

A tessitura dos fios de Ariadne: arquivo e censura cinematográfica no Brasil *

*The fabric of Ariadne's thread :
archive and film censorship in Brazil*

Meize Regina de Lucena Luca**

RESUMO



O artigo aborda a censura cinematográfica exercida no Brasil durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) a partir do estudo de um documento oficial encontrado no processo de censura do filme *Toda nudez será castigada* (Brasil, 1973), do diretor Arnaldo Jabor. O documento é a Portaria 3/3, de 20 de junho de 1973, que avocava para reexame e decisão esta e mais oito películas - *Sopro no coração* (França, 1971), *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), *Mimi, o metalúrgico* (Itália, 1972), *Sacco e Vanzetti* (Itália, 1971), *A aventura é uma aventura* (França, 1972), *Cama com música* (Dinamarca, 1972), *Queimada* (Inglaterra, 1969) e *Os garotos virgens de Ipanema* (Brasil, 1973). Os processos são estudados em relação a outros processos que compõem o arquivo da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) em que constam mais de trinta mil processos, além de documentos administrativos, para compreender as chaves de leitura postas em ação pelos censores e as negociações em torno das interdições e liberações feitas pela DCDP.

Palavras-chave: Censura. Cinema. Arquivo. Ditadura. Brasil.

ABSTRACT



The paper broaches the cinema censorship in Brazil along the civil-military dictatorship (1964-1965) by means of the study of an official document found in the proceedings of the film *Toda*

* Pesquisa financiada pelo CNPq e pela Capes por meio de bolsa de estágio pós-doutoral.

** Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFC.

nudez será castigada (Brazil, 1973), by the director Arnaldo Jabor. The Ordinance 3/3, of June 20, 1973, attributed to itself the reexamination and decision over this film and other eight ones - *Sopro no coração* (France, 1971), *A classe operária vai ao paraíso* (Italy, 1971), *Mimi, o metalúrgico* (Italy, 1972), *Sacco e Vanzetti* (Italy, 1971), *A aventura é uma aventura* (France, 1972), *Cama com música* (Denmark, 1972), *Queimada* (England, 1969) e *Os garotos virgens de Ipanema* (Brazil, 1973). These proceedings are analyzed along with other ones that compound the archive of the Censorship and Public Amusement Division (DCDP), which contains over thirty thousand proceedings, besides administrative documents. The aim is to understand the reading keys used by censors and the negotiations for prohibition and liberation performed by DCDP.

Keywords: Censorship. Cinema. Archive. Dictatorship. Brazil.

I. Arquivo: um ponto de partida

Ao contrário do que se pode imaginar, no Brasil a censura e a ditadura civil-militar (1964-1985) não são coincidentes. Extinta somente em 1988 pela nova Constituição, três anos após o término da ditadura, a censura tem uma longa trajetória no país que pode ser remontada ainda ao período do Império. Tal longevidade não nos deve deixar esquecer que em tempos de repressão, controle e perseguição, a censura presta-se a novos e singulares papéis. A ação censória também encontra novos objetos e sujeitos sobre os quais exercer seu poder nos idos de 1960, quando os meios de comunicação de massa se expandem pelo território, especialmente as salas de exibição cinematográfica e a televisão.

Para compreender sua institucionalização e funcionamento ao longo do século XX, mais precisamente no período ditatorial em questão e em relação à censura de filmes, objeto deste estudo, é necessário destacar alguns dos marcos cronológicos de sua constituição: a nacionalização do serviço de censura cinematográfico em 1932¹, a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1945², a centralização da censura em Brasília em 1966 e, por fim, o surgimento da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) em 1973³. Deve-se frisar sua subordinação à Polícia Federal, desde o ano de 1945, institucionalizando a vinculação entre ação censória e o tratamento policial dado ao assunto. Este atrelamento não era novo, pois 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 que estabeleceu, pois que: “ficaria a carga da polícia

¹ Decreto n. 21.240 de 24 de abril de 1932.

² O decreto-lei n. 8.462 de 26 de dezembro de 1945 por meio do art.1º criou o serviço no Departamento Federal de Segurança Pública.

³ Sob esta rubrica encontram-se os documentos sobre censura depositados no Arquivo Nacional de Brasília. Além dos processos de censura de filme, novelas, séries, livros, teatro, música, o fundo contém manifestações da sociedade civil (cartas), troca de correspondência entre órgãos, documentos administrativos.

tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do espetáculo” (KUSHNIR, 2012, 86).⁴ Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores, até sua extinção em 1988.

Os filmes exibidos no Brasil, em sua totalidade, passaram pelo crivo da censura. Assim, de maneira orgânica e automática em virtude de sua natureza – seu uso cotidiano e burocrático, seguindo assim a reflexão de Arlette Farge (FARGE, 2009) – foi constituído o arquivo de censura no Brasil cuja desmesura o faz se constituir como um lugar ao mesmo tempo privilegiado e árduo para o trabalho do historiador.

Uso imediato, aquele de que o século XVIII necessitava para a alocação de sua polícia; uso diferido, talvez inesperado, para aquele ou aquela que decide tomar o arquivo como testemunha mais de dois séculos depois... O arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os “relatos”, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade. Porquanto desmesurado, invasivo como as marés de equinócios, as avalanchas ou as inundações (FARGE, 2009, p. 11).

Diferente do trabalho desenvolvido pela historiadora francesa Arlette Farge nos arquivos policiais parisienses em que os pobres e trabalhadores surgem somente por meio da fala do outro, nestes processos a escrita do outro é uma constante. Os recursos, as solicitações e as negociações levadas a cabo por cineastas, produtores e distribuidores estão presentes em diversos processos. São falas cultas e regradas pela ordem do escrito e do conhecimento das leis que constituem relações de força postas em movimento.

No entanto, o mesmo uso imediato está aqui presente. Assim, em números, significa que falamos de um universo de 35.916 processos somente de censura cinematográfica. Somam-se a este universo os documentos administrativos, as manifestações da sociedade civil, o Fundo SNI do Ministério da Justiça e os processos de censura em relação à televisão para ficarmos no campo das imagens.

Os altos números nos impelem a estabelecer critérios de seleção: filmes de temática política, financiados pela Embrafilme⁵, cinemanovistas⁶, clássicos, pornochanchadas, kung-

⁴ 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.

⁵ William de Sousa Nunes Martins em tese defendida na UFRJ, *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*, trabalha com este recorte. Em seu trabalho defende que os filmes financiados pela Embrafilme sofriam uma censura em escala menor se comparados com películas estrangeiras. Além de analisar os processos, o autor utiliza as cartas enviadas pela sociedade civil para sustentar sua argumentação.

⁶ Leonor de Souza Pinto em sua tese *Le cinema Brésilien au risque de la censure*, defendida em Toulouse, desenvolve sua tese a partir de duas ideias centrais: a criação de uma nova cinematografia no Brasil, o Cinema

fu, de determinados diretores... Há também o impulso de se deter sobre filmes polêmicos, incensados pela crítica e pela historiografia, proibidos ou drasticamente alterados pelos cortes operados. Mas a massa sólida que nos ronda em números nos lembra que todos os filmes, nacionais ou estrangeiros, ficcionais ou documentais, curtas ou na metragem longa, infantis ou adultos, exibidos na televisão, nas salas de cinema, nos cineclubes ou nos festivais, passavam pelo crivo da censura. Muitos são os filmes esquecidos pelo tempo e pela memória e dos quais não recordamos título, nome do diretor ou procedência.

O trabalho braçal com as caixas, que contém cada uma cerca de quarenta a sessenta processos, revela as marcas da presença e da ausência do historiador. Filmes de Glauber Rocha ou de Jean-Luc Godard, diretores visados pelo governo como realizadores de filmes “subversivos”, “comunistas” e portadores de “mensagem subliminar”, por exemplo, encontram-se quase que invariavelmente no início ou no final da caixa. Não é preciso sequer o trabalho de procurar entre as dezenas de processos o filme desejado. Ele se encontra à vista e o processo revela mais que as marcas do tempo; descortina as inúmeras manipulações, leituras e cópias que o papel já sofreu. Já a abertura de outras caixas se inscreve de maneira diversa no corpo do pesquisador: a poeira que se acumula por entre os processos em poucos minutos tinge de outra cor a luva outrora branca e a organização das pastas, com sua papelada impecável, contrasta com o desgaste e as ranhuras de outros exemplares.

O arquivo de censura cinematográfico impele o historiador à uma leitura sem fim. E, assim, corre-se o risco de perder-se. Mas o que significa perder-se neste caso? O grande número, novamente o número, deixa claro que podemos incorrer em dois equívocos. O primeiro seria o de transformar a análise da censura em um apanhado heterogêneo e fascinante de casos. Como exemplo, tomemos *Um marido sem... é como um jardim sem flores* (Brasil, 1972)⁷ de Alberto Pieralise. O filme foi liberado para maiores de 18 anos com cortes. Entre estes, a sequência final em que um cavalo cobre uma égua. Tal cena seguia-se à do enlace carnal de um jovem casal. Eis que no meio do processo encontram-se os fotogramas da tal sequência dos equinos. Delicioso como caso a ser narrado ou descrito, necessariamente o processo deve gerar questões, pois, caso contrário, ficar-se-á somente no nível do anedotário. E uma coleção de casos, por mais fascinante que seja, só se transforma em trabalho histórico quando se ultrapassa este momento de captura pelo documento (FARGE, 2009).

A pluralidade de casos pode ensejar uma compreensão de que a censura era uma prática assistemática, subjetiva (logo, arbitrária) e sem objetivo. Afinal, pode-se encontrar todo e qualquer tipo de parecer. O equívoco localiza-se no fato de que a ação censória passa a ser

Novo, e a correlata busca por parte do Estado em descaracterizar essa produção por meio da censura. O potencial revolucionário do Cinema Novo teria sido combatido pelo Estado ao exercitar cortes e interdições de natureza política.

⁷ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 9.

vista como o acúmulo de opiniões de diferentes sujeitos, guiados por suas preocupações moralistas e políticas. Por este caminho, nada pode ser respondido ou sequer formulado como hipótese para pensar a ação censória, antes ou durante a ditadura.

Se os filmes são muitos e distintos em sua origem, enredo, temática, linguagem, gênero, cabe perguntar se é possível encontrar uma única diretriz, um único vetor de corte, uma única forma de olhar diferentes filmografias. Talvez devamos deslocar a ênfase posta sobre os filmes e pensar as formas de que se revestiu o discurso da censura por meio dos documentos. A mudança na configuração dos documentos, seus parâmetros, suas classificações indicam que a censura não foi um bloco imutável e homogêneo. Não cabe também a crença ingênua num aperfeiçoamento necessário dos mecanismos. Trata-se sim de pensar como os documentos se constituem em sua organização discursiva, sua materialidade e poder: "... já que os documentos não são mais considerados somente pelas informações que fornecem, mas são também estudados em si mesmos, em sua organização discursiva e material, suas condições de produção, suas utilizações estratégicas" (CHARTIER, 2002, p. 13).

O artigo opera este deslocamento ao partir não de uma seleção pré-determinada de filmes, mas de um documento datado de 1973. A partir dele seguimos a trajetória de nove filmes, nele elencados, para abordar a censura. Assim, busca-se analisar a censura por outro ângulo com o intuito de pensar a censura como uma atividade cotidiana e que era atravessada por diversas relações de força.

II. *Avocar, proibir e recolher*

O que ligaria um filme nacional conhecido e baseado na obra de renomado escritor brasileiro, uma comédia erótica juvenil e um filme político internacionalmente famoso? Além da rotineira ação censória, nada. No entanto, os filmes *Toda nudez será castigada* (Brasil, 1973), *Os garotos virgens de Ipanema* (Brasil, 1973) e *A classe operária vai ao paraíso* (La classe operaia va in paradiso, Itália, 1971), respectivamente, foram alvo da mesma ação determinada pelo general Antonio Bandeira, então diretor do Departamento de Polícia Federal, na Portaria 3/3 de 20 de junho de 1973:

I – avocar, para reexame e decisão...; II – proibir a exibição, em todo território nacional...; III – determinar o recolhimento dos certificados dos seguintes filmes: *Sopro no coração* (França, 1971), *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), *Mimi, o metalúrgico* (Itália, 1972), *Sacco e Vanzetti* (Itália, 1971), *A aventura é uma aventura* (França, 1972), *Cama com música* (Dinamarca, 1972), *Queimada* (Inglaterra, 1969), *Toda nudez será castigada* (Brasil, 1973) e *Os garotos virgens de Ipanema* (Brasil, 1973).

II – Proibir a exibição, em todo o território nacional, dos filmes indicados no item anterior, de acordo com o disposto no artigo 41 do Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

III- Determinar o recolhimento dos certificados liberatórios expedidos pela DCDP/DPF para os mencionados fins.⁸

Pelo artigo 60, item XXXIII, da Portaria n. 04-B/MJ, de 10 de janeiro de 1973, o general estava no uso de suas atribuições quando definiu o recolhimento e reexame dos filmes, o que garantiu a legitimidade de sua ação. Afinal, a censura era feita com base em uma legislação que, paradoxalmente, fora elaborada após o fim do Estado Novo em 1946⁹ e ainda sob os ecos do final da Segunda Guerra Mundial. Daí a preocupação censória com as “relações com outros povos” e “incitamento contra o regime” presentes em diversos artigos da lei. No entanto, esses pontos ganharam nova interpretação a partir da ditadura e ensejaram uma leitura a partir da Doutrina de Segurança Nacional distanciando-se, assim, dos princípios iniciais que orientaram a redação da legislação.

O documento encontrado no processo da obra *Toda nudez será castigada* (assim como nos demais oito processos) pode ser analisado em duas temporalidades distintas. A primeira diz respeito ao próprio momento de sua elaboração, ou seja, aquele que corresponde à correlação entre discurso e ação. O arco de filmes é amplo e heterogêneo, mas todos abarcados pelo mesmo artigo:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das forças armadas.¹⁰

Filme a receber tratamento semelhante no país foi *Menino de engenho* (Brasil, 1965), que talvez tenha sido o primeiro caso de apreensão e alteração da censura após liberação do certificado que tinha validade de cinco anos. Em dezembro de 1965, o diretor Walter Lima

⁸ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 72.

⁹ Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Novas leis e decretos foram acrescentadas às leis de 1946 de forma a se adequar às necessidades que surgiram (ou foram criadas) nos anos posteriores.

¹⁰ <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em 17 de dezembro de 2013.

Júnior solicitou o Certificado de Censura para que o filme pudesse ser exibido na Primeira Semana do Cinema Brasileiro e comprometia-se a enviar a documentação necessária para a emissão dos demais certificados referentes às exibições em circuito comercial. Baseado no romance homônimo de José Lins do Rêgo, recebeu a chancela “Impróprio até 10 anos”. A boa repercussão do filme, do então diretor estreante, gerou a solicitação de mais certificados para cópias do filme e dos trailers para exibição no Brasil e do certificado de “Livre para Exportação” para sua comercialização no exterior.¹¹

Em agosto do ano seguinte, precisamente no dia 22 de agosto de 1966 (Portaria n. 01/66), é determinada a expedição de novos certificados de censura com “impropriedade para menores de até 18 anos”. A revisão teria sido motivada por uma carta elaborada por um técnico de censura. Aos seus comentários foi acrescida reclamação do Chefe do Serviço de Censura do Juizado de Menores da Guanabara o que gerou a nomeação de uma nova comissão que alterou a classificação. Em sua defesa, o diretor avocou o § 1º do Art. 7º do Decreto n. 20.493: “O certificado de aprovação autoriza a exibição do filme em todo o território nacional, isentando-o de qualquer outra censura ou pagamento de novas taxas, durante o período de sua validade.” Ao cabo do processo, em novembro de 1966, uma nova comissão aprova unanimemente a classificação “Impróprio para menores de 14 anos”.

Há inúmeros pontos a trabalhar neste processo, como a relação filme/livro, a tensão entre os censores e o Juizado de Menores da Guanabara, o recurso à justiça como forma de garantir a integridade da obra. No entanto, este caso figura aqui junto com os outros nove para trazer à tona duas questões pertinentes do âmbito da censura. A primeira diz respeito às regras de funcionamento da censura que, ao contrário de outros países como Portugal, era pública e largamente conhecida, justamente por se encontrar na forma da lei. E era no amparo da lei que muitas negociações se realizavam. Mas as negociações também eram de outras ordens, como veremos em relação ao caso do filme de Arnaldo Jabor. E este é o segundo ponto a ser discutido: as forças que se encontram fora do âmbito da DCDP. O fato de que as obras, mesmo aprovadas pela instituição competente (ou não), estava sempre vulnerável às pressões e decisões de terceiros era uma realidade. Mas é preciso esclarecer que isso não era frequente, inclusive, pelo fato de que ocorrências desta ordem expunham a própria censura bem como suas fragilidades e tensões internas perante a sociedade.

Já o segundo tempo constitui um trabalho quase arqueológico, pois enfoca o destino que cada uma dessas produções teve após as determinações que se seguiram à publicação da portaria. Distintos em sua natureza, suas trajetórias também foram igualmente diferentes, o que permite pensar o quadro de negociações e pressões que compunham o campo da censura bem como as chaves de leitura postas em ação pelos censores.

¹¹ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 663.

O pesquisador Inimá Simões, na análise deste mesmo documento, centra sua preocupação no ato do general Bandeira e suas implicações a DCDP:

Três variáveis são comuns aos filmes retirados de cartaz. Todos haviam sido liberados na gestão do general Hugo Caneppe, que antecede o general Antônio Bandeira e era considerado “bonzinho” demais pela comunidade de informações; já haviam passado pela Censura e merecido o certificado para exibição por cinco anos, que não podia ser suspenso a não ser por vinculação a questões ligadas à segurança nacional; estavam todos em cartaz, alguns deles havia meses. É inegável o propósito o propósito de chamar a atenção para o novo estilo que se impõe na Polícia Federal. Dez filmes, quase todos de grande prestígio cultural e artístico, foram subtraídos do circuito. Pouco importava a opinião favorável dos críticos ou a resposta positiva do público que prestigiava os filmes à sua maneira, ou seja, frequentando as salas de cinema. O que vale é a demonstração de autoridade (SIMÕES, 1999, p. 173).

Apesar das observações argutas de Simões, é preciso pensar a quem se dirigia essa demonstração de autoridade. Ao mesmo tempo não se pode desconsiderar a cultura censória existente no país¹² e a visão positiva que setores da sociedade tinham sobre a censura, expressada, por exemplo, em cartas enviadas pela sociedade civil ao Estado (FICO, 2002). E o que significou este caso em meio a milhares de outros processos?

Mas o caminho aqui proposto segue em outra direção, pois foca no arquivo e na configuração dos processos para pensar questões outras. A começar pelo fato de que o objetivo do censor não é a apreciação artística, mas sim interditar determinadas representações ou classificá-las.

A nudez nossa de cada dia

Liberado em 24 de novembro de 1972 para maiores de 18 anos com cortes, seis meses depois o filme *Toda nudez será castigada* foi avocado para reexame. Antes, em 27 de novembro, o diretor Arnaldo Jabor já havia solicitado a dispensa dos cortes de seu filme em uma carta dirigida ao diretor da DCDP. Além de justificar a manutenção das cenas, diálogos e vocábulos cortados, encerra a carta referindo-se à encenação da peça de teatro realizada em 1966 e com um elogio a Nelson Rodrigues em termos adequados à época: “personalidade que goza de grande respeito quanto sua posição de grande defensor da atual política

¹² Além de uma tradição herdada ainda do mundo ibérico, é preciso considerar o papel da polícia e da Igreja católica no exercício da censura no Brasil ao longo do século XX.

brasileira, sendo cidadão e artista merecedor de toda confiança desta Divisão, bem como do Governo Brasileiro”.¹³ O apoio de Nelson ao regime era amplamente conhecido e só sofreria o primeiro abalo após a prisão e tortura de seu filho Nelsinho.

O longo processo de 138 páginas, das quais quase cem referem-se exclusivamente a sua exibição nas salas comerciais, chama atenção por três questões. A começar pelo volume, pois encontram-se inúmeros autos de apreensão do filme, algo não muito comum de ser encontrado nos processos, mesmo considerando-se que esse número expressava o sucesso do filme visto a alta tiragem de cópias em circulação pelo país. Mas indica igualmente o alcance do aparelho de controle no país, pois há documentos das mais diferentes cidades do país. Havia, ainda, recortes de artigos de jornal e de críticas sobre o filme, quase todos com marcações que indicam as leituras realizadas no âmbito da DCDP. Isso constituía uma prática corriqueira, principalmente, no que dizia respeito aos filmes de grande repercussão e bilheteria, fossem nacionais ou estrangeiros. Segundo, pelo conjunto de censores mobilizados na tarefa imposta pelo general Bandeira: oito. Este número ultrapassa largamente o contingente geralmente chamado para as revisões. Mas é o último aspecto a ser abordado que mais nos interessa. Desses oito censores, seis optaram pela não liberação do filme e todos sem exceção enfatizaram a mensagem negativa do filme. Apesar das mudanças ocorridas nos formulários¹⁴ adotados pelos censores ao longo dos anos, a classificação da mensagem (negativa, positiva ou sem mensagem, eram as respostas mais comumente empregadas) foi um dos elementos de permanência. No entanto, em 08 de agosto de 1973, menos de dois meses após a decisão de apreensão da fita, a mesma obteve o certificado de exibição para maiores de 18 anos com cortes agora em maior número do que antes, incluindo cortes que tornaram o enredo, em parte, incompreensível, ajudando a aumentar a fama de que o cinema brasileiro não era de boa qualidade. Nenhum documento existe que possa nos indicar o porquê deste final para o filme após as reviravoltas ocorridas em tão pouco tempo.

Nos pareceres, entretanto, encontramos algumas das preocupações que nortearam as ações da DCDP e tomamos ciência de que outras instâncias, acima dos censores, atuavam naqueles dias. Cabe adiantar que nenhum dos outros filmes teve o mesmo destino ou mobilizou um número tão grande de técnicos. O fato de ser uma fita financiada pela Embrafilme e premiada pelo INC (Instituto Nacional de Cinema) são indicativos

¹³ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 72.

¹⁴ Comparando processos das décadas de 1960 e de 1970, identificam-se algumas alterações fundamentais, tanto no formato quanto nos textos dos censores. Tomando como exemplo o documento adotado para o parecer do filme *A aventura é uma aventura*¹⁴, há os seguintes tópicos: cenas, enredo, época, gênero, linguagem, mensagem, personagem, tema, cortes, conclusão. Percebe-se uma simplificação nos termos em comparação com um processo de uma década antes, caso de *Noite vazia* (Brasil, 1964), em que se avaliava o filme por três perspectivas: a da crítica artística, da apreciação técnica e da apreciação moral. Nos primeiros anos mantêm-se os mesmos documentos utilizados antes de instalação do governo militar. As alterações não constituem mecanismos de aperfeiçoamento, mas elementos produtores de novas ações por parte dos censores.

encontrados nos textos e que sugerem as pressões e o campo de negociação em curso. O filme também recebera o Urso de Prata de melhor filme no Festival de Berlim, mas não há menção a este prêmio no processo.

A Embrafilme e suas produções constituíram um problema constante para a DCDP que era cobrada reiteradamente, e injustamente, pelos financiamentos da primeira. A defesa feita pela Embrafilme era de que ela aprovava roteiros e procurava ser aberta aos diferentes tipos de projetos. No entanto, inúmeras são as queixas encontradas entre os censores sobre a dubiedade que o governo transparecia para a sociedade. Esta dubiedade, inclusive, fora citada neste e em outros processos, pois poderia transmitir uma ideia de fragilidade da instituição. Apesar de predominantemente liberados, os filmes financiados pelo Estado sofriam a mesma natureza de cortes e classificação etária dos demais. No entanto, quando observamos o acesso à televisão a história era outra. O tratamento dados aos filmes nacionais, financiados ou não pelo Estado, e aos estrangeiros, era o mesmo. A liberação de *Toda nudez será castigada* só ocorreu em 1981 com cortes para exibição a partir das 23:00 após duas solicitações negadas, uma 1977 e outra também em 1981. As remontagens, como ficaram conhecidos os filmes após cortes e novas montagens, foram o meio encontrado por muitos produtores e diretores brasileiros para verem seus filmes exibidos na televisão. Além dos cortes realizados pela censura acrescentavam outros com vistas à obterem o aval para exibição se possível no horário das vinte e duas horas.

As iniciativas de criação de faixas de exibição para filmes nacionais na televisão, esbarrava, muitas vezes, na falta de obras para serem veiculadas o que demonstra posicionamentos distintos em relação aos canais de exibição.

III. Guerras revolucionárias

A Doutrina de Segurança Nacional introduziu um novo vocabulário na política e nas Forças Armadas. Tradicionalmente, a guerra era concebida como uma guerra de agressão externa combatida entre Estados e na qual um país declara guerra a outro, e, por sua natureza, era limitada (ALVES, 1984). Seria a chamada guerra clássica ou convencional. Mas os tempos então modernos traziam para dentro do país a subversão na forma de uma nova modalidade de guerra, conforme determinava o Manual de Básico da ESG:

Guerra Insurrecional: conflito interno em que parte da população armada busca a deposição de um governo.

Guerra Revolucionária: conflito, normalmente interno, estimulado ou auxiliado do exterior, inspirado geralmente em uma ideologia, e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação.

Uma das principais ou a principal arma neste combate era a estratégia psicossial. De um lado, os comunistas buscariam, segundo a ESG, solapar a ideia de autoridade e de unidade nacional; do outro, a Escola apregoava como válidos o uso de todos os meios e de todas instituições sociais (família, escola, igreja, sindicato, meios de comunicação) para combater este inimigo interno. Dessa forma, o comunismo mais do que uma ideologia inscrita em livros e textos de viés marxista, enraizava-se, segundo a DSN, no comportamento dos sujeitos tornando-os pouco afeitos à perpetuação das instituições e manutenção dos papéis sociais.

Paralelamente à estas concepções, a censura controlava rigidamente toda e qualquer representação das referidas instituições sociais. Mesmo em *Toda nudez será castigada*, cujo teor crítico à família é a primeira identificação que nos vem à mente, foram definidos cortes nas cenas em que aparece um policial. Mas o que fazer em relação aos filmes baseados em fatos históricos e dos quais não é possível se furtar à sua representação?

Queimada (Burn! Inglaterra, 1969) apresenta a história de um mercenário inglês enviado a uma colônia portuguesa no Caribe com o intuito de provocar uma rebelião entre os escravos e assim favorecer os negócios da Inglaterra. *Sacco e Vanzetti* (Sacco & Vanzetti, Itália, 1971) enfoca o caso real do julgamento de dois imigrantes italianos acusados de assassinato em 1920 nos Estados Unidos. A motivação da acusação e da condenação, que os levou à execução em 1927, foi baseada no fato de que eram estrangeiros e anarquistas, concepção que ia ao encontro do conservadorismo norte americano. O resultado do julgamento provocou inúmeras reações contrárias, pois as provas corroboravam a tese da inocência de ambos.

O filme *Queimada*, antes mesmo da solicitação do general Antonio Bandeira, já havia sido alvo de controvérsias internas. Como de praxe, três censores o avaliaram em fevereiro de 1971, cada um julgando-o de maneira distinta: aprovação, interdição e aprovação com encaminhamento para consideração superior. Este último posicionamento era recorrente, principalmente, em casos de enredos que enfocavam situações de guerra, guerrilha, conflitos sociais, greves, organização sindical. A história de um povo dominado e subdesenvolvido que passa do domínio português para o inglês e que tem uma revolta liderada por um nativo levantava dois tipos de argumento: as qualidades do filme que teria “méritos inestimáveis” e a possibilidade de que o filme levantasse um paralelo com a situação brasileira. Domínio por outro país e subdesenvolvimento eram palavras oriundas do vocabulário das Ciências Sociais que nas décadas de 1960 e 1979 tornaram-se corrente na imprensa, na crítica e no jargão político. Um dos censores, numa análise bem acurada e fundamentada do filme, lembra que seu diretor Gillo Pontecorvo já tinha tido um filme interditado pela SDCP, *A batalha de Argel* (La battaglia di Algeri, Itália/França, 1966) em

setembro de 1968, pois o filme sugeria a “prática de crimes contra a Segurança Nacional”¹⁵. O filme proibido ao público foi, no entanto, usado em vários cursos ministrados na Polícia Militar de diferentes cidades, Academia Nacional de Polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais.¹⁶

Em 12 de maio de 1972, carta enviada ao Delegado Oresto Mannarin, chefe da Turma de Censura da Delegacia Regional da Guanabara, retoma argumentos e apresenta novos para avaliar a película. Segundo o censor, o Certificado n.56337 emitido em 11 de março de 1971 tinha sua validade definida até 05 de março de 1976 de acordo com o que assegurava a lei, o que corrobora a tese de que a apreensão de filmes para reexame não era comum. É importante lembrar o fato de que o governo buscou continuamente legitimar e legalizar suas ações de maneira a negar a existência de uma ditadura. As técnicas fílmicas empregadas no filme passaram a ser consideradas um problema, pois permitiam uma melhor dominação psicossocial:

A qualidade do filme e a notável interpretação dos atores, a linguagem simples e o seu espírito revolucionário, dão a este um conteúdo fácil de ser explorado, na doutrinação dos menos avisados, o que realmente já vem ocorrendo. A sonoplastia perfeita, o colorido bem trabalhado e voltado para as técnicas da psicodinâmica das cores fortalece o argumento.¹⁷

Este é um ponto relevante, pois os censores consideravam os filmes plasticamente bem realizados e de linguagem naturalista mais danosos do que os que recorriam à alegorias e parábolas já que os primeiros seriam de mais fácil compreensão. Um filme como *Terra em transe* (Brasil, 1967) do diretor Glauber Rocha ou *Fome de Amor* (Brasil, 1968) de Nelson Pereira dos Santos afastariam o público de saída pela sua linguagem e enredo tendo, portanto, um apelo e penetração menores.¹⁸

Poucos meses depois o filme entra para a lista das interdições. Dos três censores, dois votam pela sua não liberação. O filme só seria liberado em 09 de dezembro de 1979 em votação unânime do Conselho Superior de Censura.¹⁹ O mesmo conselho seria o responsável

¹⁵ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 566.

¹⁶ O uso de filmes inteditados, em cursos, era usual. O Comandante da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército solicitou em 14 de fevereiro de 1975, além de *Batalha de Argel*, os títulos *Z*, *Sacco e Vanzetti*, *Seara Vermelha*, *Che Guevara*, *Boinas Verdes*, *Operação França*. O filme de Pontecorvo só seria liberado em 1981 para maiores de 18 anos.

¹⁷ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 96.

¹⁸ 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.

¹⁹ O Conselho Superior de Censura foi criado pela lei n.5.536 de 21 de setembro de 1968. No entanto, somente em 13 de setembro de 1979 foi regulamentado pelo decreto n. 83.973. A leitura de algumas atas do Conselho,

pela liberação dos demais filmes na mesma sessão atendendo a solicitação da Eletro Filmes, com exceção de *Toda nudez será castigada*, como já visto, e *A aventura é uma aventura* (*L'aventura, c'est l'aventure*, França, 1972).

O fato da trama se referir ao período colonial, ou seja, a um tempo pretérito, indica que os chamados filmes históricos²⁰ constituíam um problema específico. No caso em questão, temos uma obra romanceada. O elemento histórico é fundamental ao desenvolvimento do enredo, pois a rebelião encontra-se relacionada à uma determinada situação passível de ser localizada no tempo e no espaço, no caso colônias escravistas em pleno período de industrialização. Mas e no caso de filmes baseados em fatos verídicos, caso de *Sacco e Vanzetti*?

O parecer de 25/10/1972, assinado por dois censores, definiu sua classificação etária para maiores de 18 anos, sem cortes, em virtude das cenas de violência e apontaram sua mensagem positiva “na medida em que pretende a união dos povos e a liberdade sem fronteiras”. Ressaltam que por se tratar de “fatos históricos irrefutáveis”, o filme deve ser liberado apesar de mostrar uma fase degradante da justiça americana.

Após sua apreensão, foi submetido à avaliação de três censores que, ao contrário da decisão tomada em relação ao filme de Arnaldo Jabor, deliberaram pela manutenção do certificado concedido. O distanciamento temporal cujas conotações políticas se ateriam ao período dos anos 1920 e ao sistema americano, o fato de que os Estados Unidos teriam aperfeiçoado seu sistema de justiça e a ausência de referências marxistas, justificariam sua liberação.

Provoca revolta apenas contra a injustiça clamorosa havida no julgamento (...) que se pode estender a outros da mesma natureza, mas nunca fazer um paralelo entre tal situação e à de nosso país, vivendo sob um regime pautado nos ideais de justiça social. Não há pregações marxistas, as existentes estão muito mais dentro do espírito do anarquismo e do radicalismo, esta, doutrina...

Trata-se de película valiosíssima como aula prática de direito, porém, bastante perigosa pelo espírito de revolta que provoca no espectador contra os órgãos da justiça nos EUA. Entretanto, considerando-se que o fato passou-se há mais de trinta anos e não havendo conotações com a realidade brasileira...”²¹

Os pareceres foram submetidos à consideração superior por tratar-se de filme avocado por portaria do Diretor Geral. Novamente a decisão final foi na direção oposta e o filme

presente em diversos processos quando os filmes foram submetidos à novas avaliações, revelam que parte significativa de filmes interditados eram liberados pelo conselho.

²⁰ Sobre a discussão conceitual dos chamados filmes históricos ver ROSENSTONE, Robert. *El pasado em imagens – el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

²¹ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 407.

permaneceu interdito até 1979, apesar da veracidade dos fatos, como ressaltado pelos censores. Mas creio ser necessário levantar uma hipótese sobre sua interdição com base no conhecimento das chaves de leitura postas em ação pelos censores. Num momento em que as figuras de autoridades com seus sistemas e instituições eram colocadas acima dos cidadãos, pois responsáveis por sua salvaguarda, seria temeroso permitir a exposição de suas falhas e, principalmente, de erros deliberados. E retomando o que foi exposto no início deste tópico, a DSN tinha como foco, pretensamente, tornar a nação una, indivisa e, principalmente, homogênea. O caso de Sacco e Vanzetti era uma história situável no tempo e no espaço, os Estados Unidos dos anos de 1930, mas constituía igualmente uma reflexão sobre a intolerância com o diferente.

E o que dizer de movimentos políticos próximos ou do presente?

No processo do filme do diretor Elio Petri, *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, a Itália dos anos de 1970, teve parecer pela interdição, mas acabou sendo liberado com cortes para maiores de 18 anos. Teve-se por base para tal classificação o julgamento de que a “vida familiar, irregular, contribui no contexto de suas decisões equivocadas”, no caso, 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 sua condição de homem separado que mantém relação com mãe solteira.²² A avaliação do operário torna indissociável o perfil político e moral.

A mistura de comunismo e movimento sindical aproximam *Mimi, o metalúrgico* (Mimi metallurgico ferito nell'onore, Itália, 1972) de *A classe operária vai ao paraíso* apenas na aparência. Enquanto este último é um drama, o outro é uma comédia na qual o personagem ainda se vê às voltas com a máfia e com uma segunda família em sua nova cidade. Unanimemente foi decidido pela sua não liberação por ocasião da revisão: “O filme prega a dissolução familiar e focaliza greves sindicais” ferindo, assim, o Art. 41 do Decreto 20.493. “Agitação” e “adultério” garantiram também que todos considerassem sua mensagem negativa, mesmo tratando-se de uma comédia. Se comparado com a outra produção, os censores foram bem mais duros, pois o filme de Elio Petri seguiu para a consideração final do Diretor-Geral da Polícia Federal, pois um dos censores votou pela sua liberação.

Ao mesmo tempo, uma outra leitura pode ser feita da comparação entre os títulos. A começar pelo tamanho dos pareceres, curtos no caso da comédia e longos no outro. A complexidade de *A classe operária vai ao paraíso* parecia gerar a possibilidade de uma interpretação dúbia. Um dos censores chega mesmo a considerar a mensagem confusa, pois o próprio personagem não consegue se decidir por um posicionamento político claro e suas transformações são muitas ao longo do filme. Há ainda a figura do “estudante profissional”

²² Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 508.

que mantém uma relação tensa com os operários. Isto seria bom ou mau de seu mostrado? Optou-se pela ausência de sua representação.

Os filmes *A classe operária vai ao paraíso*, *Mimi, o metalúrgico*, *Sacco e Vanzetti* e *Queimada*, constituem filmes políticos no sentido estrito do termo. Mas o que isso quer dizer em tempos de reconfiguração da guerra é questão a ser posta, pois é à luz desta nova concepção de segurança e de Nação que eles devem ser lidos.

IV. Rir: uma saída?

A comédia francesa de Claude Lelouch *A aventura é uma aventura* foi liberada por três censores para maiores de 18 anos. A idade justificou-se pelo “conteúdo irreverente que poderá dar ao espectador imaturo uma noção deturpada da real essência dos valores humanos”.²³ Na revisão, dois dos três censores optaram pela interdição visto que o filme “não apresenta punição aos criminosos”, transmitia “mensagem negativa” e desmoralizava o Papa, igreja, regimes políticos, justiça.²⁴ A não punição dos personagens era uma justificativa constante para a proibição dos filmes e, inclusive, o mesmo argumento está presente no processo de *Toda nudez será castigada*. Para além dos enredos e seu desenvolvimento, havia um interesse fundamental no destino dado aos personagens. Redenções e castigos eram fundamentais para a liberação de um filme e para o estabelecimento de sua classificação etária.

Mas o filme do diretor francês, ao contrário dos demais, acabou sendo liberado num despacho de 08/05/74 dado por Moacyr Coelho, Diretor Geral do DPF, em que revoga a interdição: “Será certamente motivo de risos as soluções absurdas e irreais e o público nunca poderá confundi-las com situações verdadeiras.”

Uma comparação com outra película de teor e tratamento semelhante, amplia nossas possibilidades de abordagem. A sátira aos governos ditatoriais dirigida por Woody Allen, *Bananas* (EUA, 1971) foi liberada em 1975 para maiores de 18 anos, pois exigiria maturidade do público para sua correta compreensão. Os argumentos para sua liberação aproximam-se daquele apresentado por Moacyr Coelho:

²³ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 414.

²⁴ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 414.

O caráter cômico, exageradamente absurdo, tira do filme compromissos com a realidade que possibilita sua liberação sem o perigo de ofensas a países estrangeiros.

Apesar da imagem crítica apresentada pelo enredo, o filme não chega a comprometer-se com nenhuma república da América Latina em especial, devido ao caráter ridículo e exagerado, focalizando de maneira quase absurda e inconcebível, prendendo o espectador muito mais pelo entretenimento.²⁵

Descobre-se então que o humor não era visto como uma ameaça ao governo, pois o “absurdo das situações” não permitiria estabelecer semelhanças com a realidade. Mas mantém-se a interdição aos menores de 18 anos, afinal ainda se está diante de um filme político (ou pretensamente político), e o discurso cômico, pela sua natureza, exigiria uma idade mínima para sua compreensão. A liberação para maiores de 18 anos, no entanto, não o livrou de um corte: o da cena em que os jurados fumam maconha durante um julgamento. Cessaria aqui o humor e o absurdo dando espaço à realidade? Pelo visto, sim. A comparação entre *Bananas* e *A aventura é uma aventura* permite avaliar melhor a interdição de *Mimi, o metalúrgico*. Os dois primeiros guardam uma diferença radical deste último: o absurdo e o non-sense manteriam um distanciamento da realidade, uma impossibilidade de identificação por parte do espectador. No caso do filme sobre Mimi ocorre o oposto. A crônica da vida de um operário e a linguagem naturalista empregada tendem a criar maior empatia e identificação por parte dos espectadores. Outro agravante seria o comprometimento moral do personagem durante o desenrolar da história. E aqui se repete a mesma avaliação em relação aos dois personagens operários: a relação entre instabilidade moral, familiar, pessoal e os posicionamentos políticos obtusos.

V. Moral x política?

Cama com música (Mazurka pa sengekanten, Dinamarca, 1970) foi um desses filmes cuja proibição gerou pouca ou nenhuma publicidade. Avaliado em um único parecer sem grandes detalhamentos ou questionamentos por dois censores foi liberado com um único corte para maiores de 18 anos “... apresenta uma estória baseada em sexo, porém as situações são desenvolvidas de uma maneira tão espontânea e satírica que não são capazes de despertar a excitação (apesar de apresentar nus femininos e cenas de cama), procurando sempre explorar o lado cômico de toda a estória.” Voltamos aqui ao cômico, mas cabe uma observação sobre a peculiaridade da ação censória. Seguindo os preceitos vigentes, recebe a classificação etária máxima, pois o filme tem um enredo que gira em torno de sexo: um

²⁵ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 126.

professor virgem que precisa se casar para se tornar reitor e as situações criadas pelos seus alunos para superar sua situação. A nudez feminina²⁶ e o sexo sempre são avaliados dentro de contextos. Uma cena de nu para ser cortada ou encurtada, o que era muito comum, era avaliada de acordo com o gênero do filme, a tomada de cena, a trama, sua importância no enredo, a classificação etária. Podemos exemplificar com um caso que caminha na direção oposta a do filme dinamarquês.

O filme *O desprezo* (*Le mépris*, França, 1963) do diretor franco-suíço Jean-Luc Godard foi alvo de vários cortes. Mas entre as sequências destaca-se aquela inicial em que a personagem de Brigitte Bardot, deitada de costas nua conversa com seu marido. Segundo o censor, as cores fortes empregadas e a posição estática poderiam qualificar a nudez de artística, garantindo a permanência da mesma. No entanto, o mesmo censor orienta corte, nesta mesma sequência, no momento em que o colorido “toma conotação normal”.²⁷

Na mesma linha cômica do dinamarquês há o filme de lavra brasileira *Os garotos virgens de Ipanema*. Liberado com cortes em imagens e palavras e redução de algumas cenas (os pareceres não se encontram no processo), também foi enquadrado na ação do general Bandeira. Segundo carta da produtora SERVICINE enviada ao DCDP solicitando nova revisão, o filme apenas seguia a tendência mundial das comédias juvenis estrangeiras e buscava mostrar ao público programação distinta da exibida na televisão o que corrobora, juntamente com a leitura dos processos, que não se pode pensar a censura como algo homogêneo. É possível encontrar filmes liberados para as salas de cinema que só foram liberados para a televisão após o final da ditadura ou da própria censura, caso de *O conformista* (*Le conformiste*, França, 1970) de Bernardo Bertolucci. Sua liberação só ocorreu em 1988 e com cortes das cenas de lesbianismo. *Os desuses malditos* (*The damned*, EUA/Itália, 1969) de Luchino Visconti ainda receberia parecer negativo em 1984.

No caso de *Os garotos virgens...* a ausência de nomes famosos garantiu que a pressão por sua liberação ficasse por conta dos produtores que, inclusive, apelaram aos sentimentos natalinos do general Bandeira por meio de um telegrama. Sem sucesso, diga-se de passagem. Tentaram ainda a liberação por meio da apresentação remontada do filme em que constavam 26 cortes, como já informado, prática utilizada pelos diretores e produtores para assegurarem a liberação. Por fim, recorreram ao Ministro da Justiça, igualmente sem sucesso, pois somente em 1979 sua liberação seria aprovada pelo Conselho Nacional de Censura.

O último caso é o de *Sopro no coração* (*Le souffle au coeur*, França, 1972) do diretor francês Louis Malle. Duas são as temáticas presentes: a passagem de um adolescente para a vida

²⁶ O nu masculino tende a ser interdito tanto no caso das relações heterossexuais como homossexuais.

²⁷ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 326.

adulta e o incesto entre mãe e filho. Ao chegar aos cinemas, o filme já se encontrava mutilado pelo corte de toda a sequência do envolvimento físico entre mãe e filho localizado em sua última parte. Desta feita, sobravam as cenas de insinuação de masturbação, do menino sendo levado a um prostíbulo, da traição da esposa, o cotidiano do jovem. A traição por parte da mãe sem nenhuma consequência negativa para a mesma já tornava perniciososa a história que, posteriormente, foi relatada pelos censores como a de uma família desajustada. Se as cenas não estavam disponíveis, o mesmo não se pode dizer de seu conteúdo. No processo consta uma crítica da revista *Veja* sobre o filme de Malle que aborda e elogia a maneira como o incesto é apresentado pelo diretor francês. Esta não deve ter sido a única crítica publicada na imprensa brasileira, visto a fama e relevância do cineasta à época.

Difícil afirmar se o incesto, mesmo ausente das telas, mas não das letras, seria a causa da interdição, mas ela é pertinente juntamente com o final retratado: toda a família se reúne no hotel para um alegre e afetuoso café da manhã. E, pela primeira vez, todos – mãe, pai e os três irmãos todos homens – transparecem união e sintonia. Sem culpas, sem brigas, sem ressentimentos.

VI. Tessituras intermitentes

Nada mais enganoso que buscar algo a mais nas entrelinhas dos pareceres ou entendê-los como textos que mantêm uma relação transparente com seu referencial. Compreendê-los por esse viés significa perder de vista sua potência e reduzir a censura a um mero jogo de interdição.

A referência ao passado do exercício censório no Brasil visa compreender como a partir da ditadura civil-militar (1964-1985) o Estado inscreveu a censura em uma nova orquestração. Afinal, não se tratava apenas de bloquear a circulação de determinadas imagens e ideias, mas de propagar ideais caros ao governo e a ampla parcela da sociedade: o da coletividade una, indivisa, harmônica e irmanada num ordenamento hierárquico e que adotava padrões de conduta semelhantes e convergentes. Mas o controle das imagens – sua interdição, classificação e liberação – não foi algo tão simples como pode se pensar.

A interdição não se limitava a uma simples listagem de representações, palavras e imagens proibidas de ganhar as telas, a começar pelo fato de que cinema e televisão não recebiam o mesmo tratamento por parte da DCDP, como ficou claro na diferença dada às liberações dos filmes aqui analisados. Se o campo de negociação era mais flexível em relação às salas de exibição comerciais, o mesmo não se pode dizer da televisão. O domínio dentro dos lares tinha uma configuração própria caracterizada pelo estreito controle do que poderia ou não ser exibido. É preciso frisar, mais uma vez, que as imagens não existem fora da

construção cinematográfica. Logo, o nu, a infidelidade, a relação sexual, o padre, o policial, não eram simplesmente banidos, mas analisados a partir do gênero ao qual a película pertencia, enredo, fotografia, perfil dos personagens.

As convergências recorrentes entre os censores – o que e por que interditar – revelam a afinidade não só dentro da DCDP, mas igualmente desta Divisão com os preceitos do Estado e de parte da sociedade. As divergências, como é próprio à natureza do embate, fazem emergir no papel um número maior de elementos que pautavam a avaliação do cinema e as diferenças presentes na sociedade brasileira.

Os pareceres trazem em sua construção os diversos conhecimentos mobilizados para a avaliação dos filmes. Em 1973, os censores já eram selecionados por concurso público em que se exigia graduação e haviam passado por cursos de formação. Longe já estavam dos pareceres simplistas dos primeiros anos que atinham à qualidade da fotografia, da direção dos atores. O contraste entre os pareceres emitidos a partir de meados dos anos de 1970 e os de anos anteriores é indicativo do investimento promovido pelo Estado na censura.

O caso analisado a partir da determinação do general Antônio Bandeira ganha relevo quando visto à luz de outros processos²⁸, pois podemos deixar a singularidade dos casos para pensá-los dentro de uma atividade censória que possuía objetivos e interesses (nem sempre convergentes) próprios. A temporalidade dos processos – lançamento, recolhimento e liberação dos filmes – força um olhar que nos retira do momento de sua recepção (ou mesmo sua interdição) nas salas de cinema para acompanhá-los pelas páginas de jornais e revistas e pelos corredores de diferentes instituições. Aliás, a sala de exibição e televisão deixam de ser meros veículos de imagem para se tornarem elemento de reflexão neste estudo, pois foram determinantes quanto à vida dos filmes.

Partir dos processos e não somente dos filmes constituiu a escolha deste trabalho, por considerar que as palavras presentes nos processos não estão lá para dizer uma outra verdade que não se quer transparente. Instrumento da política, os textos “*não são apenas meios de dizer seus atos ou posições; os textos são, neles mesmos, atos e posições*” (PROST, 2003, p.317).

Bibliografia

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia – a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

²⁸ Cerca de 400 processos de censura cinematográfica foram analisados para compor este estudo.

FARGE, Arlete. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2009.

FICO, Carlos. "Prezada Censura". *Cartas ao Regime Militar*. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, set. 2002.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro - políticas para a indústria cinematográfica e o papel da censura (1964-1988)*. Tese de doutorado - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.

PROST, Antoine. As palavras. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. p. 291 a 330.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância - a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC; Editora Terceiro Nome, 1998.