

ARTIGO

CINEMA E CENSURA NO BRASIL: UMA DISCUSSÃO CONCEITUAL PARA ALÉM DA DITADURA¹

CINEMA AND CENSORSHIP IN BRAZIL: A CONCEPTUAL DISCUSSION BEYOND DICTATORSHIP

MEIZE LUCENA LUCAS*

RESUMO

O artigo aborda a censura cinematográfica exercida no Brasil durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) e sua modernização a partir de três aspectos: uma discussão conceitual sobre a censura; uma análise da formação de uma cultura censória anterior ao golpe; um estudo da inserção da censura na organização social e política do período. O foco é o arquivo da DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas) em que constam mais de trinta mil processos, além de documentos administrativos, para compreender as chaves de leitura postas em ação pelos censores, as negociações em torno das interdições e a visualidade que se pretendia moldar por meio da classificação, proibição, hierarquização e liberação de imagens filmicas.

PALAVRAS-CHAVE: censura, cinema, arquivo.

ABSTRACT

The article discusses the film censorship in Brazil during the civil-military dictatorship (1964-1985) and its modernization, emphasizing three aspects: a conceptual discussion on censorship, an analysis of the formation of a censorial culture before the coup, a study on the insertion of censorship in social organization and politics of that period. The text focuses on DCDP archive which contains over thirty thousand cases and administrative documents, in order to understand the reading keys put into action by the censors, the dealings with the bans and visuality that was intended to shape through classification, prohibition, hierarchy and release of film images.

KEYWORDS: censorship, cinema, archive.

O artigo aborda a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil. O imenso fundo documental, composto por mais de trinta e cinco mil processos, tem permitido pesquisas que estão, por vezes, em tensão em relação às memórias constituídas sobre o período. Neste estudo será dado privilégio ao arquivo, pois a sua própria constituição constitui alvo de reflexão assim como o uso que as pesquisas recentes têm feito desses documentos.

O objetivo é analisar a especificidade da censura aos filmes, pois se entende que o estatuto da imagem cinematográfica e a escala de exibição no Brasil guardam particularidades em relação ao livro, ao teatro, à música, todos objetos de ação da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas). Se todas essas produções eram censuradas e avaliadas a partir de crivos comuns, cada uma tinha (e tem) suas próprias redes de circulação e produção. Mesmo em relação aos filmes, cabe assinalar que a censura de um filme para apresentação no cinema e na televisão eram distintas em virtude do alcance dos diferentes meios de exibição.

Para este estudo centra-se a análise nos documentos que compunham o processo de censura: sua organização como discurso, as chaves de leitura fornecidas aos censores e, principalmente, as mudanças operadas nos documentos (estrutura dos documentos, linguagem dos censores), ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, não se pôde deixar de analisar a forma como os censores seguiam tais chaves e criavam outras. Assim, não se trata de, por meio do documento, discutir os critérios de qualidade dos filmes, mas a grade a partir da qual foram interpretados, apreendidos, vistos e as ações daí decorrentes.

Busca-se romper com uma perspectiva dominante nos estudos sobre a censura, que tendem a considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico. Partindo dessa premissa,

muitos estudos focam preferencialmente filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira.² Dessa forma, a ênfase das pesquisas nestes filmes dificultou a compreensão sobre a diversidade de mecanismos, critérios e práticas que organizavam a censura cinematográfica.

Exemplo contundente neste sentido é apresentado por Caroline Gomes Leme a partir do filme *E agora, José? Tortura do sexo* (BRA, 1980) dirigido por Ody Fraga, reconhecido diretor da Boca do Lixo:

O filme pouco conhecido por pertencer ao âmbito da Boca do Lixo, a uma modalidade de cinema cuja produção e consumo pode ser denominada “marginal”, já que se realizava à margem do circuito cinematográfico “oficial”, socialmente consagrado. Essas características também podem ter colaborado para a liberação do filme pela censura, pois *E agora, José?* com sua precariedade de produção, ficaria circunscrito ao público da Boca do Lixo, formado por consumidores de cinema erótico; não concorreria em festivais nacionais e internacionais e não seria “digno” de debates, não tendo repercussão na imprensa.³

O enredo do filme é semelhante ao de *Pra frente Brasil* conhecido filme de Roberto Farias lançado três anos depois. Nas duas tramas um homem branco, “apolítico” e de classe média é preso e torturado após algum acontecimento banal envolvendo o personagem e um outro personagem militante de esquerda. O filme de Ody Fraga foi liberado sem cortes enquanto o outro teve um longo percurso pela censura. O tratamento distinto dado aos dois filmes leva necessariamente a incluir o estudo das diferentes comunidades de espectadores e da crítica estabelecidos à época, pois eram elementos constituintes da ação censória.

Propõe-se também avaliar a censura como uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado, mesmo reconhecendo a existência da censura desde períodos mais distantes. No

entanto, uma preocupação é pensar se haveria ou não uma especificidade da ação censória durante a ditadura, pois ela se inscreve em um novo arranjo institucional em acordo com as proposições e preocupações do momento.

Na escolha dos filmes para guiar nosso estudo foram alinhados filmes conhecidos e outros totalmente desconhecidos ou varridos da memória, pois o ponto de partida foram os processos e não os filmes em avaliação. Isto não significou desconsiderar a especificidade de filmes que chegavam ao país já acompanhados de pressões contrárias e favoráveis à sua exibição, caso de *Laranja mecânica* ou *O último tango em Paris*, por exemplo, ou de cineastas que tinham suas películas mais cuidadosamente apreciadas, caso de Jean-Luc Godard e Gillo Pontecorvo. Mas ao considerá-los ao lado de filmes cuja ação censória fora livre de pressões públicas foi possível compreender melhor o funcionamento da censura e como sua ação no tempo permitiu a construção de uma determinada visualidade em harmonia com as projeções realizadas pelo Estado para a sociedade.⁴

Uma presença (in)cômoda

Durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) o país conviveu com a prática rotineira da censura aos meios de comunicação e às produções culturais, incluindo o cinema, objeto pontual desta análise. Dizer isso é pouco ou quase nada, pois esclarece mal sobre as formas de censura e sua repercussão social. Além disso, em torno da própria palavra censura existe uma discussão à qual não se pode furtar, dado o amplo espectro de significados a que ela remete.

É corrente escutar expressões como censura do capital para se referir aos limites impostos à produção cultural não só no Brasil como em outros países nos dias atuais. Parte das discussões em torno das

produções direcionadas para a internet coloca este meio de circulação como elemento positivo para “driblar” as barreiras dos circuitos comerciais e dos agentes financiadores. Menciona-se igualmente a censura política em regimes democráticos que dificulta o financiamento de projetos dissonantes de empresas patrocinadoras ou dos que não estão em acordo com os editais públicos. No entanto, será que se está a falar do mesmo fenômeno?

Não se pode desconsiderar que toda obra, seja qual for o período e lugar, necessariamente tem sua condição de existir (e de fruição) conformada pela sociedade e pelas regras próprias que regem os circuitos de produção, recepção e circulação.⁵ Não existe esse criador “livre” e absolutamente autônomo, pois ele sempre age, atua, reage, negocia e se movimenta dentro dos condicionantes e dos possíveis de sua época, mesmo que este chegue a um caso extremo como o do pintor holandês Van Gogh ou do músico austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.⁶ Ao mesmo tempo, dentro desse campo de possibilidades, há interdições que rompem/bloqueiam a circulação de um texto ou de uma imagem dentro dos circuitos compartilhados e socialmente aceitos, o que configura censura. É o caso, na contemporaneidade, de um diretor de jornal que veta um artigo em virtude dos problemas que poderá ter de responder junto aos patrocinadores, ou do sacerdote, no período medieval, que recusa uma imagem encomendada pelo fato de ela não se adequar aos seus propósitos e aos da Igreja.

Mas não seria outra coisa pensar a censura quando esta se faz presente na sociedade com nome, espaço físico, trabalhadores, cargos, leis, jurisdição própria, ou seja, quando ela existe com uma determinada função, se apresenta como tal e é de domínio do poder público? Neste caso estaria criada uma instância regulamentada e socialmente legítima (o que não quer dizer que é aceita e defendida por todos) e com a qual se estabeleceriam negociações, demandas, críticas e mesmo oposição em

virtude da publicização de sua existência e de suas normas de funcionamento (ou ao menos de parte delas).

Uma cultura censória no Brasil?

No caso brasileiro, ao contrário do que se pode imaginar, a censura começa bem antes da ditadura (mesmo a do Estado Novo, que vigorou de 1937 a 1945) e se prolonga após seu término, quando foi extinta pela Constituição de 1988. Essas datas não coincidentes nos obrigam a retroceder a pesquisa e colocar duas ordens de questões.

A primeira diz respeito às características de que a censura se revestiu ao longo do tempo. Desde os primórdios da República (1889), a censura se constituiu como assunto de polícia e assim permaneceu nos anos seguintes. A urbanização dos grandes centros no início do século XX, em especial da capital federal, representou igualmente uma transformação nas formas de diversão e de ocupação do espaço. Impor uma ordem a este espaço foi prioritário para o governo: “ficaria a cargo da polícia tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do espetáculo”.⁷ Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores.⁸

No caso específico do cinema, alvo da censura policial e da Igreja católica desde muito cedo, já em 1932 foi estabelecida a nacionalização do serviço de censura cinematográfica.⁹ Os certificados eram emitidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, cuja comissão de censura era composta

“a) de um representante do Chefe de Polícia; b) de um representante do Juízo de Menores; c) do diretor do Museu Nacional; d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação”.

Neste decreto, em que se ressaltam as qualidades do cinema, destaca-se que ele teria como função se constituir como um elemento de formação educativa e cultural da sociedade. Estaria longe, portanto, de ser mero entretenimento.

O controle dessa produção, cujos objetivos estão presentes não só nas leis como também nas políticas de Estado,¹⁰ permaneceu atrelado à esfera policial. O decreto-lei n. 8.462, de 26 de dezembro de 1945, por meio do art.1º criava no Departamento Federal de Segurança Pública o Serviço de Censura de Diversões Públicas, diretamente subordinado ao Chefe de Polícia.

Após o golpe militar, em 1966, o serviço se centralizou em Brasília e se sobrepôs às censuras estaduais que existiam paralelamente à nacional. E em 1972 foi criada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), também subordinada à Polícia Federal e cujos funcionários eram membros da polícia.¹¹ Mas a legitimação e o exercício da censura encontraram ainda outros abrigos.

Desde cedo, o Vaticano tomou o cinema como um de seus alvos de reflexão e atuação. A forte tradição católica brasileira permitiu que a Igreja, por meio de publicações como jornais e revistas bem como dos sermões de seus párocos, não só exercesse a censura junto aos fiéis, indicando ou interditando filmes, como também fornecesse parâmetros de avaliação. Sua importância está presente nas páginas das primeiras revistas brasileiras de cunho teórico, as mineiras *Revista de Cinema* (1954-1957, 1961-1964) e *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963). O padre Guido Logger foi um dos mais constantes críticos na *Revista de Cinema*, cuja qualidade fez que circulasse por outros estados, contasse com a contribuição de jornalistas de diferentes localidades e fosse amplamente elogiada na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Já a origem da RCC esteve ligada aos cineclubes católicos que, aliás, não eram privilégio

das cidades mineiras, pois se espalhavam por todo o país. Em seu primeiro número o periódico exibiu a encíclica papal e suas diretrizes para o cinema. Os jornais católicos ou de apoio aos ideais da Igreja, disseminados por todo país, não só mantinham colunas de avaliação cinematográfica como também reforçavam o discurso da ordem e da moralidade, muitas vezes embasados em discursos científicos, valendo-se dos estudos de médicos, psicólogos e mesmo oftalmologistas.¹²

José Murilo de Carvalho, em sua obra *Forças armadas e política no Brasil*,¹³ faz uma observação que permite compreender o alcance do poder eclesiástico no país. A visão imperante do positivismo nos meios militares no final do Império e início da República encobre o crescente movimento de catolicização dos oficiais que predominaria já ao final dos anos 1930. Essa tendência deixou vestígios substanciais no pós-guerra: as frequentes referências à defesa da Igreja, de Deus e da religião feitas nas produções textuais relativas à Doutrina de Segurança Nacional (caso, por exemplo, do *Manual Básico* da Escola Superior de Guerra), nos manuais de civismo, nos discursos políticos e nos documentos sobre o governo, remetem à manutenção do catolicismo, mesmo que tal alusão nunca esteja clara ou mesmo quando invoca a liberdade religiosa prevista e assegurada pela Constituição.¹⁴ Não é demais lembrar que o Brasil deixou de ser um Estado confessional em 1891, a partir da nova Constituição republicana. No entanto, convém ressaltar a dura perseguição política, policial e social sofrida, após essa data, pelas religiões de matriz africana juntamente com suas manifestações culturais.

A questão não é menor tendo em vista a discussão sobre a existência ou não do racismo no Brasil, o que era efetivamente negado pelo governo, e a liberdade de práticas religiosas que vinha a reboque dessa questão. No processo do filme *O ocaso de uma estrela* (*Lady sings the blues*, EUA, 1972), drama biográfico sobre a vida e a carreira da cantora negra de jazz norte-americana Billie Holiday, apreciado por cinco

técnicos e não por três, como era habitual, foi ressaltada enfaticamente em todos os pareceres a questão do problema racial existente nos EUA, em contraste com o Brasil.¹⁵ A insistência na temática como um dos motivos para sua não liberação (mesmo com quatro votos pela não liberação, a película acabou sendo liberada) aponta que esta era uma preocupação posta para os censores.

Se tomarmos a ficha censória¹⁶ utilizada durante os primeiros anos da década de 1970, entre os itens a serem avaliados encontramos: “Análise – c) Contém cenas ou diálogos de sexo, violência física, crimes, vícios, costumes, raças, religiões, política, Segurança Nacional, palavras de baixo calão”. No que se refere à religião e raça, o censor deveria identificar se o filme era contra ou pró. Tais parâmetros apontam para as questões sensíveis postas ao olhar dos censores e que deveriam constituir alvo de vigilância. Apesar de o catolicismo constituir o objeto subjacente das referências à religião, as demais práticas deveriam ser resguardadas com o fim de evitar qualquer tipo de conflito. Além do que esse procedimento manteria a aparência de que o Estado seguia resguardando os preceitos laicos instituídos desde a Constituição de 1891.¹⁷

A segunda ordem de questões refere-se à ditadura. Esta continuou adotando como principal legislação para a atuação censória a Constituição de 1946, paradoxalmente elaborada após o fim do Estado Novo (1937-1945). Uma série de leis foi incluída de forma a se ajustar às novas diretrizes dadas pelo governo (e novas formas de comunicação), mas as leis de 1946 continuaram a ser a base de atuação dos censores como se pode inferir a partir das justificativas presentes nos pareceres e na publicação de 1971, *Censura Federal*, que reunia leis, decretos-leis, decretos e regulamentos relativos a essa atividade.

Os parâmetros adotados para liberar, interditar e cortar cenas, assim como os funcionários que exerciam a função de censores, eram anteriores ao golpe de 1964. No entanto, em 1966 o governo decidiu

centralizar a censura na capital do país, Brasília, em seguida passou a exigir formação universitária para o ingresso no serviço de censura (com ênfase nas ciências humanas) e deu início a cursos de capacitação realizados nas dependências do Departamento de Polícia Federal. E em 1972 foi instalada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Conjuntamente às mudanças de organização, a estrutura da censura acompanhou a modernização burocrática do Estado.¹⁸ Mas para além da modernização é fundamental compreender que o “projeto global de repressão e controle supunha não apenas a espionagem e a polícia política, mas também a censura, a propaganda política e o julgamento sumário de pretensos corruptos”.¹⁹

Desta maneira, a censura se inscreve em uma nova orquestração. E ela, que antes se limitava às diversões públicas, passou a incluir novos objetos, caso primordial da imprensa e da emergente televisão. O interdito e seu par, o proposto (ou seja, o que era liberado sem restrições), tornaram-se assunto de outras instâncias além da DCDP, caso do Ministério da Justiça e do Ministério das Relações Exteriores. Questões a respeito de como lidar com produções oriundas de países comunistas, com a participação do Brasil em festivais de cinema no exterior ou com a representação fílmica de guerrilhas, ultrapassavam o âmbito exclusivo daquela divisão²⁰.

Modernização e tradição

O anedotário recobre em boa parte a memória sobre a censura e seus agentes. Ficaram famosos os casos de apreensão de livros com capas vermelhas ou sobre cubismo tratados como obras sobre marxismo e Cuba. Em outra vertente, também seguindo em parte a mesma lógica

de pensamento, o censor seria alguém destituído de inteligência e de senso artístico, haja vista a discrepância entre seu juízo e o dos críticos nacionais e estrangeiros.²¹

No entanto, a leitura dos processos de censura fornece outro panorama, apesar da existência de textos que beiram a total ignorância sobre arte ou que revelam pruridos e moralismos próprios àqueles dias. Os pareceres dados aos filmes logo nos primeiros anos do novo governo pouco diferem daqueles de períodos anteriores e se caracterizam por certa “superficialidade” que cabe aqui esclarecer. De maneira geral, três vetores orientavam a avaliação dos filmes: a qualidade técnico-artística, daí as inúmeras referências à atuação dos atores e atrizes, fotografia, direção, movimentos de câmera, roteiro; a mensagem, pois se entendia que o filme teria uma função a cumprir, o que originou as classificações “positiva”, “negativa” ou “sem mensagem”; a adequação ao sistema de classificação etária (livre, 10, 14 ou 18 anos), classificação esta remanescente da Constituição de 1946. Ainda segundo esta Carta, cada certificado que todo filme deveria receber para exibição no cinema ou na televisão teria a validade de cinco anos.

No entanto, nos anos que se seguem os pareceres revelam diferenças. Primeiro, uma maior qualidade textual. Os textos tornam-se mais complexos, por vezes longos, apresentam detalhes sobre a filmografia de alguns diretores, adotam vocábulos próprios da crítica e da teoria cinematográficas. Muitos sequer utilizam os formulários da censura e, dessa forma, constroem documentos que apresentam argumentações e avaliações do filme em referência à cinematografia e ao momento social e histórico do Brasil (e, por vezes, mundial). Segundo, as razões da interdição são mais claras. Tal interpretação decorre do fato de que se identifica maior convergência entre as avaliações dos censores, mesmo que os pareceres sejam distintos (liberação/não liberação, classificação etária). Ou seja, o que olham e a forma como olham torna-

se mais uniforme mesmo que, por vezes, os julgamentos fossem distintos. Retomando o tema dos conflitos raciais, por exemplo, no processo do filme *A noite em que o sol brilhou* (Watermelon man, EUA, 1970),²² cujo roteiro enfoca um homem branco de classe média norte-americana que um dia acorda negro e sofre preconceito por parte de seus amigos, vizinhos, esposa, família e companheiros de trabalho, todos os pareceres se referem à questão da raça e da miscigenação. O filme, liberado para o cinema em 1974 com a classificação etária máxima, foi proibido para a televisão.²³ Independentemente do posicionamento dos censores, cada um se refere à questão da miscigenação no Brasil como algo resolvido e o filme acaba sendo vetado:

Embora para maiores de 18 anos o filme provoca impacto na gente brasileira, onde a miscigenação – “melting pot” vem se processando normalmente, para orgulho nosso e exemplo para os demais povos; - Convém evitar qualquer laivo de discriminação – seja racial, religioso, econômico, social etc.; - Trata-se, por fim, de assunto de natureza social – assunto este de particular interesse das autoridades.²⁴

[...] não tenho dúvida em indicar sua liberação para a tv no horário de 23 horas [...] mesmo porque trata-se de filme norte-americano e onde as restrições seriam total, já que no Brasil não temos – felizmente – este problema.²⁵

A segunda constatação é concernente ao pensamento que em parte direcionou as ações do Estado. Imprescindível analisar a Doutrina da Segurança Nacional e a atuação da ESG (Escola Superior de Guerra), criada em 1949 com assistência técnica norte-americana e francesa, que vai “recepcionar e teorizar a Doutrina de Segurança Nacional, fornecendo o conteúdo doutrinário e ideológico para a conquista e manutenção do poder em 1964”.²⁶ Além dos militares, público alvo primeiro e primordial da escola, segmentos civis, notadamente profissionais liberais, empresários, magistrados, sindicalistas, professores

universitários e dirigentes de órgãos públicos, seguiram seus cursos que visavam treinar pessoas de alto nível para ocupar as funções de direção e planejamento da segurança nacional.

Intelectuais que ocuparam cargos estratégicos ou que propuseram projetos fundamentais adotados pelo Estado foram formados nesta escola ou nela atuaram,²⁷ caso de alguns presidentes da República e de chefes do Serviço Nacional de Informação.²⁸ Dois dos objetos de estudo destes ideólogos (não só os que atuaram na ESG) são cruciais para compreender a censura: os escritos sobre moral e civismo e a ideia de guerra interna. O civismo pautava e propagava por diferentes canais, como a escola e os meios de comunicação, modelos de conduta, além de defender as instituições que, segundo a doutrina militar, integravam a Pátria, tais como Família, Escola, Justiça, Igrejas, Forças Armadas. Com relação à guerra, pode-se aplicar ao caso brasileiro o conceito de guerra interna, total e permanente, pois a defesa do regime implicou o desrespeito às leis, criação de legislação arbitrária, uso da força, adoção da vigilância constante.

A violência e a cultura constituíram duas instâncias a que a ditadura recorreu para construir seus alicerces e legitimação. No primeiro caso, houve a construção de um inimigo comum contra o qual lutar e manter vigilância, o que acarretou a perda das singularidades dos diferentes grupos de oposição e a mobilização de medos e temores presentes no imaginário. Em nome do anticomunismo, a Doutrina de Segurança Nacional suprimiu diferenças sociais, ideológicas e culturais dos setores resistentes ao governo e contra eles mobilizou de forma arbitrária os diversos poderes disponíveis (incluindo a propaganda), pois o inimigo seria interno (ao contrário das guerras clássicas) e teria por objetivo a instabilidade da economia e da segurança interna e externa do país.

A partir da segunda instância – a cultura – discursos e símbolos

de unidade e coesão foram construídos como contraponto aos potenciais elementos de desagregação. Afinal, não havia lugar para comportamentos ímpares ou singulares que se distanciassem do modelo familiar e dos papéis masculino/feminino. Deles resultaram modelos de conduta na vida ordinária que buscaram dar o cimento necessário à afirmação, respaldo e consolidação da Nação e de seu Estado dirigente.

A Estratégia Psicossocial diz respeito, tal como é definida no manual, segundo os objetivos da Política de Segurança Nacional, às instituições da sociedade civil: a família, escolas e universidades, os meios de comunicação de massa, sindicatos, a Igreja, empresa privada etc. Caberá à Grande Estratégia planejar estratégias específicas para enfrentar óbices, antagonismos e pressões advindos de cada uma dessas áreas.²⁹

A propaganda e a educação, esta última principalmente direcionada pelos princípios da Comissão de Moral e Civismo, atuaram por meio de ações e produtos (como livros e projetos educacionais) de forma a dar sustentação ao projeto de poder da ditadura militar implantada no Brasil, baseada na Doutrina de Segurança Nacional. Assim, modelos, valores e ideais eram disseminados de forma a pautar a conduta dos cidadãos, fossem homens ou mulheres, adultos, jovens ou crianças. Em seu conteúdo, o projeto de poder retomava antigos fantasmas, reapresentados como elementos de desagregação da sociedade brasileira.³⁰

Neste ponto, a questão moral aparece como uma discussão incontornável. Muitos estudos consideram política e moral esferas distintas e, por vezes, autônomas. As interdições de cunho moral são assim vistas como expressão de ignorância, ações destituídas de caráter político ou meio de constranger o outro. No entanto, observa-se que moral e política compõem um mesmo movimento de construção do inimigo e dos modelos positivos a serem forjados. A conduta errada ou equivocada, aos olhos da censura e de certos setores civis e militares, não

deixava de constituir igualmente uma maneira desviante das formas de convivência e de partilha em sociedade.

Beatriz Kushnir pondera que o artigo 3º da lei 5.536/68:

ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e de segurança da nação, como também aos elementos da moral e dos bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas.³¹

Assim, o ato de avaliar, proibir, classificar, cortar era considerado pelo próprio Estado como ato político. A análise de um documento, no caso o processo de censura de um filme, permite observar a complexidade da composição deste movimento.

No processo do filme *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), história de um operário padrão que ao longo do filme questiona seus valores e os da sociedade em que vive – no caso, a Itália dos anos 1970 – teve quatro pareceres. Em um deles, o censor opta pela liberação com cortes para 18 anos com base no julgamento de que a “vida familiar, irregular, contribui no contexto de suas decisões equivocadas”.³² que seriam apoiar a greve e o movimento dos trabalhadores. Assim, sua revolta, “quebra de hierarquia” e indisciplina repentinas são relacionadas ao “comunismo”, aos “estudantes profissionais” e à condição de homem separado que mantém relação com mãe solteira. A avaliação do operário torna indissociáveis os perfis político e moral.

Em manual já citado, *Expressão de civismo* – o serviço militar, lê-se que a “segurança da Pátria democrática e a segurança da família se entrosam e se completam”.³³ Dessa forma, a indistinção assegura a permuta entre os termos e a adoção de uma mesma linha de ação e pensamento.

Censores – uma comunidade de espectadores

Neste ponto vemo-nos obrigados a discutir a figura do censor. Dizer que a censura tem um elemento subjetivo é óbvio e em nada ajuda a equacionar a questão. É possível identificar os censores por meio dos pareceres e mesmo traçar seus perfis, no entanto proponho que se deve deslocar o olhar dos sujeitos para as grades de leitura postas por eles em ação. Interditar uma cena de nudez ou de uso de entorpecentes era uma exigência da lei, independente dos pruridos morais do censor, assim como proceder a uma avaliação cuidadosa de filmes que contivessem cenas de violência e de guerra. Para além das leis censórias (regulamentadas e de amplo conhecimento), devemos considerar os censores como constituintes de uma determinada comunidade de espectadores cujos objetivos são distintos, por exemplo, daqueles presentes no trabalho da crítica especializada, dos realizadores, dos cinéfilos. Ou seja, compartilham uma mesma cultura – no duplo sentido que lhe confere Roger Chartier:³⁴ o dos objetos, ações e produções definidos como culturais pela sociedade e os modos de vida – com setores da sociedade. E se estamos a falar da propagação de valores e modelos no tecido social por meio da educação cívica, os censores foram alvos e agentes deste movimento.

Deve-se ter clareza que o objetivo do censor não é a apreciação artística, mas sim interditar determinadas representações ou classificá-las. E o interdito tem como seu par o proposto. Se precisamos pensar no que é cortado ou simplesmente proibido, não se pode deixar de analisar o que era liberado e por quê. Outro elemento a ser considerado é que todo e qualquer filme deveria passar pelo crivo da censura antes de ser liberado para o cinema, para a televisão ou ainda para o exterior, no caso das produções nacionais.

Yellow submarine,³⁵ produção britânica de 1968 com os Beatles, foi classificado como livre nas três vezes em que o certificado foi solicitado.

O “conteúdo simbólico”, o tom “irreal” da história, a mensagem de amor foram algumas das justificativas usadas pelos censores, que ressaltaram ainda a complexidade da mensagem e das imagens do filme, as quais não seriam compreendidas pelo público brasileiro. Este era um argumento recorrente nos pareceres: o da baixa capacidade do espectador em elaborar leituras e interpretações de mensagens e elementos cinematográficos complexos. Assim, o filme atingiu a faixa etária das crianças, a que não era originalmente destinado.

Os filmes eram geralmente submetidos a três censores. No entanto, muitas foram as produções avaliadas por mais técnicos: filmes de ampla e discutida repercussão internacional, que abordavam temas considerados sensíveis (questões religiosas, homossexualidade, conflitos étnicos), políticos e de determinados diretores, caso de Glauber Rocha e Jean-Luc Godard. Essa variedade indica que a recepção a alguns filmes já se mostrava um problema de partida.

Casos clássicos de filmes de ampla repercussão internacional são *Laranja mecânica* (Inglaterra, 1971) e *Último tango em Paris* (França, 1972) que deram origem a longos processos. No que tange ao filme britânico, o processo começado em 1977, seis anos após seu lançamento em outros países, tem início com uma longa carta da Warner, distribuidora do título, em que ressalta o valor artístico da obra, o sucesso de público e crítica, o trabalho do diretor Stanley Kubrick e os países em que o filme foi exibido. Além disso, a empresa anexou cerca de trinta certificados de liberação do filme em diversos países do mundo, alguns pareceres e uma lista em que resume a faixa etária de liberação por país. Trata-se de táticas que se desenvolvem a partir das grades de ação da censura.³⁶ Da mesma maneira pode ser lida a explicação sobre a presença da violência e do sexo na película. Segundo o estúdio, *Laranja mecânica* seria um filme “antierótico”, pois ele não provocaria excitação. Seis pareceristas assinam um mesmo documento em que o filme é liberado para maiores de 18

anos com cortes da cena da curra, da violência à mulher do escritor, das imagens do símbolo fálico.³⁷ Nele ressaltam as qualidades estéticas e cinematográficas do filme, bem como pontuam que o mesmo não realiza uma apologia à violência. Em 1981 a Warner solicita nova revisão do certificado e a retirada das “bolinhas pretas” inseridas pela censura para cobrir seios e genitálias e que teriam tornado a cena “ridícula”. O filme foi liberado integralmente e sem as “bolinhas” em 1981.

Desaparecido (Missing, EUA, 1982), do diretor Constantin Costa-Gavras, que trata da busca por um pai e uma esposa de um jovem norte-americano desaparecido durante a ditadura chilena, foi avaliado por sete censores que tinham em mente duas preocupações: o estabelecimento de um possível paralelo com o Brasil e o que fazer com as referências existentes nos diálogos a torturadores brasileiros. O filme termina por ser liberado para maiores de 18 anos com cortes, pois reconhecem que o golpe de Estado foi fartamente noticiado na imprensa, logo sendo de amplo conhecimento. Mas, concomitantemente, a falta de distância temporal ainda não levava os historiadores a pesquisar o tema, logo as referências ao Brasil seriam meras “suposições”. No entanto, estas foram cortadas.³⁸

Glauber Rocha e Jean-Luc Godard eram diretores que mereciam especial atenção. *O desprezo* (Le mépris, EUA, 1963), do diretor franco-suíço, conteria inúmeras “mensagens subliminares”, todas devidamente listadas por um dos censores. No entanto, igualmente interessante é perceber o efeito desses diretores sobre a compreensão de outros filmes. *Fome de amor* (Brasil, 1968), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, se aproximaria, segundo um dos censores, a *Terra em transe* de Glauber Rocha, em virtude da propaganda subliminar e dos simbolismos difíceis de serem captados pelo espectador comum. Ao mesmo tempo, faz-se referência à campanha que envolveu o filme de Glauber e que acabou por lhe dar ampla repercussão. O mesmo poderia ocorrer novamente,

pois a imprensa já noticiara a interdição do filme de Nelson Pereira, mesmo antes de ele ser avaliado. Tal movimento na imprensa pode ser compreendido como uma forma de pressionar as autoridades que, no entanto, buscam neutralizá-la por meio da liberação do filme. Cita-se ainda uma reunião ocorrida com o general Juvênio Façanha sobre as questões políticas do filme. Em outro parecer são ressaltadas as qualidades do filme, mas o que atrai neste texto são as observações sobre o público e sobre a imagem da censura perante a sociedade. A complexidade do filme não seria entendida pela grande maioria dos espectadores. Logo, reconhece a diversidade de públicos e que alguns filmes já se dirigiam para certas comunidades de espectadores,³⁹ demonstrando assim alguns dos limites do alcance da censura. De acordo com o censor, a interdição traria publicidade e atrairia mais público após a liberação do filme, o que sempre acontecia, segundo suas palavras.⁴⁰ A interdição para menores de 18 anos os protegeria do contato com cenas de nudez de Leila Diniz (o nome da atriz é citado, coisa não vista em nenhum outro parecer até o momento) e com cenas de relações amorosas muito “avançadas”. Isto “sem falar da campanha de descrédito que teremos evitado”.⁴¹

Outro meio de pressionar a liberação de filmes nacionais pela censura era inscrevê-los em festivais nacionais e no exterior. Em ambos os casos, os filmes só poderiam ser exibidos após a emissão dos certificados. As cartas de aceitação nos festivais e de convite, principalmente aqueles vindos do exterior, eram anexadas aos processos para tentar garantir sua liberação. Ou seja, a qualidade artística e sua exibição em outros circuitos, que não os comerciais, eram empregados como formas de pressão num momento de expansão da produção nacional e de poder da Embrafilme como produtora. A curto prazo o funcionamento desta prática foi eficaz. No entanto, com o uso

recorrente do procedimento, a censura tendeu a ampliar os cuidados e a vigilância em relação aos festivais.⁴²

Censores, realizadores e distribuidores, mesmo em constante tensão, teceram campos de negociação, pressão e resistência. Nesta conversa, cujas relações de força eram desiguais, outros atores também atuaram. Bilhetes encontrados soltos em meio aos processos, páginas que faltam, referências pouco claras e pareceres em desacordo com a decisão final em liberar ou interditar um filme constituem indícios de que homens de poder interferiam nos processos. Mas este é assunto para outro artigo. No entanto, impossível desconsiderar sua atuação na análise dos processos.

Uma história sem epílogo

Um dos problemas recorrentes a aparecer nos textos jornalísticos era o baixíssimo número de filmes livres a serem exibidos nas salas comerciais. Distribuidores, exibidores, diretores, produtores, reclamavam constantemente dos prejuízos financeiros (e, por vezes, artísticos) do alto número de filmes liberados para maiores de 18 anos. Os brasileiros podiam ainda se queixar das dificuldades de exibir seus filmes na televisão. No entanto, não é a queixa que nos chama atenção. Mas sim pensar como horas e horas de telas de televisão e de salas de cinema foram preenchidas, ao longo dos anos, pelo que foi permitido ver.

Ao longo tempo corresponde um desmesurado arquivo (35.916 processos de censura cinematográfica). Outrora instrumento do trabalho cotidiano do Estado, hoje os processos constituem um amplo fundo documental para o trabalho pontual do historiador, pois guiado por necessidades outras. Adotando a perspectiva da historiadora francesa Arlette Farge, podemos entender que pela sua própria natureza seu crescimento se deu de maneira orgânica e automática, pois resultava de

uma ação banal, rotineira de empregados que seguiam leis e prescrições do Estado. Cada processo resultava da necessidade de uma ação censória – posta como algo necessário, legítimo e integrante da sociedade – e de ações burocráticas tais como fiscalização de cobrança de taxas e impostos, organização de informações sobre os filmes. Desta forma, o arquivo, constituído em sua forma atual após algumas mudanças e reorganizações advindas de demandas arquivística, social e política passou a existir como algo passível da manipulação pelo historiador. Para ele o arquivo compõe um lugar em que a sociedade aparece com base em determinadas chaves de leitura a partir do documento como construção discursiva e da escrita do censor.⁴³

Nestes escritos, em sua forma e textualidade, lê-se uma cultura censória que extrapola os limites temporais da ditadura (ou das ditaduras), a começar pela legislação elaborada em pleno período democrático, ou ainda antes, quando diversão e polícia tornam-se próximas e se entende que a fruição estética deve ter um tutor, no caso, o Estado.

Mas o que pesquisar? Ao se debruçar sobre o arquivo, o primeiro impulso é o de se deter sobre filmes polêmicos, incensados pela crítica e pela historiografia, proibidos. Mas os filmes exibidos nas tardes de sábado na televisão e exibidos em matinês nas salas de cinema seguiam a mesma trajetória dos demais. O recorte tem algo de preciso e também de aleatório para poder pensar o que se repete, o que é dessemelhante e mesmo o singular.

Se a dúvida recai sobre quais filmes analisar, o mesmo problema se coloca para a forma como se analisa. Perder-se é fácil, assim como fácil é a saída pelo colecionismo: o acúmulo de casos por vezes únicos, engraçados, absurdos e mesmo bizarros (impossível não lembrar o susto e riso ao me deparar com uma série de fotogramas de um cavalo cobrindo uma égua cortados de uma película) pode render boas histórias,

mas não conduz à construção de nenhuma hipótese de trabalho e, principalmente, à compreensão de um fenômeno cujas raízes são longas e profundas na cultura brasileira.

O afastamento da discussão conceitual acarreta ainda outro prejuízo: desconsiderar que censurar não é uma ação unicamente de interdição, mas igualmente de classificação, hierarquização e, principalmente, de proposição. Seu alcance na sociedade brasileira está em fase de análise. Ainda há muito a pensar sobre a presença/ausência de determinadas representações nas telas dos cinemas e das televisões.

Notas

* Professora do Departamento de História e dos Programas de Pós-Graduação em História e de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: meizelucas@gmail.com

¹ Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio da CAPES e do CNPq por meio de bolsa de pós-doutoramento.

² PINTO, L. E. S. **La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988**. Doutorado. Université Toulouse – Le Mirail, Toulouse, França, 2001. SIMÕES, I. **Roteiro da intolerância** - a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC; Editora Terceiro Nome, 1998.

³ LEME, C. G. **Ditadura em imagem e som**. São Paulo: UNESP, 2013.

⁴ Cerca de 250 processos compuseram esta pesquisa.

⁵ Para a discussão ver CHARTIER, R. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001; MENESES, U. B. de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: VAINFAS, R.; CARDOSO, C. F. (Orgs). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

⁶ ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. ELIAS, N. **Mozart** – sociologia de um gênio. Tradução Michael Schröter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

⁷ KUSHNIR, B. **Cães de guarda** - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 86. Essa característica permaneceu, visto os processos de censura cinematográfica serem compostos por pareceres dos censores e pela documentação burocrática dos filmes, a exemplo de comprovantes de taxa de importação e de pagamentos de impostos.

⁸ Para uma discussão sobre a censura no Brasil desde o período colonial até a ditadura (1064-1985) ver CARNEIRO, M. L. T. (Org.). **Minorias silenciadas** – história da censura no Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/FAPESP, 2002.

⁹ Decreto n. 21.240 de 24 de abril de 1932.

¹⁰ As primeiras políticas de proteção e incentivo à produção brasileira direcionaram-se ao filme de não ficção. Cabe lembrar ainda a criação do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1936. Ao longo de trinta anos, o instituto realizou mais de quatrocentos filmes entre curtas e médias-metragens.

¹¹ Sob esta rubrica encontram-se os documentos sobre censura depositados no Arquivo Nacional de Brasília.

¹² LIMA, F. G. **Os cinemas católicos: moral e decência na cidade de Fortaleza (1913-1930)**. Mestrado, UFC, Fortaleza, Brasil, 2012. ALMEIDA, C. A. A igreja católica e o cinema. Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921. In: CAPELATO, M. H. et. al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011. [2ª Ed.] pp. 315-332.

¹³ CARVALHO, J. M. **Forças armadas e política no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. [2ª Ed.]

¹⁴ “Para bem exercemos os nossos deveres nas coletividades PÁTRIA e FAMÍLIA, devemos cultivar uma RELIGIÃO, qualquer que ela seja, e amar o TRABALHO. A Constituição, tendo base religiosa, assegura a liberdade de crença e o exercício dos cultos religiosos.” **Expressão de civismo – o serviço militar**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1967. p. 21.

¹⁵ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 297.

¹⁶ Até meados dos anos de 1970 os censores deveriam avaliar o filme segundo os parâmetros estabelecidos em fichas. Estas sofreram alterações até que por fim foram abandonadas. No entanto, os parâmetros mantêm-se em grande parte como se pode inferir da leitura dos processos.

¹⁷ A manutenção da constituição e do funcionamento de algumas instituições, caso do judiciário, é ressaltado como um traço peculiar do regime ditatorial no Brasil. MÓTTA, R. P. de S. **As universidades e o regime militar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; REIS, D. A. et. al. (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

¹⁸ STEPHANOU, A. A. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. Doutorado, PUCRS, Porto Alegre, Brasil, 2004.

¹⁹ FICO, C. **Além do golpe – versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2012. [2ª Ed.] p. 82.

²⁰ No fundo SNI localizado no Arquivo Nacional de Brasília existem documentos trocados e enviados a outros Ministérios.

²¹ Caso do livro de SILVA, D. da. **Nos bastidores da censura - sexualidade, literatura e repressão pós-64**. Barueri: Manole, 2010.

²² Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 25.

²³ A liberação só ocorreu em agosto de 1981. Há casos mais extremos neste sentido. O *conformista* (II conformista, ITA, 1971) de Bernardo Bertolucci só seria liberado para televisão em 1988 e com cortes.

²⁴ Parecer 22874/74 (05/12/74). Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 25.

²⁵ Parecer 22875/74: Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 25

²⁶ BORGES, N. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. (Orgs.). **O Brasil republicano** – o tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. [5ª Ed.] pp. 13-42.

²⁷ Carlos Fico questiona a importância atribuída por diversos estudos à influência da Doutrina de Segurança Nacional durante a ditadura. Creio, no entanto, que não se pode desconsiderar esses dois elementos pontuais – civismo e guerra total – para pensar a censura, visto que são temas recorrentes nos documentos oficiais. Pode-se mesmo identificar que eles pautam alguns dos discursos e ações do Estado.

²⁸ Presidentes: Humberto Castelo Branco (1964-1967; diretor de estudos da ESG), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974; chefe do SNI), João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985; chefe do SNI). O general Golbery do Couto e Silva foi um dos principais ideólogos do regime, trabalhou na ESG, foi o idealizador do SNI (Sistema Nacional de Informação) e ocupou cargos estratégicos durante o regime como o de ministro-chefe da Casa Civil dos presidentes Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo.

²⁹ ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984. [4ª Ed.] p. 45.

³⁰ MOTTA, R. P. S. **Em guarda contra o perigo vermelho**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2002.

³¹ KUSHNIR, B. **Cães de guarda** - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição. São Paulo: Boitempo, 2004. p 105.

³² Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 508.

³³ **Expressão de civismo** – o serviço militar. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1967. p. 19.

³⁴ CHARTIER, R. **A ordem dos livros**. Trad. Mary del Priori. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

³⁵ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 163.

³⁶ CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano** – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1990.

³⁷ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 91.

³⁸ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 68.

³⁹ Este exemplo ressalta o comentário feito no início do texto sobre o a produção de Ody Fraga. Para entender a censura é preciso compreender que os censores

trabalhavam com diversas concepções de público ao mesmo tempo e de circuitos de exibição.

⁴⁰ Esse aspecto da dinâmica entre imprensa e censura ocorria também em relação às outras produções culturais, caso do teatro, analisado por Miriam Hermeto em artigo que aborda peças teatrais de Chico Buarque de Holanda. HERMETO, M. A dramaturgia buarqueana e a censura dos anos 1970: dois movimentos de uma trajetória que se fez entre estratégias e táticas. In: ABREU, L. A. de; MOTTA, R. P. S. (Orgs.). **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV/Edipucrs, 2013. pp. 65-90.

⁴¹ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 629.

⁴² Caso de *Prata Palomares* (BRA, 1972).

⁴³ FARGE, A. **O sabor do arquivo**. Trad. Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009.