

# O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988

Leonor Souza Pinto <sup>1</sup>

## Resumo

Este texto apresenta uma abordagem histórica e crítica da censura sobre o cinema brasileiro durante a ditadura militar. A censura é apresentada como altamente racional, um instrumental voltado para ratificar e fortalecer os interesses políticos e ideológicos do grupo detentor do poder de Estado naquele momento. Sem a censura, o regime de exceção não teria se sustentado no poder por quase três décadas. O controle despótico da produção audiovisual no país, empreendido pelos governos militares, nos deixou como uma de suas heranças um acervo com mais de 700 metros lineares. Este material começa a poder ser apreciado pela população brasileira, através do projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro - 1964/1988”, que trata digitalmente este acervo e o disponibiliza gratuitamente ao público, via Internet, no endereço [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br).



---

<sup>1</sup> Doutora em Cinema pela Universidade de Toulouse, França, produtora cultural e atriz.

# O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988

“Nosso esforço criador é imenso, mas a eficiência incrível, super-desenvolvida, maravilhosa, racional que a censura faz para destruir tudo é maior ainda. Do serviço público ela é uma das raras coisas que funcionam neste país e, portanto, ou tomamos medidas sérias a respeito ou vamos acabar com vergonha de encararmos uns aos outros.”

(José Celso Martinez Corrêa, no programa da peça *Roda Viva*, 1968)

“Se tiver que viver novamente o que a gente viveu, prefiro morrer. Não quero mais viver o que vivi, de jeito nenhum!”

(Carlos Diegues, entrevista a autora, dezembro de 2000)

“O 31 de Março insere-se, pois, na História pátria e é sob o prisma dos valores imutáveis de nossa Força e da dinâmica conjuntural que o entendemos. É memória, dignificado à época pelo incontestável apoio popular, e une-se, vigorosamente, aos demais acontecimentos vividos, para alicerçar, em cada brasileiro, a convicção perene de que preservar a democracia é dever nacional.”

(General-de-Exército Francisco Roberto de Albuquerque, “Ordem do dia do Exército”, 31 de março de 2006)

## I - Introdução

Em 1955, Nelson Pereira dos Santos, bacharel em direito, então com 26 anos, reúne um grupo de amigos em torno de um projeto inovador: realizar um filme onde o povo brasileiro será o protagonista.

Reunidos em sistema de cooperativa, sócios dos improváveis lucros do filme, o grupo assume o projeto e, em setembro de 1955, estreia *Rio, 40 graus*, marco na história do cinema brasileiro, inspiração para o movimento cinematográfico que, anos mais tarde, ganharia o mundo e faria nosso cinema entrar definitivamente para a história do cinema mundial – o Cinema Novo.

De *Rio, 40 graus* a 1º de abril de 1964, nosso cinema vive um momento de grande efervescência, talvez o maior de sua história.

Em 1961, Glauber Rocha, ainda estudante de direito em Salvador, roda *Barravento*, seu primeiro longa-metragem. Em 1962, o CPC - Centro Popular de Cultura da UNE, produz o primeiro filme de uma associação de classe - *Cinco vezes favela*, composto de cinco episódios dirigidos por estudantes universitários que, breve estariam na linha de frente do movimento Cinema Novo: Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e ainda Marcos Farias e Miguel Borges. Roberto Farias dirige *O Assalto ao Trem Pagador*, seu primeiro longa independente. Criticado à época por Glauber Rocha, hoje é considerado um clássico de nossa cinematografia. Ruy Guerra filma *Os Cafajestes*, inaugurando o nu feminino no cinema brasileiro, em plano-sequência de quase cinco minutos, que provoca a ira dos setores conservadores. Nelson Pereira dos Santos realiza *Boca de Ouro*, adaptação de peça de Nelson Rodrigues. Em 1963, Nelson roda *Vidas secas*, Glauber prepara *Deus e o diabo na terra do sol* e Ruy Guerra termina *Os Fuzis*. Surge, na prática, o *Cinema Novo*. O povo brasileiro assume nossas telas.

Até o golpe, a censura apenas classifica os filmes por faixa etária, e os cortes não existem, como mostra o processo de *Os Cafajestes*<sup>2</sup> que, em detrimento da pressão popular, respaldada pela igreja católica, foi liberado à exibição para maiores de 18 anos, sem cortes. Ou ainda, o parecer sobre *O Assalto ao trem pagador*, de junho de 1962, assinado pelo censor Antonio Fernando de Sylos, que sugere a liberação para maiores de 18 anos, argumentando:

“O desenrolar da película se passa quase em sua totalidade numa favela. Se pensamos em tirar da favela a juventude, por que levar à favela à juventude? (...) Não obstante, o filme é de boa qualidade e livre para exportação”<sup>3</sup>.

Atendendo a recurso de Herbert Richers, produtor do filme, a chefia do Serviço de Censura de Diversões Públicas, o libera, no dia 26 do mesmo mês, para maiores de dez anos.

Vem o golpe, e com ele, a censura é reorganizada, com vistas a servir aos interesses políticos dos militares no poder. A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar. No mercado interno, usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente, investindo na

<sup>2</sup> Os documentos de censura aqui citados estão gratuitamente disponíveis em: RECORDAR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS (Rio de Janeiro). *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988*. Disponível em: <[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)>.

<sup>3</sup> *Ibid.*

reorganização do departamento de censura, subordinando-o à Polícia Federal, regulamentando a carreira de censor federal, para a qual passa a ser exigido nível superior, e investindo na formação dos censores com a promoção de cursos internos.

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos - motivo de chacota até hoje, os erros gramaticais que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações.

Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público.

Paralelamente à repressão cultural no país, uma inteligente política de difusão da imagem “democrática” do país no exterior é montada. Para isso, lançam mão da excelente produção cinematográfica brasileira. O mesmo cinema que, internamente, combatem ferozmente.

Primeiro criam o Instituto Nacional de Cinema (INC), em seguida a Empresa brasileira de filmes (Embrafilme), cujas funções incluíam a distribuição e, mais tarde, a co-produção. Era responsável também pelo envio de filmes a festivais e mostras internacionais<sup>4</sup>. Para o mercado externo, os filmes não sofriam cortes, nem interdições, sendo necessário apenas os carimbos de Boa Qualidade (BQ) e de Livre para Exportação, concedidos até mesmo nos casos de filmes interditados em sua integralidade dentro do país, como acontece com *Terra em transe*, de Glauber Rocha<sup>5</sup>.

A reestruturação da censura no pós-golpe pode ser identificada em quatro fases:

1. Na primeira fase – a chamada moralista, entre 1964 e 1966, seu foco de atuação continua centrado na preservação da “moral conservadora vigente”, protegendo

---

<sup>4</sup> RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente Alencar; GARCIA, Wilson de Queiróz (Org.). *Censura Federal: leis, decretos leis, decretos, regulamentos*. Brasília: C.R. Editora, 1970. 424 p.

<sup>5</sup> In <[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)>.

assim, os interesses dos setores da sociedade que apoiaram o golpe. A inovação fica por conta dos cortes, que passam a ser francamente utilizados. Interdições integrais ainda não ocorrem.

2. Entre 1967 e 1968 identificamos uma “militarização” gradual do comando nacional e estadual do órgão e o início de uma preocupação com o conteúdo político das obras, presente nos pareceres.
3. De 1969 a 1974, a censura assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime. Este período, iniciado com a edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), é caracterizado pelo enfrentamento e pela repressão direta. No cinema, a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria.
4. Na quarta fase, de 1975 a 1988, observa-se uma interessante mudança de foco que desmente a noção, comumente difundida e até hoje aceita, de que a censura termina com a instauração do processo de abertura. Sua atenção se volta para a proibição dos filmes brasileiros na televisão, onde se concentra o grande público, enquanto os libera para as salas de cinema.

## II - A fase moralista (1964 / 1966) 1964-1988

Em 1º de abril de 1964, o prédio da UNE arde em chamas, destruindo também o moderno teatro do Centro Popular de Cultura (CPC), prestes a ser inaugurado. Com os escombros do teatro, morre o CPC, imediatamente posto na ilegalidade, assim como a UNE. *Cinco vezes favela* torna-se o único filme produzido pela entidade representante dos estudantes.

Apesar da truculência, fatores como uma relativa liberdade de imprensa, um Judiciário que funciona normalmente, mesmo que engessado por uma legislação autoritária, o Congresso que continua aberto, ainda que destituído de quase todo poder, levam a crer que o regime de exceção seria uma breve etapa.

Para a produção cinematográfica, a princípio, pouca coisa mudou. Em maio, um mês após o golpe, três filmes brasileiros participam do Festival de Cannes, de onde voltam consagrados<sup>6</sup>. *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, recebe os prêmios d'Art et d'Essay, do Júri Internacional de Proprietários de Cinemas de Arte (O.C.I.C); Melhor Filme para a Juventude, do Júri de Estudantes Secundaristas e Universitários e o prêmio do *Office Catholique du Cinema*. Isso, sob os protestos da crítica, que exigia para

<sup>6</sup> DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: Idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1988. 109 p. 17.

o filme a Palma de Ouro, entregue a *Os Guarda-chuvas de Cherbourg*. O filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, apesar de não premiado, é transformado pela crítica e pela intelectualidade européia em símbolo do jovem cinema mundial e *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, participa da Semana da Crítica. No Festival de Berlim, *Os Fuzis* de Ruy Guerra, recebe o Urso de Prata.

Nosso cinema ganha reconhecimento internacional e as diferenças de estilo só confirmam a riqueza e o vigor de nossa produção.

Enquanto isso, no Brasil, a censura reforça seu perfil moralista. Os cortes, inexistentes até aqui, tornam-se regra, concentrando-se em palavrões, cenas “picantes” e figurinos considerados ousados para os padrões morais vigentes. Esta prática se confirma por trechos extraídos de pareceres de censura sobre dois filmes bastante diversos; *Deus e o diabo na terra do sol* e *A Falecida*, de Leon Hirszman.

O censor Manoel Felipe de Souza Leão, em parecer de 2 de julho de 1964, sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, afirma<sup>7</sup>:

(...) Deus e O Diabo na Terra do Sol pode ser classificado de ‘regular’, mergulhando no ról interminável das películas nacionais feitas para atrair bilheteria, levando às casas de espetáculos o público adépto de filmes do tipo “Cangaço-misticismo”. Em face da existência de algumas cenas de violência e “lesbianismo”, a película presta-se unicamente para exibição a público adulto, fixando-se a sua impropriedade para MENORES DE 18 ANOS, com o “Boa qualidade” e Livre para Exportação.

Parecer de 23 de julho de 1965 sobre *A Falecida*, primeiro longa-metragem de Leon Hirszman, marcando a estréia no cinema de Fernanda Montenegro, no papel-título, diz: “A infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo ‘papa-defunto’ indica a impropriedade de 18 anos”.

O censor, então, conclui:

“Em vista do filme e o julgamento acima, o mesmo não deve receber BQ e nem mesmo ser liberado para exportação porque irá depor quanto à indústria cinematográfica brasileira que já sofre das deficiências permanentes tanto técnica como artística [assinatura ilegível]”<sup>8</sup>.

O carimbo de Boa Qualidade era a autorização para a carreira internacional do filme. Sua negativa, portanto, inviabilizava, não só as participações em festivais, como sua carreira comercial no exterior, fonte de renda, à época, importante para cobrir os custos de produção. Para *A Falecida*, a decisão só será revogada em outubro, ocasião

<sup>7</sup> In <www.memoriacinebr.com.br>.

<sup>8</sup> *Ibid.*

em que todos os contratos de compra já acordados haviam perdido a validade, gerando um prejuízo definitivo a Leon Hirszman.

A negação do BQ foi manobra raramente usada, pois feria a política externa dos militares de utilizar a excelência e o prestígio de nossa cinematografia para promover, no exterior, a imagem de país “democrático”. Exceções existiram, como no caso de *Prá frente, Brasil*, de Roberto Farias, confiscado pela Polícia Federal em Gramado, em março de 1982.

### **Preocupação com a distribuição**

Paralela à criação, produtores e cineastas engajam-se na discussão sobre formas de garantir o retorno financeiro dos filmes, através de uma distribuição eficaz. Destas discussões, surge, em 1965, a DiFilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros, empresa independente e privada, com onze sócios, entre eles: Luiz Carlos Barreto, Riva Faria, Roberto Farias, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Roberto Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Cesar Saraceni. A DiFilm entra agressivamente no mercado de distribuição, em direta competição com distribuidores multinacionais. Na definição de Glauber Rocha, além do cinema de autor, surgia a indústria de autor. Seus filmes estreavam no grande circuito e percorriam o país inteiro. Os sócios trabalhavam em conjunto por cada filme. Em três anos de atuação a DiFilm chegou a ser uma das três maiores distribuidoras no mercado nacional. Ainda hoje, seus filmes figuram nas listas das maiores receitas de todos os tempos.

Em contrapartida, em 18 de novembro de 1966, os militares criam por decreto o Instituto Nacional de Cinema (INC). Subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, tinha como funções, regulamentar a produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros, estabelecer o preço dos ingressos, financiar e premiar em festivais nacionais, decidir sobre a participação em festivais estrangeiros, fiscalizar a obediência às leis em todo o território nacional, inclusive às decisões censórias, e regular a importação de filmes.

A experiência de Joaquim Pedro de Andrade, com relação ao envio de *Macunaíma* aos festivais de Veneza e de Mar del Plata<sup>9</sup>, desvenda os verdadeiros objetivos do INC. Convidado a participar do festival de Veneza, Joaquim Pedro envia uma cópia do filme ao Instituto, em cumprimento à burocracia necessária para obter

---

<sup>9</sup> MAYRINK, Geraldo. Comemo-nos uns aos outros. *Revista Veja*. São Paulo, 25 mar. 1970. In <www.memoriacinebr.com.br>.

autorização e apoio para o envio. Os críticos do INC não gostam do filme, e seu secretário-executivo, Moniz Vianna, declara que jamais enviaria o filme para representar o Brasil. O filme vai por insistência da organização do festival. Em revanche, o INC nega a Joaquim Pedro as passagens para os festivais, e o ameaça de desmentido caso declare o fato à imprensa. Após ganhar o Condor de Ouro em Mar del Plata, Joaquim Pedro declara ao *Jornal do Brasil* que o INC tomou todo o cuidado de não convidá-lo, pois “se eu estivesse lá, o presidente do Instituto não poderia declarar que não existe censura no Brasil e que meu filme foi exibido sem cortes, porque eu o desmentiria”<sup>10</sup>.

### III - A Militarização dos órgãos de censura (1967 / 1968)

A partir de 1967, com o crescimento da resistência civil ao golpe de estado, a censura muda seu perfil. Questões de ordem política surgem nos processos. Termos como “subversão”, “ditadura”, “governo popular”, “revolução” passam a figurar nas análises dos censores.

Nesta fase nota-se uma gradual militarização da Censura, que será sacramentada a partir do AI-5. Seus quadros funcionais são reorganizados e o controle transferido a militares de alta patente – generais, coronéis. Ao final de 1968 toda a chefia é militar. Ao moralismo, é acrescentado um foco político. A ditadura é “a verdadeira democracia”, qualquer discordância simboliza “atentado à segurança nacional”. A interdição de filmes se instala. A censura, mais uma vez, reflete os projetos da ditadura no plano político.

Em fevereiro de 1967, uma reforma administrativa transforma o Ministério da Justiça e Assuntos Internos em Ministério da Justiça e o Departamento Federal de Segurança Pública em Departamento da Polícia Federal, ao qual fica subordinado o Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP.

Em 1967, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, inaugura no cinema a estética tropicalista. Um marco no cinema brasileiro. E, no entanto, nas palavras de Carlos Diegues, foi “o filme mais atacado, repudiado, odiado, de toda a história do movimento. (...) O Cinema Novo não era mais o delfim cultural do país, mas um incômodo adolescente cheio de caprichos”<sup>11</sup>.

Em parecer de abril de 1967, o censor Manoel Felipe de Souza Leão, analisa *Terra em Transe*, afirmando<sup>12</sup>:

<sup>10</sup> VENCEDOR de Mar del Plata condena a censura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 17 mar. 1970. In <www.memoriacinebr.com.br>.

<sup>11</sup> DIEGUES, C., *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>12</sup> In <www.memoriacinebr.com.br>.

“Captamos em seu contexto frases, cenas e situações com propaganda subliminar. Mensagens negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional. Aspectos de miséria e de luta entre classes, além de uma bacanal e de cenas carnavalescas e de amor são outros pontos inseridos no roteiro – com a finalidade única de enriquecê-lo e torná-lo suscetível ao grande público ávido de novidades na tela. Alguns diálogos chegam a ser agressivos, com insinuações contra a verdadeira e autêntica democracia. Outros fazem apologia à luta entre ricos e pobres. Várias mensagens têm origem nos conhecidos chavões de propaganda subversiva. A figura de um padre é colocada em situação comprometedoras e até certo ponto ridícula.”

E conclui:

“Consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do País, motivo pelo qual deixamos de liberá-lo, aconselhando seja o mesmo examinado por elementos do Conselho de Segurança Nacional e pela Douta Chefia do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas] e Direção-Geral do DFSP [Departamento Federal de Segurança Pública].”

Com base neste parecer, *Terra em Transe* é proibido em todo o território nacional, em 19 de abril de 1967, com ordem de recolhimento das nove cópias existentes.

Documento classificado confidencial<sup>13</sup>, sobre o filme *El Justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, de 10 de outubro de 1969, relata ao diretor da Polícia Federal a decisão da censura em abril de 1967:

“A obra foi examinada pelo SCDP, em setembro de 1967 através de um grupo de censores que, em circunstanciados relatórios, indicaram a presença, no contexto, de cenas e frases de baixo calão misturadas à conhecidos ‘chavões’ de propaganda subversiva. Em 25 do mesmo mês e ano, o então chefe do SCDP determinou a liberação do filme (...) fixando a impropriedade para menores de dezoito anos e cortes de algumas palavras de baixo calão e de propaganda anti-revolucionária.”

Em 1º de fevereiro de 1968, o censor Coriolano Fagundes, analisa *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, considerado por ele um documentário sobre um tempo ‘longínquo’, quando o país encontrava-se ‘abandonado e sem solução’<sup>14</sup> :

“A história se situa no Nordeste brasileiro, em época pré-revolucionária (1963), ocasião em que as populações daquela região passavam por sérios problemas sociais em consequência de ensaios de reforma agrária mal orientada e de seca.”

E mais à frente, o censor argumenta:

“O tema é adulto, para público maduro. A gravidade dos problemas abordados – suscetíveis de má-interpretação – e algumas tomadas carregadas de violência, em primeiro plano, desaconselham a exibição do filme para menores.”

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

Em 21 de novembro de 1968, vinte e um dias antes da edição do AI-5, entra em vigor <sup>15</sup> a lei 5536, criando o cargo de Técnico de Censura, que exigia curso superior em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Sociologia. Esta lei também cria o Conselho Superior de Censura (CSC), última instância de recursos contra as decisões do Diretor da Censura Federal. O Conselho era composto por 15 membros, sendo oito representantes de órgãos do governo e sete, portanto a minoria, representantes de entidades civis. Mais uma vez, a censura se reorganiza para melhor executar a tarefa de fortalecimento do regime, que neste momento significava a criação de condições para o fechamento político que se daria em 13 de dezembro de 1968.

Em 06 de dezembro de 1968, sete dias antes da edição do AI-5, parecer sobre *Jardim de Guerra*, de Neville D'Almeida, afirma<sup>16</sup>:

“A película é inteiramente contra as instituições de nosso país, com chamamento à ‘revolução sangrenta’ em nosso país, que segundo afirmam em algumas cenas está prestes a eclodir”. E conclui: “O mesmo contraria todas as Leis de Segurança e o próprio Código penal (que ainda não foi modificado, pelo menos legalmente). Filme interdito.”

Em 13 de dezembro de 1968 entra em vigor o AI-5. Diferentemente dos quatro atos anteriores, este tinha duração indeterminada.

#### **IV - Censura político-ideológica (1969 / 1974 )**

Se os eventos de 1964 colocaram fim à esperança de construção de uma sociedade mais justa e igualitária, o AI-5 certamente, pôs fim à inocência. Sustentada na censura prévia a todos os meios de comunicação, a temporada de caça às bruxas estava aberta.

No dia seguinte à edição do ato, o *Jornal do Brasil* inaugura o estilo dos novos tempos em sua previsão meteorológica diária: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está varrido por fortes ventos. Max.38º em Brasília. Mín. 5º nas Laranjeiras.” <sup>17</sup>.

Neste período, a censura reina déspota absoluta e seu foco passa a ser francamente político-ideológico, como se evidencia a partir de extratos de parecer sobre *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues <sup>18</sup>, de 30 de julho de 1969:

<sup>15</sup> RODRIGUES, C. (Org.), *Op. Cit.*

<sup>16</sup> In <www.memoriacinebr.com.br>.

<sup>17</sup> PREVISÃO meteorológica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 14 dez. 1968.

<sup>18</sup> In <www.memoriacinebr.com.br>.

“Julgamos não oportuna a liberação nesta fase nacional (...) Mensagem absolutamente negativa, pois concita o povo à rebeldia, enaltece o Estado Novo (em parte) e figuras representativas passadas e atuais”.

O parecer apresenta conclusão que demonstra a preocupação quanto à imagem “democrática” do Brasil no exterior:

“Não julgo aconselhável sua liberação, mormente sabendo que o filme irá representar o Brasil em Festival no exterior, ocasião em que poderão ser incluídas outras partes não exibidas a este SCDP e mostrar uma irrealidade sobre a atualidade brasileira”.

### **Profissionalização dos censores**

Investindo na formação dos censores, a censura se profissionaliza. O primeiro curso de formação de censores de que se tem registro <sup>19</sup> comprovado, data de março de 1972. Intitulado “Curso de Mensagens Justapostas nos Filmes (de teor subversivo)” é ministrado por Waldemar de Souza, diretor da Editora Abril. O curso teve como alunos, vinte e três censores de nível superior, selecionados pelo general Nilo Caneppe da Silva e por Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura.

Em conferência sobre o mesmo tema, realizada no Auditório da Escola Nacional de Informações, em Brasília, em junho de 1973, o professor relata a estrutura do curso:

“Cinco aulas práticas, ao fim das quais, foi projetado o filme *Cabezas Cortadas*, de Glauber Rocha, realizado na Espanha, apresentando 70% de mensagens justapostas (de teor subversivo) identificadas em quase sua totalidade pelos 23 censores que estiveram presentes ao curso”. O professor afirma, ainda, ter tido neste curso, a “oportunidade de expor o resultado de seus 15 anos de assessoria psico-pedagógica e a especialização a respeito de mensagens subversivas em filmes”.

A formação de censores continuou sendo incentivada, como comprova o currículo do XII curso de formação profissional de censor federal, datado de julho de 1985, assinado pelo diretor da Academia Nacional de Polícia, Décio dos Santos Vives. Com carga horária total de 776 horas, o curso compreendia estudos de:

“formas de discurso, funções da narrativa e lógica das ações; publicidade, propaganda, efeitos da comunicação social; processo de formação cultural brasileira e dos fatos sociais, políticos, econômicos, religiosos e culturais da atualidade; conhecimento das leis do raciocínio lógico e coerente, com vistas à apreensão do objeto de análise censória, legislação, armamento e tiro e adestramento físico”.

Na análise da produção cultural, a preocupação agora é com a “ditadura comunista”. O tom dos documentos muda de forma drástica. Protegida pela censura à

<sup>19</sup> As informações sobre o assunto foram recolhidas da documentação do acervo da censura, depositados na Coordenadoria do Arquivo Nacional do Distrito Federal.

imprensa, a guerra entre censura e cinema é declarada e se trava no total desconhecimento da sociedade civil. Assim será por dez anos.

Empenhados em reforçar as boas intenções do regime, os militares inauguram um período de campanhas ufanistas. Época do "Brasil Grande". Surgem slogans como "Ninguém segura este país", "Brasil, ame-o ou deixe-o", onde "amar" é sinônimo de aceitação do arbítrio institucionalizado e "deixe-o", justificativa para as prisões e o exílio - forçado ou voluntário - a que centenas de pessoas são submetidas. A dupla Don e Ravel explode em rádios e programas de televisão com o refrão: "Eu te amo, meu Brasil, eu te amo; ninguém segura a juventude do Brasil". Nas escolas, as crianças cantam "Este é um país que vai pra frente". O hino da Copa de 1970 brande "Noventa milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração".

Dentro do mesmo espírito, em 12 de setembro de 1969, os militares decretam a criação da Embrafilme, subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. Inicialmente com a função de distribuir os filmes brasileiros no exterior, realizar festivais, no esforço de difusão do cinema brasileiro para construir a boa imagem do país no estrangeiro, a empresa termina incluindo em suas prerrogativas o co-financiamento do cinema, substituindo o INC.

A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na estratégia de política externa montada pelos militares, onde, nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente europeu, serviria - acreditavam os militares - para conferir ao Brasil no exterior, uma fachada de normalidade institucional, lembrando que as decisões de censura eram válidas apenas para o território nacional e que, para o exterior era necessário tão somente o carimbo Boa Qualidade, acompanhado do Livre para Exportação. Certificados especiais para participação em festivais eram expedidos sem problemas e sem cortes, mesmo para filmes já interditados para o mercado interno.

Com o espaço para a resistência aberta estreitando-se cada dia mais, produtores e diretores descobrem novas formas. Uma nova prioridade se anuncia: evitar a todo custo a interdição total. Neste esforço de driblar a censura e manter a produção, o discurso direto é substituído pela metáfora e por alegorias, presentes em *Azyllo muito louco* (1971) e *Como era gostoso o meu francês* (1972) de Nelson Pereira. Filmmam adaptações de clássicos da literatura, como *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman e *Dona Flor e seus*

*dois maridos* (1976) de Bruno Barreto. Fazem releituras de personagens históricos, como em *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade.

Nosso cinema muda a forma para preservar o discurso e continuar existindo. No esforço de negociar com a censura cortes e liberações dos filmes, Brasília passa a ser rota obrigatória. Para salvaguardar ao máximo o conteúdo das obras e desviar a atenção dos censores de cenas importantes para o filme, uma das estratégias era a do *boi-de-piranha*, isto é, rodar e montar cenas atraentes às tesouras mas com pouca ou nenhuma importância no roteiro. Estas eram as cenas oferecidas aos censores na negociação dos cortes. Muitas vezes funcionou.

Se por um lado, a repressão afeta diretamente o estilo, por outro, não consegue destruir a capacidade de resistência deste cinema, que combate sistematicamente. São deste período obras-primas de nossa cinematografia: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, tradução máxima do antropofagismo modernista no cinema; *Brasil, ano 2000*, que estréia em 1970, de Walter Lima Junior. *Jardim de guerra* (1970), de Neville d'Almeida; *O Bandido da luz vermelha* (1969), de Rogério Sganzerla; *Matou a família e foi ao cinema* (1970), de Julio Bressane são filmes representantes do movimento denominado *Cinema Marginal*<sup>20</sup>, onde a tortura, o terror, a paranóia são retratados através de imagens chocantes, da deformidade física, do *kitsch*, das drogas, da decadência burguesa, do sexo em suas formas mais degradantes.

Fato de grande importância é que, diferentemente do teatro, onde tanto o texto quanto a montagem sofriam censura, no cinema, nem roteiros, nem negativos eram submetidos à censura, feita diretamente nas cópias montadas e prontas para exibição. Este procedimento garantiu a preservação das matrizes, e, graças a isso, hoje, todos os filmes podem ser vistos em sua íntegra, em qualquer cópia feita a partir de 1988.

## **V - A Distensão (1975 / 1988 )**

Em 1955, *Rio 40 graus*, inspirado no neo-realismo italiano, inaugurara uma estética contra a qual o governo militar investiria pesadamente, obrigando cineastas e produtores a desvios, mudando estilos, assumindo a metáfora, tornando seus filmes muitas vezes herméticos e de difícil compreensão. Esta repressão causa, nas palavras de Carlos

---

<sup>20</sup> RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense/Embrafilme/Ministério da Cultura, 1987. 156 p.

Diegues, uma espécie de autodestruição que se traduziu, no período mais duro, em linguagem de louca abstração <sup>21</sup>.

A partir de 1975, o cinema brasileiro, gradativamente, abandona a metáfora a que se viu obrigado, e inicia uma reaproximação com o grande público. É a fase do povo nas telas e nas salas <sup>22</sup>. São desse período *Xica da Silva* (1975), *Chuvas de verão* (1978) e *Bye, bye, Brasil* (1978) de Carlos Diegues, *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back; *Se segura, malandro* (1978), de Hugo Carvana, *O Casamento* (1975), e *Tudo bem* (1978), de Arnaldo Jabor, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto, *Lucio Flavio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, *Tenda dos Milagres* (1977) e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, *A Dama do Lotação* (1975), de Neville D'Almeida, *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias.

No entanto, o maior equívoco de avaliação deste período é a de que a censura termina com a abertura. Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis, e liberados somente para horários tardios <sup>23</sup>.

*Pixote* (1980), de Hector Babenco, liberado para o cinema no ano de sua produção, só será liberado para televisão cinco anos mais tarde, em 1985, com trinta e oito cortes, e ainda assim, para após as 23 horas. *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, exibido com cortes no cinema, só é liberado para TV em versão integral com classificação livre, para após as 22 horas, em 29 de julho de 1985, dezesseis anos após sua estréia nos cinemas. *O Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, liberado para o cinema em 1962, para maiores de 10 anos, só será liberado para a televisão em 1976, para após as 21 horas, impróprio para menores de 14 anos. E, em parecer emitido em março de 1986, a liberação acordada para TV a maiores de 10 anos é questionada por três censores que afirmam: "Considerando que a película já foi exibida no circuito cinematográfico para

<sup>21</sup> DIEGUES, Carlos, *In* VARTUCK, Pola. Uma virada do Cinema Novo no expressivo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 9 set. 1976.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *In* <www.memoriacinebr.com.br>.

maiores de 10 anos, sugerimos que se mantenha esta classificação, embora o conteúdo, a nosso ver, seja pernicioso a essa faixa etária.”

Neste período, a resistência se faz mais intensamente através de recursos ao Conselho Superior de Censura. A negação de liberação pelo CSC significava o fim das possibilidades de exibição do filme. Por esta razão, os produtores passam a recorrer ao Conselho com maior frequência a partir de 1978, quando a revogação do AI-5 acaba com a censura prévia à imprensa que vai se tornar forte aliada de produtores e cineastas na batalha pela liberação de seus filmes.

Para escapar da vigilância da imprensa, a censura passa a aplicar uma nova estratégia. Os requerimentos de certificado de censura de filmes considerados ‘inadequados’ são “colocados na geladeira”. Inquirida pelos produtores, protege-se, afirmando que ‘o processo está em fase de julgamento’, sem que nada efetivamente esteja sendo feito. Desta forma, conseguem adiar a liberação de filmes, na espera de momentos ‘menos arriscados’.

Este procedimento incide sobre *Pra frente, Brasil* de Roberto Farias. Liberado para apresentação no Festival de Gramado, acaba confiscado durante o festival por agentes da Polícia Federal, pois, entre a expedição do certificado para exibição no festival e a noite de sua apresentação, o filme é assistido em Brasília, em análise para liberação pública. Ao assistir o filme, o cioso censor, preocupado com as conseqüências da liberação do filme em ano de eleição e copa do mundo, notifica os generais sobre o teor do mesmo. Estes, enfurecidos, expedem imediatamente mandado de busca e apreensão, trazem a cópia de Gramado para Brasília e o filme amarga oito meses “na geladeira”, só sendo liberado para exibição em território nacional após as eleições e a copa do mundo daquele ano, em dezembro de 1982, sem cortes.

### ***O fim da censura institucionalizada***

Estes procedimentos só se extinguirão com o fim da censura, estabelecido pela Constituição de 1988. A Divisão de Censura Federal é substituída pelo Departamento de Classificação Indicativa, que passa a recomendar horário e limite de idade para a programação na televisão e limite de idade para as salas de cinema.

Legalmente, é o fim da censura que sustentou o regime militar no poder por exatos vinte e quatro anos, seis meses e quatro dias. A partir deste momento, a censura ao cinema passa a ser determinada pelo mercado, já invadido pelo cinema de consumo,

majoritariamente norte-americano. Além disso, após duas décadas de perseguições, da extinção da Embrafilme, em 1990, e da extraordinária diminuição das salas de cinema no país<sup>24</sup>, assistimos ao afastamento do público brasileiro de seu próprio cinema.

Esta concorrência desleal com o cinema estrangeiro, a ausência de políticas públicas de apoio ao desenvolvimento de nossa indústria cinematográfica, de construção de salas de cinema, de distribuição, lega nossa produção à própria sorte, totalmente dependente do apoio de empresas que, através de leis de incentivo fiscal, podem aplicar quatro por cento dos impostos devidos em patrocínios culturais, e, evidentemente, têm o direito de escolher o que querem patrocinar, determinado, assim, os rumos da produção.

Mesmo a tão propagada retomada do cinema brasileiro deixou à margem os maiores mestres da cinematografia brasileira, como se nada houvesse existido até aqui, num reincidente e perigoso movimento de descoberta incessante da roda.

Apenas como exemplo, nos últimos dezesseis anos, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues rodaram quatro filmes cada um, Neville D’Almeida fez dois, Roberto Farias nada rodou.

## VI - Conclusão

No Festival de Cannes de 1964, Georges Sadoul, crítico de cinema francês e membro da Resistência francesa durante a ocupação nazista da França na Segunda Guerra Mundial, ciente do golpe militar que acabara de ocorrer no Brasil, e da recusa de Roberto Farias em aceitar convite para permanecer trabalhando como diretor na Europa, apóia sua decisão de retornar ao Brasil dizendo-lhe: “Façam seus filmes, como for possível. Não parem. Porque um dia isso vai passar, e nesse dia, seus filmes estarão lá para contar essa história”<sup>25</sup>.

Seu conselho foi seguido. A luta de cineastas e produtores contra a censura, durante quase três décadas, sua coragem de buscar todas as formas possíveis para continuar produzindo e de aceitar negociar com o inimigo, entendendo nisso resistência, nunca entreguismo ou cooptação, nos legou uma generosa herança cultural, da qual não podemos prescindir.

---

<sup>24</sup> Segundo Roberto Farias, nos anos 70 eram três mil e quinhentas salas, com capacidade média de seiscentos lugares. Hoje se resumem a duas mil, com capacidade média de 250 lugares. O mercado brasileiro, que, em números médios, nos anos 70 contava com dois milhões e cem mil lugares, hoje se resume a quinhentos e cinquenta mil. Uma diminuição da ordem de um milhão, quinhentos e cinquenta mil lugares. Depoimento de Roberto Farias à autora, março de 2006.

<sup>25</sup> Entrevista de Roberto Farias à autora, dezembro de 2000.

No entanto, certas formas de resistência, necessárias e imprescindíveis em certos momentos, tiveram como efeitos colaterais o afastamento do grande público de nosso melhor cinema, tornado muitas vezes incompreensível, ora pelos cortes impostos, ora pela opção da linguagem possível. Este fato ajudou a cultivar a idéia, que ainda hoje persiste, de que “cinema brasileiro é ruim”.

A censura militar nos legou uma herança perversa que levaremos muitos anos para dismantelar. E para isso, é preciso assumir com seriedade a destruição cultural que provocou, cujos efeitos até hoje se fazem sentir, alimentados de forma importante pela desinformação das novas gerações.

Quando, muitas vezes, justamente, cidadãos brasileiros, revoltados pela exposição de seus filhos a emissões que consideram desapropriadas, e, na ânsia de protegê-los, invocam os “tempos da censura, onde isso não acontecia”, não percebem, porque não lhes são garantidas as condições, as perdas que os anos de censura nos legaram.

Por isso, também é urgente repensar o conceito de “guardar”. O poeta Antonio Cícero sugere que:

“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. (...) Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema: Para guardá-lo”<sup>26</sup>.

Esta é a filosofia inspiradora do projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro”, que patrocinado exclusivamente pela Petrobras, trabalha com o objetivo de tratar digitalmente e disponibilizar gratuitamente ao público os processos de censura do período militar, relativos aos filmes brasileiros. A preservação deste acervo e sua efetiva disponibilização ao público colaboram para a construção de nossa História, afirmam nossa identidade enquanto povo, garantem a transparência das provas documentais, permitem a reflexão, o direito ao questionamento, e em última instância, o justo exercício da cidadania.

Porque censura nada tem nada a ver com classificação indicativa. Censura não tem nada a ver com controle de horários na definição da programação. Tem a ver com

---

<sup>26</sup> CÍCERO, Antonio. Guardar: poemas escolhidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997: 11

proibição das liberdades individuais, com a negação do direito à livre expressão, com manipulação de informação, de vidas, de caminhos e sonhos.

Onde censura foi autoritarismo, classificação indicativa, desde que rigorosamente baseada na defesa do direito constitucional à liberdade de expressão e no dever de proteção à criança e ao adolescente, se fará Democracia. Onde antes imposição, hoje direito de escolha. Onde antes opressão, hoje respeito. Onde antes sórdida manipulação, hoje livre exercício da cidadania. Onde antes muro, para sempre caminho.

o◇o

Artigo publicado em:

Classificação Indicativa no Brasil – desafios e perspectivas

Org.: Claudia Maria de Freitas Chagas, José Eduardo Elias Romão, Sayonara Leal

Editado por Ministério da Justiça – secretaria Nacional de Justiça

Brasília – junho 2006

300 páginas

ISBN – 85-60269-00-6

Revisado em agosto de 2007

Este texto é protegido pelas leis de direito autoral.  
Seu uso está liberado desde que citadas fonte e autoria.

Como citar:

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.