televisión de forma jerárquica según el prestigio asociado a sus autores, productores y público. En este sentido la telenovela por tener entre sus autores destacados dramaturgos gozaba de mayor prestigio y protección frente a la censura del régimen que los animadores de programas de auditorio que provenían de la radio y tenían entre sus más fervientes admiradores a la población de las clases mas bajas.

En tercer lugar, las telenovelas eran un género mucho mas lucrativo que los programas de auditorio, principalmente debido a su transmisión diaria en horario pico y al hecho de que los anunciantes estaban mejor predispuestos a anunciar en ese espacio que en los intervalos de los programas de auditorios.⁴⁴ Esto se debe a que consideraban a las telenovelas como género más apropiado que los programas de auditorio para promocionar sus productos en términos de prestigio y popularidad. Los enormes ingresos que recibía la red Globo a través de la producción de telenovelas la tornaban especialmente sensible en el cuidado de sus guionistas más exitosos, protegi-

⁴² FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997.

⁴³ Ver por ejemplo declaración del ministro de Comunicaciones Euclides Quandt de Oliveira que confeso seguir la telenovela de Dias Gomes *O bem amado*. Uma crescente melhoria de qualidade. *Boletim Global*, 09/1974, p. 12-13.

⁴⁴ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia et al., op. cit., 1989, p. 112-115.

éndolos en la medida de lo posible de medidas duras por parte de la censura o presiones de sectores más duros del régimen.

Otros generos, otras reglas y muchos espacios vacíos por completar

Los archivos de la DCDP nos abrieron una puerta para entender los mecanismos de censura a géneros televisivos considerados como “entretenimiento”. Otros géneros de constante e influyente presencia en la pequeña pantalla nos están prácticamente vedados y la reconstrucción de su relación con la censura se basa principalmente en el testimonio de profesionales que trabajaron en la televisión durante esos años. Según diversas fuentes, los programas de noticias, en especial aquellos transmitidos en *prime time*, eran especialmente controlados, pero el proceso de censura no estaba a cargo de la DCDP, si no que de agentes del servicio de inteligencia del régimen. Algunos de estos agentes estaban instalados en las redacciones de los programas y otras veces, editores y responsables recibían llamadas telefónicas de agentes anónimos, impartiendo instrucciones sobre que noticias no debían publicarse.⁴⁵

Si bien la censura a los programas de noticias se asemejaba a la censura empleada hacia la prensa escrita en cuanto a sus mecanismos, hay fuertes indicios para afirmar que la censura a los noticiarios televisivos era mucho más efectiva. En primer lugar los noticiarios duraban aproximadamente 30 minutos y los textos que acompañaban las imágenes eran cortos y concisos, lo que sin duda facilitaba su supervisión.⁴⁶ En segundo lugar, las noticias eran leídas por locutores que adoptaban un estilo de locución neutro que dejaba poco lugar a interpretaciones extra textuales.⁴⁷ En tercer lugar, los noticiarios eran el género predilecto de los altos mandos del régimen, que

⁴⁵ Ver por ejemplo el testimonio revelador de Armando Nogueira, creador del noticiero *Jornal Nacional* de la red Globo y su director durante dos décadas. JÚNIOR, Gonçalo. Armando Nogueira: o estilista do texto. In: JÚNIOR, Gonçalo (ed.). *País da TV: A história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad Livros, 2001, p. 32. Sobre censura a la prensa escrita: SOARES, Glaucio Ary Dillon. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 4, fasc. 10, 1989, p. 21-43; KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, Do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Fapesp, 2004.

⁴⁶ Sobre mecanismos de la prensa escrita para evadir la censura o por lo menos informar de la imposibilidad de transmitir ciertas noticias, ver: HOWE, Marvine. Brazil imposes sweeping press curbs and installs censors in the newsrooms of the papers that resist. *The New York Times*, 17/02/1973.

⁴⁷ REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: Um perfil editorial*. São Paulo: Summus Editorial, 2000, p. 114-115.

los controlaban con especial atención. En casos de controversias o tensiones, oficiales del régimen podían acudir directamente a Roberto Marinho, el dueño de la red Globo, a fin de hacer llegar sus quejas, tal como sucedía cada vez que surgían asuntos “sensibles” desde el punto de vista del régimen.⁴⁸ Probablemente los programas de noticias sean el género televisivo que mayor grado de complicidad haya tenido con el régimen militar, ya que además de la cooperación con las autoridades a la hora de informar, este programa se publicitaba a sus televidentes como pilar de la integración nacional, realizando así uno de los objetivos declarados del régimen de facto.

Un aviso publicitario del principal programa de noticias de Globo *Jornal Nacional*, publicado en la revista *Veja* el 10 de noviembre de 1971, es muy ilustrativo sobre este punto. El aviso está compuesto por una foto de un campesino de tez morena, de espaldas a la cámara, montado sobre un caballo que atraviesa un terreno inhóspito de vegetación frondosa. El título del anuncio en la parte superior de la página “Todos los días a las 19:45 Guaraqueçaba se despierta para ver lo que sucede en el mundo”, explica a los lectores como un remoto pueblo del estado de Paraná, poblado por “10.000 habitantes, un cura y un televisor”, es rescatado de su “soledad” (¿Cien años de soledad?) por el telediario de la red Globo, recibiendo una “historia diaria sobre el Brasil y el mundo”. El aviso se cierra con el logo de la emisora y el slogan “Red Globo, generando integración”.⁴⁹ Este especial hincapié en relación a lo que sucede en el mundo, en comparación con la “normalidad” del Brasil parece ser el principal eje temático de los programas de noticias durante la mayor parte del régimen militar. No por nada, entre las frases más citadas sobre la televisión durante el régimen militar, suele recordarse aquella que dejó el presidente de facto de Brasil entre los años 1969 y 1964, el general Emilio Garrastasiu Medici refiriéndose al noticiario vespertino de la red Globo:

Me siento muy feliz por las noches, cuando enciendo la televisión para ver el noticiero.
En cuanto las noticias informan sobre huelgas, revueltas, atentados y conflictos en el

⁴⁸ El dramaturgo y escritor de telenovelas Mario Prata relato al autor de este artículo un episodio que retrata muy bien este tipo de intervención. En el año 1979, cuando estaba escribiendo la telenovela *Sem lenço sem documento*, recibió una llamada telefónica de Roberto Marinho diciéndole que recibió un pedido de Armando Falcão, ministro de Justicia del régimen militar, para que no haya tanta gente desocupada en la historia de la novela y que no se hable del precio de los combustibles. La entrevista fue realizada en Sorocaba, Estado de São Paulo, el 29 de mayo del 2007.

⁴⁹ Todos os dias, as 7:45 da noite, Guaraqueçaba acorda para ver o que esta acontecendo no mundo. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 11/11/1971, p. 16-17.

resto del mundo, Brasil marcha en paz, rumbo al desarrollo. Es como si tomase un tranquilizante luego de un día de trabajo.⁵⁰

Los pocos puntos de tensión entre el régimen militar y los noticieros televisivos se sitúan a partir del fin de la década de los 1970, en el periodo de transición a la democracia, en los que la red Globo se debatía entre la fidelidad al régimen, el cuidado de sus propios intereses económicos y la presión de los telespectadores que estaban especialmente ansiosos por lo que estaba sucediendo en el país. Muchos de los casos en que la red Globo tuvo un manejo parcial y cómplice con el régimen a comienzo de los años 1980 fueron expuestos por funcionarios de la red, disconformes con la política de la emisora respecto al proceso de democratización. Entre los casos más recordados, suele citarse la cobertura parcial de las huelgas obreras de la industria automotriz localizada en las ciudades aledañas a São Paulo a fines de los años 1970'; la supuesta complicidad de la red Globo en la tentativa del régimen de impedir la elección de Leonel Brizola a la gobernación del estado de Rio de Janeiro; las manifestaciones populares a favor de la democracia directa a mediados de los 1980'.⁵¹

Es interesante notar que en la gran mayoría de estos episodios, las fuentes señalan a la directiva superior de Globo y sus dueños como los responsables principales de la censura interna y la cobertura tendenciosa de los hechos.⁵² Es posible que estas tensiones surgidas en el ceno del proceso de

⁵⁰ LIMA, Venicio de. *Globo TV: The growth of a Brazilian monopoly*. In: WELLS, Alan (ed.). *World broadcasting: A comparative view*. Norwood: Ablex Pub., 1996.

⁵¹ Sobre las diferentes versiones sobre cobertura de las huelgas a fin de los 1970', ver: Um espaço aberto. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 04/04/1979, p. 100; PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO. *Jornal Nacional: A notícia faz história*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2004, p. 80-82. Sobre la tentativa de distorsión del resultado de las elecciones estaduais de 1982 ver: AMORIM, Paulo Henrique e PASSOS, Maria Helena. *Plim-plim: A peleja de Brizola contra a fraude eleitoral*. São Paulo: Conrad Editora, 2005; PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO, op. cit., 2004, p. 81; LIMA, Venicio de. *Globo e política: "Tudo a ver"*. In: BRITTOS CRUZ, Valerio e SIQUEIRA BOLANOS, Cesar. *Rede Globo. 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 103-129; NEVES SOUZA, Florentina das. *Espetáculo e escândalo na cobertura política do Jornal Nacional*. *Libero X*, vol. 20, 12/07/2007, p. 139-50; CASTRO, Bruno Fernando de. *Memória institucional e institucionalização da memória – a questão dos lugares de fala na produção da narrativa memorial e o projeto Memória Globo*. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, RN, 2008.

⁵² Ver por ejemplo declaraciones de ex directivos empleados de Globo frente a este tipo de incidentes: ALVES, Vida. Depoimento de Armando Nogueira. In: *Memoria da televisão brasileira*. São Paulo: Associação de Pioneiros da Televisão, 1999; MIS – Museu da Imagem e do Som. Lauro Cesar Muniz – Depoimento. São Paulo, 1980.

democratización, tengan como base no solo una actitud más restrictiva de parte de los dueños de Globo para con su personal, sino también una actitud más frontal y desafiante por parte de periodistas, autores y productores que buscaban ensanchar las posibilidades de expresión en los medios de comunicación masivos en el nuevo contexto político. Por ejemplo, el conflicto que estalló entre el director del departamento de pesquisa de la red Globo, Homero Icaza Sanchez y la familia Marinho con respecto al análisis de las tendencias para las elecciones a gobernador del estado de Rio de Janeiro, se debió entre otros asuntos a las posibilidades de trabajo en el área profesional que se abrían para Sanchez en el contexto de retorno a la democracia.⁵³

Los programas de actualidad–documentarios, como *Globo Repórter* nos ofrecen una oportunidad de observar otro tipo de censura, que funcionaba como una especie de híbrido entre los programas de noticias y los de entretenimiento. El programa estaba inspirado en el programa de la CBS *60 Minutes* y combinaba reportajes sobre asuntos de actualidad, documentales sobre problemáticas sociales y ambientales y documentales extranjeros de interés general. Debido a la amplia gama de asuntos que trataba, su estatus era un tanto indefinido lo que provocó su traspaso en el año 1974 del departamento de producción de contenidos (CGP) al departamento de noticias (CGN).

La mayoría de los productores, guionistas y directores de *Globo Repórter* pertenecían a la generación que creó el Cinema Novo y se formó bajo la efervescencia cultural y política anterior al régimen militar.⁵⁴ Muchos de ellos militaron en organizaciones de izquierda y de acuerdo a su testimonio, intentaron, a través de su actividad en la televisión, expresar su disconformidad con la realidad política y social del país bajo el régimen militar. Similarmente a lo que sucedió con las telenovelas, el ingreso de prestigiosos realizadores como Paulo Gil Soares, Eduardo Coutinho, Walter Lima Junior, Joao Batista de Andrade y Maurice Capovilla a la televisión despertó muchas suspicacias y reacciones encontradas entre sus colegas del campo de la cultura.⁵⁵ A pesar de su visión crítica del régimen militar, la entrada de prestigiosos cineastas en la televisión fue en general bien vista por las autoridades del régimen debido a que representaban, según su

⁵³ Ver reveladora entrevista a la revista *Playboy* del año 1983: CARMO, Vitu do. Playboy entrevista Homero Sanchez. *Playboy*, 05/1983, p. 27-32, 39, 117-123.

⁵⁴ MILITELLO, Paulo. A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira. O caso *Globo Repórter*. Dissertação de mestrado, USP, 1997, p. 22.

⁵⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 324.

visión, una mejoría significativa en la programación televisiva. La reputación del género como “educativo”, reputación heredada del cine documental, sin duda aportó a la buena recepción que tuvo el programa en capas influyentes de la sociedad brasileira.⁵⁶ Por ejemplo, el cineasta Paulo Gil Soares contó en un reportaje que un documental censurado sobre la guerra de Vietnam fue retransmitido a pedido del mariscal Odilio Denys ya que creía que el contenido informativo del programa iba a ser de suma utilidad para sus nietos que se estaban preparando para el examen de ingreso a la universidad.⁵⁷ Un parecer de la censura sobre *Globo Repórter* del año 1974 corrobora esta visión de este programa como vehículo educativo, al elogiar el programa por su “gran utilidad para la educación de las masas, divulgando conocimientos entre las capas más humildes de la población”.⁵⁸

Diferentemente de la situación de los guionistas de telenovelas, el estatus de los productores de *Globo Repórter* dentro de la emisora era mucho menos promisorio. Esto se debe a que se trataba de un programa semanal, emitido durante el fin de semana que no reportaba grandes ingresos económicos, sobre todo en comparación a otros géneros televisivos. El reconocido cineasta y ex colaborador de *Globo Repórter* durante los años 70' comentó en un reportaje sobre su trabajo en la emisora que “en Globo, uno se siente como la cola del león, o sea un león enorme, y uno es la última parte de la cola del león que es utilizada para sacudirse las moscas”.⁵⁹ Cuando un documental producido localmente no convencía a los directivos del canal, siempre existía la posibilidad de sustituirlo por un documental extranjero adecuadamente doblado y adaptado para el público brasileiro, sin que esto significase un gasto sustancial o una pérdida importante de audiencia. La utilización del mismo locutor (Sergio Chapelin, el mismo locutor del programa de noticias), tanto para los programas locales como los “enlatados”, servía como enlace que eliminaba cualquier sospecha de interrupción o discontinuidad en la línea del programa.

En comparación con las telenovelas o los programas de auditorio, los archivos de la censura contienen pocos documentos relativos a *Globo Repórter*. Esto no quiere decir que no hayan sido censurados, sino que los mecanismos de producción empleados para con *Globo Repórter* diferían de la de otros

⁵⁶ ELLIS, Jack C. e MCLANE, Betsy. *A new history of documentary film*. Nova York: Continuum, 2005, p. 164.

⁵⁷ MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. Aruanda Produção e Pesquisa em Documentários, <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>.

⁵⁸ Parecer n° 383/14 del día 8 de octubre del 1974, firmado por la técnica de censura Sonia Maria Galo Mendes. SCDP. Brasília: Polícia Federal. Arquivo Nacional Brasília. Fundo DCDP.

⁵⁹ Cinema & TV: Entrevista com Gustavo Dahl. *Filme Cultura*, 03/05/1983, p. 3.

géneros televisivos, siendo que la censura interna que ejercían directivos de la red parece haber tenido un gran peso en el diseño final del programa. Uno de los puntos clave para entender el proceso de control y censura de contenidos en *Globo Repórter* tiene que ver con la separación entre el equipo que producía los documentales locales y el equipo que los editaba y adaptaba para televisión. Diferentemente del cine independiente al que los documentalistas estaban acostumbrados, en la televisión, la última palabra sobre la edición la tenían los directivos de la red que podían agregar al “texto” filmado, comentarios de especialistas y autoridades que refutaran o neutralizaran aquello que había de disruptivo y crítico en el material original.

El programa “Polución en el aire” emitido el 1 de diciembre de 1973 representa un claro ejemplo de las posibilidades y limitaciones del género en el contexto histórico político del régimen militar.⁶⁰ Dirigido por el cineasta Walter Lima Junior, el documental innovaba al filmar escenas de gente corriente en las calles de la gran ciudad. El documental comienza entrevistando a un manifestante solitario que se para en la calle con una máscara de gas a protestar por la calidad del aire en la ciudad. No sabemos a ciencia cierta si el manifestante se encontraba de forma espontánea o producto de la intervención del director, pero la interacción con la gente que se encontraba en la calle parecía espontánea. El manifestante llamaba a la gente a pronunciarse sobre la polución ambiental y la calidad de vida en general, frente a las miradas atónitas y desconfiadas de los transeúntes. Entre las frases del manifestante dirigidas a la cámara y a los curiosos, se podía escuchar a siguiente frase: “No utilizo la máscara para protegerme de la polución, si no como símbolo de protesta contra el discurso ridículo sobre el desarrollo y el progreso cuando estos son los resultados de tal proceso”.

Luego de esta frase el director preguntó a la gente que se congregó alrededor del manifestante su opinión sobre el asunto y si estarían dispuestos a colocarse una máscara para protestar. La gran mayoría entre miradas desconfiadas defendió posiciones bastante conservadoras o conformistas, lo que pone en relieve el arrojo del director que durante el periodo más duro del régimen, salió a escuchar y filmar voces que de una forma sutil pero firme, criticaban las consecuencias del modelo de desarrollo económico. Pero, en lo que era una regla general en estos programas, luego de posiciones críticas a la realidad social, llegaba el turno de los “expertos”, profesionales y funcio-

⁶⁰ Poluição do ar, *Globo Repórter*. Walter Lima Júnior. Rede Globo, 1973.

narios de altos cargos que rebatían las críticas o relativizaban el efecto de los problemas expuestos afirmando que estos son consecuencia del desarrollo económico que todos los países avanzados deben enfrentar.

En la opinión del médico entrevistado que ofrecía una mirada “adulta y responsable”:

La polución del aire viene junto con el desarrollo, esa es la tragedia. El hombre común no puede aceptar que a cambio del progreso y el desarrollo tenga que pagar un precio tan alto. Pero es un hecho, en Los Ángeles existe el siguiente fenómeno, sustancias contaminantes que fueron liberadas por seres humanos, al llegar a la atmósfera se convierten en sustancias cancerígenas. Si es cierto que nos estamos desarrollando como país y que estamos por lograr una plena industrialización, tendremos problemas similares a aquellos que tienen las grandes ciudades como Los Ángeles, Pensilvania, las ciudades británicas y Tokio, donde hay aparatos que a cambio de una moneda, en lugar de una bebida, uno recibe una bocanada de aire fresco.

El programa sobre la contaminación del aire en São Paulo nos presenta una disociación entre la fuerza de las imágenes tomadas en las calles de la ciudad y la edición posterior. Por un lado una realidad dura y un llamado a la población a expresarse públicamente y por otro, la opinión de los expertos acompañada por la “voz de dios”,⁶¹ la voz grave y monótona del locutor Sergio Chapelin, que de alguna forma intentaba neutralizar y encuadrar el potencial crítico de las imágenes. Al analizar los programas producidos en los años 1970, se puede observar una fuerte presencia de programas sobre ecología, junto con otros que ofrecían una mirada crítica al Brasil pre moderno, especialmente el nordeste junto con una mirada romántica conservacionista de las tribus indígenas.⁶² Otras temáticas, más actuales y candentes que tenían que ver con las condiciones de trabajo en la industria moderna o que afectaban intereses económicos de patrocinadores o directivos de Globo quedaban relegadas o directamente censuradas.⁶³ Esta censura, podía ser ejercida tanto por los altos rangos de la red o por la censura oficial.

⁶¹ Sobre este recurso en el cine documental y su significado a través del tiempo, ver: NICHOLLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Editora Papirus, 2001, p. 142-144.

⁶² Ver por ejemplo los siguientes programas: Padre Cícero. *Globo Repórter*. Rede Globo, 1975; Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos 1ª e 2ª parte. *Globo Repórter*. Rede Globo, 1977; Teodorico imperador do sertão. *Globo Repórter*. Rio de Janeiro, Rede Globo, 1978.

⁶³ MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior: viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 197.

Conclusiones

El funcionamiento de la televisión durante el periodo del régimen militar brasileiro despertó fuertes debates en el seno de la sociedad brasileira en general y en el ámbito académico en particular. Tanto aquellos que veían en la pequeña tela una herramienta funcional al gobierno de facto, como aquellos que la veían como un verdadero motor de la integración nacional, se centraban en cuestiones de tipo interpretativo, dejando de lado cuestiones que tienen a ver con su funcionamiento cotidiano bajo las condiciones reinantes. La apertura de archivos de la DCDP, junto con la liberación parcial de archivos del Serviço Nacional de Informações (SNI), permite acceder a realidades de aquel periodo que permanecían en la oscuridad. Este trabajo intento revelar el funcionamiento de la censura televisiva durante el periodo del régimen militar analizando las diferencias y similitudes entre algunos de los géneros televisivos mas populares de la época. Al intentar comprender la razón de los diferentes mecanismos y criterios a la hora de censurar los diferentes géneros televisivos, podemos sugerir cuatro razones principales.

En primer lugar, existía una división de trabajo, según la cual, los programas de entretenimiento eran examinados de acuerdo a los procedimientos formales establecidos por la DCDP y los programas de noticias o de actualidad eran censurados por los servicios de información de forma que su actividad no dejase rastro en forma de documentos. La censura informal de los programas de noticias se debía principalmente a que el gobierno militar buscaba negar su carácter dictatorial, ocultando el hecho de que se ejercía un control directo sobre el flujo de la información. De esta forma, el régimen militar buscaba sostener un discurso, que en las apariencias, alineaba al Brasil con las "democracias occidentales" en su enfrentamiento con el mundo bajo la orbita de influencia soviética. Bajo esta misma lógica, los programas de entretenimiento podían ser censurados abiertamente, ya que según los códigos establecidos, se trataba de un tipo de censura moral y no político. Paradójicamente, la censura formal permitía un espacio mas amplio para la negociación y el socavamiento de los limites establecidos ya que estos estaban abiertos a múltiples interpretaciones y discrepancias, en cuanto la censura informal era, por lo general inapelable, ya que venia en forma de directivas tajantes.

En segundo lugar, existía una estructura jerárquica entre los géneros televisivos, siendo que algunos eran considerados como vehículos adecuados para elevar el nivel educativo de las masas, en cuanto otros, los de contenidos más populares, eran considerados como perniciosos para la formación de las capas populares y la juventud. Los programas de auditorio eran en general

mal vistos por las autoridades del régimen debido al entusiasmo que provocaban entre las personas de menores recursos como también porque las atracciones y premios que ofrecían reflejaban una imagen de la sociedad brasileira que no se correspondía con el discurso de desarrollo y modernización que promovía el régimen. Otros géneros televisivos, como las telenovelas o los programas de documentales, gozaban de mejor reputación ya que estaban asociados a actividades culturales más prestigiosas como por ejemplo el cine y el teatro. La reputación de los géneros podía afectar la forma con que eran censurados, siendo que existía una mayor indulgencia hacia aquellos programas que gozaban de prestigio entre las camadas más altas de la población y una severidad mayor hacia aquellos que eran catalogados como influencias negativas.

En tercer lugar, las tecnologías de producción y transmisión tenían un fuerte impacto en los mecanismos que se empleaban para controlar y censurar los diferentes géneros. Los programas de auditorio, por ser transmitidos en vivo y no seguir una estructura rígida en su desarrollo, fueron los más afectados ya que creaban la sensación en los censores (muchas veces justificada) de que escapaban de su control. Las telenovelas, por otra parte, por ser un género que exigía la grabación de los capítulos de antemano, permitían un ambiente de trabajo un poco más distendido para los censores que los programas transmitidos en vivo. Por otro lado, el hecho de que los capítulos podían ser analizados con más tiempo, abría espacio a una negociación más frontal, donde ambos lados podían revertir decisiones o puntos de vista. Los documentales, similarmente a las telenovelas, se prestaban a múltiples ediciones y modificaciones sea por parte de la censura oficial o aquella ejercida por los directivos de la red. En contraste con las telenovelas, el hecho de ser un género considerado como espejo de la realidad, reforzó el control a que eran sometidos. En el caso de los noticiarios, además de ser considerados por el régimen como programa emblema, la corta duración que tenían (media hora diaria) facilitaba su control.

En cuarto y último lugar, existía una relación entre el peso económico de cada género televisivo en el total de ingresos que obtenía la red por su transmisión y su vulnerabilidad frente a la censura. Las telenovelas, por el enorme caudal de ingresos que le traía a la red, disponían de recursos y contactos que trabajaban para impedir sanciones o imposiciones que interrumpieran el flujo normal de la serie. Los programas de auditorios y los de documentales eran producciones independientes del *staff* de las emisoras dependiendo casi exclusivamente de los animadores y el equipo de producción que trabajaba con ellos. Además, tanto los programas de auditorio como los

de documentales tenían un peso mucho menor en las arcas de la red Globo, lo que los tornaban más desprotegidos frente a las sanciones de la censura.

Esta gran diversidad de mecanismos, categorías analíticas y criterios a la hora de evaluar los diferentes programas de televisión, nos lleva a la conclusión de que es necesario hablar censuras televisivas en plural, refiriéndose a los diversos géneros como entes funcionando bajo lógicas de producción y recepción semiautónomas. Tal como es posible analizar y comparar diferentes campos de la actividad cultural que fueron sometidos a la censura, sea como el teatro, el cine y la música popular, podemos hablar de los diferentes generos de televisión descubriendo afinidades, pero también fuertes discrepancias.

Recebido: 27/03/2013 – Aprovado: 30/09/2013