

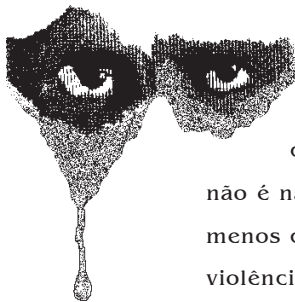


Hernani Heffner

Pesquisador graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense.
Conservador de filmes da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professor do Curso de Cinema da UFF e da Universidade Estácio de Sá.

Contribuições a uma História da Censura Cinematográfica no Brasil

Devemos admitir, muito honestamente, que o problema da censura de filmes poderia não ser tão importante se consistisse apenas numa questão de medir o tamanho do biquíni de uma atriz ou de dizer como uma corista deve dançar. Se consistisse nisso, então tudo o que deveríamos fazer seria ver como a censura funcionou em cada país e como estimulou cineastas a pensar em maneiras de fazer filmes pornográficos que não caíssem sob a letra da lei. (...) Mas o real problema da



censura é muito diverso. Por exemplo, a censura de idéias não é nada mais nada menos que um sistema de violência, e é perfeitamente ocioso fazer discursos morais a seu respeito.

Federico Fellini

"Nada mais nada menos que um sistema de violência"
(manifesto contra a censura redigido em 1958).

Censura é jogo de interesses. Interesses políticos, econômicos, sociais, que quase sempre vêm revestidos no campo da arte de uma

justificativa moral para a obtenção da interdição, no todo ou em parte, do livro, peça, música, filme, quadro, cartaz, discurso ou até mesmo fala ou circulação do artista. É uma ação que possui múltiplas manifestações, embora quase sempre a identifiquemos com sua face mais visível, aquela praticada pelo Estado em nome da coletividade. A censura reflete interesses de grupos, estamentos, classes e nem sempre se apresenta de modo claro ou consensual. Mesmo assim tem uma lógica profunda emanada de sua função política precípua. Toda ação censória visa “impedir a propagação de idéias que podem pôr em dúvida a organização do poder e o seu direito sobre a sociedade”.¹

Nesse sentido, qualquer manifestação que coloque em xeque uma dada estruturação do poder, isto é, a conteste, subverta ou desestabilize, parcial ou totalmente, será alvo de interdição. Por isso, a censura é avessa a toda forma de crítica mais densa; por isso ela anda de braços dados com o conformismo e é por definição antidemocrática.

Uma das maiores ilusões a respeito da censura encontra-se no mito de que ela inexistiria uma vez excluída de dentro do aparelho do Estado. De um lado, há cenários em que os canais de apresentação pública das obras simplesmente não as acolhem, tornando-as nulas de fato. Além disso, esse contexto geralmente induz o criador a repensar os limites de suas proposições, adequando-as aos pa-

drões correntes, ou seja, constrói-se uma forma de autocensura. De outro, perde-se a noção de que as instâncias censórias são muitas e variadas e de que elas estão constantemente atuando. Por exemplo, após a extinção informal do Conselho Superior de Censura em 1985 e da repulsa constitucional de 1988 ao cerceamento censório, acredita-se que as ações do gênero no campo artístico são indicativas e classificatórias, utilizando-se apenas um critério etário, sem intervenções ou interdições de nenhuma espécie. Nada é mais ilusório. Sem falar na ação “invisível” do mercado, que rejeita obras de pouca eficácia mercantil, continua-se a cortar e a modificar filmes sem consulta a produtores, autores e público, especialmente na televisão. Um caso recente foi o dos animes *Dragon Ball*, exibidos em quatro emissoras, três abertas e uma paga, com literalmente centenas e centenas de cortes, alterações/sobreposições eletrônicas (digitais) e novos diálogos na dublagem para trechos considerados inadequados, todas essas modificações sempre promovidas pelos canais.² As pressões para que a obra de arte ao se concretizar arrefeça seu poder de crítica continuam intactas.

A lógica profunda da ação censória não é implacável, nem imediata. É construída no decurso da história, a partir do jogo de interesses e mediante certas estratégias que não ponham a nu essas motivações mais profundas, com exceção do viés explicitamente político. Neste caso,



impõem-se as razões de Estado e uma ação mais visível da censura se consolidou, caso das ditaduras de 1937 e 1964. Não por acaso, os poucos trabalhos existentes sobre a censura cinematográfica se concentram nesses dois momentos históricos, em particular o último,³ razão pela qual o texto aqui construído se deterá principalmente no primeiro meio século do tema. O foco estará dirigido para as formulações ideológicas, as articulações corporativas e o encaixe dessas ações junto a um quadro mais geral da atividade cinematográfica no Brasil, na medida em que acontecimentos verificados em sua grande maioria no Rio de Janeiro possam ser estendidos ao resto do país. Ou seja, interessa menos o anedotário e a lógica imediata emanada dos pareceres censórios⁴ do que a articulação dessas ações a interesses construídos historicamente. A hipótese levemente esboçada aqui, já que o texto não tem caráter conclusivo, sendo uma primeira organização de dados coletados de forma não sistemática, é a de que a censura parece ter atuado como campo privilegiado para a constituição de uma esfera pública em cinema no Brasil.

OS PRIMÓRDIOS

Causa certo espanto a inserção da atividade cinematográfica no Brasil não ter sido acompanhada de um interesse maior por parte do Estado ou de grupos organizados da sociedade quanto ao conteúdo veiculado nos filmes. Considerando o impacto

do advento do cinema no final do século XIX e a forte tradição censória brasileira oriunda do período colonial, não houve a criação de nenhuma forma de controle sistemático sobre os filmes. Pouquíssimos títulos suscitaram até fins da década de 1910 alguma ação restritiva ou interdição. Mesmo com o advento de uma censura regular a partir dessa época, a liberalidade temática, o baixo grau de intervenção dos órgãos censórios, a despeito das crescentes pressões, e o livre acesso de todos os agentes sociais (incluindo mulheres e crianças) aos salões de exibição configuraram um ambiente inusitado para as quatro primeiras décadas de existência da sétima arte no país. Isto não significa inexistência de outras formas de censura, pois o mercado era refratário a cinematografias não hegemônicas, aí incluída a brasileira, e desencorajava a produção ou importação de obras polêmicas artística ou politicamente, como *Limite*, de Mário Peixoto, que a rigor permaneceu inédito por décadas, ou *O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, que não foi considerado para lançamento no país à época de sua realização, por suas óbvias ligações com a revolução soviética e o comunismo.⁵ A interdição era forte e eficaz.

Porém, o que causa estranheza, olhando este passado longínquo, é a completa naturalidade do mercado com relação ao público. Relações sexuais, cirurgias invasivas do corpo, morte de animais e

seres humanos constituirão um cardápio regular dos primeiros tempos, de permissão com os documentários de viagem e uma ficção mais tradicional.⁶ Se os filmes pornográficos estavam tacitamente proibidos para crianças e mulheres, o mesmo não ocorria com *Eletrocução de um elefante* (*Shooting the chutes*, EUA, 1903), *A operação das irmãs xifópagas pelo dr. Chapeau Prevost* (Brasil, 1908), ou *Le film du diable* (Brasil, 1915), este último representante típico da exploração erótica da nudez feminina. Os cavalheiros poderiam se dirigir a qualquer



Nu feminino do início do século XX. 1000 Nudes, Taschen, 1994, fotógrafo desconhecido.

sala “gênero alegre” da cidade para ver um filme pornô. E a família estava convidada para apreciar qualquer um dos títulos citados nas salas lançadoras do centro da outrora capital federal, ou com mais liberdade para os menores de idade, em alguma sala de bairro. De um ponto de vista formal (ou legal), o espetáculo cinematográfico permaneceu franqueado a todas as idades e a ambos os sexos até 1934, em que pese a indicação “impróprio para menores e senhoritas” instituída em 1919, já que o acompanhamento paterno garantia livre ingresso ao salão, independente do filme e da restrição.

Várias explicações podem ser aventadas para a liberação de temas e situações que em períodos mais recentes implicaram cortes e proibições totais. Em que pese o rigor com que a censura operou no Brasil durante o período colonial, o interregno joanino e a fase monárquica, sua tradição histórica estava ligada ao impresso, ao livro e ao discurso oral em público. A preocupação maior era quanto às heresias religiosas e ao advento da revolução. Por outro lado, vários contextos desde o final do século XVIII se viram acompanhados pela disseminação e popularidade crescentes de uma literatura considerada sediciosa à moral e aos bons costumes. Com o advento da República, contexto em que se insere o cinema, ocorreu o mesmo. Houve uma onda de publicações pornográficas ou simplesmente licenciosas.⁷ Isto indica



que o eixo de atuação da censura era a questão política e ideológica, e tudo que fugia a este universo merecia tratamento indulgente, quando não manifestamente indiferente. Além disso, seria um contra-senso para a jovem república insistir em práticas restritivas em relação à representação dos costumes, tendo em vista o ideal libertário, a dinâmica da modernidade e do progresso (a mente deveria estar aberta para a incorporação do novo), e o fato de que cinema era uma forma de lazer de classe média que só muito lentamente se tornou proletária.

Este último aspecto é bastante importante, levando-se em conta que o convívio com as letras sempre teve caráter ornamental e seletivo no Brasil, isto é, seria marca distintiva de classe e não instrumento de desenvolvimento. O conhecimento sempre esteve voltado para as elites, e seria seu lazer "formativo" o que explicaria um certo liberalismo nos primeiros tempos do cinema, pois este não era "texto", não era reflexão e, nos espetáculos mais comerciais, se dirigiria aos baixos instintos do povo. O viés político mais imediato só poderia ser ins-

taurado via produção nacional e esta estava inteiramente afinada com o poder estabelecido, como demonstrou Paulo Emilio Salles Gomes, ao definir a categoria "rituais do poder" para aquele tipo de produção que se esmerava em reproduzir de forma conformista a ação dos governantes.⁸

Com cinegrafistas tão reverentes ao poder estabelecido, o conservadorismo dos filmes era inevitável. Não por acaso, a única quebra deste padrão em todo o período mudo redundou na interdição prévia da obra, caso da ficcionalização da vida do marinheiro João Cândido, líder da Revolta da Chibata (*A vida de João Cândido*, Brasil, 1912). O cinema, portanto, foi ignorado pelo Estado porque não pôs em causa a sua estabilidade, não a contestou fortemente. Quando começou a fazer isso, a partir de *Rio 40º* e do Cinema Novo, despertou a atenção restritiva da censura. Antes disso as razões censórias eram sociais e apenas pontualmente políticas.

A IGREJA E O CINEMA

Demorou-se a perceber o potencial subversivo do cinema no tocante a uma formação das massas iletradas, não tanto por uma pedagogia rigorosa, mas pela simples informação a respeito do mundo. Até a auro-ra da idade moderna a Igreja proibia a tradução da Bíblia de forma a manter o monopólio do mercado das almas. E irá se interessar um tanto tardiamente, mas ainda de forma pioneira, em moldar as

imagens cinematográficas a um certo catecismo restritivo. A rigor, a precedência absoluta em matéria de censura cinematográfica coube aparentemente ao próprio Estado. O decreto n. 557, de 21 de julho de 1897, versaria sobre a fiscalização das diversões públicas e conteria dispositivos que permitiriam suspender a exibição de filmes por motivos morais e políticos.⁹ Um dispositivo legal especificamente censório seria instituído pelo decreto n. 6.562, de 16 de julho de 1907, que restabelecia a censura teatral no país, exercida de forma dura no período monárquico pelo Conservatório Dramático, e que em seus artigos 2, parágrafo 22, 3 e 5, parágrafo 2, era extensivo aos filmes. O exame das peças e filmes era *a posteriori*, baseado em reclamações vindas da sociedade, e estava a cargo da 2ª Delegacia Auxiliar da capital federal (conhecida como Delegacia de Costumes). A área de atuação do órgão era na prática local, com interesse ocasional na área de cinema e com foco essencialmente político quanto à matéria censurável.¹⁰

A instituição de um dispositivo censório legal coincide com a formação do mercado cinematográfico brasileiro em bases mais estáveis. O número de salas fixas de exibição passa a crescer nas principais cidades justamente a partir de 1907. Porém, os dois fenômenos não parecem ter relação direta, e um muito criticado absenteísmo da censura estatal na área de cinema¹¹ certamente levou

a iniciativas mais individualizadas neste campo. Pelo que se sabe, eram os próprios empresários do setor que promoviam os cortes tidos como necessários nos filmes. Os pioneiros teriam sido Giacomo Rosário Staffa, dono do cinema Parisiense, e Francisco Serrador, dono do cinema Odeon, ambos sediados no Rio de Janeiro. Staffa visionava pessoalmente os filmes desde a inauguração do cinema em 10.8.1907 e cortava tudo que pudesse ofender a moral de seus aristocráticos freqüentadores.¹² Como bom puritano propagandeava: “Neste estabelecimento não se exibem fitas duvidosas”.¹³ Também organizava as sessões de acordo com o sexo e a idade do público, criando programas especiais para crianças e senhoritas. Vez por outra interditava um programa: “A fita do dia 26 ‘Viúva de marinheiro’, por ser trágica demais para a *matinée*, será substituída por ‘Crianças ingênuas’”.¹⁴

Serrador não tinha tantos escrúpulos, mas sabia da importância mercadológica da censura, seja para acalmar a clientela, seja para manter um espaço de exibição. No Rio de Janeiro repassou a tarefa ao gerente do Odeon, Otaviano de Andrade, que a exerceu em moldes distintos de Staffa a partir de 1908, preocupando-se basicamente com os letrados e deixando as imagens (o produto) intactas.¹⁵ Neste mesmo ano, em São Paulo, atendendo à reclamação de padres salesianos, de quem alugara um salão para exibição de filmes, permitiu-



lhes a censura prévia dos programas e ensinou-lhes como retirar o material interdito sem prejudicar o restante da obra.¹⁶ Foi talvez a primeira incursão de religiosos no controle de uma nova forma de comunicação com os fiéis, em uma história que atravessaria incólume as mais diversas situações políticas e desafiaria até mesmo a extinção formal da censura no episódio que envolveu a interdição de *Je vous salue Marie*, de Jean-Luc Godard. Apesar da tenacidade e da amplitude de atuação da Igreja Católica no campo da censura cinematográfica, não fica claro a maior parte do tempo para que conteúdos blasfemo, herético ou diabólico se voltaram os seus esforços cerceadores. Os críticos da ins-

tituição maldosamente insinuavam que a questão girava em torno da perda de fiéis para os recintos escuros dos cinemas.¹⁷

Em que pese o aparecimento ainda nesses primeiros tempos, sob influência estrangeira ou não, de inúmeras ligas e movimentos pela moralização do cinema, a maioria de flagrante inspiração religiosa,¹⁸ foi mesmo uma entidade “civil”, criada por padres católicos, que liderou e moldou a ação da congregação no campo cinematográfico. O Centro da Boa Imprensa foi fundado em 29 de janeiro de 1910, na cidade fluminense de Petrópolis, por, entre outros religiosos, frei Pedro Sinzig.¹⁹ Figura popular por ter participado da campanha de Canudos,



Indignação da Igreja com o grande público que procurava o cinema durante a Semana Santa. *O Malho*, 1911, em Alice Gonzaga, *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Funarte/Record, 1996.

Sinzig era uma espécie de ideólogo informal da ala mais conservadora do catolicismo na República Velha. O Centro nasceu com a clara intenção de conter o avanço dos signos da modernidade, quer fossem os *fait divers* da imprensa diária ou a lascívia dos beijos cinematográficos. No seu entender

Os bons costumes cedem dia a dia, abrindo lugar a novos hábitos, modismos baratos, maneiras moderníssimas de vestir e apresentar-se, quando não de proceder... Vai rápida e avançada (a mudança). O velho recato, tradicionalmente brasileiro, o pudor mesmo, desce a olhos vistos. (...) Citam-se, entre as causas, o cinema, e com razão.²⁰

No intuito de cortar o mal pela raiz, toda uma estrutura foi montada visando uma estratégia de contra-informação. Com o lançamento do jornal *A União*, em 1914, e da revista *A Tela*, de 1919 e voltada somente para a área cinematográfica, estabeleceu-se uma classificação moral dos filmes, a qual era divulgada para as paróquias do país e em seguida para os fiéis, pregando-se o afastamento do público dos espetáculos ou obras considerados “não recomendados”.

Embora repetisse com certa frequência que não exercia nenhum tipo de censura aos filmes, o Centro da Boa Imprensa procurava pressionar os distribuidores da capital federal para que submetessem os programas ao exame dos avaliadores da entidade. Isso se dava sob a forma de um contrato, nos moldes do relatado abaixo:

Com data de 16 do corrente mez, foi assignado o contrato que entre si fazem o Centro da Boa Imprensa e a Agencia Geral Cinematographica Claude Darlot por meio da qual a 2ª parte contractante se obriga a exhibir no ‘Cine America’ (...) films previamente examinados e explicitamente aprovados pela 1ª como ‘inoffensivos’ ou ‘com reservas’ excluídos outros quaesquer não examinados, ou tidos pelo Centro como prejudiciaes.²¹

Como, na prática, a maior parte dos programas saía do Rio de Janeiro para exibição no resto do país, controlando-se essa praça, resguardavam-se as demais de conteúdo considerado imoral. Para se ter uma idéia do investimento feito e da amplitude alcançada, leia-se este comentário, com direito a ato falho:

O Centro da Boa Imprensa chegou mesmo á perfeição de installar uma sala de projeções, adquirir aparelho e contractar os serviços de um operador. Na tela do Centro, toda particular, e onde entram apenas dois ou três criteriosissimos censores, foram já passados mais de 1.000 dramas e comedias (...) sendo que a maior parte das agencias cinematographicas desta capital se promptificaram a mandar os seus filmes ao nosso exame.²²

Apesar do tom de aparente vitória e dos números apresentados, o alcance das ações dos religiosos era bem mais modesto. Na prática, não conseguiram dobrar o maior dos distribuidores do mo-



mento, justamente Francisco Serrador,²³ agora trabalhando com a produção norte-americana e sua moral protestante, que para desespero dos padres católicos incluía temas como divórcio. E também não suscitaram uma censura estatal especificamente cinematográfica.

BREVE INTERREGNO PARA A DIPLOMACIA

Não obstante as indicações já fornecidas quanto a uma titubeante legislação censória aplicável ao cinema, considerava-se no meio que ela inexistia de fato. A sua criação em caráter definitivo ocorreu somente em novembro de 1919. A *Tela* comenta sucintamente a notícia, indicando que a censura agora era “prévia” e estava a cargo do 2º delegado auxiliar Armando Vidal.²⁴ A falta de qualquer efusividade na apresentação de tão importante novidade demonstra que os religiosos foram pegos de surpresa, assim como a maior parte da comunidade cinematográfica. Por que uma tão ansiada, defendida e propugnada censura estatal aos filmes soara tão deslocada do contexto imediato que a gerou?

Inimá Simões, o historiador da censura cinematográfica brasileira, com base na *Revista da Semana* de novembro de 1919, indica que os moralistas de plantão fizeram alarde por conta de pesados filmes protagonizados por crianças, o que teria obrigado o governo central a cuidar do assunto sob a forma de uma

censura policial explícita, a ser exercida por cada estado da federação.²⁵ Mesmo com uma ação saneadora desencadeada pelos novos censores, o que para gáudio do Centro da Boa Imprensa tirou de cena a exibição regular de filmes pornográficos, proibiu a nudez exagerada nos filmes brasileiros e tornou proscritos filmes científicos como *Operação cesariana na clínica dr. Wertheim, de Viena* (Áustria, 1919?),²⁶ a maior parte dos programas, agora basicamente norte-americanos, permaneceu intocada. A atenção particular ao sexo em suas variadas manifestações estaria indicando tão-somente o fim da *belle époque* e sua liberalidade de costumes. Embora haja uma coincidência histórica em que a censura seja instituída em vários países do mundo mais ou menos no mesmo período,²⁷ o endurecimento da ação censória teve outras motivações.

Certamente os puritanos de plantão se scandalizaram com *Aladino e a lâmpada maravilhosa* (*Aladdin and the wonderful lamp*, EUA, 1917) e *Ali Baba e os 40 ladrões* (*Ali Baba and the forty thieves*, EUA, 1918), ambos pertencentes a uma série interpretada por atores mirins e dirigida por Chester e Sidney Franklin. As crianças vivenciavam as histórias adultas, reproduzindo inclusive as cenas de amor, dentro dos cânones da ficção da época. Mas a mesma fonte utilizada por Simões procurava esclarecer que a instituição da censura policial havia sido fruto tanto da “campanha ‘tenaz’

da Liga pela Moralidade, apoiada pelo clero”, quanto da “campanha de uma república da América Central”, que reclamava do descrédito lançado ao país pelas imagens apresentadas nos filmes norte-americanos.²⁸ Em verdade, o motivo real era o número crescente de ofícios enviados pelo Ministério das Relações Exteriores, a pedido das embaixadas sediadas no Brasil, solicitando providências no sentido de retirar de cartaz os filmes que contivessem imagens negativas deste ou daquele país.²⁹ A gota d’água foi uma reclamação do cônsul mexicano contra *Cavaleiro mascarado* (*Masked raider*, EUA, 1918).³⁰ O esteio da recorrente bronca mexicana eram os cada vez mais populares *far west*s. Outro tema que incomodava era a onda de filmes sobre a Primeira Guerra Mundial, quase sempre melindrando vencidos e vencedores.

O governo brasileiro procurava manter-se neutro quanto às questões de fundo, optando pela interdição pura e simples das obras. Valeu-se de imediato do velho decreto 6.562, mas logo providenciou legislação mais específica sob a forma de sucessivos regulamentos para as casas de diversões. Os dispositivos censórios vinham no corpo do regulamento. O de 1920, assinado por Epitácio Pessoa e Alfredo Pinto Vieira, estabeleceu a obrigatoriedade da censura aos filmes e uma taxa por metro linear censurado. Tinha por escopo as noções básicas que norteariam a regularização da

censura, ou seja, reprimir os filmes

‘que apresentam deplorativamente (sic) (i.e. depreciativamente) as nações e os povos com quem entretemos relações de amizade’,

que levam a um ‘possível incitamento ao crime’ (‘provocado pelo filme policial’),

e a um ‘incitamento à corrupção’ (sic) (i. e. corrupção) (provocada ‘pelo filme passional’).³¹

O de 1924, decreto 16.590, de 10 de setembro, refletia o clima de endurecimento do regime, com o estado de sítio instituído pelo presidente Artur Bernardes. Nenhuma concessão ao nu, censura efetivamente prévia, obrigatoriedade da indicação de impropriedade para menores e interdições sob as agora vagas noções de “ofensas à moral, aos bons costumes, às instituições nacionais ou a países estrangeiros”.³² O de 1928, decreto n. 18.527, de 10 de dezembro, era por fim minucioso e conclusivo. A censura tinha por objetivo

exclusivamente, impedir ofensa à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e à corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e os seus sím-



bolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém à prática de crimes ou contenham apologias destes; procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem idéias subversivas da ordem estabelecida.³³

Todo o esforço desenvolvido na década de 1910 pela Igreja parecia perdido e o Centro da Boa Imprensa há muito saíra de cena. Estava claro agora que o viés político se instaurara, resguardando o Estado e a imagem do Estado.

A revista *Cinearte* resumiu o espírito da coisa ao proclamar: “As precauções policiais visam exclusivamente as boas relações internacionais e a propaganda de princípios subversivos.”³⁴

Em outros termos, diplomacia e segurança nacional. A primeira corria por conta do zelo burocrático de funcionários consulares e de embaixadores. E continuou a atingir filmes obscuros e menores como *Rio Grande* (EUA, 1920) e *Depois* (EUA? 1945) por muitos e muitos anos, sempre proibidos sob a mesma alegação: “por conter alusões prejudiciais à cordialidade das relações com outros povos”.³⁵ E a segunda parece refletir o contexto que engloba desde as greves de 1917 e o movimento anarquista, passando pela fundação do Partido Comunista do Brasil, até os levantes tenentistas e a Coluna Prestes. Com efeito, como argumenta Maria Luiza Tucci Carneiro,

A possibilidade de que uma revolução se realizasse, fosse ela cultural ou política, sempre foi uma preocupação dos censores do poder que, de uma forma geral, tentavam impedir que idéias sediciosas circulassem entre as classes menos privilegiadas.³⁶

Nesse sentido é lapidar o episódio envolvendo o filme *Lua nova* (*The new moon*, EUA, 1919), dirigido por Chester Withey. Veja-se primeiramente o seguinte comentário de uma zangada *A Tela*:

Para inflamar as massas valem mais alguns metros de filme do que um longo aranzel em praça pública; haja vista o filme denominado Lua Nova, descrevendo cenas do bolshevikismo russo, o que provocava distúrbios em todos os cinemas em que era exibido, a ponto de ser a polícia obrigada a impedir a sua apresentação nesta capital (Rio de Janeiro).³⁷

Em verdade o filme era anticomunista e por isso fora liberado pela censura, mas a revista tinha razão em chamar a atenção para a força coercitiva da imagem cinematográfica. Baseados na mesma crença, segundo Raquel Azevedo, militantes anarquistas vinham utilizando a imagem visual para conscientizar a massa iletrada e consideravam a sala de exibição um bom espaço para panfletar e distribuir, entre outras, a revista *Spartacus*.³⁸ No caso do *Lua Nova*, nas sessões ocorridas nos cinemas cariocas Odeon, Haddock Lobo e Fluminense, e no niteroiense Éden, anarquistas espa-

nhóis presos pela polícia interrompiam as sessões durante as cenas alusivas à revolução de outubro, gritando *slogans* e panfletando junto à platéia.

Na prática, ao longo de todo o período, houve uma baixíssima intervenção da censura carioca junto ao mercado. Em nenhum ano, de 1919 a 1932, houve mais do que uns poucos títulos proibidos em definitivo. A regra era um (1928), no máximo dois (1932), quando não zero (1924). O volume de cortes também se mostrou baixíssimo. Em 1931, de 10.032.752 pés de filme, retirou-se apenas 5.140 considerados inadequados às platéias, a maior parte dos quais referentes a películas alemãs, em uma clara indicação da confusão ideológica reinante no início do governo provisório. Por fim, mesmo o número de filmes considerados impróprios para menores e senhoritas era insignificante: 13 em 1926, 9 em 1928 e 37 em 1931, por exemplo.³⁹ O único caso encontrado de censura por suposta motivação política foi o de *Barqueiro do Volga* (*The Volga boatman*, EUA, 1927), filme de Cecil B. De Mille interditado “sob pretexto de conter propaganda bolchevista”.⁴⁰ O recurso diplomático, quase sempre contornado pelos distribuidores de filmes norte-americanos, não serviu sequer à condenação de obras que depreciavam o próprio Brasil, segundo as revistas cinematográficas da época, como *The girl from Rio* (EUA, 1927), *A girl in every port* (EUA, 1928), *The gateway of the moon*

(EUA, 1928), *Der Weg nach Rio* (Alemanha, 1930) e *Das Gelbe Haus des King-Fu* (Alemanha/França, 1931), todos pródigos em *sombreros*, *haciendas*, portenhos e pradarias como representação do país e de sua então capital. O rigor policial aflorava apenas quando as imagens revelavam negros como habitantes do território brasileiro, caso do filme que estava sendo rodado pela atriz italiana Itália Almirante Manzini em 1926 e que foi apreendido e destruído.⁴¹

A CARTADA EDUCATIVA

Na medida em que diminuía o poder de influência dos religiosos católicos sobre a censura cinematográfica, crescia em proporção similar o poder de barganha dos distribuidores. Logo em 1919, ao nomear seus censores, Vidal “escolheu” um bacharel em direito, Peregrino de Oliveira, e o gerente do cinema Avenida, conhecido como Limoeiro. Este logo arrumou encrenca com os padres ao não só não cortar os beijos mais lânguidos, como ao preservar intactos os mais duradouros. Um de Dorothy Dalton custou-lhe o posto.⁴² Nomeou-se um novo chefe-censor, Roberto Etchebarne, que constituiu uma equipe mais “profissional”. Tão dedicada que o regulamento de 1924 repassava automaticamente parte da taxa censória para os próprios censores, independente do salário recebido pelo desempenho da função.⁴³ A estratégia se completou com o regulamento de 1928, que os “obrigou” a fazer o visionamento dos fil-



mes nas cabines das distribuidoras de filmes. Por isso, títulos como *Barro humano* (Brasil, 1929), com profusão de beijos, passaram incólumes pela censura, e na passagem para o contexto da Revolução de 30, produções como *Lábios sem beijos* (Brasil, 1930), também distribuído pela Paramount, foram proibidas para “senhoritas e menores” devido justamente aos ousados... beijos. Um controle mais rígido sobre a “moral e os bons costumes” era exercido pela censura paulista, criada no início da década

de 1920 e que ficou ainda sensível à influência da Igreja, apesar dos primeiros protestos mais vigorosos de intelectuais como Monteiro Lobato e Guilherme de Almeida contra o estatuto censório. Minas Gerais montou seu aparato em 1928 e os demais estados seguiam simplesmente a recomendação do Distrito Federal.⁴⁴

Nesse novo contexto carioca, a estratégia católica muda sensivelmente, transferindo-se para uma nova entidade a res-



Cartaz do filme *Lábios sem beijos*. Acervo Cinédia.

ponsabilidade da luta contra os desmandos da sociedade. Toda uma nova estratégia foi montada visando cooptar as instâncias decisórias do poder central. Não mais com a tradição de preservação de bons costumes associada à Igreja, mas com argumentos intelectuais e científicos. Nesse sentido, ficou como figura de destaque do período a do militante católico Jonathas Serrano. Entrincheirado na Associação Brasileira de Educação, Serrano e seus colegas foram paulatinamente reformulando os termos originais da condenação ao cinema, considerando-o ambigualmente um fabuloso instrumento de educação, mas que precisava ser contido em seus excessos pelo instrumento censório. Os aspectos lamentáveis do espetáculo coincidiam justamente com a transformação acelerada dos costumes, tão combatida pelas batinas. O ponto foi recuperado desenvolvendo-se as consequências atribuídas ao que de ruim o cinema possuía. Na visão do senso comum, como a de um religioso de Uberaba, o problema se concentrava nas “fitas de crimes”, nas “cenas amorosas”, e nas “fitas de sensação”.⁴⁵ A revista *Para Todos...* colocou-se de forma mais clara, indicando o “aumento da criminalidade”, a “depravação” e a “dissolução dos costumes” como corolários do espetáculo cinematográfico.⁴⁶ No linguajar especificamente católico, como o da revista *A Tela*, o assunto era tratado nesses termos:

Vejam-se certas fitas americanas. O

‘far-west’ é o teatro. Indefectível. O cenário. Imutável, as cenas... O drama começa assim: – dois tiros e um morto logo de entrada. Um baile público com todas as misérias das bacanais. Reles personagens de um moral ínfimo e de incrível materialidade monopolizam a simpatia pública. (...) Não é tudo. Ainda restam pelo menos dois assassinios antes do desfecho! (...) Tais filmes devem ter uma influência decisiva no despertar dos maus instintos, dos remanescentes bárbaros da alma humana, da íntima animalidade da espécie.⁴⁷

A reformulação dos termos da questão começou casualmente por volta de 1916, com as ações de um educador chamado Venerando da Graça, que levou o projetor de cinema para a sala de aula e contrapôs uma programação selecionada para as crianças como forma de combate ao mau espetáculo. Sua iniciativa foi saudada entusiasticamente e ele reuniu seus pontos de vista em um opúsculo intitulado “Cinematografia escolar”. Na mesma época, diversos acadêmicos passaram a estudar o “fenômeno”. Em 1917, no II Congresso Americano da Criança, realizado em Buenos Aires, Lemos de Brito apresentou um estudo sobre “Cinema e criança”. Um pouco mais tarde, no V Congresso Americano da Criança, Lourenço Filho, partindo de questionários aplicados em escolas paulistanas, apresentou a tese “A moral no teatro e principalmente no cinematógrafo”. Por uma linha mais propriamente científica



enveredou Moncorvo Filho com sua comunicação "Crianças e cinema" ao 1º Congresso Brasileiro de Proteção à Infância, ocorrido em 1922, em que defendeu abertamente a instituição da censura rigorosa aos filmes. Uma notável síntese dessas formas de pensamento pode ser encontrada no texto "Cinema e higiene mental", de M. L. Franco da Rocha, publicado em um jornal carioca no início da década de 1920:

Existe no Rio um Departamento de Censura, é verdade. As pessoas que lá trabalham são inteligentes e cultas, não há dúvida; mas o que se faz, por enquanto, é apenas com fins patrióticos, filológicos e relativamente Morais, isto é: corta-se ou recusa-se tudo o que não for verdadeiro e possa ofender a dignidade da nossa terra; tudo que possa chocar os bons costumes; e subtrai-se qualquer tolice ou erro de linguagem.

Essa censura, está claro, já representa muita coisa, muita mesmo, mas não é suficiente. Depois dessa primeira seleção, as fitas deveriam passar, ainda por outra, muito mais séria e muito mais severa, isto é sob as vistas de um psiquiatra, de um neurologista, ou mesmo de uma pessoa dedicada a estudos de psicologia e de psicopatologia, e de comprovada capacidade.

Há nos filmes que vemos diariamente muito pior do que os erros de portugueses, cometidos por um locutor um

tanto indouto em seu idioma, e muito mais prejudicial do que os beijos longos, com alguns metros de celulóide, um grande, um verdadeiro manancial para as mais variadas psicoses, que faz estarrecer quem tenha uma visão nítida do assunto, e que passa sorrateiramente despercebido aos leigos.

Filmes já têm passado pelos nossos cinemas, que dão a impressão de ser produzidos por um diretor anormal, e para um público de anormais. A mentalidade sã rejeita semelhantes aberrações de arte; mas para o indivíduo que já tenha uma psicose latente, qual será o efeito? (...)

Quem estudou um pouco de psicopatologia, por profissão ou por diletantismo, sabe que há em toda psicose duas causas: uma endógena, predisponente, hereditária ou adquirida, que geralmente se aninha no mais profundo do subconsciente; outra exógena, isto é a provocante, a determinante. As tendências e os cerceamentos, conscientes ou inconscientes, pertencem à primeira categoria; as surpresas, os choques, os traumatismos Morais podem fazer parte da segunda. É como se houvesse, no mais íntimo do indivíduo, um pólo negativo. Em dado momento, tocado pelo pólo positivo, conforme a maior ou menor resistência psíquica, produzir-se-á ou uma centelha, ou um incêndio e uma explosão.

Ainda não tivemos ocasião de ler al-

guma coisa de psicopatologia que se relacione com o cinema; entretanto, temos para nós, por um conjunto de observações, que o cinema, isto é o filme cinematográfico, produz um fenômeno psicológico, em falta de outro termo mais técnico, ou mais... grego, de 'repercussão' e que pode ser classificado na categoria segunda, isto é na das causas determinantes.⁴⁸

Com a chegada por aqui das teorias do reflexo condicionado de Pavlov, estaria completado o quadro de referências teóricas que revelavam o lado perverso do cinema.

A escolha da criança como foco da questão tem conotação nitidamente política. Através dela seria possível controlar o aparato censório, pois ela constituía cerca de 50 a 80% do público da capital federal.⁴⁹ Ao assumir a defesa dos menores de idade, a Associação Brasileira de Educação, entidade integrada por Serrano, Edgar Roquette-Pinto e Francisco Venâncio Filho,⁵⁰ entre outros intelectuais de destaque na República Velha, se candidatava a liderar a reformulação da legislação e do aparato censório. Seu primeiro passo foi retomar a estratégia da seleção dos bons programas, distribuindo listas com os filmes recomendados. Na sequência, dirigiram-se aos donos dos cinemas solicitando sessões infantis e se oferecendo para organizar e cancelar os programas,⁵¹ no que foram prontamente ignorados. Como decorrência, entregaram ao chefe de Polícia um

pedido de maior rigor por parte da censura, igualmente sem efeito.⁵² Adotam então uma estratégia de enfrentamento jurídico. Um ex-colega de Serrano no Colégio Pedro II, o agora juiz de menores Mello Matos, valendo-se do decreto 5.083, de 1º de dezembro de 1926, que regulamentava a proibição da exibição de filmes considerados impróprios para menores de 18 anos, estabeleceu rigoroso cerco aos cinemas que não cumprissem a lei. Era a censura física. A medida, lançada em fins de 1927, causou enorme celeuma, sobretudo porque o juiz não mediu consequências e montou enorme aparato fiscalizador, redundando em prisão de gerentes e contestação da parte de exibidores e distribuidores. Utilizando um artifício legal, a figura do pátrio poder e sua prerrogativa sobre a decisão de levar os filhos a espetáculos considerados impróprios, os empresários do setor conseguiram derrubar a medida ainda em 1928, mas com um desgaste enorme para sua posição e uma definitiva incorporação do tema à ordem do dia republicana.⁵³

A tenacidade com que o ramo cinematográfico lutou contra o cerceamento teve óbvia motivação econômica, mas com reforço do contexto de implantação do cinema sonoro nos Estados Unidos e da depressão de 1929, que acirraram a importância das receitas vindas dos principais mercados do filme norte-americano. Na mesma medida, Serrano e seus companheiros resolveram ocupar de vez a



esfera pública e defender de vez a causa, até porque o Congresso Internacional do Cinematógrafo, realizado na cidade holandesa de Haia em 1928, recomendou a criação de um órgão internacional de coordenação dos esforços católicos no campo do cinema, o OCIC (Office Catholique International du Cinema), e enfatizou com todas as letras a necessidade da censura, como instrumento de resguardo da moral.⁵⁴ Ao se tornar diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, Serrano engendrou a Exposição de Cinematografia Educativa, inaugurada em 21 de agosto de 1929. O evento teve retumbante sucesso na demonstração da possibilidade de utilizar o cinema em prol da educação pública, a partir de programas de cunho didático

e sem restrições.⁵⁵ Logo em seguida, dando continuidade ao esforço ideológico, saíram os primeiros livros sobre cinema publicados no Brasil: *Cinema contra cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, *Cinema e educação*, de Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano, e *Sociologia e educação*, que continha um capítulo intitulado “O controle social e o cinematógrafo”, de Delgado de Carvalho, todos de 1930 e versando sobre a questão do cinema educativo e do controle das programações através da censura.

Não espanta, portanto, que após a Revolução de 30, o grupo tenha sido convocado pelo chefe do governo provisório para elaborar um projeto abrangente para a atividade censória. Os autores

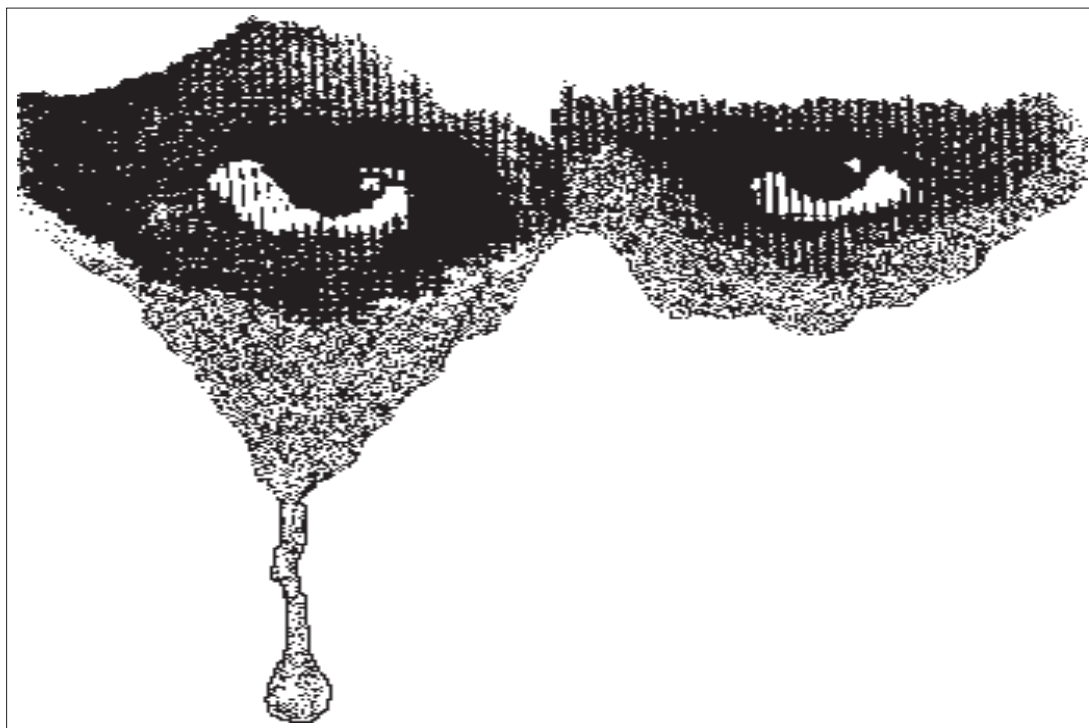


Foto de divulgação de filme censurado. *Ato de violência*, de 1980.
Cena de tortura impedida de veiculação pela Censura Federal. Arquivo Nacional.

foram Mário Behring, Francisco Venâncio Filho, Jonathas Serrano, Teixeira de Freitas, um antigo censor, e Roquette-Pinto. O decreto sancionado por Getúlio Vargas, de n. 21.240, de 15 de abril de 1932, geralmente considerado a primeira lei de proteção ao cinema brasileiro, por obrigar os cinemas a exibirem compulsoriamente um curta-metragem nacional junto ao longa estrangeiro, tinha em verdade objetivo muito claro. Ele “nacionalizava a censura e dava outras providências”. Transferia para esferas de poder dentro da instância federal o controle sobre o aparato censório e em viés nitidamente político, o que não foi percebido de início. Criou-se uma Comissão

de Censura Cinematográfica, encarregada do serviço prático. Era chefiada por Roquette e integrada por Serrano.⁵⁶ Seus métodos, limites e ideologia foram discutidos publicamente no Convênio Cinematográfico Educativo, realizado em 4 de janeiro de 1933.⁵⁷ Mas alguma coisa se alterara nesse meio tempo e Serrano não tardou a perceber. A Comissão de Censura, sob o beneplácito de Roquette, liberava praticamente tudo que chegava ao país, fossem obras polêmicas como *Êxtase* (*Extase*, Tchecoslováquia, 1933), de Gustav Machatý, ou simples filmes de nudismo.⁵⁸ A certa altura Roquette-Pinto veio a público esclarecer que a censura deixara de ser policial e agora tinha



Foto de divulgação de um dos últimos filmes censurados. *Anarquia sexual*, de 1981. Intervenção da censura sobre a nudez das atrizes. Arquivo Nacional.



caráter eminentemente cultural.⁵⁹ Pouco tempo depois, em 1934, a censura sairia da esfera do Ministério da Educação e Saúde e passaria para o Ministério da Justiça, dentro do Departamento Cultural de Diversões Públicas, mais tarde transformado no famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda.

Encerra-se aqui formalmente a história dos primórdios da censura cinematográfica no Brasil. Em uma etapa seguinte a influência da Igreja ressurgiria, ainda e mais uma vez através da perseverança de Serrano. O educador não se furtou a elaborar um regulamento censório para a biblioteca e a filмотeca da ABE, organizou o 1º Congresso Católico de Educação, em 1934, que claro tratou de exa-

minar os perigos do cinema, e continuou a prescrever listas de filmes recomendáveis e não recomendáveis, vez por outra publicadas em periódicos católicos. Seu esforço foi recompensado e reconhecido a partir do impacto da encíclica papal "Vigilanti Cura", de 1936, quando o cardeal dom Sebastião Leme o convida dois anos mais tarde para prosseguir com a classificação moral dos filmes e organizar o Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira.⁶⁰ Após a redemocratização em 1945, a entidade conquistou o direito de visionar os filmes junto com os censores estatais, influenciando-os de certo, até que as prerrogativas de Estado voltassem a ser mais importantes a partir de 1955, com o episódio *Rio 40º*.

N

O

T

A

S

1. Anita Novinsky, Os regimens totalitários e a censura, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 25.
2. Uma pequena lista das censuras efetuadas nas diversas séries *Dragon Ball* pode ser conferida no endereço eletrônico <http://dbt.planetgoten.com.br/censuranobrasil>. Nesta página as imagens originais encontram-se igualmente censuradas, tendo em vista a política atual de diversos provedores de internet de não acolher material considerado pornográfico. O mecanismo de busca Google indica outras 615 páginas eletrônicas com menções a censura nas séries.
3. José Inácio Melo Souza, *Ação e imaginário de uma ditadura*, dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1990; e Inimá Simões, *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Ed. Terceiro Nome/Senac, 1999. O jornal *O Estado de São Paulo*, em matéria publicada em 12/8/2003, informa a recente conclusão, por parte da pesquisadora Leonor de Souza Pinto, de uma tese a ser defendida na Universidade de Toulouse sobre a censura ao cinema brasileiro no período 1964-1987. O trabalho deve virar um CD-ROM a ser editado pelo Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

4. Inúmeros pareceres estão reproduzidos nas obras citadas acima e o conjunto desta documentação está disponível para consulta no Arquivo Nacional.
5. Ao contrário do que Simões informa, op. cit., p. 39, o filme soviético não ficou interdito até 1961, tendo sido lançado comercialmente em São Paulo no dia 5 de março de 1931, com direito a anúncios desenhados por Lívio Abramo. A brecha política engendrada pela Revolução de 30, que não chegou a incluir a antiga capital federal, durou pouco e as produções mais politizadas da antiga URSS permaneceram ausentes do circuito brasileiro até meados dos anos de 1950.
6. Um excelente retrato dos produtos cinematográficos hegemônicos desses primeiros tempos encontra-se em Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988.
7. Para o período da Revolução Francesa, ver Caetano Beirão, *D. Maria I: 1777-1792*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1944, p. 389. Para o período republicano, ver: Ana Luíza Martins, Sob o signo da censura, em Maria Luíza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 177.
8. Paulo Emílio Salles Gomes, A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930), em Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, *Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente*, São Paulo, Brasiliense, 1986.
9. Não foi possível localizar o texto desta lei, citada em J. Pereira, *Câmera, ação! Fascinante história do cinema*, São Paulo, Edimax, (c. 1962), p. 149; assim como o decreto n. 1.360, de 11.2.1900, referido em publicações como *A Tela e Palcos e Telas* com o caráter de pioneiro no assunto. Este, inclusive, teria sido modificado pelo decreto n. 5.348, de data ignorada.
10. Houve poucas interdições nesses primeiros tempos, entre elas a do filme norte-americano *Moeda duvidosa* (*Correio da Manhã*, 12.12.1907) e a do brasileiro *Os estranguladores do Rio* (*Gazeta de Notícias*, 10.7.1908), em geral revertidas mais tarde.
11. Ver, por exemplo, este comentário de *Careta*, de 22 de janeiro de 1915, sobre um filme europeu de “influência maléfica” quanto a “vícios e males”: “Drama repugnante em que a musicista não tinha a menor noção de moral. Nossos comentários não são ao critico (sic) [critério] artístico, mas ao juízo crítico dos encarregados da vigilância social. A polícia exerce severa ‘censura’ nos teatros, mas o zelo se devia manifestar nas exhibições cinematográficas, onde os delegados nem sequer se informam dos dramas, deixando que as crianças e senhoritas saiam com o cérebro povoado de cenas deprimentes.”
12. *A Scena Muda*, 10 de outubro de 1944, p. 10.
13. *Correio da Manhã*, 29 de setembro de 1907.
14. Idem.
15. *A Scena Muda*, 10 de outubro de 1944, p. 10.
16. Inimá Simões, op. cit., p. 21.
17. Ver *charge* reproduzida em Alice Gonzaga, *Palácios e poeiras: cem anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 225.
18. Podem ser citadas, entre outras, entidades como: Associação Mães Cristãs de Pernambuco, Liga pela Moralidade, Confederação das Associações Católicas de São Paulo, Campanha Nacional pelo Bom Cinema, Confederação das Famílias Cristãs e Associação de Críticos Católicos. Muitas tinham como modelo a norte-americana Legion of Decency, cuja ação redundou no código de autocensura de Hollywood, conhecido como Código Hays. Ver Robert Sklar, *História social do cinema americano*, São Paulo, Cultrix, 1976.
19. ANUÁRIO Católico do Brasil para 1925, Rio de Janeiro, Sociedade Anônima Viagens Internacionais, s.d.
20. *A Tela*, 14 de janeiro de 1920, s.p.
21. *A Tela*, 28 de maio de 1919, p. 69.
22. *A Tela*, 5 de novembro de 1919, p. 258.
23. *A Tela*, 23 de julho de 1919, p. 139.
24. *A Tela*, 5 de novembro de 1919, p. 258-259.



25. Inimá Simões, op. cit., p. 23.
26. *A Tela*, 28 de dezembro de 1919, p. 318-319; *Para Todos...*, 9 de setembro de 1920 ("A censura resolveu que o último banho que permite em filmes nacionais é o castíssimo de Abigail Maia em 'O Guarany'. Até hoje a censura cora quando se lembra de Otilia Amorim em 'Alma sertaneja'"); *Para Todos...*, 19 de dezembro de 1923, respectivamente.
27. O primeiro órgão censor estatal do mundo, o Statens Biografbyrå, surgiu na Suécia em 22 de junho de 1911. Depois vieram similares, como o francês (decreto de 25.7.1919) e o italiano (decreto de 8.5.1920). Nos Estados Unidos a censura era praticada sob a forma de auto-regulação através do The National Board of Review of Motion Pictures, criado em 1908.
28. *Revista da Semana*, 22 de novembro de 1919. Apud *A Cena Muda*, 10 de outubro de 1944, p. 10.
29. O Arquivo Histórico do Itamarati possui um dossiê intitulado "Cinema" com dezenas desses pedidos.
30. *Selecta*, 28 de março de 1920.
31. *Revista da Semana*, op. cit.
32. Francisco Silva Nobre, Pequena história do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, *Cadernos AABB*, 1955, p. 24-27.
33. Ibidem, op. cit., p. 28.
34. *Cinearte*, 18 de janeiro de 1928, p. 3.
35. *Para Todos...*, 7 de abril de 1923, (p. 5); *A Cena Muda*, 26 de março de 1946, interdição pedida pela embaixada alemã; e *Cine Magazine*, junho de 1933, respectivamente.
36. Maria Luiza Tucci Carneiro, O mito da conspiração judaica e as utopias de uma comunidade, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas...*, p. 265.
37. *A Tela*, 11 de fevereiro de 1920, p. 34.
38. Raquel Azevedo, *A resistência anarquista: uma questão de identidade (1927-1937)*. Dissertação de mestrado em História Social, Departamento de História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
39. Para os números, ver *Para Todos...*, 31 de dezembro de 1924; e *Cinearte*, 15 de agosto de 1928, 12 de outubro de 1931 e 30 de abril de 1932.
40. *Cinearte*, 18 de janeiro de 1928.
41. *Cinearte*, 27 de julho de 1926.
42. *Cine Mundial*, janeiro de 1920, p. 137.
43. Francisco Silva Nobre, op. cit., p. 27.
44. Para o contexto paulista, ver Inimá Simões, op. cit.; sobre a censura mineira, ver *Cinearte*, 19 de janeiro de 1927.
45. *Correio da Manhã*, 29 de março de 1912, p. 4.
46. *Para Todos...*, 12 de março de 1921.
47. *A Tela*, 14 de janeiro de 1920.
48. Recorte sem indicação de fonte e data pertencente ao Arquivo Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
49. *Cinearte*, 23 de fevereiro de 1927.
50. Uma relação dos membros encontra-se em *Selecta*, 15 de dezembro de 1926.
51. *Para Todos...*, 14 de novembro de 1925.
52. *Selecta*, 15 de dezembro de 1926.
53. Sobre a questão Mello Mattos, ver: *Cinearte*, 28 de setembro de 1927, 1º de fevereiro de 1928, 13 e 14 de março de 1928; além dos memoriais Prado Kelly, *O teatro, os menores e a lei*, Rio de Janeiro, Augusto & Porto, 1928; e Diógenes Ribeiro Lima, *Os menores e as casas de diversões*, São Paulo, Ed. do Autor, 1928. O primeiro reproduz a defesa nas cortes cariocas e o segundo nas cortes paulistas. Ambos os advogados estavam a soldo dos distribuidores norte-americanos e ganharam a causa contra Mello Mattos.

54. Nas conclusões do Congresso, identificou-se ao “abusos do cinema”: “acréscimo de imoralidade, aumento de furtos e assassinios e impressionante epidemia de suicídios”. Recorte sem indicação de fonte e data pertencente ao Arquivo Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
55. *A Noite*, 20 e 22 de agosto de 1929.
56. *Cinearte*, 30 de abril de 1932.
57. *Diário Carioca*, 13 de janeiro de 1933.
58. Ver, por exemplo, o “Ofício ao Exmo. Sr. Pres. da Comissão de Censura Cinematográfica Edgard Roquette-Pinto”. Rio de Janeiro, 30.12.1932, recolhido ao Arquivo Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fazia parte da comissão Adhemar Leite Ribeiro, exibidor e representante dos interesses dos distribuidores norte-americanos.
59. *Cine Magazine*, junho de 1933.
60. *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 21, p. 11.

R E S U M O

Este artigo traça um histórico da censura cinematográfica no Brasil, no início do século XX. Enfoca as diversas formulações ideológicas, as articulações corporativas e a inserção dessas ações no contexto da política pública.

A B S T R A C T

This article describes the censorship activities carried out in the field of motion pictures in Brazil, in the beginning of the 20th century. It focuses the ideological formulations, the corporative interests and the insertion of these actions in the context of the public politics.