



# MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA: UMA ARMA DO GOVERNO MILITAR BRASILEIRO<sup>1</sup>

Ana Cláudia de Freitas Resende<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo propõe identificar o discurso social promovido pela ditadura militar brasileira utilizando-se dos meios de Comunicação Social de massa como forma de doutrinar a população em torno dos ideais do governo. Para isso, toma como base a televisão, cujo desenvolvimento deve-se ao Regime Militar. Tal investimento foi justificado por tratar-se de um veículo de comunicação de massa com potencial para disseminar a cultura da integração nacional e as ideologias pretendidas à época. Este estudo vai mais além, alcançando as salas de cinema dos anos 70, período de maior repressão do governo, como mais um exemplo da projeção que a ditadura fez sobre a mídia audiovisual, como reconhecimento do potencial desses meios de disseminar a cultura de massa e, conseqüentemente, a ideologia desejada.

## Palavras-chave

Cinema, cultura, massa, mídia, televisão.

## Introdução

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à área temática de Cultura e Mídia, do IV ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, UFBA-FACOM, Salvador/BA, 2008.

<sup>2</sup> Mestre em Cinema pela UFMG, especialização em Cinema pela PUC/MG, graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela PUC/MG e atualmente coordenadora e docente do curso de Comunicação Social do Unileste/MG. E-mail: aclauidiaresende@yahoo.com

A cultura de massa é caracterizada como uma manifestação cultural produzida para uma camada numerosa da população em geral, sem diferenciação social, religiosa, etária, gênero, psicológica, étnica, caracterizando um público homogêneo. O produto veiculado é elaborado pelos meios de comunicação de massa, ou seja, aqueles destinados ao grande número de pessoas: jornais, rádio, revistas, televisão, cinema, internet, dentre outros. Um exemplo de um meio de comunicação não massivo é o telefone, pois esse é processo interpessoal.

Esse sistema de produção cultural que pretende atingir toda a sociedade com a intenção de, moldar hábitos e dominar o processo de informação foi denominado “indústria cultural”. Essa expressão foi criada pelos teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt<sup>3</sup>.

A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu (...) Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a se afastar do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela dominação.” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 43)

No Brasil, um dos meios de comunicação com maior poder de propagação da indústria cultural nacional é a televisão, que faz parte da cultura brasileira desde 1950 e, hoje, atinge cerca de 99,84% da população.

## **A Ditadura de olho na tevê**

Na década de 1950, o Brasil vivenciou a democracia. Foi um período de transição política entre o Estado Novo (1937-1945) e o Golpe Militar (1964). No cenário mundial, os países dividiam-se em dois blocos: o capitalista ou ocidental, liderado pelos Estados Unidos, e o socialista ou oriental, liderado pela União Soviética. Nesse contexto mundial, surge a televisão no Brasil, em 18 de setembro de 1950 e é a economia do País que determina a contradição para surgimento do novo veículo, como explica Eugênio Bucci (1997, p. 23).

Não se pode perder de vista a contradição necessária que se deu na formação da televisão brasileira: a excelência da tecnologia e o refinamento plástico com competitividade internacional surgiram como a contrapartida de uma sociedade atrasada, iletrada, que dependia das possibilidades técnicas desse meio para a sua própria integração política. Ou, ao menos, para integrar-se dentro do pacto político que era posto. O vigor e o gigantismo da televisão brasileira, ainda que aparentemente, tenham sido gerados pelo sonho de grandeza, pelo projeto do

---

<sup>3</sup> ADORNO, T., HORKHEIMER, M. “Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos”. 2 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Brasilpotência, são na verdade um produto do atraso. Foi a ausência da crítica e do debate (a ausência das liberdades democráticas) que proporcionou a exuberância da TV brasileira.

A PRF-3 TV Tupi-Difusora foi a primeira emissora da América Latina. Segundo Carlos Alberto Vizeu (2000, p. 16), “O crescimento da televisão é vertiginoso, mas os meios de produção são lentos”. Gabriel Priolli (1985, p. 22) conta que:

Nos dois primeiros anos de vida, a TV não foi mais que um brinquedo de luxo para as elites do país, como é hoje o videocassete. Um televisor custava três vezes o preço da mais cara radiola do mercado e só um pouco menos que um automóvel. Daí porque a programação oferecida pelas emissoras nos anos 50 tivesse aquele “alto nível” tão cobrado hoje pelo público mais letrado. Apesar de sua enorme precariedade, que forçava os produtores a uma improvisação sempre oscilante entre a genialidade e o ridículo, a TV entrava nas salas de visita da gente de bem para lhe dar atrações compatíveis com seu *status*: teatro clássico e de vanguarda, música erudita, informação jornalística e debate político, cardápio misturado como *tempero* de alguns shows populares.

Segundo Priolli (1985, p. 22), as características marcantes da programação inicial da tevê brasileira são herança radiofônica e subordinação total dos programas aos interesses e estratégia dos patrocinadores. Enquanto a tevê norte-americana erguia-se sobre a sólida base da indústria cinematográfica”, a tevê brasileira recorreu “À estrutura do rádio, ‘importando’ procedimentos técnicos, esquemas de programação, idéias e mão-de-obra. Programas como os humorísticos ‘PRK-30’ e ‘Balança, mas não cai’, ou o jornalístico ‘Repórter Esso’, logo ganharam sua versão televisiva [...]”.

A herança radiofônica foi tão marcante, que a tevê brasileira desconhecia o poder de comunicação da sua principal arma: a imagem. Walter Lima Júnior conta que essa desvalorização permaneceu entre os censores quando a televisão percebeu a importância do recurso visual e se aproveitou para driblar a censura.

O uso da imagem, o potencial do uso dessa informação gerada pela imagem pura e simplesmente era desconhecido na televisão. Na televisão, a censura é sempre feita através do áudio. É o texto que vai anteriormente para a Censura para ser visto. O visual pode deixar escapar alguma coisa (*apud* Moraes, 1986, p. 173).

Na primeira década de surgimento no Brasil, a tevê caminhava a passos lentos, enquanto a indústria cinematográfica se desenvolvia com a Vera Cruz e, mais tarde, o Cinema Novo. O momento era de descoberta e aprendizado. Em *Incríveis anos 50*, Globo Repórter de 1975, um entrevistado, não identificado por caracteres nem chamado em *off*, fala sobre o surgimento da televisão no Brasil.

Bom, os primeiros anos de televisão, na década de 50, serviram como aprendizado para os homens que hoje são os profissionais efetivos da televisão. Foi uma época em que a gente tinha que fazer de tudo. Eu, por exemplo, fui contra-regra, fui sonoplasta, fui *cameraman*, pintei cenário, carreguei móveis, porque naquela época não existia especialização ainda e você... era pouca gente trabalhando na televisão e tinha que se fazer muito. E televisão era produção à minuta. É que nem uma fábrica, e tem que sair toda hora. É... de tanto a tanto e tem que sair.

Então, todo o dia você tinha que improvisar e tinha que criar e daí que surgiram os profissionais. Hoje, os principais artistas, os principais técnicos e os principais profissionais mesmo da televisão saíram daquela época que foi o aprendizado pra valer mesmo e que nos valeu muito, a mim principalmente (*Os incríveis anos 50*, 30 set. 1975).

A lentidão da tevê permaneceu até a ditadura militar, quando “coincidentalmente” começou a se desenvolver. A televisão, mais acessível ao grande público, aliada ao despertar do potencial da imagem e seu caráter documental, voltou-se para entreter e doutrinar o povo.

A imagem é o resumo visível e indiscutível de uma série de conclusões a que se chegou através da elaboração cultural: e a elaboração cultural que se vale da palavra transmitida por escrito é apanágio da elite dirigente, ao passo que a imagem final é construída para a massa submetida (Eco, 1987, p. 363).

A tevê foi a arma do Governo Militar como instrumento de integração nacional e valeu-se do seu poder para se desenvolver. João Batista de Andrade (2002, p. 20-21) conta como foi essa ajuda de mão dupla:

Concessão estatal – preso, portanto, aos ditames do poder político, mas ao mesmo tempo visto agora como um setor de algo poder de influência e, principalmente, grande negócio, o negócio do futuro –, o sistema de TV serviu ao regime militar dando a ele uma cara e um instrumento de comunicação impositiva, linha única de cima para baixo, tendo o povo como massa pacífica bombardeada pelos “podes” e “não podes” dos militares e seus seguidores. Ao mesmo tempo, serviu-se do regime militar, engordando sua estrutura, atraindo fatia cada vez maior das verbas publicitárias e aproveitando-se de facilidades para se modernizar (importações facilitadas, isenções de taxas e impostos, uso de serviços públicos como antenas repetidoras, etc.). De sua parte, também os militares se serviram da TV, como cria própria de seus interesses numa soberania nacional baseada na centralidade política e no nacionalismo simbólico.

“Até 1965 apenas 15% das famílias brasileiras contavam com um aparelho de televisão”, lembra João Batista de Andrade (*Ibidem, loc. cit.*). Foi justamente nesse ano que o governo fechou os olhos para o surgimento da que seria a maior emissora de televisão do País, a Rede Globo de Televisão:

A Constituição Federal, em seu artigo 160, proibia a associação de grupos nacionais de comunicação com grupos estrangeiros, mas os militares fazem vista grossa e rejeitaram a CPI, instituída em 1966, para julgar os acordos entre a Globo e o grupo norte-americano *Time-Life* (Priolli, 1985, p.25).

Na década de 70, o Estado torna-se mais autoritário e, portanto, mais dependente da sua porta-voz eletrônica: a televisão. E quanto maior era a necessidade de comunicação do regime, mais a televisão brasileira se beneficiava e se desenvolvia. Instruída pelo regime, ela entra na década de 1970 levando paz aos lares brasileiros, como conta Gabriel Priolli (1985, p. 34):

O Brasil entra nos anos 70 com guerrilhas, seqüestros, atentados e repressão militar. No vídeo, entretanto, tudo vai bem. Os telespectadores emocionam-se com a bravura de Tarcísio Meira em “Irmãos Coragem”, ficam enternecidos com Regina Duarte em “Minha Doce Namorada”, riem

das graças de “Faça Humor, não Faça a Guerra” e congratulam-se com a moralidade administrativa do regime militar, apregoada por apologistas com Flávio Cavalcanti, na Tupi, e Amaral Neto, na Globo.

A partir de março de 1972, a tranquilidade disseminada pela televisão ganha cores. “A implantação da cor na TV consolida de vez o padrão de qualidade dominante da Globo”, afirma Gabriel Priolli (1985, p. 35). A primeira transmissão em cores no País foi a de Médici na Festa da Uva.

No Brasil, a subserviência da tevê ao regime militar confirma a declaração de Umberto Eco (1987, p. 330), de que a televisão é um fenômeno sociológico que se caracteriza simplesmente como um serviço e não como um gênero artístico.

É grave, de fato, não se perceber que, embora a TV tenha constituído um puro fenômeno sociológico até agora incapaz de dar vida a verdadeiras criações artísticas, todavia, justamente como fenômeno sociológico, surge como capaz de instituir gostos e propensões, isto é, de criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação tais que, a curto prazo, se tornam determinantes para os fins da evolução cultural, também em terreno estético.

Um exemplo clássico da relação tevê-Estado foi a declaração do presidente Emílio Médici. Em março de 1973, ele falou ao Jornal Nacional:

Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. [...] Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante, após um dia de trabalho (Lima, 1985, p. 36).

Foi nesse mesmo ano e governo que a televisão brasileira assistiu e aplaudiu ao “milagre econômico” do País: uma apologia à modernização e formação de novos hábitos de um público consumidor. Fernando Barbosa Lima (1985, p. 18) define a tevê da ditadura como a tevê do “nada a declarar”.

Num país de terceiro mundo como o Brasil, com elevada taxa de analfabetismo e baixo poder aquisitivo, a televisão torna-se referência, direcionando pensamentos individuais e coletivos.

[...] A importância da televisão numa sociedade, atualmente, é diretamente proporcional às taxas de analfabetismo e de subdesenvolvimento. A influência do veículo tende a ser maior na pobreza do que na riqueza, maior em continentes como a América Latina do que nos Estados Unidos. Em países mais desenvolvidos, existe ao menos a possibilidade de que outras instituições, como a imprensa escrita ou mesmo a escola e a família, possam mediar a influência da televisão – e a lei (que é cumprida) estabelece limites mais claros para o poder das grandes redes (Bucci, 1997, p. 15).

Porta-voz do regime militar, a tevê brasileira ameaçou o cinema nacional que agonizava nas salas de exibição. Fernando de Barros, com sua visão empresarial, propunha alternativas para que essa relação não fosse antropofágica, ao contrário, que

houvesse uma simbiose entre os dois veículos, como contam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1993, p. 96).

F. de B. (Fernando de Barros) percebe que o público cinematográfico em São Paulo está diminuindo, fica sabendo que uma nova lei poderá permitir a instalação de 292 estações de TV no Brasil (26/11/52), vai a lojas e se impressiona com o aumento de vendas de receptores (26/12/52). Trata-se de uma “radical transformação”, a primeira em toda a história do cinema, provocada pelo fato de que a TV manda imagens gratuitas dentro das casas (8/6/54). Mesmo o cinema em três dimensões não conseguirá enfrentar a TV. F. de B. é contra a que se faça a guerra à TV. É o que se fez nos Estados Unidos e não deu certo para o cinema. Os homens de cinema devem se unir à TV, e já, porque, por enquanto, os homens de TV ainda não estão fortes. Há um dirigente de TV que aceitaria fazer um convênio com um grande estúdio, para ele seria preferível, pois não teria de empatar dinheiro em máquinas. Mas os homens de cinema não querem saber de nada, parece que eles têm o rei na barriga. (26/11/52).

## **Anos 70: o escurinho do cinema às claras com os ideais militares**

Fora de casa, o cinema da década de 1970 também foi porta-voz da ditadura. Ipojuca Pontes (1987, p. 82) conta:

Sabe-se que muitos cineastas atuantes nos anos 70 foram triturados pela ação do autoritarismo (por vezes antropofágico) na esfera do cinema. Resta saber se, recolhidos os destroços, alguns deles terão chances de ressurgir. Com ou sem o reconhecimento das apressadas resenhas cinematográficas.

No início da década, o Ministério da Educação incentiva a produção de filmes históricos. Uma das produções que seguiu os “conselhos” do governo chegou a receber, em 1972, o seguinte telegrama assinado pelo então presidente da República:

Acabo de ver o filme *Independência ou morte* e desejo registrar a excelente impressão que me causou PT Está de parabéns toda a equipe diretor VG atores VG produtores e técnicos pelo trabalho realizado que mostra o quanto pode fazer o cinema brasileiro inspirado nos caminhos de nossa história PT Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam comovem e informam as nossas platéias PT Adequado na interpretação VG cuidadoso na técnica VG sério na linguagem VG digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro *Independência ou morte* responde à nossa confiança no cinema nacional PT Emilio G. Médici Presidente da República (Bernardet, 1979, p. 54).

Seguindo as instruções do governo, a década de 70 foi simbiótica para o cinema e a tevê brasileiros. A veiculação de filmes brasileiros na televisão foi crescente, como conta Jean-Claude Bernardet (1979, p. 12): “Em 1973, os canais de televisão do Rio de Janeiro apresentaram 1.446 filmes de longa-metragem, dos quais 10 brasileiros; em 1974: 1.704/34 (dados da Cinemateca do Museu de Arte Moderna)”.

O Estado passou a incentivar o cinema nacional desde que correspondesse aos seus próprios interesses. A estatal Embrafilme, criada em 1969, lança, então, uma novidade para quem seguir na linha do filme histórico: financiar roteiros. Ainda em

1972, o governo encontrou outra forma de falar do passado, desviando a atenção dos brasileiros para o presente e desincentivando os roteiros originais. O Ministério da Educação lançou um prêmio anual para filmes adaptados de obras literárias de autores mortos. Fora a História e a Literatura, a produção nacional era desprestigiada em detrimento dos filmes importados. A comercialização de filmes estrangeiros era muito barata, e os cineastas brasileiros pressionam o governo a adotar medidas para onerar o filme importado, tais como: copiagem em laboratórios brasileiros, elevação da taxa de censura e realização de material publicitário no Brasil. Este último foi aprovado pela Câmara dos Deputados em 1977.

A dublagem, condenada na década de 1960 sob o argumento de aproximar o filme estrangeiro do público brasileiro, foi defendida nos anos 70 sob a alegação de onerar os filmes estrangeiros e ainda obrigar os exibidores a investirem em acústica.

Não foi só a carência de investimentos que marcou a indústria cinematográfica brasileira na década de 1970. A exibição também foi cerceada, como estranha Jean-Claude Bernardet (1979, p. 36):

Em 1977, a estrutura da reserva modifica-se novamente: devido ao sucesso, a longa permanência de filmes brasileiros em cartaz fez com que algumas salas cumprissem uma grande porcentagem da reserva com um único título; por isso, resolve-se que os filmes cumpririam a obrigatoriedade durante apenas quatro semanas num mesmo cinema. [...] Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas.

Devido à predominância do filme internacional direcionando o olhar do espectador brasileiro e satisfazendo o interesse do governo, a produção nacional tentou se salvar imitando a concorrência, tendendo ao mimetismo. Jean-Claude Bernardet (*Ibidem*, p.70) explica:

O mimetismo consistiria mais ou menos no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado.

Nesse mercado dominado por filmes estrangeiros, o filme documental exerce seu poder de resistência que, segundo Jean-Claude Bernardet (*Ibidem*, p. 72),

Consiste em elaborar filmes que apresentem ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar: o Brasil. [...] Venham ver os sertões, os tatus, os índios, os jacarés, as cachoeiras. A valorização da paisagem virgem brasileira funciona como uma resposta à industrialização que não é brasileira. A industrialização opõe-se à grandiosidade, a suntuosidade da natureza brasileira, intocada pela industrialização.

Outra forma de resistência ao filme estrangeiro, nos anos 70, foi a pornochanchada, a comédia erótica. Eram filmes de baixo custo e rentabilidade alta que atraíam milhares de espectadores.

No entanto, de todos os governos militares, o de Geisel (1974-1978) foi o que mais deu atenção ao cinema nacional. Ele aumentou o capital da Embrafilme, ampliou a reserva de mercado e criou o Concine – Conselho Nacional de Cinema.

Deve tentar-se entender a atuação cinematográfica deste governo no quadro geral de sua política cultura. Houve um esforço por parte dos governos militares no sentido de fortalecer os mecanismos capazes de criar uma hegemonia ideológica e cultural, não só nos setores populares com organismos como o Mobral, como na classe média com a criação ou dinamização de organismos como o SNT – Serviço Nacional de Teatro, INM – Instituto Nacional de Música, Funarte – Fundação Nacional de Artes, etc., e os organismos cinematográficos (Bernardet, 1979, p. 64).

Nos meios de comunicação audiovisuais, o regime viu um poderoso instrumento de propaganda e ouviu sua própria voz. O cinema fala de passado, autores mortos, erotismo, comédia, importa e imita mercadoria estrangeira. Ipojuca Pontes (1987, p. 79) baseia-se na resenha cinematográfica dos anos 70 para avaliar a década que, segundo ele, foi marcada “Pela presença da pornochanchada, do filme alegórico e da experiência udigrudi”.

Assim, para os resenhistas, *Ainda agarro essa vizinha*, *Cassy Jones*, *Viúva virgem*, *Os mansos*, e ainda, *Azyllo muito louco*, *Os deuses mortos*, *Quem é Beta?*, além de *O rei do baralho* e *Piranhas do asfalto* são alguns dos filmes representativos da década. Mas a resenha não fica por aí. Ela qualifica *Guerra conjugal*, *Como era gostoso o meu francês*, *São Bernardo*, *Os inconfidentes* como “filmes sérios e pouco convencionais”, considerando, por outro lado, *D. Flor* e *Lúcio Flávio* como obras de apuro comercial (Pontes, 1987, p. 79) (grifo nosso).

Bernardet (1979, p. 67) sugere, ainda, que o cinema brasileiro dos anos 70 tenha sido a mostra de “uma sociedade sem contradições”, e exemplifica com os filmes *Tenda dos Milagres*, que “Nos oferece a imagem de uma sociedade que, em última instância, não tem contradições essenciais [...]”; e *Dona Flor e seus dois maridos* “[...] Onde os elementos antagônicos são passíveis de uma suave síntese”.

Por outro lado, a tevê da ditadura desinfeta o vídeo das repressões, guerrilhas e atentados, mostrando um “País que vai pra frente”. Décio Pignatari (1984, p. 39) vai mais além: “A televisão, como qualquer outro sistema de signos, serve não apenas para registrar fatos – mas também, e fundamentalmente, para projetar fatos”. Segundo ele, a tevê “registra fatos que ainda vão ocorrer” (*Ibidem, loc. cit.*).

João Batista de Andrade (2002, p. 26) ressalta, ainda, a economia como fator de afirmação da tevê frente ao cinema, no Brasil.

Era dali, da TV, que vinha, cada vez mais, a diversão de graça, tão importante num país de renda tão ignóbil; era dali que vinha a informação de como estava o mundo (conturbado) e o país (em paz); e dali vinham as notícias dos atos ditatoriais e também as linhas de comportamento a serem seguidas por quem não quisesse, em certos casos, afrontar o regime e, em outros, parecer socialmente “atrasado”.

Num país subdesenvolvido como o Brasil, a televisão foi e ainda é a única alternativa de informação e entretenimento da maioria da população. Para Umberto Eco (1985, p. 351), é ela que “pode oferecer efetivas possibilidades de ‘cultura’, entendida esta como relação crítica com o ambiente”. Ele completa:

Tudo quanto se disse nos permite concluir que a TV será elemento de cultura para o cidadão das áreas subdesenvolvidas, levando-o ao conhecimento da realidade nacional e da dimensão “mundo”, e será elemento de cultura para o homem médio de uma zona industrial, agindo como elemento de “provocação” face a suas tendências passivas.

Gabriel Priolli (1985, p. 22) conclui: “Espelho cor-de-rosa do regime militar, a televisão brasileira não nasceu nem morreu como ele, mas lhe deve a potência que é hoje”.

## CONCLUSÃO

No afã de disseminar os ideais políticos da ditadura, o Regime Militar despertou sua atenção para os meios de comunicação de massa como porta-voz de seus próprios interesses. Carentes de investimentos, a mídia cedeu às pressões do governo e se auto-beneficiou.

No entanto, a ditadura dos anos 70 ajudou os novos profissionais de televisão a abandonarem a herança radiofônica e a explorarem a linguagem visual. A câmera descobria, aos poucos, o potencial da imagem e driblava a censura, mostrando o que não podia ser falado. Ela estava em busca da sociedade, de um retrato do País, transmitindo idéias. A ditadura forçou os documentaristas dos anos 70 a encontrarem uma nova maneira de filmar.

Eles tinham que revelar a realidade sem serem ostensivos. Era um desafio para o documentarista que tinha o compromisso de despertar o senso crítico do espectador diante de fatos reais. O público é quem dava o significado para o que os cineastas enxergavam. No entanto, não se tratava de uma relação autoritária, ao contrário, os profissionais de cinema procuravam revelar uma possibilidade de leitura do País.

Paradoxalmente, a partir da abertura política, a televisão passa a ter um controle mais efetivo sobre a produção. Enquanto o governo abre-se para a democracia, as emissoras de tevê fecham-se na autocensura. Com a redemocratização, os repórteres teriam mais liberdade para trabalhar, mas a censura interna das emissoras implantou a ditadura da informação. Passou-se a controlar tudo o que era veiculado. Ao contrário dos cineastas, que apresentavam o produto pronto quando a tevê ainda era produzida em película, os repórteres não tinham liberdade autoral. Cumpriam-se pautas pré-estabelecidas e o produto final era revisado e modificado pela chefia.

Surgiu uma nova estrutura de produção. A idéia deveria ser coletiva. A pauta, previamente discutida, passou a indicar o assunto, os entrevistados, horário e local de gravação. Ou seja, a direção de Jornalismo começou a controlar as matérias antes mesmo de serem feitas. Discute-se a pauta, o desenvolvimento do projeto, e o produto final sofria alterações do editor depois de pronto, quando necessário. Dessa forma, os meios de comunicação de massa, antes submetidos ao regime ditatorial, agora estão subordinados à linha editorial das empresas lideradas por um pequeno grupo de empresários que promovem a cultura de massa.

## **BIBLIOGRAFIA**

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, João Batista. *O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira*. São Paulo: Senac, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Embrafilme, 1986 (Coleção Textos de Cinema, 1).

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PONTES, Ipojuca. *Cinema cativo*. São Paulo: EMW Editores, 1987.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil grande: anos 50: o patrocinador faz o show. In: LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

VIZEU, Carlos Alberto. Da caverna à internet. In: OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. *50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000. p. 12-17.

## **VIDEOGRAFIA**

INCRÍVEIS anos 50. Globo Repórter. Direção e texto: Antônio de Pádua. Narração: Sérgio Chapelin. Produtora: Blimp Film. Rio de Janeiro: Central Globo de Jornalismo, 30 set. 1975. 1 fita de vídeo (40 min.), VHS, son., color.