



## Os Espaços das Telenovelas Dancin Day's E Água Viva Frente à Censura.

GABRIELA NASCIMENTO SILVA\*

No dia 21 de dezembro de 1951, quase um ano após a implementação da televisão brasileira, estreava a primeira telenovela, *Sua Vida me Pertence*, apresentada pela extinta Rede Tupi. A telenovela era encenada ao vivo e exibida apenas nas terças-feiras e quintas-feiras às 20h00. Tratava-se aí, portanto, de um dos veículos que mais daria visibilidade e suporte para que publicitários divulgassem seus produtos.

Em seu início e sem muito recurso, a teledramaturgia brasileira não dava sinais que aquilo um dia chegaria a virar uns dos meios que mais divulgaria marcas, maneiras e formas de consumir, mesmo com a dificuldade no processo da criação da televisão brasileira, em que sofreu como a falta de recurso e de pessoal, visto pela TV Tupi que também se destacou pelas improvisações, as telenovelas sempre se destacaram nas programações, sejam pelos seus conteúdos fantasiosos ou realistas, cativaram desde o público feminino até posteriormente o público jovem e o masculino. As telenovelas passaram a ser um dos mais importantes e amplos espaços que mostravam as intimidades privadas às políticas públicas, os problemas autênticos e as tendências para uma maior probabilidade de acontecimentos reais nas histórias contadas<sup>1</sup>, nesse sentido se tornaria um novo espaço público, pois não mais sobreporia ao monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, mas mesmo assim se faria contraditório na medida em que esse espaço público surgiria após o incentivo do setor privado.<sup>2</sup>

Ao longo do desenvolvimento e o investimento sobre a televisão, através desse incentivo privado, mas também do incentivo do Estado, que adotou como medidas a regulamentação dos meios de massa, estabelecendo leis e agências reguladoras e adotando novas tecnologias no sistema nacional de telecomunicação, além do que foram instaladas estações terrestres de satélite e inserida as linhas de micro-ondas, do qual, possibilitava a

---

\*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Mestrando (a), bolsa no CNPq.

<sup>1</sup> LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP / 2013, n. 26

<sup>2</sup>Idem.



transmissão das telenovelas em todo território nacional,<sup>3</sup> essas se tornariam muito visadas devido a sua capacidade de visualização e persuasão sobre o seu receptor.

Por apresentar também semelhança com a vida cotidiano do brasileiro, a telenovela se tornou um representante de costumes de uma época, e mais do que isso, ela “desmaterializou” as referências da urbe, na medida em que o espaço físico passou que conviver com outra cidade, a da cidade imaginada.<sup>4</sup>

As telenovelas são como se fossem representantes dessas cidades imaginadas, ainda por serem definidas como *obras abertas* se tornaram um veículo que cada vez mais que capta e expressa à opinião pública sobre padrões legítimos e ilegítimos de comportamento privado e público, produzindo uma espécie de *fórum de debates* sobre o país<sup>5</sup>

No entanto, essas cidades imaginadas não apresentam em sua constituição uma total memória coletiva dos povos, já que ela também passa por uma “racionalidade técnica e administrativa que anula as formas autônomas de agir dos mutirantes, em todos os seus aspectos”<sup>6</sup>, dentre dessas racionalidades, encontramos os próprios agentes que constroem a estrutura da telenovela, como o autor, o diretor, os empresários financiadores, os próprios atores e o canal de veiculação (emissora). Esses “agentes da racionalidade” são, portanto como arquitetos dessa cidade imaginada onde procuram estabelecer modelos e planos já postos por algumas cidades físicas, como as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Os “agentes da racionalidade” neste caso apresentam com uma teoria de uma verdade fixa e imutável, onde assim como os utopistas constroem uma sociedade–modelo que se opõem a uma sociedade histórica real<sup>7</sup>, na medida em que a partir dos anos de 1970 e 1980, ela se estruturou em torno de representações que compunham uma matriz capaz de sintetizar total a formação social brasileira em seu movimento modernizante, tendo como foco nas famílias de classe média do Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira – Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2010

<sup>4</sup> SILVA, Armando. A cidade Imaginada. SESC, 2014. p. 21

<sup>5</sup> LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP / 2013, n. 26

<sup>6</sup> PAOLI, Maria Célia. O mundo do indistinto: sobre gestão violência e política In: A Era da Indeterminação. Boitempo. 2007. P. 222

<sup>7</sup> CHOAY, François. Uma nova figura em preparação: derivas e desconstrução ; A Teoria do Urbanismo. São Paulo: Perspectiva, 1985. P.241-306

<sup>8</sup> LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP / 2013, n. 26



Podemos observar entre as várias produções de telenovelas nesse período, a sintetização da formação social brasileira, mas em destaque nos deparamos com as telenovelas *Dancin' Days* exibida em 1978 e *Água Viva* em 1980.

A narrativa de *Dancin' Days* apresentava como cenário principal, não só a questão dos valores da classe média e das elites urbanas como era de costume nas telenovelas anteriores, mas também o ambiente da discoteca. Pouco tempo antes de a telenovela estrear, fazia sucesso no Rio de Janeiro à discoteca fundada pelo jornalista e produtor musical Nelson Motta.

A representatividade da discoteca em *Dancin' Days* é um símbolo que faz paralelo com o contexto do momento, marcado pelo surgimento de uma nova ordem política - o chamado Neoliberalismo - que sustentaria nas décadas seguintes um amplo processo de integração econômica e unificação de mercados consumidores, a que se convencionou denominar Globalização.

Portanto, com o momento da globalização, os produtos já não precisariam ser vendidos em feiras livres ou em empórios, a própria tela da televisão daria uma nova ordenação do espaço urbano, e quanto mais vezes essa tela fosse visualizada mais chances do produto ser vendido, é por isso que há toda uma preocupação desses “agentes da racionalidade” quanto ao horário da exibição, no caso de uma telenovela. “A forma urbana não mais expressa por uma demarcação qualquer, uma linha divisória entre aqui e além, tornou-se a programação de um “horário” (VIRILIO,Paul:11).

*Dancin' Days* se tornou “padronizadora” de valores, costumes e morais comuns, sem contar que ao atingir uma grande parcela da população importava para os publicitários que se divulgassem seus produtos, marcas, maneiras e formas de consumir. A exemplo:

“*Dancin' Days* foi tema, em 1978, de uma reportagem da revista americana *Newsweek* que destacou a influência da novela sobre os hábitos de consumo dos telespectadores. Além de lançar modismos, como meias coloridas de lures, ícones de uma geração, a novela promoveu produtos como água-de-colônia e sandália de salto fino. Foram vendidas 400 mil bonecas Pepa, brinquedo da personagem Carminha (Pepita Rodrigues)”. (Memória Globo. *Dancin Day's*).

Nesse sentido, a telenovela inova como espaço para o merchandising. Não muito diferente a telenovela *Água Viva* se torna como o próprio produto, já que foi vendida á muitos



países, entre eles Canadá, Paraguai, Argentina, Venezuela e República Dominicana, onde obteve grande sucesso de audiência. Na Itália, *Água Viva* se transformou em um livro.

Em *Água Viva* temos como cenário as praias de Ipanema e Copacabana ao fundo o som de bossa nova, ela vai atrair o público pelos cenários de descontração, mas também pelos seus dramas pesados envolvendo questões familiares, valores morais, e ascensão social.

No momento em que as duas telenovelas estão sendo transmitidas, em seu contexto não vai se basear apenas na Globalização ou no Neoliberalismo, no Brasil estávamos passando ainda por um processo de ditadura militar, onde a censura entrava como plano de fundo para assumir o controle nacional sobre a produção artística que contraviesse a “moral e os bons costumes” ou que veiculasse uma política-ideológica contrária a militar.

Se temos como “agentes da racionalidade” aqueles que constroem a telenovelas, temos também, neste momento, aquele que vigiam e punem sob a ótica do ideal utópico e da norma médica. Pensarmos que as cidades imaginadas, assim como as cidades físicas estão infectadas por subversivos de pensamentos de esquerda que lutam contrários com a ideia de integração nacional. Caberia então, o papel dos que vigiam de trazer a cura para essa cidade imaginada, representada aqui como a telenovela.<sup>9</sup>

Por exemplo, em um dos cortes estabelecidos por esses censores foi no capítulo 8 de *Dancin’ Days* do qual havia uma frase que fazia referência á Brasília, que dizia: “Não tem a menor vida cultural! os filmes passam messes depois, quando passam, e nem todos os cinemas são bons, teatro vem uma companhia de seis em seis messes, música nem se fala e as pessoas?”<sup>10</sup>.

Como Brasília representava a centralização do poder político militar e ainda era onde se concentrava o Departamento de Censura e de Diversões Públicas, os censures acharam por melhor censurar o trecho por acreditarem que: havia “referência desprimorosa à cidade de Brasília”<sup>11</sup>.

Durante o regime militar, o esquema de vigilância e controle dava a sustentabilidade e a eficácia sobre o comportamento dos homens, inclusive o próprio mecanismo de censura

<sup>9</sup> CHOAY, François. Uma nova figura em preparação: derivas e desconstrução ; A Teoria do Urbanismo. São Paulo: Perspectiva, 1985. P.241-306

<sup>10</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5

<sup>11</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978, TLN, Nível 3.5



funcionava de certa forma muito semelhante como a ideia que Foucault nos apresenta sobre Panóptico de Bentham, O próprio prédio da DPF, em Brasília, onde os censores eram alocados, durante a gestão do ministro da Justiça Armando Falcão, no governo Geisel, possuía sua arquitetura muito análoga ao Panóptico de Bentham, onde tinham,

*“(...) uma arquitetura que lembra muito a figura dos meganhas – policiais de óculos Ray-Ban, tipos truculentos e cruéis que andavam em furgões C-14 ou nas populares Veraneio, automóveis típicos dos anos de 1970. Todo em vidro fumê preto, não se sabe o que acontece lá dentro. Eles de lá, vêem tudo o que se passa aqui fora, protegidos nessa escuridão.” (KUSHNIR, 2004: 159)*

Mas a ideia do Panóptico que Foucault quer nos mostrar transcende à sua função original, já que, o poder passa a ser executado pela não intervenção direta, mas pela espontaneidade das ações em série. O panóptico passaria a ser exercido para além do espaço dos reclusos, dentro da própria sociedade e pelos próprios observados, que incorporariam os valores do vigilante, ou seja, pelos próprios telespectadores.

Em alguns casos eram enviados cartas de civis para a censura, nessas cartas “buscavam resultados concretos, que muitas vezes eram obtidos. Seus autores exigiam ações rápidas da DCDP e ameaçavam recorrer a instâncias superiores caso não obtivessem pronto atendimento” (FICO, 2002: 276)

O porquê desses civis, atuarem também como censores pode ser explicado pelo o que a autora Teresa Pires Caldeira denomina de “democracia disjuntiva” em que há uma deslegitimação da cidadania civil e a emergência de uma noção de espaço público fragmentado e segregado.

O processo de censura nas telenovelas durante o período constituía de algumas etapas, eram feitas, inicialmente, a partir de uma análise prévia dos censores quanto à sinopse do programa, se liberada, a emissora responsável pela telenovela enviava os textos dos capítulos iniciais, e após a análise destes primeiros capítulos a emissora poderia exibir a telenovela, se caso fosse liberada, geralmente nesta etapa as análises dos censores vinham com cortes e uma série de recomendações para os próximos capítulos, como se ainda não bastasse, a emissora deveria enviar à Divisão de Censura os “tapes” dos capítulos já gravados, podendo ainda serem interditas pela censura.



Uma das formas de escapar dessa censura era através da utilização das práticas enunciativas, pelas quais se assemelham com as enunciações pedestres. Para Certeau o caminhar é a enunciação, ou seja, ele não está no plano, mas ao mesmo tempo ele caminha, portanto ao caminhar esse pedestre dribla o plano e/ou modelo.

Com as telenovelas o artifício era o mesmo, como todo esse processo demorava até duas semanas, o que acabava atrasando não só a produção como também o andamento da telenovela, os autores tinham como estratégias a utilização da enunciação, sendo assim no texto da telenovela haviam termos que falavam algo mas tinham o ato de dizer contrário, com o censor atento ao prazo da entrega dos capítulos ele deixava por algumas vezes passar alguns termos que certamente com mais atenção seriam censurados.

Um dos casos foi no capítulo 39 da telenovela *Água Viva* em que a frase bolando algo não foi cortada no roteiro pelos censores, mas ao ir ao ar essa frase apareceu com um dos personagens bolando um baseado de maconha.

Outra prática pra burlar a censura era a autocensura que foi um modo encontrado pelas emissoras, jornais e todos aqueles que estavam ao crivo da censura para evitar qualquer tipo de problema que ia de encontro com os interesses políticos, mas é importante pontuar, assim como a autora Beatriz Kushnir nos expõem que as empresas que exerciam essa prática também colaboravam com um esquema repressivo.<sup>12</sup>

Em síntese, vimos que o campo das telenovelas sempre foi muito visado pelos governos militares, ao lado do controle do Estado sobre as emissoras e o investimento maciço sobre o desenvolvimento do setor, o governo constantemente se preocupava com a garantia da segurança e a integração nacional. Conforme os anos foram se passando, a telenovela se transformava no maior programa de visualização do país, mas mais do que isso ela transformou um espaço urbano, onde fez com que as cidades convivessem com essa nova cidade imaginária. É importante ainda salientarmos que as telenovelas se transformaram em uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada. Os telespectadores se sentiam e ainda sentem participantes das telenovelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano.

---

<sup>12</sup> KUSHNIR, Beatriz, *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Boitempo Editorial. 2004. P. 190





O caráter da censura costumes e morais baseado a uma racionalidade técnica foi tomando mais força e amparadas pelas tradições, à censura televisiva centrava-se na condenação do obsceno, das insinuações a prática do sexo, a homossexualidade e críticas a igreja e/ou governo. Mas não podemos deixar de nos atentarmos, que a censura independentemente se ela visasse à questão moral ou os termos explicitamente políticos, ela ainda é considerada um ato político, principalmente por que tira de legitimação a participação do cidadão sobre esse espaço, é assim, portanto como a autora Beatriz Kushnir nos indica, que a censura independentemente se ela visasse à questão moral ou os termos explicitamente políticos, ela ainda é considerada um ato político.

#### **Referências Bibliográficas:**

CERTEAU, Michael. A Invenção do Cotidiano 1: As Artes de Fazer, Petrópolis: Vozes, 1998.

CHOAY, François. Uma nova figura em preparação: derivas e desconstrução ; A Teoria do Urbanismo. São Paulo: Perspectiva, 1985. P.241-306

FOUCAULT, Michel, Vigiar e Punir. Ed. Vozes. 1977.

KUSHNIR, Beatriz, Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. Boitempo Editorial. 2004

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP / 2013, n. 26

MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira – Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2010

MARCELIO, Douglas Attila, Para além da moral e dos bons costumes: a DCDP e a censura televisiva no regime, Monografia de Bacharelado apresentada ao Departamento de História da UFRJ, 2004.



PAOLI, Maria Célia. O mundo do indistinto: sobre gestão violência e política In: A Era da Indeterminação. Boitempo. 2007.

SILVA, Armando. A cidade Imaginada. SESC, 2014.

SOARES, Gláucio Ary Dillon, D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs.), 21 anos de regime militar: balanços e perspectivas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994.

### **Bibliografia Digital:**

Memória Globo. Dancin' Days. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/dancin-days.htm>

Acesso em: 04/05/2015

Memória Globo. Água Viva. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/agua-viva.htm>

Acesso em: 04/05/2015