

# Sessenta e Oito Começou Bem Antes

O ano de 1968 se presta a inúmeras interpretações e comentários, e é geralmente visto como uma espécie de data limite, em que o sonho e o pesadelo figuravam, simultaneamente, no cardápio cotidiano. Um tempo em que houve de tudo, menos tédio, para seguir a poética maiakovskiana. No eixo Rio-São Paulo se multiplicavam os protestos contra o governo e passeatas temperadas com gás lacrimogêneo. Estudantes enfrentaram a cavalaria com bolinhas de gude dando um toque de irresponsabilidade saudável às ruas. A radicalização estava em marcha e o confronto final se anunciava no horizonte sem que ninguém arredasse pé de suas convicções. Soldados espancam estudan-



tes. Padres enfrentam militares pela primeira vez. Ocorrem atentados à bomba. Uma greve em Osasco escapa do convencional, introduzindo a

tomada de fábricas, o que leva o ministro do Trabalho a se revelar o melhor frasista do governo Costa e Silva: “O Tietê não é o Sena”. Generais advertem o presidente sobre o perigo da anarquia enquanto a esquerda se pulveriza em inúmeras organizações e algumas delas optam pela clandestinidade.

A cena aberta encobre o processo de radicalização crescente entre as partes políticas. Na superfície parece haver um equilíbrio de forças mas, em momento algum, os movimentos de oposição chegaram a colocar o Estado em situação de

perigo real, o que permite considerar que houve uma absoluta falta de proporção entre as ameaças de subversão e o sistema de repressão instalado a partir do Ato Institucional nº 5. Do lado do governo militar os fundamentos que municiam as decisões estão enfeixados na chamada doutrina da segurança nacional que propõe algo simples e facilmente assimilável: o comunismo quer dominar o mundo e a América Latina é uma das regiões mais visadas. Havia o perigo — sempre lembrado — de novas Cubas, e o Brasil era o país chave nesta perspectiva.

Para o militar formado nos quartéis e cursos de aperfeiçoamento, a sociedade estava sendo envolvida pelo perigo vermelho, que se valia dos meios de comunicação para difusão de suas teses. Artigos na imprensa, peças de teatro ou filmes seriam armas poderosíssimas utilizadas para desmoralizar o governo, atendendo a propósitos bem definidos no sentido de implantar um regime de orientação marxista. Desse modo, para controlar aquilo que chega ao público, era necessário implantar uma censura eficiente.

No discurso de inauguração do prédio da Polícia Federal em Brasília, o general Riograndino Kruehl anuncia a Castelo Branco: “Sr. presidente, a Polícia Federal, entre os serviços de relevância, conta com o da Polícia Rodoviária e o de Censura de Diversões Públicas, este com as atribuições de examinar os filmes cinematográficos, mediante os certificados expedidos pelo órgão de chefia que aqui, neste fla-

mejante auditório, fará uma censura honesta, elevada e criteriosa, graças a um corpo de censores devidamente qualificado”.<sup>1</sup> Com a distância que o tempo permite, sabemos hoje que os prognósticos do general estavam absolutamente errados, até por um desvio congênito. Ou seja, quando se fala em censura não dá para rimar atuação policial com elevação espiritual. Além do que, os funcionários estavam mais preparados para assistir aos filmes de Mazzaropi e Cantinflas do que para analisar a produção que emergiu fora da base hollywoodiana nos anos de 1960, principalmente na França, Itália e Brasil.

Com a edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, o país passa a viver numa penumbra política e cultural inédita entre nós mas, a esta altura, os procedimentos básicos da censura já estavam consolidados. A avaliação já vinha sendo feita sob a ótica da segurança nacional, o que vale dizer que os filmes eram recebidos com extrema desconfiança, pois o cinema era considerado o instrumento mais poderoso para inocular o vírus da contestação junto ao público, principalmente entre os jovens. Na época, cerca de trezentos milhões de espectadores frequentavam as salas anualmente — contra pouco mais de cem hoje em dia — e a televisão ainda estava longe de alcançar dimensão nacional. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, foi submetido ao exame dos censores em abril de 1967 e constitui uma boa amostra do tratamento oferecido em Brasília onde se concentrava a censura

cinematográfica. Sua exibição foi proibida de imediato, ato que contou com o apoio de oficiais do Exército que assisti-

ram às projeções. Os motivos surgem em vários trechos dos relatórios dos censores:<sup>2</sup>



MINISTÉRIO DA CULTURA - SECRETARIA DE CENSURA DE CINEMAS DE INTERIORES

TIPO DE CENSURA: \_\_\_\_\_

TÍTULO DO FILME: "À MEIA-NOITE ENCARNAREI EM TEU CADÁVER"

PRODUTOR: AMARAL PEREIRA

DIRETOR: JOSÉ MOJICA MARTINS

GÊNERO: THRILLER

NACIONALIDADE: BRASILEIRA

SÍNOPSIS: MONTE, P.É BRASILEIRO (COM UMA PARADA EM TERRENOLO), EM 30 DE MAIO, ENTREGA UM PARASÓDIO, COMO DE UMA CASA FANTÁSTICA, RESOLVE UNIR UM SEU PROPRIO, SEU FILHO, E PARA TAL IMPLEMENTA O TERRORE EM SUA CIDADE, ATRAVÉS DE RAPTOS E ASSASSINATOS DE MOÇAS DA LOCALIDADE. APÓS DOIS DIAS, PERSEGUIDO PELA POPULAÇÃO, E MORRE DENTRO DE UM FANTASMA ANTES TER SIDO ALVEJADO PELA TERÇA INFÂNCIA, POR DIVINAS VIBRAÇÕES REPRESENTADA MORTALIDADE.

DE NÃO PODER É SEM ALGUMA, NEM O SEU DE SUCESSO A PRINCÍPIO DE PRIMEIRO POR SEU ASSASSINATO É MÉRITO ARTÉ, POR NÃO FOI OUTRA CENA QUE ELE REALIZOU AO LONGO O PRESENTE "FILME".

NAS DUAS PRIMEIRAS PARTES A "FELICIDADE" PERDEU TANTAS VEZES A SEU CENTA QUE QUE IMPROBABILIDADE E ARRIBA TAMENTE DAS MÍDAS.

MÁS, SEMELHANTE A STANLEY BRILLANT, TERRORE, ETC, SÃO A CONSTANTE QUE, A MODO VER, NÃO PERMITEM A LIBERAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO "FELICIDADE".

CRÍTICA ARTÍSTICA: SEM COMENTÁRIOS.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

ANÁLISE DO TÍTULO DO FILME: LEUVA O TERRORE DAS MÍDAS QUE REPRESENTAM NESTE "FILME", POR O SEU E A IMAGEM SÃO MÉRITO SEM ARRIBA TAMENTE, AS CENAS DE OUTRAS FELICIDADES NACIONAIS QUE VIMOS NESTE "TERRORE DE MORTALIDADE".

OPINIÃO DO CENSOR: BASE AS CENAS DO "TERRORE", OPINIO PELA NÃO LIBERAÇÃO NESTE "FILME", S, M, J, DA SANTA OFICINA DO SODP.

NÃO LIBERADO

BRASÍLIA, 18 DE NOVEMBRO DE 1966

  
Chefe de Serviço de Censura Cinematográfica

Parecer referente ao filme *À meia-noite encarnarei em teu cadáver*, de José Mojica Marins. Brasília, 18 de novembro de 1966. Arquivo Nacional.

A película em apreço tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades do país. (...) Percebo no seu contexto frases, cenas e situações com propaganda subliminar. As mensagens, consideramos negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional. Faz apologia à luta entre ricos e pobres.

Um deles, pretendendo ser mais arguto, adivinha mensagem subliminar contra o regime na frase: “A praça é do povo, e o céu é do condor” e carimba o filme como subversivo — “pois utiliza chavões como fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo pegar em armas para proteger seus bens... que são sempre empregados como um metódico conta-gotas”.

Ora, o filme se prestava a múltiplas interpretações e muita gente provavelmente não entendeu nada do que o cineasta mostrou. Era um diagnóstico complexo sobre a realidade latino-americana e, em particular, da brasileira, no estilo excessivo de Glauber Rocha, que Nelson Rodrigues defendeu no *Correio da Manhã* em 16/5/67, escrevendo que no Brasil qualquer obra de arte para ter sentido precisava dessa “golfada hedionda”.

As pressões a favor da liberação do filme vieram de todos os lados — inclusive do exterior, já que *Terra em transe* estava programado para o Festival de Cannes —

fruto da mobilização liderada por alguns órgãos da grande imprensa brasileira que mantinham uma posição bastante crítica em relação ao regime militar. Advogados foram contratados, o filme foi submetido a uma revisão e até o ministro da Justiça, Gama e Silva, se viu envolvido no episódio que terminou com a liberação, praticamente sem alterações para o circuito comercial. Foi uma vitória que irritou profundamente alguns círculos militares, que se perguntaram como poderiam impor seus projetos para o país se a opinião pública e a Justiça atrapalhavam suas tarefas.

Pode-se argumentar que se tratava de uma obra de Glauber Rocha, figura notória, crítico intransigente da situação política e, portanto, alvo preferencial da censura. Mas o que dizer da reação frente a *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de José Mojica Marins (o Zé do Caixão), profissional de talento que desenvolveu a vertente do terror com vistas ao grande público? No seu caso o filme é tratado a pontapés, Zé do Caixão chamado de débil mental e um dos censores chega a sugerir a prisão do diretor! Como Mojica não tinha bons contatos na imprensa e não mantinha relacionamentos na área política, termina por sucumbir aos imperativos da censura, como aliás ocorre com a maioria dos cineastas menos festejados. Acata os cortes sugeridos e altera completamente o final do filme, condição imposta para a sua liberação.<sup>3</sup>

O que diferencia então o desempenho da censura pré-1968 — esta que produz a interdição inicial do filme de Glauber e maltrata Mojica — daquela que vamos encontrar depois da edição do AI-5? Pouca coisa na essência. Mas há detalhes significativos que definem os dois períodos. O substrato comum é a presença dos conceitos ligados à segurança nacional, com os quais os censores entram em contato através dos cursos oferecidos pela Academia Nacional de Polícia, em Brasília. Ali os alunos — considerados os intelectuais da Polícia Federal — aprendem, por exemplo, que tanto a teoria do reflexo condicionado formulada por Pavlov (russo, logo uma figura suspeitíssima) quanto a psicanálise servem aos propósitos comunistas de dominação do mundo.

Um documento da Agência Central do SNI — datado de 1971 e de circulação restrita — anuncia, por exemplo, que os meios de comunicação social se apresentam como um dos objetivos básicos do comunismo internacional para a consecução de sua política expansionista. “Para alcançar seus propósitos, contaram os comunistas como fatores favoráveis: a consolidação da psicologia e da sociologia como ciências; o aprimoramento das técnicas de propaganda, de informação, de educação e relações públicas; e o extraordinário desenvolvimento tecnológico, principalmente no campo das comunicações”.<sup>4</sup> Como se vê, a evolução do pensamento e da tecnologia estavam a serviço do comunismo!

Os conceitos ligados à doutrina da segurança nacional fecham o cerco aos filmes. Como estamos inseridos num mundo dividido em dois campos, em que um representa o bem e o outro o mal só restava o alinhamento automático a uma das duas potências mundiais. Cabia aos serviços de inteligência militar reconstituir, a partir dos menores indícios, toda a trama da guerra revolucionária. Para eles não há nenhuma diferença entre subversão, crítica, oposição política, guerrilha, terrorismo, guerra declarada ou seja lá o que for, e já que tudo isso é manifestação de um único fenômeno — a guerra revolucionária — a tarefa principal é estabelecer vínculos entre a suposta guerra revolucionária e qualquer indício de contestação ou crítica manifesta. *Terra em transe, É proibido proibir, Ação Popular - AP, dom Hélder, Hélio Pelegrino, O Pasquim, Realidade, Sexus, o marquês de Sade, Chico Buarque, minissaia, os Beatles, o cabeludo da esquina* (um subversivo em potencial), é tudo farinha do mesmo saco. Ao combater toda e qualquer idéia crítica, os militares têm a convicção de estarem lutando contra o comunismo internacional.

Muitos cineastas estão antenados com os ares de renovação que circulam pelo mundo e fazem de seus filmes instrumentos para discussão das teses em pauta, entre as quais a renovação dos padrões da política tradicional. *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida é um deles. *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos

tematiza a luta armada e o lugar do povo neste contexto; *Os herdeiros*, de Cacá Diegues, noutra linhagem, propõe uma reflexão sobre a história recente do país. *Meteorango Kid, o herói intergalático*, de André Luís de Oliveira, traz o desbunde juvenil às telas e *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, realiza um corte radical mostrando o anti-herói, em que a saída política (ou a falta de) em tempos de repressão total é boçalidade. Estes e outros filmes representam a diversidade da produção nacional, dizem respeito a um momento em que o cinema novo esgota sua primeira formulação, cedendo espaço para novas propostas. Quando estes filmes, de linhas tão diversas, têm que enfrentar a censura, todos eles, sem exceção, enfrentam a má von-

tade, incompreensão e truculência, pois o policial não percebe nuances, não distingue linhas de atuação. Só vê afronta ao pensamento único que norteia o regime.

Em termos operacionais, a grande diferença que se impõe a partir da edição do AI-5 é que o regime se torna tão fechado em si mesmo e impermeável à opinião pública, que quando um filme é proibido ou retalhado pelo excesso de cortes, só resta mesmo lamentar o fato ou torcer para o imponderável. Antes de 1968, os cineastas podiam apelar, pedir uma revisão, discutir a proibição através da imprensa, quase sempre solidária nestas questões. Advogados eram contratados para produzir pedidos bem argumentados e, graças à pressão pública, várias vezes



**Passeata de artistas contra a censura. A partir da esquerda, Tônia Carrero, Eva Vilma, Odete Lara, Norma Benguell e Cacilda Becker. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1968. Arquivo Nacional.**

se assistiu à reconsideração do veto. A partir de dezembro de 1968, isso fica muito mais difícil, para não dizer impossível. Primeiro porque o regime militar abandonou os pruridos iniciais, liberando uma onda repressiva sem precedentes no país, impedindo quaisquer manifestações contrárias, numa escalada que chega rapidamente à censura prévia na imprensa. Neste quadro adverso, quando um filme — ou qualquer outra forma de manifestação artística ou cultural — sofre os efeitos da censura não há mais como divulgar o fato e levar a discussão ao público como ocorria antes. Agora os grandes jornais e as principais revistas estão manietados e não podem registrar a própria existência da censura. O silêncio que baixa sobre o país é que possibilita a frase lapidar do presidente Médici, em que ele se diz satisfeito de viver numa ilha de tranqüilidade em meio ao mundo conturbado.

Antes do AI-5 os censores sentiam-se obrigados a pesquisar, informar-se sobre os filmes mais problemáticos. A leitura de alguns pareceres dá, inclusive, a impressão de que os funcionários se preocupam em argumentar com clareza antes de propor algum corte na película. A partir de dezembro de 1968, os pareceres<sup>5</sup> abandonam a argumentação, o que nos permite ler comentários como: “se o espectador chegar até o final da fita, vai ficar mais embaraçado e confuso que o próprio diretor”, a respeito de *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane. “Filme apenas medíocre, embora preten-

sioso”, sobre *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida. Ou ainda, “mais uma amostra do péssimo cinema nacional”, com referência a *Em cada coração um punhal*, filme de episódios dirigido por João Batista de Andrade, Sebastião de Sousa e J. Rubens Siqueira — observações estapafúrdias que fogem aos princípios sugeridos no discurso do general Riograndino Kruei. O escárnio se revela com mais intensidade no processo referente ao filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, baseado na novela de Mário de Andrade e submetido à censura no primeiro semestre de 1969.

O examinador encarregado da análise inicia seu texto descrevendo o filme: “Macunaíma, um preto que vira branco e vai para a cidade dar vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a selva, de onde viera”.<sup>6</sup> Em seguida, aponta mais de uma dúzia de cortes que deixavam o filme desfigurado. Alguns se referem a cenas em que aparecem os seios ou as nádegas de Ci, a jovem guerreira interpretada por Dina Sfat. Um deles se refere à frase “Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são”, expressão que qualquer professora do ginásio ensina aos alunos quando comenta a literatura brasileira do século XX e, em especial, a obra de Mário de Andrade. Outro corte recai sobre um diálogo em que um dos personagens indaga onde a mulher tem os cabelos mais encaracolados e cuja resposta é “Na África, é claro!”, uma piadinha do tempo em que Getúlio Vargas ainda era ministro da Fazenda

de Washington Luís!

O que o cineasta pode fazer nestas circunstâncias? Apenas conviver com sua impotência.

## PROCEDIMENTOS

É preciso explicar que um filme, ao chegar à censura em Brasília, era visto em geral por um grupo de três censores. Quando surpreendiam alguma cena ou diálogo que julgavam inapropriados apertavam uma campainha e aquele ponto era marcado. Em seguida, escreviam seus pareceres que eram então encaminhados à chefia; esta, por sua vez, elaborava uma portaria liberando na íntegra, com cortes, ou interditando por completo. Nem sempre a chefia acompanhava as sugestões dos técnicos, devido à interferência do Serviço Nacional de Informações - SNI, de setores de informação das forças armadas ou da própria direção da Polícia Federal. A garantia de sigilo quanto ao conteúdo dos pareceres e da correspondência trocada garantia a 'desinibição' dos técnicos, que sentiam-se à vontade para elaborar seus textos, muitos deles seguindo uma orientação previamente determinada pelas instâncias superiores.<sup>7</sup>

Foi o que aconteceu por exemplo com *O país de São Saruê*, documentário realizado por Vladimir Carvalho, proibido entre 1971 e 1979. Para alguém que não tenha vivido esta fase da vida brasileira é muito difícil entender porque o filme não pôde ser exibido nem no Brasil nem no exteri-

or. Temos que voltar no tempo e conhecer um pouco a lógica do regime militar. O filme ficou proibido por oito anos porque se chocou frontalmente com a política de relações públicas do governo, entrando para o índice dos responsáveis pela área de informações. Estes vetaram sua exibição no Festival de Brasília de 1971, cujo coordenador acatou a determinação sem discutir. Aos censores, gente absolutamente dócil aos desígnios superiores, coube 'psicografar' os pareceres.<sup>8</sup> Para as autoridades, o filme atentava contra a dignidade e o interesse nacionais ao apresentar aspectos da miséria e do subdesenvolvimento do nordeste brasileiro. O diretor do Serviço de Censura de Diversões Públicas - SCDP, Wilson Queirós, no ato de interdição, em 19/10/71, cita a letra 'g' do artigo 41, do decreto nº 20.493, de 24/1/46, para justificar o ato: "ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional". E por último havia o receio de que *O país de São Saruê* fosse exibido em festivais internacionais, servindo para estimular — segundo o jargão oficial — a campanha difamatória que se fazia ao Brasil no exterior.

Uma análise dos procedimentos da censura federal mostra o encontro da intransigência política com o moralismo tacanho. Ela, a censura, é o instrumento acionado durante o regime militar para impedir o acesso dos brasileiros a toda e qualquer informação que não interessa ao regime. Apesar da aparência legalista dos pareceres, que se referem sempre a artigos, parágrafos e alíneas de decretos e

leis, a censura não passa de um órgão executor das orientações da hierarquia superior e dos órgãos de informação. Usando o pretexto de defender a moral e os bons costumes, ela se diz em sintonia com a sociedade quando na verdade opera muito mais na preservação do Estado e de seus poderes.

Uma situação que exemplifica bem o clima instaurado a partir do AI-5 foi provocada pelo general Antônio Bandeira em sua passagem pela Polícia Federal. Em junho de 1973 ele manda recolher dez filmes que estão há meses em cartaz, o que significa que haviam passado pela censura e liberados de maneira ou de outra.<sup>9</sup> O general, ouvindo palpites de amigos — ele nunca assistiu a nenhum dos filmes que mandou retirar de cartaz — mostra com clareza que a censura é apenas um elo da estrutura formal, que existe para atender os desígnios dos detentores do poder. Se o general agora é mais linha dura que o outro, ficam simplesmente revogadas as decisões anteriores. Dos filmes retirados de cartaz, em 1973, um deles — *Toda nudez será castigada* — volta em pouco tempo ao circuito através de um salvo-conduto irresistível. Isto porque após ser retirado das telas por ofender a moral da família brasileira foi premiado no Festival de Berlim, ganhando repercussão na mídia internacional; por isso, não ficava bem — como experiências passadas haviam comprovado — comprar uma briga deste tamanho. Outro título, *Queimada*, de Gilo Pontecorvo, merece ser citado por revelar os tortuosos

caminhos que podem levar ao index. Exibido durante um ano sem maiores problemas, foi citado numa carta de Lamarca a Iara Lavelberg, em que lamenta não ter visto o filme, que lhe foi narrado por um companheiro. A partir do que ouviu falar, o líder da Vanguarda Popular Revolucionária deduz que *Queimada* não foi proibido porque a “besta da censura” não entendeu o filme. A divulgação pública do comentário fez o general subir nas paredes e foi o bastante para amargar uma proibição que durou mais de cinco anos.

Quando se pensa nas conseqüências, nos efeitos da censura junto à produção, há que se considerar que além do efeito ime-



José Mojica Marins, o Zé do Caixão, em 10 de novembro de 1971. Arquivo Nacional.

diato — a proibição, o prejuízo financeiro, a interrupção na carreira do cineasta etc. — há outros a médio prazo, de proporções arrasadoras e permanentes. Vários cineastas optaram pelo exílio (forçado ou voluntário), outros continuaram se dedicando à atividade cinematográfica, mergulhando em metáforas tortuosas que afastavam o espectador do cinema ou tentando, quixotesicamente, dar alguma continuidade à carreira num período em que o único gênero que encontrava espaço aberto ao crescimento era a pornochanchada. Mas houve também quem largou o cinema e foi fazer outra coisa na vida, porque era menos traumático, doloroso e perigoso inclusive. Ninguém esquece do acontecido com Olnei

São Paulo, diretor de *Manhã cinzenta*, filme rodado no calor dos acontecimentos de 1968, que misturava ficção com cenas de passeatas. Olnei ficou preso vários meses porque uma cópia do filme estava na bagagem dos seqüestradores de um avião da Cruzeiro desviado para Cuba em 1969. *Liberdade de imprensa*, documentário de João Batista de Andrade, ‘caiu’ junto com os estudantes reunidos no congresso da União Nacional dos Estudantes - UNE em Ibiúna em 1968 e teve o negativo do filme caçado e destruído. *Vozes do medo*, longa metragem organizado como uma espécie de revista cinematográfica, coordenado por Roberto Santos, motivou invasão da produtora, grampeamento de telefones e seqüestro de negativos ape-



Cena de *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, 1972. Arquivo Nacional.

nas porque o ministro da Justiça achou que um dos episódios tinha o propósito de desmoralizá-lo.

Como se pode perceber, o fato de um filme ter passado pela rotina da censura e ali obtido certificado que garante exibição em todo território nacional, por um prazo de cinco anos, não significava um alvará definitivo, pois em cada esquina se levantava um censor. Nas palavras de Pedro Aleixo, vice-presidente de Costa e Silva, o maior problema da ditadura era o guarda da esquina. Estava certo. Um governo autoritário pode até se propor as melhores intenções e contar com quadros bem preparados. O problema é o caldo de intolerância e de intimidação que toma conta da sociedade.

Na correspondência encontrada nos arquivos da censura registra-se um número maior de expressões de apoio do que de condenação, o que é compreensível. O que chama a atenção é a delação, a deduração sobre fatos banais, ou contra desafetos, a paranóia, o guarda de esquina que encontra subversivos no banheiro do boteco. Cenas de pura patetice. Em Londrina, por exemplo, a declamação de um poema de Manuel Bandeira, "Vou-me embora para Pasárgada", foi interrompida por um policial desconfiado das intenções subliminares do poeta. A União Cívica de Santos quis tirar do ar o anúncio de um sabonete, "pois julgamos a insinuação de desistência do marido em ir ao clube praticar esportes e se dirigir ao quarto com a esposa enrolada numa toalha por

demais sugestiva e imprópria".<sup>10</sup> Um jornal da colônia portuguesa envia abaixo-assinado à Polícia Federal pedindo que cessem as piadas de português nos programas de rádio e TV. Um araponga de Jacareí, estado de São Paulo, denuncia o cantor Erasmo Carlos por gesto interpretado como típico dos comunistas. A lista é infindável, mas nela desponta a categoria mais temida pelos cineastas brasileiro: a esposa de coronel, aquela senhora que atua como sentinela avançada. Quando não gosta ou se escandaliza com um filme liga imediatamente ao marido pedindo a remoção do 'lixo' das telas. A ditadura traz esses desdobramentos secundários mas significativos. Desperta e estimula as vocações autoritárias.

Nunca se negou o fato do cinema exercer uma poderosa influência sobre a formação de crianças e adolescentes. Desde os seus primórdios, ainda no início do século, mereceu suspeição tanto da Igreja quanto da ciência. Um congresso de médicos em Chicago alertou, em 1919, para o risco de cegueira sobre os espectadores mais assíduos. Psiquiatras na década seguinte temiam a eclosão de neuroses irreversíveis sobre os espectadores mais frágeis. O papa Pio XI, em 1936, editou a *Encíclica Vigilanti Cura* prevenindo os católicos contra os efeitos nocivos do *écran*. Os argumentos de ordem moral e política sempre prevaleceram quando se pretendeu exercer controle sobre a exibição dos filmes, principalmente a partir da 'guerra fria', que estabeleceu o confronto leste-oeste ao final da Segunda Guerra

Mundial. A partir dos anos de 1950, o cinema passa também a enfrentar o crescimento da televisão, que atinge o grande público, o que o leva a voltar-se para temas e tratamentos mais adultos, a bordo de uma estratégia definida para escapar da concorrência direta do aparelhinho que ganha o espaço nobre na sala de jantar.

Se por um lado ninguém contesta a importância de se proteger as crianças e adolescentes, e para isso se estabelece uma censura classificatória, por outro, é muito difícil defender a proibição de filmes para o público adulto. A questão sempre invocada é a seguinte: se uma pes-

soa ao atingir a maioria pode votar, dirigir automóveis, alistar-se no Exército e, eventualmente, morrer pela pátria, assinar documentos, realizar transações comerciais, responder pelos seus atos perante a Justiça, por que então não poderia assistir a uma cena de sexo, imagens de violência ou de proselitismo político?

Aqui no Brasil até o início dos anos de 1960 ainda se levantavam vozes, principalmente da Igreja, dizendo que mesmo aos 18 anos muitas pessoas careciam de discernimento ou maturidade para não sofrerem os efeitos de certas imagens. São argumentos frágeis que vão sendo



Joel Barcelos e Guará em *Jardim de guerra*, de Neville de Almeida, 1972. Arquivo Nacional.

substituídos gradativamente por outra linha de raciocínio concebida a partir da luta contra o comunismo, que usa, como já foi citado anteriormente, armas pouco convencionais para minar as 'tradições ocidentais'.

Num certo sentido, a concepção que norteia os procedimentos oficiais é uma só: se um filme tematiza, por exemplo, a questão da revolta dos jovens, algo que vemos reiteradamente na virada dos anos de 1970 em filmes de Antonioni, Forman ou Altman e outros de menor prestígio, eles são vistos como incitando o público à rebelião; se a abordagem do filme trata o sexo como uma prerrogativa individual, temos aí um estímulo à dissolução da família; se um documentário, como *Tarumã*, traz à tela uma mulher bóia-fria falando das dificuldades de sobrevivência — deixando claro a existência de uma ordem social injusta — haveria uma clara intenção de atizar o espectador contra o governo e suas realizações bem-sucedidas. Caso a ficção mostre um policial corrupto, teremos a instigação do povo contra as autoridades. Vale comentar *Lúcio Flávio*, de Hector Babenco, e a forma como foi liberado. O filme abordava um tema tabu — a corrupção e o envolvimento de policiais com o esquadrão da morte — e foi necessária a incorporação de um apêndice em que se introduziram os seguintes dizeres: "Os policiais que participaram desta ocorrência já não pertencem aos quadros policiais e já sofreram as sanções penais adequadas".

Somente com a abertura política, empreendida a partir do governo Geisel, o país vai se oxigenando passo a passo e começam a surgir timidamente alguns debates sobre as questões nacionais, sendo um dos temas a própria censura que, por um longo tempo, não podia ter seus atos noticiados. Em outras palavras, não se podia dizer que a censura censurava. Após 1975, a sociedade brasileira vai lentamente saindo da condição autista — "uma ilha de tranqüilidade no mundo conturbado" — a que foi submetida, em pleno divórcio do mundo real, entendido aqui como aquilo que acontecia tanto no exterior quanto no país. Em outras palavras, o Brasil se via impedido de se contemplar através dos filmes, peças teatrais, da música popular e outras tantas formas de expressão.

#### FORMATÇÃO

Em 1970, por força de uma portaria, a denominação censor é substituída pela de técnico em censura, especialização para a qual se exige diploma de curso superior na área de humanidades, uma espécie de *up-grade* com o qual se pretende transformar o funcionário do Serviço de Censura de Diversões Públicas em interlocutor daqueles que fazem e produzem arte e cultura.

Os censores, em sua imensa maioria, continuam analfabetos em termos de cinema, de linguagem e cultura audiovisual, o que, convenhamos, não faz muita falta à atividade cotidiana. Mas a Polícia Fede-

ral e os órgãos de informação se preocupam com o aperfeiçoamento técnico do pessoal e mobilizam consultores para atualização de conhecimentos. Se estes são contratados em troca de salários ou cachês não se sabe, e talvez o façam apenas pelo prestígio que alcançam em certas rodas ao se anunciarem íntimos de generais ou coronéis dos órgãos de informação. Um deles, Valdemar de Sousa, se apresenta como especialista em subversão cinematográfica e cuida de ensinar como os cineastas podem passar de maneira quase imperceptível mensagens de cunho marxista que atingem diretamente o inconsciente do espectador.

Ele distribui, constantemente, uma lista com os nomes dos cineastas subversivos, entre os quais inclui Ken Russel, Elio Petri, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Jean Rouch, Louis Malle, Robert Altman, Antonioni — a quem chama de Mister Anti-América, ou Mao-Tsé-Tung italiano —, Joseph Losey, Fernando Solanas, Chris Marker e mais duas dezenas de autores, quase todos da primeira linha do cinema internacional. Para ele o grão-mestre da subversão é Jean-Luc Godard, cujo discípulo predileto é Glauber Rocha, líder de uma campanha para instalar, junto com outros cineastas, a subversão marxista no circuito latino-americano.

No seu curso ele mostra que a técnica desenvolvida por Godard, a qual chama de mensagem justaposta, é sempre uma negação ou destruição da linguagem do cinema tradicional que visa estabelecer a

legitimidade de situações não identificadas pelo espectador como naturais. Segundo ele, tal técnica aumentava a agressividade dos jovens contra a família, a escola, o Estado e contra o trabalho, levando o espectador a reagir ativamente. Estes cursos são contraproducentes. Os censores pouco entendem do palavreiro do professor e ficam ainda mais inseguros na análise dos filmes. Se as mensagens justapostas estão em todo lugar e surgem a qualquer momento, como diz o mestre, elas podem também passar despercebidas. Na hipótese do censor ter de examinar o filme de um cineasta 'manjado' e não conseguir detectar nenhuma dessas mensagens, o que deve fazer? O resultado é que ele fica exageradamente atento e predisposto a identificar os momentos em que a ideologia vermelha escorre pela montagem do filme, aumentando o grau de paranóia que já se manifesta nas salas de projeção da Polícia Federal, onde é feito regularmente o exame dos filmes.<sup>11</sup>

Antes de passar o poder ao general Figueiredo, seu sucessor, o presidente Geisel revoga o AI-5 e outros instrumentos de exceção, preparando terreno para a saída de cena dos militares e a entrega do poder aos civis. Neste cenário, a censura tende a se enfraquecer, entrando num processo de obsolescência programada. Em 1979, é instalado o Conselho Superior de Censura, criado através de uma lei de 1968, para funcionar como uma instância de recurso. De início o conselho apresenta um perfil liberal e isso

decorre em boa parte de sua composição. Ali estão presentes jornalistas, representantes da produção cultural, da Embrafilme, do Conselho Federal de Educação, sentados ao lado de dóceis burocratas colocados estrategicamente para evitar 'açodamentos libertários'. Filmes, peças, músicas, livros, vão sendo liberados ao público depois de anos de interdição até que a morte do ministro da Justiça, Petrônio Portela, um dos condutores da abertura do regime, promove uma freada no ritmo da distensão. Como gostava de dizer o general Golberri do Couto e Silva, ministro-chefe da Casa Civil, tratava-se apenas da alternância entre

sístoles e diástoles no caminho rumo à democracia.

E este caminho não foi fácil. Filmes continuavam a engrossar o índice do regime. O foco da censura vai se deslocando para a defesa da família e contra os excessos no terreno do erotismo e da pornografia, área em que o governo sempre encontrou apoio junto a grupos conservadores. Ibrahim Abi-Ackel, novo ministro da Justiça, declara aos jornais que não existe censura no país, mas ressalva que ela poderá intervir para coibir excessos que possam chocar a sensibilidade nacional. Nesta categoria são retalhados filmes de qualidade como *Das tripas coração*, de



*Cena de Meteorango Kid, o herói intergalático, de André Luís, 1972. Arquivo Nacional.*

Ana Carolina, *Ao sul do meu corpo*, de Paulo César Sarraceni e *Amor, palavra prostituta*, de Carlos Reichenbach. Quando ficou pronto *Prá frente Brasil*, do ex-diretor da Embrafilme Roberto Farias, filme que tratava ficcionalmente de episódios que poderiam ter ocorrido durante os momentos mais tenebrosos da ditadura militar, a censura abespinhou-se novamente porque o filme traria elementos de revanchismo contra o regime que finalizava seu ciclo. Logo depois, o documentário *Em nome da segurança nacional*, de Renato Tapajós, foi também censurado porque discutia as origens, a legislação e a filosofia da segurança nacional. O argumento era de que oferecia um discurso tendencioso contra atos do governo. São os estertores da censura que aqui e ali ainda se manifestava numa espécie de sobrevida.

Instalada a Nova República sob a presidência de José Sarney, Fernando Lira, figura de tradição na luta contra a ditadura militar, assume o Ministério da Justiça. Na noite de 29 de julho de 1985, um ato público no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, reuniu mais de setecentos intelectuais e artistas para ouvirem o anúncio do fim da censura e a apresentação de um documento que serviria de base para as novas relações entre o Estado e a produção artística e cultural. E a cerimônia se encerra com o Hino Nacional cantado em coro por todos os presentes. Acabou a censura!

Seis meses mais tarde a Nova República

revela uma dramática semelhança com a República Velha do início do século, quando a Igreja interferia nos assuntos de Estado. Ao se anunciar a estréia do filme *Je vous salue Marie*, de Jean-Luc Godard, que tratava de um dos dogmas fundamentais da Igreja Católica, começam a circular rumores sobre a sua interdição. O filme colocou o governo no meio de um fogo cruzado. De um lado, os bispos que não queriam a liberação. De outro, a imprensa, que representava o pensamento de boa parcela da população mais esclarecida, que era a favor da liberação. Sarney via-se numa posição politicamente frágil e não podia prescindir do apoio da Igreja Católica. Portanto, proibiu o filme, sinalizando um gesto de simpatia à alta hierarquia da Igreja. Como a nova legislação sobre a censura ainda não vigorava, a proibição foi feita com base numa lei de 1968, usando como argumento assegurar o respeito à fé da maioria da população brasileira.

Apenas com a promulgação da Constituição de 1988, que refletiu o estado de espírito de uma sociedade calejada pelos anos de autoritarismo do ciclo militar no que diz respeito às liberdades individuais, é que o país ficou definitivamente livre de recaídas censórias. A Constituição define que a questão dos direitos e garantias individuais não será jamais objeto de revisão. Sugere a adoção de práticas já consagradas em outros países de maior tradição democrática. A classificação indicativa, por exemplo, deixa entrever que a própria sociedade terá seus

meios e recursos para definir limites que são — como aprendemos duramente no

Brasil — móveis, flexíveis e sujeitos à evolução técnica e cultural.

## N O T A S

1. Discurso proferido em 9/4/65, citado em "Aparte", *Revista do TUSP*, São Paulo, maio/junho 1968.
2. Pareceres emitidos em 11 e 13 de abril de 1967. A portaria interditando o filme é assinada por Antônio Romero Lago no dia 19 de abril de 1967, sob o nº 16/67, da SCDP.
3. Muitos filmes tiveram seus títulos alterados por imposição da censura. *Os bonecas* virou *Os mansos*; *A filha da cafetina* se transformou na *Filha de madame Betina*. Enquanto Teresa Trautman tentava liberar *Os homens que eu tive*, sobre uma mulher devoradora de homens, foi-lhe sugerido amenizar o título que pareceu muito agressivo. Este foi alterado para *Os homens e eu*, mais palatável ao *establishment* masculino. Em outros casos a liberação exigiu uma mudança no final da história, como vimos no filme do Zé do Caixão. Sem contar outras inúmeras ocasiões em que os cineastas viam-se na contingência de introduzir cartelas contendo textos explicativos.
4. Originalmente produzido pela Agência Central do Serviço Nacional de Informações (SNI). Informação nº 880/971/SNI/AC, (carimbo: SECRETO), (SS16/67), data: 5 de maio, assunto: influência comunista sobre os meios de comunicação social. Referência: IN -174 (PNI), difusão: chefe do SNI. Acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.
5. Pareceres pertencentes ao acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.
6. Parecer (ordem de serviço nº 8/69) emitido em 30/7/69. Em 'homenagem' ao seu trabalho de desmonte de filmes brasileiros vale revelar o nome do censor, autor desta descrição antológica: Constando Montebelo. Registre-se também que o chefe do SCDP na época, coronel Aluísio Muhlethaler de Sousa, pronunciou-se no mesmo dia, adotando plenamente as sugestões de corte feitas pelo seu subordinado. Acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.
7. Com a redemocratização do país foram sendo abertos, passo a passo, os arquivos do regime militar até se chegar ao material produzido na censura. Seria ingênuo supor que documentos confidenciais ou de importância maior fossem deixados conscientemente ao alcance de pesquisadores. No caso da censura cinematográfica os técnicos do Arquivo Nacional encontraram pilhas de processos relativos aos filmes em depósitos da Polícia Federal. As coleções encontradas estavam incompletas e muitas pastas mostram sinais evidentes de manipulação e rasura, o que não diminui a importância do material recolhido e organizado hoje nas instalações da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Os processos registram a entrada oficial do filme na censura, os pareceres, a decisão das chefias, os eventuais recursos de produtores e diretores contra os cortes ou interdições, correspondência interna etc. Apesar de inúmeras disposições legais garantirem hoje o acesso público ao conteúdo dessa documentação, houve um indissociável esforço dos ex-censores no sentido de preservar o anonimato daqueles que assinavam os processos. Sentiram-se desconfortáveis ante a perspectiva de revelação do trabalho 'sujo' realizado durante a fase mais dura do regime militar associado a seus nomes. Uma das soluções propostas foi a de colocar tarjas sobre suas assinaturas. Os censores que tinham tanto prestígio na década de 1970 foram sendo aliados do organograma funcional e relegados ao limbo. A saída foi organizar a Associação Nacional dos Censores - Anacen — que funcionava no edifício sede da Polícia Federal (apelidado de 'máscara negra') — para lutar em defesa de seus direitos, cuja tarefa, suprema ironia, encontrou repercussão na imprensa. Apenas no primeiro semestre de 1998, depois de adiamentos sucessivos é que foram reincorporados ao serviço. Em outras funções, é claro.

8. O censor Manuel Filipe de Sousa Leão Neto escreve no seu parecer de 27/9/71: “Acredito que houve interesse por parte dos responsáveis pelo filme em divulgar as faces da miséria, da fome, do pessimismo e desespero de uma parte da população, que já vem recebendo as atenções e o amparo dos órgãos governamentais criados para tal como a Sudene, Dnocs, etc.”
9. A truculência manifesta no recolhimento dos filmes teve pitadas de humor involuntário. A apreensão dos filmes foi divulgada numa sexta feira de junho de 1973, mas só teria validade a partir da publicação no Diário Oficial da União na segunda feira seguinte. A curiosa obediência a certas regras (outras não fazem efeito) fez com que os filmes da lista batessem todos os recordes de bilheteria. Em São Paulo e Rio de Janeiro alguns cinemas tiveram que programar sessões extras — no sábado e domingo — para as seis da manhã!
10. Pedido enviado pela entidade ao diretor da censura em 25/10/78.
11. No esforço de mostrar trabalho aos militares da Polícia Federal, um consultor para assuntos de subversão no cinema atingiu a nota máxima ao advertir o general Antônio Bandeira, em 1973, sobre a ameaça representada pelos filmes de Kung-Fu. Segundo o texto, que pertence ao acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, esta produção, quase sempre originária de Hong-Kong — na época um enclave britânico na Ásia —, fazia a difusão das teses maoistas.

## A B S T R A C T

The text analyses the part played by the censorship in Brazil, during the sixties and the seventies — the plays, music, television, books and the movies, mainly, as emphasizes this article, were condemned and forbidden by the military government, owing to the fear of the entrance of the communism in the nation. The author makes, also, a short explanation of the political situation — the dictatorship, the doctrine of national security, the performance of the Church. Nevertheless, only with the New Republic, in 1985, the censorship was over.

## R É S U M É

Le texte analyse le rôle joué par la censure, au Brésil, pendant les décades de 1960 et 1970 — les pièces de théâtre, la musique, la télévision, les livres et principalement les films, comme montre l'article, étaient censurés et prohibés, dû la peur, pour la part de la gouvernement militaire, de l'entrée du communisme dans le pays. L'auteur fait, encore, une brève exposition de la situation politique — la dictature, la doctrine de sécurité nationale, l'activité de l'Église. Toutefois, seulement avec l'installation de la Nouvelle République, en 1985, la censure était finie.