



Usos do passado: entre a censura e a representação no cinema brasileiro¹

Meize Regina de Lucena Lucas²

Artigo recebido em: 15/01/2016

Artigo aceito em: 25/01/2016

RESUMO

O presente texto examina a edificação do estádio municipal Francisco Rocha Pires, inserida dentro de um processo de modernização urbana, ocorrido na cidade de Jacobina em meados da década de 1950. Ao lado da inauguração da nova paisagem e forma urbana – com a pavimentação de ruas, abertura de uma extensa avenida, da implantação do serviço de água encanada, de esgoto, de limpeza urbana e ampliação do sistema de produção de energia elétrica – que era materializada nos logradouros centrais da urbe, configurando num processo modernização parcial, seletivo e excludente, destacamos a construção do estádio municipal. Com esse espaço, era instituído no mapa urbano um ambiente de lazer e prática de esportes – obra que consideramos enquanto estratégica para a forma de vida urbana que buscava-se imprimir na cidade naquele contexto.

Palavras-chave: Censura; cinema; ditadura; história.

Uses of the past: between Censorship and representation in Brazilian cinema

ABSTRACT

This article discusses film censorship exercised in Brazil during the civil-military dictatorship (1964-1985), based on two selected sets of films: the first one with historical themes and other formed by Brazilian documentaries. The focus is on censorship processes belonging to DCDP file (Division of Censorship and Public Entertainment) located at the National Archives in Brasília. It is proposed to analyze the reading keys put into action by the censors and the visuality intended to shape by means of classification, prohibition, hierarchy and release of film footage.

KEYWORDS: Censorship; cinema; dictatorship; history.

¹ Publicado originalmente no livro *Historians as Engaged Intellectuals* da série *Making Sense of History* (no prelo).

² Possui graduação em História pela Universidade Federal do Ceará (1993), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996), doutorado em Cinema - Université Paris III (2004) (bolsa-sanduíche) e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Tem pós-doutorado em História pela Universidade de Brasília (UNB) e pela Universidade de Groningen (Holanda). Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Ceará. E-mail: meizelucas@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0794377504173120>.



Este artigo tem como ponto de partida o estudo da censura cinematográfica no Brasil entre 1964 e 1985, período que corresponde à ditadura civil-militar no Brasil. A importância da discussão reside em três pontos. Primeiro, o papel que a censura desempenha em regimes de exceção; segundo, os fundamentos históricos, sociais e políticos que legitimam a ação censória; e, por fim, o controle das representações históricas. Afinal, o que é reconhecido pela sociedade como história fundamenta a práxis da ação humana segundo os significados e sentidos que se produzem nessa mesma práxis³.

Uma característica das ditaduras é o controle do passado e de suas representações. Logo, a história torna-se um campo de embates. A escola é um dos primeiros lugares que sofrem a ação do Estado por meio do domínio dos livros didáticos, dos conteúdos transmitidos e das metodologias de ensino. Mas a cultura histórica, com seus conceitos, narrativas e imagens⁴, dissemina-se por meios diversos, como os filmes. Daí a imperiosa necessidade do Estado de imprimir sua autoridade sobre os conteúdos, conceitos e ideias históricas presentes nas películas. Este mesmo poder da imagem (e da história) atrai os realizadores e mobiliza suas criações.

Naquele momento específico, ao lado da grande quantidade de salas de exibição comercial cresce no país o número de festivais cinematográficos, cineclubes (especialmente no meio universitário, este em franca expansão) e cinematecas, com destaque para as de São Paulo e do Rio de Janeiro. A televisão é um caso à parte, pois realizava pela primeira vez a integração do imenso território nacional por meio da imagem, adentrando em massa os lares brasileiros. Por outro lado, a produção cinematográfica se expandia (com destaque para a documentária), a partir da introdução de equipamentos mais baratos e fáceis de manusear e do fomento do Estado por meio do INC (Instituto Nacional de Cinema) e da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). Ambas foram criadas pelo governo federal em 1966 e 1969, respectivamente. O INC foi responsável pelo incremento da produção dita “cultural”

³ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica – teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2010.

⁴ SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Segundo Simon Schama, em sua obra *Paisagem e memória*, a paisagem é uma obra da mente na medida que o homem, com suas categorias, produz representações que guiam a percepção deste em relação à natureza. Esta se forma com camadas de lembranças e estratos de rocha. O “real” e suas representações compõem sentidos e significados da natureza, a partir de imagens elaboradas pelos pintores, fotógrafos e escritores. Estes últimos seriam aqueles que “pintam com palavras”.



(documentários, principalmente, e filmes com temas históricos e da arte brasileira) e a Embrafilme pela produção e distribuição de filmes comerciais. A grande rede de circulação de filmes e a produção nacional levaram ao reforço e aperfeiçoamento do controle das imagens pelo Estado. Este foi um período de reformulação da estrutura de funcionamento da censura, que acompanhou a modernização burocrática de mesmo Estado⁵.

Na leitura dos processos de censura compreende-se que a representação do passado, distante ou próximo, era uma preocupação presente no parecer dos censores. Logo, a história constituía um problema que ultrapassava largamente as fronteiras da escola. Por sua vez, os realizadores, assim como os demais intelectuais e acadêmicos, exploraram largamente a história para pensar e problematizar o país.

Se os filmes, assim como revistas, jornais, livros, peças de teatro, estavam sob estreito controle, o mesmo pode ser dito daqueles que os produziam:

It is important to realise that when the aim is to control the past, the censor actually attaches importance to both professional and non-professional producers of history, and to interpretations of the past in either written, spoken or visual form. Indeed, the report shows that popular history is as much a target of censorship as academic history, and probably even more so. Therefore, a flexible definition of the term “historian” is certainly necessary⁶.

A ação censória esteve combinada ao controle, vigilância e, muitas vezes, prisão dos intelectuais brasileiros, o que incluiu os cineastas, em boa parte oriundos dos movimentos políticos universitários.

A centralidade de temas consagrados pela historiografia no desenvolvimento das narrativas e enredos cinematográficos foi o critério adotado para nortear a escolha dos processos a serem analisados. Dois conjuntos se destacam: o dos filmes estrangeiros e o das produções documentárias nacionais, por se entender que a censura incidia sobre os conteúdos

⁵ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público* – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988). Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

⁶ The organisation of oblivion: persecuted and censored historians in Africa, Asia and Latin America, in 18th International Congress of Historical Sciences, Montreal, 1995, p. 2.



históricos e suas representações e igualmente sobre as ideias e conceitos presentes nas narrativas cinematográficas.

Os pareceres revelam não só uma grande preocupação com as imagens em circulação, mas uma sofisticação no uso das categorias de análise fílmica e das questões históricas presentes no filme. As possíveis analogias ou homologias entre o Brasil e outras sociedades foram estreitamente vigiadas, o que põe em relevo como o controle do passado pelo Estado era central para a manutenção da unidade social. Para os realizadores brasileiros, deslocar a câmara para o passado ou para o interior do país – território distante da modernidade e da urbanidade dos grandes centros – era uma forma de provocar uma fissura, um rasgo⁷ na imagem de uma sociedade homogênea, coesa e irmanada pelos mesmos princípios e ideais.

Brasil: um caso de uma cultura censória?

Iniciada no dia primeiro de abril de 1964, a partir de um golpe desferido por setores das Forças Armadas com apoio de parte significativa da sociedade civil, bem como grupos financeiros, industriais, grandes proprietários de terra e setores da igreja católica, a ditadura civil-militar se estendeu no Brasil até 1985.

Para se manterem, as ditaduras recorrem tradicionalmente a duas instâncias de poder: a violência e a cultura. No primeiro caso, há a construção de um inimigo comum contra o qual lutar e manter vigilância, o que implica a perda das singularidades dos diferentes grupos de oposição e a mobilização de medos e temores presentes no imaginário. A partir do segundo, discursos e símbolos de unidade e coesão são construídos como contrapontos aos potenciais elementos de desagregação. Deles resultam modelos de conduta na vida ordinária que buscam dar o cimento necessário à afirmação, respaldo e consolidação da Nação e de seu Estado dirigente. Podemos inferir que deste cotidiano vivido e sentido forja-se em grande medida a legitimação do poder e os aliados ao projeto político em curso⁸.

Mas o proposto tem como seu par o interdito: conteúdos, imagens e palavras que são

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

⁸ ECO, Umberto. *Construir o inimigo* – e outros escritos ocasionais. Lisboa: Gradiva, 2011; BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2002.



suprimidos e impedidos de circular pela ação censória. Em seus recortes, formas de classificar, ordenar, hierarquizar, a censura expressa o discurso da ordem.

No caso brasileiro, ao contrário do que se possa imaginar, a censura antecede em muitos anos a ditadura. Desde os primórdios da República, proclamada em 1889, a censura se constituiu como assunto de polícia e assim permaneceu nos anos seguintes. A urbanização dos grandes centros no início do século XX, em especial da capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, representou igualmente uma transformação nas formas de diversão e de ocupação do espaço. Impor uma ordem a este espaço foi prioritário para o governo: “ficaria a cargo da polícia tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do espetáculo”⁹. Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores.

No caso específico do cinema, alvo da censura policial e da Igreja católica desde muito cedo, já em 1932 o governo brasileiro estabeleceu a nacionalização do serviço de censura cinematográfica¹⁰. Os certificados eram emitidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, cuja comissão de censura era composta por um chefe de polícia, um juiz de menores, o diretor do Museu Nacional, um professor designado pelo referido Ministério e uma educadora. Segundo o decreto o cinema teria por função constituir elemento de formação educativa e cultural da sociedade.

O controle dessa produção, cujos objetivos estão presentes não só nas leis como também nas políticas de Estado¹¹, permaneceu atrelado à esfera policial. O decreto-lei n. 8.462, de 26 de dezembro de 1945, por meio do art.1º criava no Departamento Federal de Segurança Pública o Serviço de Censura de Diversões Públicas, diretamente subordinado ao chefe de polícia.

O cunho político e moral das leis censórias permaneceu nas décadas seguintes. Logo, o modelo censório desenvolvido no Brasil não pode ser pensado fora dessa referência

⁹ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2004. p.86. Essa característica permaneceu, visto os processos de censura cinematográfica serem compostos por pareceres dos censores e pela documentação burocrática dos filmes, a exemplo de comprovantes de taxa de importação e de pagamentos de impostos.

¹⁰ Decreto n. 21.240 de 24 de abril de 1932.

¹¹ As primeiras políticas de proteção e incentivo à produção brasileira direcionaram-se ao filme de não ficção. Cabe lembrar ainda a criação do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1936. Ao longo de trinta anos, o instituto realizou mais de quatrocentos filmes entre curtas e médias-metragens.



temporal mais larga em que o pensamento católico e a perspectiva policialesca de repressão pautavam e legitimavam a ação censória.

Ao mesmo tempo não se pode perder de vista a especificidade da censura durante a ditadura. Os parâmetros adotados para liberar, interditar, classificar e cortar cenas e os funcionários que exerciam a função de censores eram anteriores ao golpe de 1964. No entanto, em 1966 o governo decide centralizar a censura na capital do país, Brasília, em seguida passa a exigir formação universitária para o ingresso no serviço de censura e dá início a cursos de capacitação. E em 1972 foi instalada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça.

Neste estudo duas constatações se destacam. A primeira diz respeito ao aperfeiçoamento da censura ao longo dos anos, sua associação com a ação policial e, principalmente, sua modernização no período ditatorial¹².

A segunda constatação é concernente ao pensamento que direcionou as ações do Estado. Imprescindível analisar a Doutrina de Segurança Nacional¹³ e a atuação da ESG (Escola Superior de Guerra), criada em 1949 com assistência técnica norte-americana e francesa, que vai “receptionar e teorizar a Doutrina de Segurança Nacional, fornecendo o conteúdo doutrinário e ideológico para a conquista e manutenção do poder em 1964”¹⁴. Além dos militares, público alvo primeiro e primordial da escola, segmentos civis, notadamente profissionais liberais, empresários, magistrados, sindicalistas, professores universitários e dirigentes de órgãos públicos seguiram seus cursos que visavam treinar pessoas de alto nível para ocupar as funções de direção e planejamento da segurança nacional¹⁵.

¹² STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público*. Op. cit.

¹³ A Doutrina de Segurança Nacional constituiu uma teoria e um pensamento cujo ponto de partida foi a revisão do conceito de “defesa nacional”. Esta tinha por fundamento a concepção tradicional de proteção de fronteiras em caso de eventual ataque externo. No final da década de 1950, a partir da bipolarização do mundo advinda da chamada “Guerra Fria”, houve um deslocamento da figura do inimigo. A preocupação do Estado passou a ser o “inimigo interno”, as “forças internas de agitação”, a “subversão interna”, ou seja, grupos e sujeitos que, segundo sua aceção, eram alinhados ao comunismo internacional e vistos como estando em franca oposição aos países democráticos. Desta forma, o controle crescente e absoluto em nome da manutenção da segurança nacional caracterizou o exercício do poder pelo Estado durante o período ditatorial. Seus princípios foram formulados na ESG (Escola Superior de Guerra) afinados com as diretrizes de segurança nacional elaborados pelos Estados Unidos da América.

¹⁴ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Militar e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

¹⁵ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1987.



Indivíduos que ocuparam cargos estratégicos ou que propuseram projetos fundamentais adotados pelo Estado foram formados nesta escola ou atuaram nela. Caso de alguns presidentes da República e de chefes do Serviço Nacional de Informação¹⁶. Dois dos objetos de estudo destes ideólogos são cruciais para compreender a censura: os escritos sobre moral e civismo e o conceito de guerra interna. O civismo pautava e propagava por diferentes canais, como a escola e os meios de comunicação, modelos de conduta, além de defender as instituições que, segundo a doutrina militar, integravam a Pátria, tais como Família, Escola, Justiça, Igrejas¹⁷, Forças Armadas. Com relação à guerra, pode-se aplicar ao caso brasileiro o conceito de guerra interna, total e permanente, pois a defesa do regime a partir de 1964 implicou desrespeito às leis, criação de legislação arbitrária, uso da força, adoção da vigilância constante.

A censura era uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado.

Os trabalhos da censura

No Brasil, a censura era feita sobre todo e qualquer filme, independentemente de sua origem, nacional ou estrangeiro, e do circuito ao qual se destinava, salas comerciais, cineclubes, embaixadas, canais de televisão. Desta forma, podemos compreender a grandiosidade do fundo documental relativo à censura de filmes: mais de trinta e cinco mil processos. A apreciação de cada filme pelos censores visava à emissão de um selo de exibição para o cinema e outro distinto para a televisão. No caso dos filmes nacionais era necessário um terceiro selo para exportação e exibição no exterior.

¹⁶ Presidentes: Humberto Castelo Branco (1964-1967; diretor de estudos da ESG), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974; chefe do SNI), João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985; chefe do SNI). General Golbery do Couto e Silva foi um dos principais ideólogos do regime, trabalhou na ESG, foi o idealizador do SNI (Sistema Nacional de Informação) e ocupou cargos estratégicos durante o regime como o de ministro-chefe da Casa Civil dos presidentes Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo.

¹⁷ Segundo José Murilo de Carvalho, “aspecto interessante e ainda não devidamente examinado é o da filiação religiosa dos militares do Exército. O velho exército imperial era totalmente católico. A influência positivista mudou radicalmente o panorama no período que vai da última década do Império até mais ou menos a terceira década da República, quando a quase totalidade dos oficiais que saem das Escolas Militares da Praia Vermelha e do Realengo são materialistas. Começa então reação de volta ao catolicismo, que já predomina ao fim da década de 1930”, ver: CARVALHO, José Murilo. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.201.



Na orquestração organizada a partir do Estado, à censura coube controlar as imagens de conflitos étnicos, socioeconômicos e religiosos, expressas na observância recorrente de temas e figuras sobre os quais tende a incidir maior prevenção, a exemplo da aparição de clérigos e manifestações de crenças afro-brasileiras, relações privadas à época definidas como entre brancos e negros, quebra de hierarquia entre patrões e empregados, ricos e pobres.

A complexidade da censura pode ser entendida ainda em outras vertentes, caso a ser aqui analisado: a importância da história e suas representações pelo cinema. Para pensar a questão histórica há que se considerar uma especificidade daqueles anos: a existência da Doutrina de Segurança Nacional e a sua operacionalização em diferentes esferas do poder.

Entre as preocupações que orientavam o trabalho dos censores, uma gerava profundo incômodo pela sua natureza: os filmes com enfoques históricos. Aqui duas categorias de filmes podem ser destacadas: os que situavam o enredo e a trama em tempos e contextos históricos do passado e aqueles que se referiam a acontecimentos consolidados pela historiografia.

Uma das chaves de leitura para compreender como os censores pautavam sua ação necessariamente passa pela propagação dos princípios da Doutrina de Segurança Nacional, a qual introduziu um novo vocabulário na política e nas Forças Armadas. Tradicionalmente, a guerra era concebida como uma forma de agressão externa combatida entre Estados, iniciada pela declaração de beligerância de um país a outro e que, por sua natureza, era limitada: seria a chamada guerra clássica ou convencional¹⁸. Mas os tempos então modernos traziam para dentro do país a subversão na forma de uma nova modalidade de guerra:

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

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

Uma das principais ou a principal arma neste combate era a estratégia psicossocial. De um lado, os comunistas buscariam, segundo a ESG, solapar a ideia de autoridade e de unidade nacional; do outro, a Escola apregoava como válido o uso de todos os meios e de todas as

¹⁸ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Op. cit.



instituições sociais (família, escola, igreja, sindicato, meios de comunicação) para combater este inimigo interno. Dessa forma, o comunismo, mais do que uma ideologia inscrita em livros e textos de viés marxista, enraizava-se, segundo a Doutrina de Segurança Nacional, no comportamento dos sujeitos tornando-os pouco afeitos à perpetuação das instituições e manutenção dos papéis sociais.

Paralela a estas concepções, a censura controlava rigidamente toda e qualquer representação das referidas instituições sociais. Mas o que fazer em relação aos filmes baseados em fatos históricos e dos quais não é possível se furtar a sua representação?

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

O filme *Queimada*, como de praxe, foi avaliado por três censores em fevereiro de 1971, cada um julgando-o de maneira distinta: aprovação, interdição e aprovação com encaminhamento para consideração superior. Este último posicionamento era recorrente, principalmente em casos de enredos que enfocavam situações de guerra, guerrilha, conflitos sociais, greves, organização sindical. A história de um povo dominado e subdesenvolvido que passa do domínio português para o inglês e que tem uma revolta liderada por um nativo levantava dois tipos de argumento: as qualidades do filme que teria “méritos inestimáveis” e a possibilidade de que o filme levantasse um paralelo com a situação brasileira. Domínio por outro país e subdesenvolvimento eram palavras oriundas do vocabulário das Ciências Sociais que nas décadas de 1960 e 1970 tornaram-se correntes na imprensa, na crítica e no jargão político. Um dos censores, numa análise bem acurada e fundamentada do filme, lembra que seu diretor Gillo Pontecorvo já tinha tido um filme interditado, *A batalha de Argel* (Itália/França, 1966), em setembro de 1968, pois o filme sugeria a “prática de crimes contra a



Segurança Nacional”¹⁹. O filme proibido ao público foi, no entanto, usado em vários cursos ministrados na Polícia Militar de diferentes cidades, Academia Nacional de Polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais²⁰.

No processo do filme apreendido para revisão em 20 de junho de 1973 por determinação do general Antônio Bandeira, então diretor do Departamento de Polícia Federal, consta uma carta enviada ao delegado Oresto Mannarin, chefe da Turma de Censura da Delegacia Regional da Guanabara. Nela seu autor retoma argumentos e apresenta novos elementos para avaliar a película. As técnicas fílmicas empregadas no filme passaram a ser consideradas um problema, pois permitiam uma melhor dominação psicossocial:

A qualidade do filme e a notável interpretação dos atores, a linguagem simples e o seu espírito revolucionário, dão a este um conteúdo fácil de ser explorado, na doutrinação dos menos avisados, o que realmente já vem ocorrendo. A sonoplastia perfeita, o colorido bem trabalhado e voltado para as técnicas da psicodinâmica das cores fortalece o argumento²¹.

Este é um ponto relevante, pois os censores consideravam os filmes plasticamente bem realizados e de linguagem naturalista mais danosos do que os que recorriam a alegorias e parábolas, já que os primeiros seriam de mais fácil compreensão. Este era o caso de *Terra em transe* (1967), do diretor brasileiro Glauber Rocha. Na fictícia Eldorado, o diretor representa as diferentes tendências políticas do país metaforizadas em seus personagens. O tom alegórico, sua linguagem e enredo, afastariam o público de saída tendo, portanto, um apelo e penetração menores.

Poucos meses depois, *Queimada* entra para a lista das interdições. Dos três censores, dois votam pela sua não liberação, mas ele só seria liberado em 9 de dezembro de 1979 em votação unânime do Conselho Superior de Censura²².

¹⁹ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 566.

²⁰ O uso em cursos de filmes interditados era frequente. O comandante da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército solicitou em 14 de fevereiro de 1975, além de *Batalha de Argel*, os títulos *Z*, *Sacco e Vanzetti*, *Seara Vermelha*, *Che Guevara*, *Boinas Verdes*, *Operação França*. O filme de Pontecorvo só seria liberado em 1981 para maiores de 18 anos.

²¹ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 96.

²² Apesar de criado em 1968, só foi instituído onze anos depois, Decreto 83.973, de 13 de setembro de 1979.



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

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

Após sua apreensão, em 1973, foi submetido à avaliação de três censores que deliberaram pela manutenção do certificado concedido. O distanciamento temporal cujas conotações políticas se ateriam ao período dos anos 1920 e ao sistema americano, o fato de que os Estados Unidos teriam aperfeiçoado seu sistema de justiça e a ausência de referências marxistas justificariam sua liberação.

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

Trata-se de película valiosíssima como aula prática de direito, porém, bastante perigosa pelo espírito de revolta que provoca no espectador contra os órgãos da justiça nos EUA. Entretanto, considerando-se que o fato passou-se há mais de trinta anos e não havendo conotações com a realidade brasileira...²³.

Os pareceres foram submetidos à consideração superior e a decisão final foi na direção oposta: o filme permaneceu interdito até 1979, apesar da veracidade dos fatos, como ressaltado pelos censores. Mas é necessário levantar uma hipótese sobre sua interdição. Num momento em que as figuras de autoridade com seus sistemas e instituições eram colocadas

²³ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 407.



acima dos cidadãos, pois responsáveis por sua salvaguarda, seria temeroso permitir a exposição de suas falhas e, principalmente, de erros deliberados. E retomando o que foi exposto no início deste tópico, a Doutrina de Segurança Nacional tinha como foco, pretensamente, tornar a nação una, indivisa e, principalmente, homogênea. O caso de Sacco e Vanzetti era uma história situável no tempo e no espaço, os Estados Unidos dos anos 1920, mas constituía igualmente uma reflexão sobre a intolerância com o diferente.

História(s) do tempo presente

Os movimentos políticos próximos ou do presente eram igualmente alvo de preocupações.

O filme do diretor Elio Petri, *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), foca a história de um operário padrão que ao longo do filme questiona seus valores e os da sociedade em que vive, a Itália dos anos 1970. A produção recebeu parecer pela interdição, mas acabou sendo liberado com cortes para maiores de 18 anos. Teve-se por base para tal classificação o julgamento de que a “vida familiar, irregular, contribui no contexto de suas decisões equivocadas”, no caso, apoiar a greve e o movimento dos trabalhadores. Assim, sua revolta, “quebra de hierarquia” e indisciplina repentinas são relacionadas ao “comunismo”, aos “estudantes profissionais” e a sua condição de homem separado que mantém relação com mãe solteira²⁴. A avaliação do operário torna indissociáveis os perfis político e moral.

Ao mesmo tempo a complexidade de *A classe operária vai ao paraíso* parecia gerar a possibilidade de uma interpretação dúbia. Um dos censores chega mesmo a considerar a mensagem confusa, pois o próprio personagem não consegue se decidir por um posicionamento político claro e suas transformações são muitas ao longo do filme. Há ainda a figura do “estudante profissional” que mantém uma relação tensa com os operários²⁵. Isto seria bom ou mau de ser mostrado? Optou-se pela ausência de sua representação.

Desaparecido (Missing, EUA, 1982), do diretor Constantin Costa-Gavras, que trata da busca por um pai e uma esposa de um jovem norte-americano desaparecido durante a ditadura

²⁴ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 508.

²⁵ O movimento estudantil constituiu um dos principais focos de repressão e controle pelo Estado.



chilena, foi avaliado por sete censores (o padrão eram três), que tinham em mente duas preocupações: o estabelecimento de um possível paralelo com o Brasil e o que fazer com as referências existentes nos diálogos a torturadores brasileiros. O filme termina por ser liberado para maiores de 18 anos com cortes, pois reconhecem que o golpe de Estado foi fartamente noticiado na imprensa, logo sendo de amplo conhecimento. Mas, concomitantemente, a falta de distância temporal ainda não levava os historiadores a pesquisar o tema, logo as referências ao Brasil seriam meras “suposições” segundo a apreciação dos censores. No entanto, estas foram cortadas²⁶.

Brasil em tela

A produção de filmes que tratassem de temas históricos e culturais do país receberam fortes incentivos do Estado por meio de financiamentos. Mas mesmo esta produção não esteve livre de cortes e interdições, fossem ficções ou documentários.

O foco presente serão os filmes documentários em virtude do conceito de história por eles trabalhados e por ter sido este, os anos de 1960, momento de constituição de um cinema documentário brasileiro com uma proposta política e estética baseada na realidade do país. A existência de equipamentos mais leves, fáceis de manusear, baratos e o uso do som sincrônico permitiram ver paisagens e locais bem como ouvir pessoas ausentes do cinema nacional.

A existência de uma linguagem cinematográfica a partir da qual os realizadores buscam subverter a lógica dos gêneros (documentário/ficção, drama/comédia, por exemplo) também definiram a escolha pelos filmes documentários. Pois os anos de 1960 foram de extrema pesquisa e experimentação no cinema nacional e em que barreiras entre a ficção e o documentário foram pensadas e deslocadas.

Um terceiro elemento ainda define a escolha: a repressão feita a uma produção documentária logo às primeiras horas do golpe. Desta forma, cai por terra a ideia de que a produção ficcional era mais controlada devido ao seu maior alcance. Creio que a questão deve se ater aos objetivos específicos de controle para as diferentes produções.

²⁶ Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Série “Censura prévia”. Subsérie: “Programação cinematográfica”. Caixa 68.



Neste percurso, a análise da ação censória durante a ditadura deve se distanciar para o passado a fim de compreender a constituição de alguns de seus mecanismos de funcionamento.

Até 1988, quando a censura foi abolida, continuou sendo adotada como principal legislação para a atuação censória a Constituição de 1946, paradoxalmente elaborada após o fim do Estado Novo (1937-1945). Nos anos seguintes, uma série de leis foi incluída de forma a se ajustar às novas diretrizes dadas pelo governo, mas as leis de 1946 continuaram a ser a base de atuação dos censores como se pode inferir a partir das justificativas presentes nos pareceres e na publicação de 1971, *Censura Federal*, que reunia leis, decretos-leis, decretos e regulamentos relativos a essa atividade.

Às mudanças jurídicas somou-se o aperfeiçoamento dos censores. Os pareceres passaram a ter uma maior qualidade textual. Os textos tornaram-se mais complexos, por vezes longos, apresentando detalhes sobre a filmografia de alguns diretores, adotando vocábulos próprios da crítica e da teoria cinematográficas. Muitos constroem documentos que apresentam argumentações e avaliações dos filmes em referência à cinematografia e ao momento social e histórico do Brasil (e, por vezes, mundial).

Os filmes nacionais poderiam ser submetidos a três certificados distintos: os de exibição no cinema e na televisão e o de exportação, cada um com a validade de cinco anos. Cabia ainda o pedido de revisão da classificação de um filme após sua classificação original, geralmente solicitada pelo diretor ou pelo produtor.

No caso do cinema nacional, neste momento, a atuação da censura ia além da ação de interditar, liberar, classificar ou cortar cenas. Desde meados dos anos de 1950 a cultura cinematográfica operou uma profunda modificação pautada pela ideia de que o cinema, no Brasil, deveria ter uma função política. Sua estética deveria se “descolar” da americana e mesmo da europeia. O cinema deveria ter uma nova estética e fundamentar-se numa ética: o homem (e sua realidade) ausente das telas deveria ter imagem e voz, e o diretor assumir claramente um ponto de vista sobre a sociedade. A sua escolha sobre o que e como filmar definia uma posição política.

Desta forma, o cineasta, ao posicionar sua câmera perante o mundo, forjava uma forma própria de olhar, pensar, questionar e representar o país. Sua inserção na sociedade se



dava pelo ato de filmar e transformar os elementos capturados pela câmera em dados sensíveis. Logo, censurar representava uma ação dirigida ao campo intelectual brasileiro.

Os cineastas pensavam seu tempo por meio de seus filmes. E estes, por sua vez, constituíam matéria de reflexão em páginas de publicações de referência para os pensadores brasileiros, caso da *Revista Civilização Brasileira* e da *Revista Brasiliense*. Estas tiveram suas páginas ocupadas por textos de homens de cinema como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e Alex Vianny, os três críticos de cinema e realizadores, ao mesmo tempo em que sociólogos reconhecidos nacionalmente, como Octavio Ianni e Roberto Schwarz, debateram sobre a produção nacional. Logo, podemos reconhecer nestes homens de cinema intelectuais de seu tempo²⁷.

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar.

A preocupação com o poder da imagem, por parte do Estado, pode ser avaliada a partir de um caso singular, mas cujo impacto repercutiu ao longo do tempo.

No dia 1º de abril de 1964, data do golpe de Estado, o exército empreendeu uma campanha pelo interior do estado de Pernambuco, mais precisamente no engenho Galileia, onde era rodado um filme sobre a trajetória do líder rural João Pedro Teixeira, assassinado no interior da Paraíba em 1962. Dirigido pelo jovem Eduardo Coutinho, o filme era uma realização do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) que pretendia transformar o país por meio de produções teatrais, fílmicas, literárias. As filmagens eram realizadas com os camponeses locais, muitos dos quais atuantes no movimento das Ligas Camponesas, e Maria Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro. O exército estava atrás da equipe de filmagem e dos camponeses que atuavam em seus próprios papéis. A campanha logrou sucesso e alguns foram presos e outros passaram anos na cadeia

²⁷ SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 248.



do Recife. Parte do material filmado e dos equipamentos foi apreendida; outra foi escondida pelos próprios moradores e camponeses²⁸.

A força repressiva dava mostras, em seus primeiros dias, de seu poder e alcance.

Thomaz Farkas e o novo cinema documentário

Viramundo, do jovem diretor Geraldo Sarno, integrou com mais três títulos o projeto de Thomaz Farkas de filmar e representar nas telas realidades sociais estereotipadas, como o futebol e o cangaço, ou pouco conhecidas dos próprios brasileiros, como o cotidiano das favelas em torno da preparação para os desfiles de carnaval e o fenômeno da migração para São Paulo. *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares e *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez foram os outros documentários do projeto exibidos inicialmente de forma isolada e depois reunidos num único longa-metragem intitulado *Brasil verdade*.

Estes foram os primeiros filmes feitos no país a utilizar o 16 mm e o som sincrônico conjuntamente, equipamentos leves e modernos que formaram a base técnica do cinema-direto na Europa, Canadá e Estados Unidos. Assim, pela primeira vez, migrantes pobres, moradores da favela, torcedores de futebol e ex-cangaceiros eram vistos e ouvidos em suas moradas. Este elemento ético e estético, bem como sua qualidade, foi responsável pela positiva repercussão à época. E, ainda hoje, constituem marcos na cinematografia nacional. Como todo filme exibido no país, passaram pelo crivo da censura. Todos os certificados tinham validade de cinco anos e eram necessários para exibição no país e para obter o direito de exportação. Entretanto, os processos estão incompletos, marca característica dos arquivos de regimes ditatoriais, o que não permite identificar a trajetória dos filmes pelos gabinetes dos censores²⁹. Mas também não impede a reflexão sobre a ação censória.

²⁸ Em 1981, Eduardo Coutinho retomou as filmagens que duraram dois anos. Lançado em 1984, *Cabra marcado para morrer* conta a história da realização e da interrupção em 1964 do filme homônimo. A partir desse ponto, procura os participantes do filme e reconstrói suas trajetórias durante os anos da ditadura, centrando o filme na figura de Elizabeth Teixeira, cuja família fora desagregada com o golpe de Estado.

²⁹ DE BAETS, Antoon. *The organisation of oblivion: persecuted and censored historians in Africa, Asia and Latin America*, in 18th International Congress of Historical Sciences, Montreal, 1995.



Viramundo aborda a migração de camponeses empobrecidos para os grandes centros urbanos e os problemas enfrentados por essa população que irá compor a mão de obra das construtoras e fábricas, ambas em plena expansão na São Paulo dos anos de 1960. *Memória do cangaço* questiona a imagem do cangaceiro consagrada pelos estudos, como um sujeito violento e pouco afeito à ordem, por meio do contraponto realizado por um policial que perseguiu e matou cangaceiros, que tornara-se um poderoso proprietário de terras, e um ex-cangaceiro, homem pobre que perpetua sua condição de desvalido.

Segundo o Parecer 5412/77 de 13 de dezembro de 1977, ambos transmitiriam

conceitos deformados sobre a cultura de nosso país, comprometedoras à área político-social, quando da exploração de recursos usados pela coletividade, que padece, em vista do descaso imposto por autoridades competentes. Igualmente, a exposição de cenas, diálogos e situações aviltantes que apenas reforça a injusta imagem de país subdesenvolvido, agravada pelas personagens selecionadas, em alguns casos, os subalimentados, que, por conseqüências ambientais, tem que externar um nível cultural inferior³⁰.

O parecer encerra com a negativa de sua liberação para exportação, pois os filmes contrariavam os interesses do país, o que conduziu a seu enquadramento no artigo 37 do decreto 20.493/46, que garantia a defesa de segurança nacional por meio do veto de filmes.

A face modernizadora e moderna do Brasil era questionada por um passado que se fazia presente. E o homem pobre - camponês, cangaceiro, pedreiro, operário - sem história tornava-se em sua presença, voz e imagem, um incômodo. O atraso, o subdesenvolvimento, o rural, “teimava” em voltar e assim chocava-se com as imagens de um país em progresso, urbano e industrializado propagadas pelo Estado.

As vozes e as imagens que se inscreviam pela primeira vez no écran representavam, ainda, uma ruptura na ordem e na unidade nacionais ao permitir “a estimulação ao extravasamento de sentimentos e paixões revoltantes, antes, impercebidos pelos homens do campo (mostrado através dos diálogos de protestos)”.

³⁰ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 167.



Posteriormente, eles seriam liberados. No entanto, o fundamental é compreender por meio dos documentos as preocupações do governo e da censura da época e as disputas em curso.

Os realizadores, Geraldo Sarno, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares e Manuel Horácio Gimenez, e o produtor Thomaz Farkas continuariam suas realizações nos anos seguintes. Inclusive abrindo nichos de trabalho em importantes centros universitários de pesquisa, caso do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) localizado na USP (Universidade de São Paulo), mas não sem percalços.

Farkas que em fins de 1968 passou a lecionar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) concluiria em 1972 sua tese de doutorado, *Método do cinema-documentário*, uma reflexão sobre o lugar do documentário na compreensão dos problemas brasileiros. Esta, no entanto, só seria defendida em 1977.

O fotógrafo e produtor teria o mesmo destino de inúmeros professores durante a ditadura: a prisão e o afastamento de suas atividades na universidade. Sua demissão, justificada por abandono do cargo à época de seu cárcere, foi inviabilizada pela solidariedade de colegas que se revezaram na condução de suas aulas. Estes acontecimentos se inserem no quadro de perseguições políticas realizado nas universidades brasileiras que tiveram como alvo preferencial, no quadro docente, os militantes, os simpatizantes da esquerda e os que se opunham à ordem tradicional imperante no ensino universitário³¹.

Os embates em torno dos usos da história mobilizaram o governo pelo seu controle não só nas práticas escolares, como se depreende das análises dos processos de censura. Intelectuais, entre eles historiadores, sociólogos, filósofos e cineastas, caso aqui estudado, identificaram nas representações imagéticas e nas indagações a um saber histórico consolidado, a possibilidade de inscrever os filmes e o cinema como um lugar privilegiado de questionamento e disputas.

O passado distante ou próximo, a história nacional ou estrangeira, o herói pátrio ou a massa indistinta, foram cuidadosamente pensados pelos cineastas e igualmente observados

³¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Jorje Zahar, 2014.



pelos censores que buscavam suprimir representações ou falas que pudessem provocar fissuras nas imagens de união e harmonia propagadas pelo Estado³².

Bibliografia

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Militar e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARVALHO, José Murilo. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

DE BAETS, Antoon. *The organisation of oblivion: persecuted and censored historians in Africa, Asia and Latin America*, in 18th International Congress of Historical Sciences, Montreal, 1995.

DE BAETS, Antoon. [The Dictator's Secret Archives: Rationales for Their Creation, Destruction, and Disclosure](#). In: MAC DONALD, Alasdair e HUUSSEN, Arend H. eds. *Scholarly Environments: Centres of Learning and Institutional Contexts 1600-1960*. Groningen Studies in Cultural Change, v. 7. Louvain: Peeters, 2004.

DE BAETS, Antoon. The Abuse of History: Demarcations, Definitions and Historical Perspectives, In: HOEN, Herman e KEMPERINK, Mary, eds. *Vision in Text and Image: The Cultural Turn in the Study of Arts*. Leuven: Peeters, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

ECO, Umberto. *Construir o inimigo – e outros escritos ocasionais*. Lisboa: Gradiva, 2011.

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

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

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Jorje Zahar, 2014.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica – teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2010.

³² Abuses of history are frequently dangerous. They are common under dictatorships and in periods of gross human rights violations. DE BAETS, Antoon. The Abuse of History: Demarcations, Definitions and Historical Perspectives, In: HOEN, Herman e KEMPERINK, Mary, eds. *Vision in Text and Image: The Cultural Turn in the Study of Arts*. Leuven: Peeters, 2008. p. 159-173.



SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.