

IMAGENS SOB SUSPEITA: A CENSURA E SUAS NEGOCIAÇÕES NO BRASIL EM TEMPOS DE DITADURA (1964-1985)

por

Meize Lucas¹

Resumo: O estudo analisa o exercício da censura cinematográfica no Brasil durante a ditadura civil-militar (1964-1985) a partir dos processos da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Em regimes de exceção, a censura é uma ação que visa interditar discursos que apontem tensões sociais, coloquem em questão figuras de autoridade, como o Estado, as forças armadas e a Igreja, foquem distensões políticas, ou abordem as diferentes formas de violência, física e simbólica. Investigamos como essa interdição (ou não interdição) constituiu um campo de negociações entre produtores, diretores e distribuidores, por um lado, e censores, por outro. Visamos compreender o arco das disputas e possíveis entendimentos neste campo.

Palavras-chave: Censura; Cinema; Ditadura.

Abstract: This research proposes a reflection on the cinema censorship in Brazil during the civilian-military dictatorship (1964-1985), which is based on a range of elapsing processes in the Censorship Division of Public Amusements. Assuming that in authoritarian regimes censorship is an action aimed at interdicting discourses which point out social tensions, put into question figures of authority (such as the state, the armed forces and the church), focus political distensions or approach different forms of physical and symbolic violence, it is inquired how this interdiction (or non-interdiction) made up a negotiating field among producers, directors and distributors, on the one hand, and censors, on the other. The integrated analysis of these documents allow a comprehensive insight of the range of contests and its possible understandings.

Keywords: Censorship; Cinema; Dictatorship.

Este artigo analisa a censura cinematográfica no Brasil no período da ditadura civil-militar (1964-1985) a partir de alguns filmes que tematizam o passado com o intuito de estudar as disputas em torno dos usos políticos do passado. Tem-se por objetivo investigar como procederam os censores ao analisarem filmes cuja

¹ Professora associada da Universidade Federal do Ceará, na área de História, com ênfase em História e Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, linguagem, representação, documentário e história.

temática eram experiências históricas distantes ou recentes, casos, por exemplo, do julgamento de Sacco e Vanzetti nos Estados Unidos na década de 1920, retratado no filme homônimo de Giuliano Montaldo em 1971, e do golpe de Estado conduzido no Chile pelo general Augusto Pinochet em 1973 que serviu de inspiração para o diretor Constantin Costa-Gavras em *Desaparecido* (*Missing*, EUA, 1982).

Tomando como ponto de partida que a censura, em regimes de exceção, é uma ação que visa interditar discursos que apontem tensões sociais, coloquem em questão figuras de autoridade, como o Estado, as forças armadas, e a Igreja, foquem dissensões políticas, ou abordem as diferentes formas de violência, física e simbólica, investigamos como essa interdição (ou a não interdição) foi operacionalizada nestes filmes tomados como exemplo de uma prática ordinária na ação dos censores. Sua importância reside no fato de que o passado e suas representações estão em permanente disputa em qualquer sociedade, mas, em regimes ditatoriais ou de exceção, ocorrem numa correlação de força desigual, na qual a censura exercida pelo Estado ocupa um papel central na prescrição de condutas, papéis e normas sociais, e na construção da figura do inimigo (interno e/ou externo).

Como ponto de partida, foi feito um inventário das chaves de leitura postas em ação pelos censores. Assim, operou-se um deslocamento dos filmes para os censores, a fim de investigar as formas de atuação da censura a partir do estudo dos pareceres. Os filmes são muitos e distintos em sua origem, enredo, temática, linguagem, gênero. No entanto, cabia perguntar se era possível encontrar uma única diretriz, um único vetor de corte, uma única forma de olhar diferentes filmografias. Na leitura dos processos, foi possível observar a mudança ocorrida ao longo dos anos na configuração dos documentos, de seus parâmetros, de suas classificações o que indicou que a censura não foi um bloco imutável e homogêneo. Não se trata de compreender essas mudanças como aperfeiçoamento dos mecanismos de censura. Ao pensar como os documentos se constituíram em sua organização discursiva, sua materialidade e poder: "... já que os documentos não são mais considerados somente pelas informações que fornecem, mas são também estudados em si mesmos, em sua organização discursiva e material, suas condições de produção, suas utilizações estratégicas"², foi possível identificar as ondulações e flutuações dos parâmetros da ação censória. Ou seja, entender uma lógica onde aparentemente imperava o gosto pessoal e a falta de senso estético ou artístico.

² Roger Chartier, *À beira da falésia – a história entre certezas e inquietudes* (Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002), 13.

Penso ser essencial considerar a censura como uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado. Ideologia esta, em considerável medida, calcada na ideia da existência de um inimigo interno a ser combatido.

O ganho ao realizar esse deslocamento foi o de compreender que sujeitos estavam envolvidos na ação censória e como. Ao mesmo tempo, foi possível entender quais eram as questões sensíveis da época. E, por fim, por abranger um arco temporal de cerca de duas décadas, identificamos as mudanças ocorridas no seio da própria Censura³.

No presente artigo ensejo avaliar, por meio de um pequeno conjunto de filmes, os usos políticos do passado a partir do controle – interdição, classificação, liberação – da circulação da produção fílmica em um momento de exceção vivido no país e no qual a censura passou a ocupar um novo lugar na dinâmica política e cultural⁴.

Os parâmetros adotados para liberar, interditar e cortar cenas, assim como os funcionários que exerciam a função de censores, eram anteriores ao golpe de 1964⁵. No entanto, em 1966 o governo decidiu centralizar a censura na capital do país, Brasília, em seguida passou a exigir formação universitária para o ingresso no serviço de censura (com ênfase nas ciências humanas) e deu início a cursos de capacitação realizados nas dependências do Departamento de Polícia Federal. Em 1972 foi instalada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Conjuntamente às mudanças de organização, a estrutura da censura acompanhou a modernização burocrática do Estado⁶. Mas para além da modernização é fundamental compreender que o “projeto global de repressão e controle supunha não apenas a espionagem e a polícia política, mas também a censura, a propaganda política e o julgamento sumário de pretensos corruptos”⁷.

³ Cerca de trezentos processos localizados no Arquivo Nacional em Brasília foram digitalizados e analisados nesta pesquisa.

⁴ François Hartog e Jacques Revel, *Les usages politiques du passé* (Paris: Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001). Manoel Luiz Salgado Guimarães, “Vendo o passado: representação e escrita da história”, *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n.º 2 (2007), pp. 11-30.

⁵ A nacionalização do serviço de censura cinematográfica data de 1932. A legislação de 1946, elaborada após o fim do Estado Novo (1937-1945), continuou, em grande medida, a ser utilizada nas décadas posteriores.

⁶ Alexandre Ayub Stephanou, *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 em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

⁷ Carlos Fico, *Além do golpe – versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar* (Rio de Janeiro: Record, 2012), pp. 82.

Desta maneira, a censura se inscreve em uma nova orquestração. E ela, que antes se limitava às diversões públicas, passou a incluir novos objetos, caso primordial da imprensa. O interdito e seu par, o proposto, tornaram-se assunto de outras instâncias além da DCDP, caso do Ministério da Justiça e do Ministério das Relações Exteriores. Questões que implicavam em lidar com produções oriundas de países comunistas⁸, com a participação do Brasil em festivais de cinema no exterior ou com a representação filmica de guerrilhas ultrapassavam o âmbito exclusivo daquela divisão.

O controle das representações, caso das figuras de poder e das instituições, era algo caro ao regime. Mesmo em um filme como *Toda nudez será castigada* (Brasil, 1973), do diretor Arnaldo Jabor, cujo teor crítico à família é a primeira identificação que nos vem à mente, foram definidos cortes nas cenas em que aparece um policial⁹. Mas o que fazer em relação aos filmes baseados em fatos históricos e dos quais não é possível se furtar à sua representação?

Queimada (*Burn!* Inglaterra, 1969)¹⁰ apresenta a história de um mercenário inglês enviado a uma colônia portuguesa no Caribe com o intuito de provocar uma rebelião entre os escravos e assim favorecer os negócios da Inglaterra. *Sacco e Vanzetti* (Sacco & Vanzetti, Itália, 1971) enfoca o caso real do julgamento de dois imigrantes italianos acusados de assassinato em 1920 nos Estados Unidos. A motivação da acusação e da condenação, que os levou à execução em 1927, foi baseada no fato de que eram estrangeiros e anarquistas, concepção que ia ao encontro do conservadorismo norte-americano. O resultado do julgamento provocou inúmeras reações contrárias, pois as provas corroboravam a tese da inocência de ambos.

⁸ O ministro da Justiça é consultado, em 1974, pelo ministro das Relações Exteriores sobre “a conveniência da participação do Brasil no Festival de Moscou”, pois a EMBRAFILME manifestara-se de forma positiva ao convite. Tal consulta justificava-se pelas “repercussões de festivais como esse no quadro da Segurança Nacional”. O Ministro da Justiça, Armando Falcão, endereçou ao Ministro das Relações Exteriores, Embaixador Antônio Francisco Azeredo da Silveira, a seguinte resposta: “... tenho a honra de informar a Vossa Excelência que este Ministério é contrário à participação do BR naquele certame, tendo em vista, além de outros motivos, que o fato poderia suscitar, posteriormente, o argumento de direito de reciprocidade em relação à matéria”. Fundo Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. BR AN RIO TT 0 MCP PRO 739.pdf.

⁹ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 72.

¹⁰ Em 20 de junho de 1973, a Portaria 3/3 avocou para reexame e decisão nove películas – *Toda nudez será castigada* (Brasil, 1973), *Sopro no coração* (França, 1971), *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), *Mimi, o metalúrgico* (Itália, 1972), *Sacco e Vanzetti* (Itália, 1971), *A aventura é uma aventura* (França, 1972), *Cama com música* (Dinamarca, 1972), *Queimada* (Inglaterra, 1969) e *Os garotos virgens de Ipanema* (Brasil, 1973). Tal prática não era comum, visto que os filmes não poderiam sofrer novo exame após aprovação. Mas o caso é indicativo das diversas forças concorrentes na ação da censura e do não cumprimento da legislação em diversos casos.

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 sindical¹¹. A história de um povo dominado e subdesenvolvido (residente em uma ilha fictícia do Caribe) que passa do domínio colonial 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 ele 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 político¹². Um dos censores, numa análise bem acurada e fundamentada do filme, do ponto de vista da linguagem e das teorias filmicas, lembra que seu diretor Gillo Pontecorvo já tinha tido um filme interditado pela SDCP, *A batalha de Argel (La battaglia di Algeri, Itália/França, 1966)* em setembro de 1968, pois o filme sugeria a “prática de crimes contra a Segurança Nacional”¹³. 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 Oficiais¹⁴.

Em 12 de maio de 1972, carta enviada ao Delegado Oresto Mannarin, chefe da Turma de Censura da Delegacia Regional da Guanabara, retoma argumentos e apresenta novos para avaliar outra vez a película, o que feria a legislação. Segundo o censor, o Certificado n.º 56337 emitido em 11 de março de 1971 tinha sua validade assegurada até 05 de março de 1976 de acordo com o que previa a lei, o que demonstra que a apreensão de filmes para reexame não era comum. É importante lembrar o fato de que o governo buscou continuamente legitimar e

¹¹ Ana Rita Fonteles Duarte, Jailson Pereira Silva e Lucas, *Dizer é poder – escritos sobre censura e comportamento no Brasil autoritário (1964-1985)* (Fortaleza: Imprensa Universitária-UFC, 2017).

¹² Meize Regina de Lucena Lucas, *Caravana Farkas – itinerários do documentário brasileiro* (São Paulo: Annablume, 2012).

¹³ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 566.

¹⁴ Era frequente o uso de filmes interditados em cursos para a polícia e militares. 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. Identificamos que a solicitação de filmes para os cursos de formação teve início ainda em 1969. O delegado da polícia de Minas Gerais e do major da Polícia Militar do mesmo estado solicitam o filme *A Batalha de Argel* em 04 de junho de 1969 para ser exibido aos oficiais com a finalidade de “instrução”, pedido que é atendido em julho do mesmo ano. Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 566.

legalizar suas ações de maneira a negar a existência de uma ditadura. As técnicas filmicas empregadas em *Queimada* 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 argumento¹⁵.

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. Um filme como *Terra em transe* (Brasil, 1967) do diretor Glauber Rocha afastaria o público de saída pela sua linguagem e enredo 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. O filme só seria liberado em 9 de dezembro de 1979 em votação unânime do Conselho Superior de Censura¹⁶.

O fato de a trama se referir ao período colonial, ou seja, a um tempo pretérito, indica que tais filmes poderiam constituir um problema específico. No caso em questão, temos uma obra romanceada. O elemento histórico é fundamental ao desenvolvimento do enredo, pois a rebelião encontra-se relacionada a uma determinada situação passível de ser localizada no tempo e no espaço, especificamente colônias escravistas em pleno período de industrialização. Mas e no caso de filmes baseados em fatos verídicos, como 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 apontou sua mensagem positiva “na medida em que pretende a união dos povos e a liberdade sem fronteiras”. Os censores ressaltam, que, por se tratar de “fatos históricos irrefutáveis”, o filme deve ser liberado, apesar de mostrar uma fase degradante da justiça americana.

¹⁵ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 96.

¹⁶ O Conselho Superior de Censura foi criado pela lei n.º 5.536 de 21 de setembro de 1968. No entanto, somente em 13 de setembro de 1979 foi regulamentado pelo decreto n.º 83.973. A leitura de algumas atas do Conselho, presente em diversos processos quando os filmes foram submetidos à novas avaliações, revelam que parte significativa de filmes interditados eram liberados pelo conselho.

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

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

Trata-se de película valiosíssima como aula pratica 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...¹⁷.

Os pareceres foram submetidos à consideração superior por tratar-se de filme avocado por portaria do Diretor Geral. Novamente a decisão final foi na direção oposta e o filme permaneceu interdito até 1979, apesar da veracidade dos fatos, como ressaltado pelos censores. Mas creio ser necessário levantar uma hipótese sobre sua interdição com base no conhecimento das chaves de leitura postas em ação pelos censores. Num momento em que as figuras de autoridades com seus sistemas e instituições eram colocadas acima dos cidadãos, pois responsáveis por sua salvaguarda, seria temeroso permitir a exposição de suas falhas e, principalmente, de erros deliberados. Lembremos que 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 de 1920, mas constituía igualmente uma reflexão sobre a intolerância com o diferente.

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

No processo do filme do diretor Elio Petri, *A classe operária vai ao paraíso* (Itália, 1971), história de um operário padrão que ao longo do filme questiona seus valores e os da sociedade em que vive, a Itália dos anos de 1970, teve parecer

¹⁷ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 407.

pela interdição, mas acabou sendo liberado com cortes para maiores de 18 anos. Teve-se por base para tal classificação o julgamento de que a “vida familiar, irregular, contribui no contexto de suas decisões equivocadas”, no caso, apoiar a greve e o movimento dos trabalhadores. Assim, sua revolta, “quebra de hierarquia” e indisciplina repentinas são relacionadas ao “comunismo”, aos “estudantes profissionais” e à sua condição de homem separado que mantém relação com mãe solteira¹⁸. A avaliação do operário torna indissociáveis o perfil político e moral.

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

Ao mesmo tempo, uma outra leitura pode ser feita da comparação entre os títulos. A começar pelo tamanho dos pareceres, curtos no caso da comédia e longos no outro. A complexidade de *A classe operária vai ao paraíso* parecia gerar a possibilidade de uma interpretação dúbia. Um dos censores chega mesmo a considerar a mensagem confusa, pois o próprio personagem não se consegue 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 operários. Isto seria bom ou mau de ser mostrado? Optou-se pela ausência de sua representação.

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

Desaparecido (*Missing*, EUA, 1982) do diretor Constantin Costa-Gavras, que trata da busca por um pai e uma esposa de um jovem norte-americano desaparecido durante a ditadura chilena, foi avaliado por sete censores, quando a rotina

¹⁸ Fundo de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Caixa 508.

implicava a convocação de apenas 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 ao mesmo tempo, segundo os censores, a falta de distância temporal ainda não levava os historiadores a pesquisarem o tema, logo, as referências ao Brasil seriam meras “suposições”. No entanto, estas foram cortadas¹⁹.

Na obra *Les usages politiques du passé* François Hartog e Jacques Revel sugerem algumas direções para pensar os usos políticos do passado. Este trabalho se situa na discussão que os autores propõem em relação à “déformation de l’histoire pour des motifs nationaux”²⁰ no qual é preciso pensar como a construção de uma nação busca no passado seus enraizamentos. Logo, as maneiras como o passado deve ser lido e manipulado pelos censores tendem a se coadunar com o conceito de Nação apregoado pelo regime.

A preocupação incide, portanto, nas formas de dar a ver o passado, de forma a controlar as possíveis conexões entre o que foi e o presente, manter a força das tradições (legalidade, autoridade, hierarquia), e conter as liberdades.

Segundo Manoel Luiz Salgado, é preciso analisar as “formas peculiares de visibilidade do passado” na qual o sujeito que vê é, “ao mesmo tempo, produto da história e lugar a partir do qual certas práticas são articuladas”²¹. A visibilidade pressupõe o invisível, e sua articulação ao exercício do poder. E aí reside uma das problemáticas da pesquisa: investigar os esforços de investimentos sociais nos usos do passado a partir de um lugar privilegiado que era a ação censória durante a ditadura.

Ao propor um deslocamento dos filmes para os censores, foi necessário realizar algumas operações, entre as quais, entender suas formas de escritura por meio das fichas de parecer.

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

¹⁹ 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.

²⁰ François Hartog e Jacques Revel, *Les usages politiques du passé* (Paris: Éditions de L’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001), p. 8.

²¹ Manoel Luiz Salgado Guimarães, “Vendo o passado: representação e escrita da história”, *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n.º 2 (2007), p. 17.

segundo em parte a mesma lógica de pensamento, o censor seria alguém destituído de inteligência e de senso artístico, haja vista a discrepância entre seu juízo e o dos críticos nacionais e estrangeiros²².

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

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

No exercício de deslocamento proposto, dos filmes para os censores, acredito ser possível encontrar nos historiadores clássicos, ao abordar a censura na antiguidade, elementos para avaliar o respaldo da censura pela sociedade.

Na Roma antiga, o termo censura designava a magistratura exercida pelo censor. Como o étimo da palavra sugere – pois está relacionado com o verbo censeo (‘avaliar’, ‘estimar’, ‘classificar’) e com o substantivo census (‘censo’, ‘recenseamento’) –, era função do censor não

²² Caso do livro de Deonísio da Silva, *Nos bastidores da censura – sexualidade, literatura e repressão pós-64* (Barueri, SP: Manole, 2010).

só proceder ao recenseamento dos cidadãos e da sua fortuna – a fim de os distribuir ('classificar') por classes censitárias e desse modo determinar o imposto correspondente –, como também fazer a lista dos futuros senadores, os quais deveriam, pela sua conduta social e moral, mostrar-se dignos de fazer parte de tão prestigiada assembleia deliberativa. No exercício destas suas funções, competia-lhe, portanto, velar pelos bons costumes dos cidadãos e zelar pelos superiores interesses da res publica. Eleito de cinco em cinco anos de entre antigos cônsules, o censor desempenhava o cargo durante dezoito meses e gozava de grande prestígio político, social e moral²³.

Estudos revelam que os filósofos, os oradores, os historiadores, foram as figuras mais perseguidas na antiguidade. Parte de suas obras não nos chegou. Aliás, como boa parte da produção escrita da antiguidade que só atravessou os séculos pelas mãos dos copistas. O que temos é uma seleção que teve diferentes filtros ao longo dos anos: dos imperadores, senadores, sacerdotes, igrejas... A censura tinha algumas justificativas: a honra dos homens da política, a coesão social, a proteção dos jovens. Estes são traços que atravessam o tempo.

Comparando práticas e tempos distintos, Robert Darnton no livro *Censores em ação*²⁴ afirma ser possível repensar a história da censura. Neste repensar, pontuamos algumas das questões propostas pelo autor. A primeira é a de entender a censura não somente como interdição; ela também é positiva, pois ao permitir uma dada leitura, de um livro, por exemplo, ela endossa a circulação dessa obra. Ou seja, a censura propõe a construção de referências culturais, entendendo cultura aqui no sentido largo da palavra. Segundo, a de que “a censura sob cada regime pertencia a um sistema cultural com seus próprios valores, pressupostos e princípios organizacionais”. Ela estaria ligada a “sistemas de cultura e de comunicação”²⁵. E, por fim, que é preciso entender o que um censor acha que faz e qual sua formação. Utilizar o escárnio, o riso para falar do censor, pode ser, também, uma arma da vítima. Daí as inúmeras anedotas em torno da apreensão de livros pela polícia em 1964 ou da incompreensão de palavras ou imagens pelos censores. Na condição

²³ Virgínia Soares Pereira, “O poder da palavra e da censura em Roma”, in *Colóquio de Outono, Braga* (2007), p. 1.

²⁴ Robert Darnton, *Censors at work – how states shaped literature* (New York: London: W. W. Norton, 2014).

²⁵ Robert Darnton, “O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 7, n.º 18 (1992), p. 4.

de historiadores, não vamos muito longe se seguirmos por aí. Exceto, se o caso for o de estudar as memórias de homens e mulheres que foram cerceados.

Na bibliografia sobre o tema durante a ditadura, mais especificamente, a definição de censura permanece como um ponto que identifica, grosso modo, dois vieses de análise. Uma primeira defende que toda e qualquer censura é política, visto que implica em cerceamento das possibilidades de expressão.

Já outra linha afirma a existência de duas censuras: uma moral e outra estritamente política²⁶. A primeira poderia ser inserida numa tradição que remonta ao século XIX e à forte atuação da Igreja católica no país. Em tempos de mudanças comportamentais e de expansão dos meios de comunicação, a censura encontraria respaldo em parcelas consideráveis da população, ansiosa por manter ausentes dos livros, revistas, jornais, filmes, novelas, representações que viessem se colocar de maneira afinada com essas mudanças. A censura política estaria ligada ao veto e vigilância de abordagens políticas em textos e imagens. Nesta mesma seara poderiam ser inclusos trabalhos acadêmicos sobre temas políticos e sociais.

Propondo outra chave de análise, defendo, em primeiro lugar, que a censura moral não se distingue, em parte expressiva dos casos, da censura política. A conduta desviante deve ser controlada, pois ela normalmente implica posicionamentos políticos que comprometem a ordem. E a ordem é previsibilidade:

A invenção é criação, portanto, é licença e a licença traz a desordem, a qual é imprevisível. A ordem com suas regras, princípios e regulamentos é o que garante uma sociedade sob controle, é a garantia do previsível, na qual elementos contrários não se misturam, não convivem e não se reverterem. É preciso manter delimitados os campos do dia e da noite, da razão e da loucura, do velho e do novo, do atraso e do progresso. Negá-los ou subvertê-los é viver a experiência da desordem, e quem vive a desordem transgride, profana, comete sacrilégio, viola a ordem. E a violação da ordem é delito passível de punição. O discurso da ordem, nesses termos, é um discurso que se constrói pela negação da alteridade e que tem todos os seus pressupostos referidos, portanto, ao imaginário da desordem. É se contrapondo à desordem que a ordem se define e se afirma, e é nomeando a desordem que ela se afirma necessária²⁷.

²⁶ Silva, *Nos bastidores da censura – sexualidade, literatura e repressão pós-64*. Gláucio Ary Dillon Soares, “A censura durante o regime militar” (*Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 4, n.º 10, jun. 1989). Stephanou, “O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)”.

²⁷ Eliana de Freitas Dutra, *O ardil totalitário – imaginário político no Brasil dos anos de 1930* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012), pp. 206-7.

O desvio é elemento central das preocupações do regime. A Doutrina de Segurança Nacional introduziu um novo vocabulário na política e nas Forças Armadas que aponta neste sentido. Tradicionalmente, a guerra era concebida como um fenômeno de agressão externa combatida entre Estados e na qual um país declara guerra a outro, e, por sua natureza, era limitada. Seria a chamada guerra clássica ou convencional. Mas os tempos então modernos traziam para dentro do país a subversão na forma de uma nova modalidade de guerra, conforme determinava o Manual de Básico da ESG:

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

Guerra Revolucionária: conflito, normalmente interno, estimulado ou auxiliado do exterior, inspirado geralmente em uma ideologia, e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação²⁸.

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

A construção do inimigo deve ser intensiva e constante, afirma o filósofo, medievalista, semiólogo, linguista e escritor Umberto Eco (1932-2016). O inimigo permite delinear nossa identidade, definir nosso sistema de valores morais, e propagar a positividade dessa moral de uma forma, definitivamente, afrontosa. Para Umberto Eco, se a questão da identidade é algo sobre o qual já repousa uma certeza gnosiológica de nossa parte, pouco nos debruçamos, no entanto, sobre a produção desse inimigo. Não existe a necessidade de apresentação de provas contra o inimigo para o público – público no sentido grego, de dar a ver a partir de um discurso a um grupo de espectadores que se manifesta de alguma forma. O que importa é a elaboração de uma narrativa que delineie quem é este outro e, ao mesmo tempo, inculcar significados para seus gestos e ações. O inimigo é

²⁸ Maria Helena Moreira Alves, *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)* (Petrópolis: Vozes, 1984), p. 23.

sempre diferente de nós e comporta-se segundo valores que nos são estranhos. E justamente sua diferença e singularidade constituem uma ameaça.

Plínio não encontra pontos de acusação significativos para os cristãos, visto que tem de admitir que estes não se dedicam a cometer crimes, mas apenas a fazer ações virtuosas. Todavia, manda-os matar, porque não sacrificam ao imperador, e esta obstinação em recusar uma coisa tão óbvia e natural estabelece a sua diferença²⁹.

O autor traz outros exemplos, mas este apresenta de forma mais patente que o outro não é necessariamente mau. A ameaça reside única e exclusivamente na diferença. Não há mau em si, mas apenas a existência de algo que contraria a existência ordinária, cotidiana, comezinha. E ao outro é negado toda e qualquer forma de aproximação. Conhecer o inimigo, aproximar-se dele é uma forma de quebrar o encantamento sobre si mesmo. Assim, os afastamos, desde tempos imemoriais, utilizando os mesmos recursos: o outro é feio, deformado, inculto, amoral, de intelecto reduzido. Somam-se a esses malefícios e defeitos a misoginia e a raça. As mulheres são sempre impuras. Os homens são honrados, virtuosos, corajosos; as mulheres são fonte de vergonha. Defenestrar as mulheres de uma família é, desde a Grécia e Roma antigas, uma maneira de destruir o homem. Publicamente, é importante que se frise. E nesta chave, o inimigo nem sempre é o estrangeiro, o *xenos*. Ele pode estar ao nosso lado, o que implica vigília constante e delação, sempre que possível.

A manutenção da ordem e da coesão social – e da identidade, por conseguinte – funciona como justificativa para o confronto, ou mesmo para a extinção. Modernamente, a guerra ou o confronto ocorre entre Estados. Claro, que uma inflexão nesse entendimento decorre do 11 de Setembro, onde uma cultura, o islamismo, é posta como o grande problema, tornando-se, assim, um argumento sempre à mão para as mais diferentes ações. Uma espécie de guarda-chuva que dispensa explicações. A guerra clássica ou convencional tem uma natureza limitada, limite este dado pelas regras do embate, pelos objetivos alcançados ou não. É uma guerra de ataque e defesa. Por volta de meados do século XX, a guerra passou a mirar outros inimigos, no caso, aqueles que compartilham, ou deveriam compartilhar, o mesmo sistema de valores. A guerra volta-se para dentro do Estado, para os membros da nação.

²⁹ Umberto Eco, *Construir o inimigo – e outros escritos ocasionais* (Lisboa: Gradiva, 2011), p. 14.

Não basta entender a polarização do mundo a partir da Guerra Fria para entender como o combate passa a ter esta nova face. Seguindo o que propõem Finley e Umberto Eco, é preciso entender como se constrói a figura do inimigo. Qual a maquinaria social que envolve homens e mulheres num sistema de valores e atributos, inclusive físicos, que transforma diferenças em trincheiras? Como são mobilizados elementos arcaicos que permitem o “sucesso” dessa maquinaria? Como bem lembra Paul Veyne em seu texto *Foucault revoluciona a história*, é preciso compreender como práticas distintas se moldam e formam uma trama que atinge de uma determinada maneira a vida de homens e mulheres. “A prática é sempre resposta a um desafio”³⁰, segundo o latinista.

Eni Puccinelli Orlandi no livro *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos* afirma que “é uma ilusão pensar que em um regime ditatorial de interdição dos sentidos o que nos faltam são informações. Ao contrário, a censura age sobre o que é suposto que o sujeito saiba. E o que ela procura impedir (...) é justamente que haja elaboração histórica dos sentidos e movimento no trabalho de identificação dos sujeitos (cidadãos)”³¹.

Por fim, trago uma última reflexão da pena de Moses Finley. O classicista traz Freud para sua obra e evidencia uma questão que todos sabemos: a censura se espraia por todos os lados e começa dentro do homem que se autocensura pelo senso de preservação. Mas se não podemos falar de forma generalizada nos gregos, nos romanos, também não podemos falar dos brasileiros. Na Roma antiga como no Brasil a censura não era a mesma experiência para todos. Como escreve um censor num parecer a respeito de um filme de Nelson Pereira dos Santos, *Fome de Amor* (1968), não há necessidade de interditar o filme, pois quem entenderá as intrincadas mensagens e simbolismos? Poucos, muito poucos. Ao liberar o filme, retira-se a obra do foco da imprensa, que a partir de um momento passa a se colocar contra a ação censória. A questão é pensar a quem a obra é dirigida. É ainda Finley quem nos lembra da prática do exílio e da expulsão na Grécia e Roma antigas. Retirar o autor do espaço público é enfraquecer a obra.

³⁰ Paul Veyne, *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história* (Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1989).

³¹ Eni Puccinelli Orlandi, *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos* (Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007), p. 129.