



Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3>

ISSN 2177-2940
(Online)

ISSN 1415-9945
(Impresso)

O documentário brasileiro na mira da censura (1964-1988): notas introdutórias

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v23i3.45078>

 Cássio dos Santos Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Brasil. E-mail: tomaim78@gmail.com

Palavras-chave: Documentário brasileiro; Censura cinematográfica; Ditadura Civil-Militar; DCDP.	O documentário brasileiro na mira da censura (1964-1988): notas introdutórias Resumo: Estudo sobre como a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) tratou o documentário brasileiro produzido nos anos de 1960/70 e 1980. Ao analisar os pareceres de censura de 23 filmes – documentos disponíveis no site do projeto <i>Memória da censura no cinema brasileiro 1964-1988</i> – optou-se por estudar os casos de <i>O país de São Saruê</i> e <i>Iracema, uma transa amazônica</i>. Nas décadas de 1960/70 presenciamos o surgimento de um novo documentarismo que buscava retratar o “Brasil profundo”, o país das desigualdades que tanto se conflitava com a imagem desenvolvimentista que a propaganda da ditadura difundia. Ao analisar a censura a estes filmes constatou-se que as dinâmicas censórias se valeram tanto de questões morais quanto de posicionamentos políticos-ideológicos.
Key words: Brazilian documentary; Cinema censorship state; civic-military dictatorship; DCDP.	Brazilian documentary on censorship's target (1964-1988): introductory notes Abstract: Research on how the Division of Censorship and Public Entertainment (DCDP) treated the Brazilian documentary made in 1960s, 1970s and 1980s. In analyzing the censorship rulings of 23 films – documents available on the project website “Memory of censorship in Brazilian cinema 1964-1988” – it was decided to investigate the cases of “O País de São Saruê” and “Iracema, uma transa amazônica”. It was in the 1960s and 1970s the emergence of a new documentarism movement aiming to portray the “Deep Brazil”, a country of inequalities contrasting with developmentist propaganda of the dictatorial government. By looking at the censorship for these films, it was noted that censorship dynamics invoked used both moral and political ideology issues.
Palabras clave: Documental brasileño; Censura cinematográfica; Dictadura Civil-Militar; DCDP.	El documentario brasileño en la mira de la censura (1964-1988): notas introductorias Resumen: Estudio sobre cómo la División de Censura y Diversiones Públicas (DCDP) trató el documental brasileño producido en los años 1960/70 y 1980. Al analizar los dictámenes de censura de 23 películas - documentos disponibles en el sitio del proyecto “Memoria de la censura en el cine brasileño 1964-1988” - se ha optado por estudiar los casos de <i>O país de São Saruê</i> y <i>Iracema, uma transa amazônica</i>. En las décadas de 1960/70 presenciamos el surgimiento de un nuevo documentalismo que buscaba retratar el “Brasil profundo”, el país de las desigualdades que tanto se enfrentaba con la imagen desarrollista que la propaganda de la dictadura difundía. Al analizar la censura a estas películas se constató que las dinámicas se valieron tanto de cuestiones morales como de posicionamientos políticos-ideológicos.
Artigo recebido em: 23/10/2018. Aprovado em: 29/05/2019.	

Introdução

O que se apresenta aqui é uma primeira investida de estudo no campo da censura cinematográfica durante a ditadura civil-militar, tendo como principal objeto o documentário brasileiro produzido nas décadas de 1960/70 e 1980. Conhecer as práticas de censura a este tipo de cinema no Brasil, naqueles fortes anos de repressão às artes, principalmente àquelas que se encarregavam de fazer uma crítica social e política ao regime, tem sido possível com a abertura da documentação do período, como os arquivos relativos ao Fundo da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), hoje depositados no Arquivo Nacional, em Brasília. Proponho algumas reflexões introdutórias para pensarmos o lugar do documentário na história da censura brasileira, que a ideologia censória da época não poupou este tipo de cinema, muitos foram os filmes de não-ficção que sofreram cortes, proibições e alguns sequer foram exibidos em território nacional devido ao receio de que seus realizadores fossem presos.¹

Para um primeiro contato com as fontes, em especial os pareceres do Serviço de Censura da DCDP, contei com a

documentação disponível no site do projeto *Memória da censura no cinema brasileiro 1964-1988*.² Como se trata de um banco de dados com mais de 283 filmes, em que as produções não estão divididas por categorias, como ficção e documentário, tive que ir identificando um a um os filmes que constam da lista, contando com um conhecimento prévio da produção de documentários da época estudada. Chegou-se à documentação de 23 documentários que tiveram Certificado de Censura emitido no período entre 1970 e 1987.³ Mas não quer dizer que filmes produzidos em anos anteriores não foram censurados, uma pesquisa nas documentações do Fundo da DPDC, depositado no Arquivo Nacional, certamente nos levará a títulos de documentários censurados nos primeiros anos do regime dos militares. Nesta primeira investida, filmes como *Cabra marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Guerra do Brasil* (Sylvio Back, 1987), *Anos JK* (1980) e *Jango* (1984), ambos de Silvio Tendler, *Greve* (João Batista de Andrade, 1979), e alguns documentários realizados por Glauber Rocha, como *Maranhão 66* (1966), *História do Brasil* (1974) e *Di* (1977), só para citar alguns títulos que estão entre os identificados.

¹ Importante destacar que este estudo não visa construir um lugar de destaque para o documentário no contexto histórico da censura a filmes brasileiros durante a ditadura civil-militar, tão pouco considera que o documentário seja um filme mais político que qualquer filme ficcional, ou que a censura tenha poupado os filmes ficcionais, que como sabemos não é verdade. O que se busca compreender aqui são as particularidades deste cenário censório para com o documentário brasileiro, sendo que nos anos de 1960/70 vemos imergir um “novo” documentarismo no país.

² Para mais detalhes consultar <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>.

³ Por mais que se reconheça que aqui utilizo de documentos reproduzidos em um site, e que a documentação ali disponível segue determinados recortes já estabelecidos por outra pesquisadora, é preciso esclarecer que apresento aqui é um estudo preliminar, que visa dar pistas de como a censura da ditadura civil-militar tratou um tipo de cinema, o documentário, levantando problematizações que possam alimentar pesquisas futuras.

Depois de uma primeira análise da documentação, em especial dos pareceres, decidi por concentrar a atenção em dois documentários que, na época, “deram trabalho” aos técnicos de censura da DCDP: *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971) e *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974). Ambos são filmes já citados em outros trabalhos sobre censura cinematográfica no Brasil, até mesmo pela longa batalha que travaram no órgão censório. Mas a escolha se deu em função da própria documentação produzida sobre eles pelos censores da época: o primeiro teve 05 pareceres entre 1971 a 1981, e o segundo, 15 pareceres entre 1977 e 1982.⁴ É preciso explicar que *Cabra marcado para morrer* está entre os documentários que mereceram uma maior atenção dos censores, tendo 09 pareceres emitidos entre 1984 e 1987, no entanto, acredito que este filme exige uma análise individualizada, pois o filme de Coutinho foi lançado já no período de abertura política no país, contexto que traz aspectos novos para a censura de diversões públicas, em especial para a televisão.

⁴ As censuras aos filmes *O país de São Saruê* e *Iracema...* tiveram ampla repercussão no campo do cinema e na mídia impressa, tendo sido veiculados em diversos momentos por jornais de grande circulação da época; assim como ambos os documentários já foram muito bem explorados por Inimá Simões em seu *Roteiro da Intolerância*, e é recorrente citações a estes filmes em outros trabalhos que abordam o papel da censura cinematográfica no Brasil. Apesar disto, acredito que uma leitura comparada, como se propõe aqui, dos pareceres de censura aplicados a estes dois filmes, possa colaborar com interpretações do que estava em jogo na prática censória da época quando o alvo era a produção documentária brasileira.

A escolha por *O país de São Saruê* e *Iracema, uma transa amazônica*⁵ também ocorreu por estes filmes levarem a censura a apresentar motivações semelhantes na hora do veto, tendo em vista que ambos os filmes tocam em temáticas da miséria, do abandono social que se chocam diretamente com a imagem desenvolvimentista da propaganda política do regime.

O interesse por estudar como a censura brasileira dos anos de 1964 a 1988 tratou o documentário brasileiro deriva, primeiramente,

⁵ Sobre o filme *Iracema...* existe uma particularidade conceitual do mesmo constar entre os objetos deste estudo. Por se tratar de um filme híbrido, um misto de ficção e documentário, alguns poderia dizer que *Iracema...* é um filme ficcional e que não deveria estar em um estudo sobre a censura no documentário brasileiro. Entretanto, para justificar esta minha escolha, pois não foi ingênua, reconheço a importância deste filme para a história do documentarismo brasileiro, por problematizar a dicotomia ficção versus realidade no campo do documental, e não sou eu que atesto esta importância, mas sim o É Tudo Verdade, principal festival internacional de documentário da América Latina que selecionou o filme de Bodansky e Orlando Senna para a Mostra de Filmes da 7ª Conferência Internacional do Documentário, realizada durante a 12ª edição do festival em 2007. Recentemente, *Iracema...* foi considerado por críticos e pesquisadores de cinema como um dos 50 melhores documentários brasileiros, a partir de consulta promovida pela Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema). Mas me apeguei mesmo ao fato de que a maioria dos pareceres de censura relativos à *Iracema...* referem-se ao filme como documentário ou como “ficção-documentário”. Ou seja, estou protegido pela fonte. Na época os censores leram (ou receberam) o filme como um documentário. Com exceção do ator Paulo César Pereiro, que interpreta o caminhoneiro Tião Brasil Grande, os demais personagens são pessoas oriundas da realidade retratada pelo filme; e a protagonista, Iracema, na verdade foi interpretada por Edna de Cássia, uma jovem de 14 anos que Jorge Bodanzky conheceu em um programa de auditório. Logo, mesmo os censores sendo alertados de que havia encenações, atores contratados, isto não impediu do filme ser lido no “modo documentarizante”, que segundo Roger Odin (2012, p.35), é uma leitura que trata o filme como documento, ou seja, todo espectador que vê o filme nesta chave constrói um “enunciador pressupostamente real”, com o objetivo de “obter informações sobre a realidade das coisas do mundo.”

de um caráter estritamente historiográfico. Pouco se conhece sobre a censura à produção audiovisual brasileira durante a ditadura. Já temos uma produção historiográfica consistente e amadurecida sobre a censura à imprensa no Brasil, mas o mesmo não pode ser dito a respeito da prática censória a que foram submetidas as diversões públicas, como o teatro, as festas populares, o cinema e a própria televisão, que a partir dos anos de 1970/80 se destacou como um dos principais veículos de comunicação para a sociedade brasileira. Nos últimos anos, presenciamos o aparecimento de algumas pesquisas que se interessaram pelas telenovelas e suas relações com o órgão de censura da ditadura, mas ainda é muito tímido o conhecimento que se produziu sobre o audiovisual brasileiro e a censura.

Também nos chamou a atenção o fato de que foi nas décadas de 1960/70 que presenciamos no Brasil o surgimento de um novo documentarismo, que influenciado pelo “cinema verdade” buscava retratar o “Brasil profundo”, o país das desigualdades que tanto se conflitava com a imagem desenvolvimentista que a propaganda da ditadura difundia. Estudar a censura a esta produção documentária nos ajuda a compreender melhor o papel que este cinema desempenhou em termos de resistência frente ao regime, ou o quanto a ditadura foi danosa a esta fase embrionária do documentarismo brasileiro.

Mas antes de seguirmos, é preciso destacar que a DCDP é herdeira de outros órgãos criados no Brasil com a orientação para a censura prévia de diversões públicas, a exemplo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado em 1939 pelo Estado Novo, sendo este substituído posteriormente pelo SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) em 1945, logo após o país retomar os rumos democráticos. O SCDP estava subordinado na época ao Departamento Federal de Segurança Pública, que depois foi transformado em Departamento de Polícia Federal. Até meados da década de 1960 a atividade censória era descentralizada através de setores estaduais ou superintendências regionais, mas a partir de 1966 o governo dos militares decidiu por centralizar a censura em Brasília, capital do país. Só em 1972 foi criada a DCDP, subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Em 1988 o órgão foi desativado, após a promulgação da nova Constituição.⁶

Estado, censura e cinema

Em termos contextuais é preciso considerar que a efervescência dos anos de 1960 colocou em evidência três pólos de desenvolvimento do documentário da época, uma vez que estes grupos, em seus respectivos países, reuniram experiência histórica, progresso técnico e liberdade de criação na

⁶ Para mais detalhes ver CARNEIRO (2013) e VIEIRA (2010).

produção cinematográfica. São eles: o ONF em Montreal, o Comitê do Filme Etnográfico, em Paris, e a equipe Leacock-Drew, nos Estados Unidos. Segundo Gauthier, devido a causas como o subdesenvolvimento, a indiferença com o gênero documental, as restrições das liberdades e a falta de tribuna internacional, a experiência de outros países com o documentário nos anos de 1960/70 ficou restrita a dois caminhos: (1) seguir este movimento a despeito das dificuldades ou (2) definir outro caminho, às vezes contra o modelo dominante (2011, p.85).

O golpe de 1964 coincidiu com esta fase em que o documentarismo brasileiro começava a ser influenciado pelo tipo de cinema que estes movimentos preconizavam, e mesmo com a crescente onda de repressão que ocorreu nos anos seguintes, tendo a acreditar que para os documentaristas brasileiros da época a opção foi a de enfrentar as dificuldades conjecturais e seguir adiante defendendo os preceitos do “cinema verdade”. Foi nos anos de 1960/70 que pela primeira vez no Brasil a produção de documentários e a atividade do documentarista começaram a ganhar um maior distanciamento do Estado. Desde as primeiras experiências no campo da não ficção, como o cinema de cavação, os filmes naturais, e mais tarde os cinejornais e filmes educativos, a história deste cinema esteve associada ao Estado ou a um cinema “de encomenda”. Aspecto que veio a ser reforçado a partir de 1937, com o Estado Novo, quando pela primeira vez o Estado

brasileiro começou a financiar e a se preocupar com a propaganda política, com a criação de uma imagem do Brasil e do Chefe da Nação.

Quando se trabalha a censura cinematográfica no Brasil é preciso ter a compreensão do papel do cinema para o Estado. Não apenas sobre o que era proibido de ser visto na grande tela, mas também o lugar estratégico e político que o cinema ocupava no Estado brasileiro. Em se tratando de cinema documentário, ou de cinema de não ficção para sermos mais abrangente, sabemos que desde o Estado Novo, quando se criou leis específicas para estimular a produção de filmes nacionais, o caminho da não-ficção pareceu um terreno mais sólido e palpável para a realização cinematográfica nacional, principalmente àquela destinada à propaganda do regime. Pinheiro Lemos (1942, p.297), um dos intelectuais estadonovista, em artigo publicado na Revista Cultura Política, foi categórico ao defender que “a única orientação artística possível e legítima do cinema é no terreno do documentário”. Para ele a produção oficial devia seguir este caminho por três razões: (1) este tipo de cinema não exige grandes despesas técnicas; (2) necessita de pouco investimento e (3) de pouca intuição cinematográfica (LEMOS, 1942, p.201). E esta orientação foi seguida. No interior do Estado Novo havia inclusive disputas ministeriais para quem iria deter o monopólio do cinema oficial de Getúlio Vargas, que mais tarde ficou nas mãos do DIP com a produção do Cine Jornal Brasileiro. Entretanto, coube ao Ministério da Educação a

produção de filmes educativos por meio do INCE, e até o Ministério de Agricultura produzia seus próprios filmes, como demonstrado em trabalho anterior (TOMAIM, 2016).

A propaganda política do regime dos militares também se valeu do cinema de não ficção, como as produções do cinejornal *Brasil Hoje*, pela Agência Nacional (1967-1979), e dos filmes educativos e institucionais da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp – 1968-1973), que depois foi transformada em Assessoria de Relações Públicas (ARP – 1974-1978). Apesar dos militares terem o receio de que suas investidas no campo midiático, seja em termos de propaganda ou de censura, fossem comparadas à atuação do DIP, é preciso reconhecer que as matrizes ideológicas do Estado Novo foram retrabalhadas pela ditadura militar, como a valorização da mistura racial, a crença no caráter benevolente do povo, o enaltecimento do trabalho e uma certa ideia de nação (FICO, 1997, p.34). O abandono do caráter personalista que tanto caracterizou a propaganda do Estado Novo foi o diferencial que a Aerp/Arp apostou para se ver livre da herança do DIP, logo se empenhavam para não fazer propaganda exaltando as lideranças militares. Mas em um ou outro momento, como a época da comemoração da conquista da Copa do Mundo de 1970, pela seleção brasileira de futebol, o que se viu foi uma projeção da figura do Presidente Médici. Por outro lado, Fico destaca que esta defesa que os

Chefes da Aerp e da Arp faziam de uma ausência do personalismo na propaganda política da ditadura militar também esteve relacionada ao fato de que era complicado para o regime sustentar, em um veículo como a televisão, uma propaganda que apenas cultuasse as figuras dos generais (FICO, 1997, p.89).

Censura: técnica ou gosto pessoal?

Antes de debruçarmos sobre os documentários censurados durante a ditadura civil-militar, penso que se faz necessário voltar o nosso olhar para um aspecto que me parece sempre ter caracterizado a prática de censura no Brasil: a noção de gosto pessoal. Por mais que durante os governos militares, a partir de 1968, se teve uma preocupação com a profissionalização dos censores, tendo em vista que a lei nº 5536/68 instituiu a exigência de ensino superior (Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia) para os concursos para os cargos públicos de técnicos de censura, e eram oferecidos a estes censores cursos de formação, acredito que o gosto pessoal tenha guiado, na maioria das vezes, os pareceres da censura. Por isto apostar que a censura aos filmes documentários no país tenha sido exercida a partir de uma determinada moralidade que, por sua vez, não deixa de ter sua conotação política enquanto prática censória, no seu dever de proibir.

No entanto, seria ingênuo acreditar que isto seria uma particularidade da censura institucionalizada na época dos militares. Como nos lembra Souza (1990), as decisões do que era bom ou não para o público brasileiro cabiam a uma área restrita da burocracia estadonovista, entretanto, nem sempre o julgamento de um filme acontecia de acordo com as normas censórias da época, mas sim revelava um gosto particular do censor. Em uma de suas crônicas em *A Manhã*, em novembro de 1941, Vinicius de Moraes comentou sobre a “lástima” que era assistir aos filmes do tempo do DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) quando exerceu a atividade de censor. Criado em 1934, o DPDC foi o órgão que antecedeu o DIP. Segundo Vinicius de Moraes os cinegrafistas tinham “a sedução das ruas sujas, dos pantanais, das caras feias [...]” (apud. SOUZA, 1990, p.213).

Este Brasil “feio” já preocupava e incomodava a crítica cinematográfica brasileira desde a segunda metade de 1920, quando a revista *Cinearte* iniciou uma aberta campanha pela higienização do cinema brasileiro, condenando os filmes de cavação, os filmes naturais e os cinejornais por acreditar que as imagens que este cinema propagava do Brasil no exterior não condiziam com o país moderno, urbano e civilizado, como procurei demonstrar em trabalho anterior (TOMAIM, 2011). Longe de querer aqui igualar as atividades da crítica e da censura cinematográficas, mas nota-se que,

quando o assunto é a imagem do Brasil na tela pela via da não ficção, o registro *in loco* da realidade brasileira parece soar perturbadora para uma parcela da nossa intelectualidade.

Alguns pareceres dos censores da ditadura civil-militar denotam esta mesma preocupação ao analisarem alguns documentários que apresentavam imagens “nuas” do sertão e do interior do Brasil, imagens de um realismo que não combinava com a propaganda dos militares. Muitas vezes a censura se detinha no valor indicial do documentário, a subversão deste tipo de cinema estava no seu caráter indexador da realidade. Temiam as imagens porque revelavam um Brasil que não foi “pra frente”, contradizendo um dos principais *slogans* do regime.⁷ Por outro lado, um filme poderia ser liberado para exibição porque o censor o considerou simplesmente um “Documentário sem grande valor cultural, mal feito [...]”. Foi o que ocorreu com *Arraial do Cabo* (Paulo Saraceni & Mário Carneiro, 1959) que foi analisado pela censora Therezinha de Toledo Neves em 16 novembro de 1970. O documentário retrata a vida de pescadores do vilarejo do Arraial do Cabo, no litoral do

⁷ É preciso fazer a ressalva que aqui o documentário não é lido como um reflexo da realidade, como se na película fosse capaz de “registrar” o real, que o filme se “impregnasse do real”. Mas sim como um produto artístico, do campo cinematográfico, que se coloca à disposição de representar o mundo vivido (NICHOLS, 2005), e ao representá-lo o reinventa, o reexamina a partir do ponto de vista do cineasta. No caso dos censores, afirmar que estes “temiam as imagens” deste tipo de cinema é no sentido da sua potência política, dos usos (manipulação) que os diretores faziam de certas imagens do Brasil e que entravam em choque direto com o imaginário do Brasil dos militares que a propaganda política do regime difundia.

Estado do Rio de Janeiro, numa época de transformação que ameaçava a sua sobrevivência. É considerado um marco da filmografia cinemanovista, sendo um dos primeiros documentários “no qual sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia” (RAMOS, 2004, p.83-84).

No parecer de Therezinha não há nenhuma menção a personagens, mensagem do filme, última impressão do censor e o valor educativo, itens que constavam do formulário a ser preenchido pelos técnicos de censura na época. Tampouco há algo que aponte para o que incomodou a censora. O que a levou a considerar o filme sem “grande valor cultural”? Aliás, o filme foi liberado sem qualquer impropriedade por ser “feito”. Decisão em que pesou mais o gosto duvidoso da censora do que as normativas censórias da época.

Segundo Vieira, mesmo com tentativas constantes do regime em regulamentar o trabalho da censura, em oferecer treinamentos, “Os pareceres não cumpriram, em sua maioria, o que em princípio seria sua função como documentos burocráticos, ou seja, transmitir uma análise sem opiniões pessoais, apenas com o enquadramento do considerado transgressor com a lei vigente” (2010, p.73). Em resumo, assim como Therezinha, outros censores não se abdicaram de transpor para os textos suas opiniões, gostos e visões ideológicas. Entretanto, não quer dizer que estes censores ao manifestarem suas opiniões

pessoais nos pareceres, sem se adequarem à burocracia do departamento de censura, não estariam de acordo com a proposta ideológica do regime. Pelo contrário, a posição conservadora-autoritária de muitos censores tinha sintonia com a moral que o regime preconizava. O gosto pessoal estava a serviço do político. Aspecto que merece um maior aprofundamento em trabalhos futuros, mas que aqui fica como um ponto de partida, até mesmo porque não considero que isto era uma particularidade da censura aos filmes documentários, pelo contrário, atravessa a própria prática censória de diversões públicas no país a despeito das tentativas de sua profissionalização pelos governos militares.

Censura moral x censura política

Gauthier quando comenta sobre a censura de filmes, atesta uma diferença entre o filme ficcional e o documentário. Segundo o autor, se proíbe um filme ficcional por dar maus exemplos, de perverter os jovens, por contrapor-se a um modelo de moral dominante, já o documentário é censurado por ser acusado “ou de mostrar uma verdade incômoda, ou de falsificá-la”. Logo, o documentário é interpretado como “[...] um atentado à verdade; a ficção, à moral” (GAUTHIER, 2011, p.31).

No entanto, ao analisar os pareceres censórios da época de mais de 20 documentários considero ingênua e precipitada a leitura de que a censura de diversões públicas, incluindo aqui o cinema, estava

voltada apenas para a questão da “moral e dos bons costumes”. Tendo a concordar com alguns autores (VIEIRA, 2010; CARNEIRO, 2013, MEIZE, 2014, FICO, 2002, KUSHNIR, 2012) que preferem acreditar que durante a ditadura civil-militar coexistiu uma censura moral e política no âmbito das atividades da DCDP. Para além do julgamento moral dos censores, que condenavam uma cena ou outra de nudez, um palavrão ali, outro acolá, esta nudez e este palavrão parecem ganhar mais força imagética (serem mais agressivos) por estarem compondo um filme documentário. Aqui o valor indicial ou indexador da realidade deste tipo de cinema soava ainda mais ameaçador à moral dominante da época.

Tendo a pensar com Kushnir de que a censura é sempre um ato político, sendo sua prática justificada a partir da defesa dos “interesses da nação”, ou da “moral e dos bons costumes”. Segundo a autora, durante o regime civil-militar “[...] a prática foi a de não desprezar a vigilância às ações da moralidade pública, enfatizando que essa era uma preocupação do governo” (2012, p.84). A despeito da censura de cunho moral que preconizada a atividade censória da época, não se pode negar que a DCDP coibia todo tipo de menção política que fizesse crítica ao regime nas diversões públicas, como ocorria com o cinema. Entretanto, como ressalta Fico, também é preciso considerar que “O uso especificamente político da censura de diversões públicas, porém, era tratado de maneira sigilosa e causava desconforto aos

censores da DCDP, diferentemente da censura moral, assumida orgulhosamente pela Divisão” (2002, p.259). Por outro lado, pensando no documentário, é inegável que os temas políticos tenha sido o principal alvo da censura neste tipo de cinema, mas não descarto o viés moral que levou certos censores a proibir alguns filmes, cortar algumas cenas por acreditarem ser “impróprias” para o público brasileiro. Se pensarmos o documentário como um produto audiovisual que dá a conhecer o mundo vivido, o que podemos ter de imoral nisto? O fato é que o documentário, assim como tantas outras produções culturais da época, estava a mercê da censura enquanto ato institucionalizado pelo Estado brasileiro, em que tudo deveria ser avaliado, aprovado ou proibido, como aponta Kushnir:

[...] o artigo 3º da 5.536/68, ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação, como também aos elementos de moral e bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida *sempre* [grifo da autora] como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas. Tudo – do livro ao filme, do jornal à música, do teatro ao Carnaval – era objeto de censura: avaliação, aprovação ou proibição (KUSHNIR, 2012, p.105-106).

Não se nega que a preocupação habitual da DCDP era com a moral e os bons costumes, tanto que os filmes que mais sofreram cortes foram os de natureza erótico-pornográfico, mas “a censura de costumes também esteve voltada à questões de cunho estritamente político-ideológico” (CARNEIRO, 2013, p.62). A defesa da moral e dos bons costumes mascarava o verdadeiro objetivo do órgão

ensor: auxiliar no combate contra as ideias contestadoras do regime vigente. Para a autora, “[...] a disseminação da ‘imoralidade’ seria percebida pela censura e pelos órgãos de informação como uma estratégia do movimento comunista para enfraquecer os valores tradicionais e preparar a revolução” (CARNEIRO, 2013, p.62). Segundo Vieira, em uma análise mais abrangente dos pareceres se nota que uma transgressão imoral poderia também conotar uma transgressão subversiva para os censores da época (2010, p.92).

Dentro deste contexto temos a compreensão de que a DCDP agia politicamente. Em setembro de 1973, o órgão comunicou às autoridades policiais que havia fortes indícios da existência de um grupo de cineastas de tendências esquerdistas empenhado em produzir filmes documentários no Brasil com fins subversivos. Quem liderava esta equipe era o antropólogo e cineasta Jean Rouch, segundo a denúncia. Rouch foi um dos idealizadores do “cinema verdade” na França, que se destacava desde meados de 1960 como uma tendência “revolucionária” para o documentarismo da época. A denúncia apontava que Rouch em breve retornaria ao Brasil para ministrar um curso de elaboração de documentários com o objetivo de ensinar aos brasileiros como a técnica e a estética do “cinema verdade” lhes ajudariam “a mostrar a realidade social deprimente, para dispor o público espectador à reação, à revolta, à ação contra as autoridades”, relatou a Direção da

DCDP em Informe de 13 de setembro de 1973 (CARNEIRO, 2010, p.140).

O documentário parece estar na mira da censura na década de 1970. Em uma aula intitulada “O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo”, elaborada por Waldemar de Souza, em 26 de agosto de 1973, dentre alguns cursos de formação que ele ministrou aos censores, se ensinava que cineastas franceses atuavam em quatro frentes para conquistar as mentes dos jovens universitários para os pensamentos da esquerda. Curiosamente, a primeira destas frentes era a exibição de documentários nacionais que revelassem “os conflitos do nordeste para acionar a juventude universitária contra o governo (ao constatar a permanência dos desníveis regionais norte-nordeste-centrosul)” (CARNEIRO, 2010, p.194).⁸

Dois documentários na mira

Um filme que sofreu com esta orientação foi *O país de São Saruê* (1971),

⁸ Segundo o curso de Waldemar de Souza os cineastas franceses também atuavam em outras duas frentes para influenciar os jovens brasileiros. Uma delas era exibir filmes “repletos de violência praticada por estudantes” que eram apresentados sob o rótulo de filmes de arte, e a outra era a co-produção de filmes com artistas e intelectuais brasileiros que mascarariam os verdadeiros objetivos dos cineastas franceses. Por último, buscavam estimular nos estudantes brasileiros a facilidade de filmar com os novos equipamentos da época, como a câmera Super 8mm, com a finalidade de que se produzisse “[...] as mensagens-imagens que interessam aos subversivos: norte-nordeste” (CARNEIRO, 2010, p.194).

ficando proibido de ser exibido no país por oito anos. O documentário de Vladimir Carvalho retrata as relações do homem com a natureza no sertão nordestino, apresentando uma forte crítica social sobre as condições da luta deste sertanejo contra a seca, o latifúndio e a miséria desde os tempos do Brasil Colônia. Em 1971, o filme estava inscrito para participar da Mostra Competitiva do Festival de Brasília, mas no fim de novembro foi excluído da programação. O primeiro parecer, de setembro daquele ano, redigido por Manoel Felipe de Souza Leão Neto, apresenta o documentário da seguinte maneira: “Filme documentário apresentando aspectos [sic] da miséria e do subdesenvolvimento do Nordeste brasileira de maneira derrotista e pouco recomendável para divulgação nos cinematógrafos do País”. Segundo o relato do censor, o documentarista teria dado prioridade “[...] aos problemas negativos e ao sofrimento do camponês, deixando de lado um olhar mais desenvolvimentista sobre aquela região [...]”, e segue o texto, “[...] evitando filmar cenas destacadas do progresso e das facilidades econômicas já encontradas na região” (PARECER S/N, 1971a), como aquelas já concedidas pelos órgãos do governo.

Vladimir Carvalho “peca” por não fazer propaganda do regime. As imagens do sertão em *O país de São Saruê* incomodam tanto o censor que ele as atesta como imagens “derrotistas” que, por sua vez, ferem o interesse nacional. O filme representava um perigo para a ordem estabelecida. Um segundo

parecer de 1971 relata que o documentário apenas transmite uma mensagem de abandono, de esquecimento daquela região por parte do governo brasileiro, o que a censora contesta dizendo que o tom negativo e pessimista da obra vem de encontro “ao conceito ora adotado e pôsto em prática pelo Governo brasileiro”. Ao final do parecer, Teresa Cristina é contrária à liberação do filme, “ainda mais que não se mencionam planos e metas de desenvolvimento ora em implantação naquela região do país, pois concluiria com mensagem positiva” (PARECER S/N, 1971b).

Teresa Cristina questiona o título do filme, tendo dúvidas quanto à interpretação que ele sugere. Para ela “São Saruê” queria dizer “região perdida, por efeito maléfico”. Entretanto, segundo Inimá Simões, o título vem de um cordel, *Viagem a São Saruê*, em que o poeta popular Manuel Camilo dos Santos procurava se referir ao eldorado sertanejo, “[...] o lugar melhor que neste mundo se vê. Montanhas de cuscuz e pão, rios de leite e mel, árvores de dinheiro” (apud SIMÕES, 1999, p.140). A partir deste parecer fica uma pista: como valores de juízo e opiniões de senso comum atravessam os pareceres da censura, mesmo as justificativas sendo de cunho político-ideológicas, visando assegurar que imagens “derrotistas” não fossem difundidas para o espectador do cinema brasileiro.

Iracema, uma transa amazônica (1974), filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna, ficou interditado por sete anos. De acordo com Lapera, o fato de o filme ter sido realizado em

co-produção com a TV alemã ZDF – Canal 2, resultou em um jogo burocrático com a censura. Alegavam que devido à co-produção, o filme dificilmente poderia ser reconhecido como brasileiro, uma mera desculpa já que outras produções nacionais haviam contado com dinheiro estrangeiro em anos anteriores e nem por isto tiveram que enfrentar um longo processo como ocorreu com *Iracema...*. Apesar da censura no Brasil, o filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna foi exibido em 1974 em festivais internacionais, como na Semana da Crítica no Festival de Cannes, e na televisão europeia, vindo a ser conhecido do público do cinema brasileiro somente em 1981 (LAPERA, 2015, p.89).

Em Ofício de 31 de maio de 1976, o Chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas do RJ, Wilson de Queiroz Garcia, relata ao Diretor da DCDP que o setor de censura recebeu uma carta que continha como anexo um recorte do jornal *O Globo*, de 11 de maio de 1976, que fazia referência ao filme *Iracema...*. No entanto, no ofício não há sequer detalhes sobre o conteúdo da matéria jornalística. Apenas procura alertar a Direção do órgão para os novos projetos da dupla Jorge Bodansky e Orlando Senna que estavam em execução na época, como o filme *O Brasil é o meu lar*. Aparentemente, os censores estavam acompanhando as produções destes documentaristas, e como se pode ver, por meio desta documentação, ainda contavam com o apoio de alguns cidadãos cariocas

indignados por certos aspectos que o filme representava.

A carta a qual se refere o Chefe do Serviço de Censura foi escrita por um morador do bairro da Glória, no Rio de Janeiro, Carlos Alberto Azzi, datada de 24 de maio de 1976, e segue anexada ao ofício enviado à Direção da DCDP. Nesta correspondência, Azzi faz duras críticas ao filme *Iracema...*, mas curiosamente sem tê-lo assistido, somente com base no que leu no jornal *O Globo*. A sua denúncia visava exigir das autoridades censórias que tomassem alguma atitude em relação ao filme, por entender que o mesmo fazia um uso abusivo da criança que atuava como protagonista, interpretando uma prostituta. Azzi não aceita que “os ricos (os produtores de cinema), têm o direito de usarem a desgraça de muitas famílias para somente ganharem mais dinheiro” (OFÍCIO 364/76, 1976). Indignado aponta quatro aspectos no filme que deveriam ser melhor observados pelos censores:

1º - Foi USADA [sic] como artista do papel principal do filme, uma MENINA [sic] de 14 (quatorze) anos de idade [sic]. “Jornal O Globo”, pag. 35 de 11.05.1976.

2º - Que esta menina não tem condição social para saber o que representava, pois além de filha de simples operários (ver jornal), nunca assistiu a um filme, isto é, não sabia o “que” estava representando, nem “para que”.

3º - Por declararem os produtores deste filme, que esta menina já era uma prostituta, mesmo assim teria que ser respeitado o que ela fazia.

4º - Uma criança, isto é, menor de idade, pode, reconheço, trabalhar em filme que seja impróprio para menores, desde que esta criança não o assista depois. Mas uma menor, fazer um papel principal do filme, e como prostituta, acho que deve haver alguma falha da censura. Por isto chamo-lhes atenção

para este detalhe, que se não houve aprovação da censura federal, deverá ser este filme estudado pelas Autoridades [sic], em sinal de respeito às CRIANÇAS [sic] sobre quem hoje há tantos debates, e até mesmo lágrimas de pais que as perdem por deixar que se eduquem nas ruas, por culpa deles próprios, que depois chorarão muito ao ver seus filhos na ralé do mundo (OFÍCIO 364/76, 1976).

É importante notar que a censura do regime tinha não só apoiadores – o que a legitimava socialmente – mas também críticos, que assim como Carlos Alberto Azzi não abdicavam do seu “dever moral” de cobrar os servidores públicos (neste caso, os censores) de atuarem de forma mais veemente ao avaliarem os filmes. Ou como diz Kushnir, “[...] As manifestações da sociedade civil que clamavam por mais censura demonstram que, durante o tempo em que esteve em vigor, no período pós-1964, a tesoura e os cortes respondiam aos anseios de parte dos brasileiros” (2012, p.141-142).

Em março de 1977, o Museu de Arte Moderna do RJ, organizava por meio de sua Cinemateca o evento “Perspectiva 77”, que tinha como objetivo apresentar os filmes brasileiros inéditos no RJ, contanto com a participação de seus realizadores nos debates. Na ocasião desejava exibir *Iracema...*, logo, recorreu ao SCDP pedindo a sua liberação apenas para exibição dentro da programação da mostra. Pela primeira vez *Iracema...* seria examinado, pelo menos em termos oficiais. Tanto que em 10 de março de 1977, o Chefe

do SCDP, seção RJ, Wilson de Queiroz Garcia, encaminhou três rolos em 16mm do filme ao Diretor da DCDP e lhe comunicou que “verificará ter sido negada autorização para a sua exibição pelos aspectos negativos que o mesmo apresenta para o nosso país” (OFÍCIO 193/77, 1977). No documento informa que o filme não foi submetido à censura prévia. E que encaminhava, em anexo ao ofício, documento de caráter reservado em que constavam informações confidenciais que o SCDP possuía sobre o filme. No conjunto da documentação que tive acesso não foi identificado este documento de cunho confidencial.

O primeiro parecer é de 08 de março de 1977, o filme foi examinado pelos técnicos de censura Augusto da Costa e Ernani Ferreira. Os censores, na ocasião, consideraram a mensagem do filme “Negativa ao máximo, colocando nosso país em uma situação vexatória no plano social, humano, especialmente se visto o filme no estrangeiro” (PARECER 500, 1977). A preocupação maior dos censores estava em como o filme retratava a prostituição na Amazônia, considerando este “um dos pontos mais visados na película.”

O parecer ainda relata que o filme possui muitos palavrões e que estes são ditos de forma absurda, “do mais baixo escalão, muito chocantes”. Sobre o personagem do motorista, interpretado por Pereio, o censor se assombra com suas atitudes, já que ele faz contrabando de madeira, rouba gado na estrada, “além de se aproveitar das infelizes [as

prostitutas]”. Atitudes estas que são acompanhadas, no filme, de uma frase irônica do personagem conforme apontam os censores no parecer: “O Brasil é um país grande, é um país para frente, um país do futuro”. Uma clara alusão ao *slogan* da propaganda dos militares, que em *Iracema...* acaba sendo associado de forma irônica à imagens da triste realidade em que vivem uma parcela da população brasileira naquela região do país. Ao final, os censores decidem pelo “Veto Total” por considerarem *Iracema...* “atentatório ao decoro público e ferir a dignidade e o interesse nacional” (PARECER 500, 1977).

Um segundo parecer daquele ano também se posiciona a favor do veto. No entanto, a interdição era motivada, curiosamente, por questões externas ao filme. Os censores destacam a existência de “slogans” referentes ao Brasil em tom irônico, já denunciados em parecer anterior, e que o filme retrata problemas sociais da região, mas não veem isto como uma ameaça. Reconhecem que estes problemas já foram muito divulgados em jornais e revistas, e que o filme até poderia servir “como uma denúncia e alerta às autoridades competentes” (PARECER 1407/77, 1977). Em certa medida, os técnicos de censura, se não apoiavam a crítica social oferecida pelo filme, no mínimo reconheciam nele um discurso legítimo a respeito da realidade retratada. Ao final consideraram que a película até poderia ser liberada, mesmo que com restrição máxima e

alguns cortes, porém, a decisão por vetar a sua exibição em todo o território nacional se deu porque os produtores do filme teriam desobedecido aos trâmites legais tentando burlar os órgãos competentes com relação a sua exportação.

Em um terceiro parecer de 1977, uma comissão de seis técnicos de censura foi chamada para examinar o filme. Eles foram direto ao ponto. Segundo o parecer a prostituição seria o ponto central do filme, e mais uma vez se destaca o deboche do protagonista com o “slogan” da propaganda do regime. Para os censores ficou claro que “a intenção do produtor do documentário foi mostrar os aspectos negativos proventura [sic] existentes no Brasil, procurando influenciar psicologicamente o espectador contra o regime vigente” (Parecer 1478/77, 1977). Nestes termos, eles mantêm o veto total ao filme.

Nos primeiros pareceres dados aos documentários aqui analisados, por mais que exista um hiato temporal de três anos entre a produção e a exibição destes, nota-se que na década de 1970 os censores estavam afinados com o regime. Exigiram de *O país de São Saruê* que fosse mais propagandístico, que mostrasse as benéficas do governo brasileiro no Nordeste, ao invés de transmitir “uma mensagem de abandono, de esquecimento daquela região”. Talvez estivessem confundindo o filme de Vladimir Carvalho com filmes institucionais ou até mesmo cinejornais que eram produzidos pela Aerp, ou que desejassem que se assemelhassem a estes.

Por outro lado, combatiam *Iracema*... por este atacar de forma irônica o *slogan* da propaganda do regime. As imagens da prostituição, os palavrões podem até ter tido um peso em um primeiro momento – revelando o aspecto moral da censura – mas o que se vê prevalecer no terceiro parecer de 1977, em que seis técnicos foram acionados, é que se mantém o veto ao filme por este ser uma ameaça, por este se contrapor ao discurso que se queria hegemônico na época, por este “[...] influenciar psicologicamente o espectador contra o regime vigente.”

Somente em dezembro de 1978, a interdição a *O país de São Saruê* foi revista pelo DCDP. Uma comissão de cinco técnicos foi convocada, mas apenas um parecer foi redigido na ocasião. O parecer começa descrevendo cenas do filme que evidenciam a miséria nordestina, mas curiosamente aponta que resta, ao final, uma esperança: “as atenções governamentais despertadas para o problema planeja e inicia a execução de medidas saneadoras para a região” (PARECER 4719/78, 1978). No texto do parecer não há nenhuma menção se o filme sofreu alterações para o seu reexame na censura, se o diretor incluiu ao final do documentário alguma informação sobre estas medidas saneadoras do governo brasileiro. Ou se esta afirmação dos censores era apenas uma tentativa de reiterar textualmente os esforços do regime diante dos problemas sociais daquela região, já que o documentário fazia referência a uma realidade “antiga” do sertão

nordestino, como é expresso no parágrafo seguinte. Os censores fazem questão de mencionar a interdição do filme em 1971 para ressaltarem que, na atualidade, 1978, “ao documentário pouco resta de conotação política”, tendo em vista que as condições de vida na região “quase nada conservam da situação” que o filme representou na época. Na visão dos cinco técnicos de censura o filme poderia ser liberado pela seguinte razão: já não era mais uma ameaça.

O contexto social do nordeste e a situação política em que o país vivia em 1971 favoreciam o uso do documentário para fins de “divulgação dirigida”, por isto a sua interdição na época; mas ao final da década de 1970, o mesmo documentário estaria “restrito, ao trabalho técnico-artístico, sem qualquer força como meio de comunicação de massa, serve como registro das condições de vida de uma região”. No entendimento dos censores o filme teria se resumido a um mero “documento” audiovisual, algo inerte, sem potencial político. Por isto, a decisão por liberá-lo, mas com a ressalva contrária para a chancela “Livre para Exportação” por acreditarem que “a exibição no Exterior pode resultar danosa aos interesses nacionais, no caso de pouca informação acessória sobre a película”.

É interessante notar como em menos de 10 anos as visões mudam da censura em relação ao mesmo filme, ora é uma ameaça subversiva ao regime ora não apresenta nenhuma conotação política por suas imagens não refletirem mais a realidade, como

acreditavam os censores. O mesmo também vai ocorrer com *Iracema...*. Em 1978, o Museu de Arte de São Paulo tenta pela segunda vez a liberação para exibir o filme em sua programação. Em agosto daquele ano uma comissão de quatro censores decidiu pela manutenção do veto, concordando com as implicações já mencionadas nos pareceres anteriores (PARECER 3277/78, 1978). Ao final de 1979, Bodanzky solicita que o filme seja reexaminado, com o objetivo de obter um novo certificado de censura. O parecer de Domingos Sávio Ferreira libera *Iracema...* para exportação, mas o proíbe para menores de 18 anos em território nacional. O parecer apresenta uma descrição do filme sem esbarrar em adjetivações vazias, inclusive atesta o tom crítico do documentário ao afirmar que “Denunciando as distorções do processo de ocupação da Amazônia, o filme contrapõe aqueles problemas ao ufanismo oficial ligados aos projetos tipo ‘transamazônica’, expresso principalmente em slogans difundidos pelo governo e ironizados no desenvolvimento do enredo” (PARECER 5232/79, 1979). Para o censor, a crítica pela via da ironia à propaganda política do regime civil-militar não era algo que deveria incomodar e tão pouco ser o motivo para vetar o filme, tanto que ele reconhece que a produção de *Iracema...* se alinhava a outras críticas à ocupação da Amazônia já denunciadas nos mais diversos meios de comunicação do país. O censor até reconheceu a força do cinema em relação aos demais veículos de comunicação,

devido ao impacto que as imagens das mazelas sociais daquela região do país poderiam provocar no espectador, mas considerou que “o filme se insere perfeitamente num quadro de debates de problemas nacionais, não trazendo implicações que justifiquem a sua não liberação no momento atual” (PARECER 5232/79, 1979). Estranhamente, o filme se salvou por tratar de uma “pauta nacional”.

Em outro parecer, a técnica de censura Maria das Graças Sampaio Pinhati segue a decisão de liberar o filme para exportação e mantém a proibição para menores de 18 anos a fim de “resguardar uma faixa menos amadurecida, facilmente manipulável” da sociedade brasileira. Em seu relato a censora parece preocupada com o impacto do filme, devido “as sérias críticas de natureza política e social”, reconhecendo que o mesmo foi proibido em 1974 de ser exibido no Brasil, mas que sem autorização circulou fora do país, alcançando sucesso, e que nada foi feito para coibir “que fosse divulgado no estrangeiro uma imagem tão desprestigiada do nosso país”. Contrariada, a censora atesta que “Atualmente, no momento político em que vivemos, não encontramos motivos que possam impedir a liberação do filme para exibição no território nacional” (PARECER 5233/79, 1979), tendo em vista que as denúncias que o filme faz já estavam sendo amplamente divulgadas pela imprensa brasileira.

Um terceiro parecer, redigido por Maria Lucia Ferreira de Holanda, vem reforçar a impressão de que a conjuntura política do país

já dava sinais de “abertura” da censura no cinema brasileiro, permitindo que um filme como *Iracema*, de forte crítica social ao regime ainda vigente na época, pudesse ser liberado para exibição no território nacional. A censora, assim como os demais que examinaram o filme, atesta que as críticas apresentadas já eram velhas conhecidas do público brasileiro por meio da imprensa falada e escrita da época, e que o fato destas críticas estarem em um filme não era tão preocupante, pois estariam limitadas a um veículo (o cinema) “que de certa forma faz uma restrição de público”. A censora chega até a minimizar o documentário ao descrevê-lo da seguinte maneira: “Caracteriza tão somente uma crítica social contundente, expressiva, forte e irônica, usando um vocabulário grosseiro e vulgar, porém, adequado ao tipo de personagem” (PARECER 5234/79, 1979).

“Caracteriza tão somente uma crítica social contundente, expressiva, forte e irônica [...]”. A censora reconhece a potência de um documentário como *Iracema*, como o tom irônico ditado pelo protagonista intitulado Tião Brasil Grande, motorista de caminhão e negociante de madeira, se contrapõe à imagem do “Brasil do futuro” propagado pelo governo dos militares, mas ela e os demais censores que avaliaram o filme em 1979 apresentam um pensamento ingênuo ao menosprezarem a extensão do cinema enquanto meio de comunicação, ao menosprezarem o seu potencial de formação de uma opinião pública. Por perceberem que já existia uma crítica

semelhante, no final da década, expressa em outros meios de comunicação sobre a realidade retratada pelo filme, este podia ser liberado para exibição no país por não representar mais uma ameaça. Os censores desconsideravam que a crítica social de *Iracema*... no cinema vinha se somar àquelas que já haviam sido feitas anteriormente por outras mídias no país, aumentando os ataques ao imaginário de Brasil proposto pela propaganda política do regime.

Como se viu, os pareceres de 1978 e de 1979 sugerem que ao final desta década a censura aos filmes vinha sendo atenuada, no entanto não acredito que no período da abertura política a censura foi enfraquecida. Segundo Leonor Souza Pinto, a reestruturação da censura no pós-golpe dos militares pode ser identificada em quatro fases, sendo que a última, que vai 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” (2018, p.05).

Esta prática foi rotineira na DCPD entre a segunda metade dos anos de 1970 e a década de 1980. Um filme podia ser liberado para exibição no cinema, sem qualquer corte, mas quando reexaminado para receber a chancela para a televisão o mesmo filme poderia ser vetado, sofrer cortes, ou ter a sua exibição proibida para menores de 18 anos e ainda

recomendado para o horário depois das 22 horas. De alguma maneira, a censura preocupada com o papel que a televisão assumia no final da década de 1970 procurava “esconder” o documentário na grade de programação das emissoras, permitindo que ele fosse exibido em um horário em que, provavelmente, os membros da família brasileira não estariam dispostos a esperar para assistir.

Segundo Vieira (2010, p.92), o discurso censor da época apresentava uma preocupação extremada em assegurar uma moral conservadora, os vetos e cortes aconteciam motivados principalmente em nome de uma proteção da juventude e da família brasileira. Uma face do discurso censor que era apoiado por uma parcela da sociedade brasileira da época, como demonstrou Fico ao trabalhar com as cartas enviadas ao DCDP. Segundo ele, “Jovens e crianças aparecem especialmente indefesos nas cartas, demandando os cuidados da censura” (2002, p.270). O mesmo pode ser dito da carta de Carlos Alberto Azzi, morador do Rio de Janeiro, enviada ao Chefe do Serviço de Censura em 1976, criticando o fato dos diretores de *Iracema*... “usarem uma menina de 14 anos” para interpretar a personagem de uma prostituta. O cidadão cobra ações do órgão de censura. No entanto, nos pareceres, mesmo aqueles que vetaram o filme por mais de sete anos no cinema, não se tem nenhum registro de uma crítica pontual a este aspecto da protagonista ser uma jovem de

14 anos; criticam as imagens de prostituição, mas por estas agredirem “a moral e os bons costumes”. Arrisco dizer que os censores não se preocuparam com a “exploração” da imagem daquela jovem, como havia alertado Azzi, mas com as cenas “imorais” que poderiam afetar os “indefesos” jovens brasileiros, por isto proibir o filme de ser exibido na televisão, como veremos mais adiante.

Esta proteção da censura para com a juventude e a família brasileira já pode ser percebida no parecer de 1978 que libera *O país de São Saruê* para exibição nas salas de cinema do Brasil, mas com classificação etária para maiores de 14 anos. Mas a decisão aparenta uma certa contradição. Se “pouco resta de conotação política” ao documentário de Vladimir Carvalho, por que proibi-lo para menores de 14 anos? Segundo o texto, as cenas finais seriam chocantes para um público jovem. Ou seja, o perigo estava neste público ficar chocado com as imagens do filme, mas não se cogitava que este mesmo público, ou até mesmo um jovem de 18 anos, poderia se revoltar contra o regime após assistir a imagens que revelavam de forma crua a realidade do sertão. Suponho que as cenas a que os censores se referem são as que aparecem próximo dos cinco minutos finais, em específico uma foto de um padre, agachado junto aos cadáveres de uma mãe e filhos vítimas de uma enchente ocorrida na época em que o filme foi realizado. A câmera faz uma panorâmica nesta imagem evidenciando os rostos das crianças mortas. A

cena choca, ainda hoje choca. Mas é por provocar esta reação que a imagem é potencialmente política no interior da narrativa documentária de *O país de São Saruê*. É verdade que os censores souberam identificar estas imagens, mas não foram capazes de compreender o potencial político destas até mesmo para os jovens que estavam liberados para assistirem ao filme no final dos anos de 1970.

Em agosto de 1980, o produtor de *O país de São Saruê* solicita liberação para exibir o filme fora do país. A chancela “Livre para Exportação” é concedida após análise do filme pelo próprio Diretor da DCDP, na época, José Vieira Machado, conforme despacho em documento. O último parecer que se tem registro em relação ao documentário de Vladimir Carvalho data de 30 de março de 1981, trata-se de um parecer de censura para televisão. Os censores que avaliaram o filme mantêm a liberação dada em 1978 para a tela de cinema, ou seja, proibido para menores de 14 anos, reiterando a chancela do mesmo horário de exibição para a televisão: 22 horas. Qual o motivo? A película apresentava cenas de miséria (PARECER 961/81, 1981).

Se *O país de São Saruê* foi exibido na televisão nos primeiros anos da década de 1980, mantendo-se a ressalva de que continha cenas impróprias (da realidade miserável do Brasil) para menores de 14 anos, e que, portanto, deveria ser veiculado às 22 horas, horário em que se supunha ter um público

adulto diante do aparelho, e possivelmente um número menor de telespectadores, com *Iracema...* a censura não aliviou, o filme foi considerado impróprio para a televisão até que teve sua liberação concedida pelo Conselho Superior de Cinema (CSC).

Entre março e abril de 1982, cinco pareceres de censura para TV foram emitidos. O primeiro parecer já considerou *Iracema...* um filme inadequado para ser exibido naquele veículo. A motivação do veto era exclusivamente por questões morais. O documentário foi lido como uma ofensa ao decoro público e capaz de divulgar ou induzir aos maus costumes. “A linguagem utilizada é chula, com repetição de palavras. Além da denúncia das precárias condições de vida do colono e das belezas naturais, o filme se perde nas aventuras da jovem, sem apresentar, nem sugerir soluções. Não há um final da estória [sic], o filme é que termina” (PARECER 826/82, 1982).

Em outro parecer a crítica ao filme acentua o aspecto de “sequências onde são visualizados seios desnudos e, numa passagem, corpos despidos em conjunção carnal”. Mais do que pela crítica social que o filme apresenta, o censor, Moacir das Dores, o considera impróprio em função do veículo televisivo não ser o “recipiente” mais adequado para este tipo de filme que, na visão dele, exige um “público homogêneo, apto não só a apreciar seu valor artístico como a assimilar a crua realidade social, econômica e cultural retratada na obra” (PARECER 827/82, 1982). O telespectador

dos programas televisivos no início dos anos de 1980 não era este público, segundo o censor, que contra indica qualquer corte ao filme, pois de nada adiantaria para torná-lo mais apropriado para a televisão.

O terceiro parecer é também pelo veto. Inicialmente, a censora, Ivelice Gomes de Andrade, apresenta os pontos fortes da crítica social feita pelo filme, e define a personagem Iracema da seguinte maneira: “A personagem usada para representar a forma de imersão no submundo é uma jovem, despida de toda e qualquer norma de conduta, voltada, pura e simplesmente para a sobrevivência. Tal inconsciência, a leva à decadência gradativa, cuja sobra, é de um trapo humano [sic]”. Então, a decisão pela não liberação para a TV se dá “Por considerar a temática extremamente forte, ostentando ambientes de prostíbulo, o exagero de palavrões, cenas de sexo, a nudez, obscenidade, e ainda, a imagem negativa de empreendimentos de órgãos públicos, julgamos que o filme se distancia sensivelmente dos espetáculos considerados acessíveis ao veículo TV” (PARECER 1365/82, 1982).

No quarto parecer de 1982 o censor, Tabajara Fabiano de Santana Ramos, procura uma forma curiosa para apresentar o enredo do filme: “É explorado o ocorrido com uma moçoila da Região Amazônica que, embrenhando por ilusórios caminhos, atolou-se no brejo de areias movediças da prostituição” (PARECER 1366/82, 1982). Este é o tom de todo o parecer, em que o

técnico de censura busca florear o discurso, fazer uso de metáforas, como até citar trechos do texto de Metas e Bases para a ação do Governo, publicado em 1970, com o objetivo de reforçar seus argumentos contra a liberação do filme para a TV. Ramos, assim como os seus demais colegas censores da época, considerava que a maioria dos telespectadores brasileiros era jovens e que *Iracema* exigia um público adulto para a sua melhor compreensão. Assim, o filme foi proibido por conter “elementos capazes de levar o pessimismo e o desencanto ao telespectador juvenil, assistente admitido da TV” (PARECER 1366/82, 1982).

A avaliação que este censor fez do filme é merecedora de destaque, pois diferente das demais que vetam o documentário por mostrar corpos nus e em “conjunção carnal”, Ramos foca na crítica social que o filme faz sobre a realidade amazônica que, segundo ele, não passa de um caso esporádico estereotipado no cinema, “corriqueiro em todos os recantos do planeta Terra, completamente distante, todavia, está da incalculável potencialidade da Região Amazônica, não externando [o filme], também, os esforços do Governo Federal em solidificar o eldorado que surpreenderá o mundo” (PARECER 1366/82, 1982). Dentre os pareceres para a TV este é o único que apresenta uma perspectiva mais nacionalista ou de certo apreço às ações do regime no início da década de 1980, quando já acompanhamos o seu declínio. Os demais pareceres denotam um maior conservadorismo a respeito do que devia ser exibido na televisão brasileira.

No último parecer daquele ano o veto para exibição na TV é defendido pelo censor, Dalmo Paixão, com base no Código de Menores, tendo em vista que não houve cortes ou alterações na cópia destinada à televisão. No cinema, o filme foi liberado com a classificação etária para maiores de 18 anos. Já para a TV nem esta classificação era aceitável ou recomendável, na opinião dos técnicos de censura. Interessante é notar que o censor faz menções aos palavrões presentes nos diálogos do filme, porém, para ele não se trata de um artifício gratuito. Segundo Paixão, os palavrões eram características do “linguajar do próprio meio marginalizado” representado no filme (PARECER 1367/82, 1982). De certa maneira, o censor reconhece que as encenações trazem uma impressão de realidade ao documentário.

É preciso que se diga que estes cinco pareceres são frutos da batalha travada no âmbito da DCDP em 1982 para liberar o filme para exibição na TV. Em agosto daquele ano, a discussão vai parar no Conselho Superior de Censura (CSC). Segundo o parecer do Conselheiro Pedro Paulo Wandek de Leoni Ramos, o filme era de indiscutível valor artístico para a cinematografia brasileira, mas era preciso considerar o veículo a qual se destinava: a TV. “Bodanski fez ‘Iracema’ para cinema. Daí o linguajar solto e justificadamente chulo, compatível com o comportamento abordado, que envolve cenas de extrema crueza e contundência” (PARECER S/N, 1982).

Nos anos de 1970, quando *Iracema...* estava proibido de ser exibido em todo o território nacional, o veto era justificado pela existência de cenas de nudez, uso excessivo de palavrões, imagens cruas da realidade social que se contrapunham de forma irônica aos slogans da propaganda política do regime, aspectos que foram interpretados no início da década de 1980 como “compatível com o comportamento abordado” e aceitável de serem vistos no cinema, mas não na televisão. O parecer elaborado para nortear a decisão do CSC foi enfático: “‘Iracema’ não é filme para televisão, a não ser que sofra substancial transformação, o que – nas circunstâncias – se torna impossível, para não dizer absurdo” (PARECER S/N, 1982). Curiosamente, a despeito da opinião do conselheiro, em 08 de setembro de 1982 é emitido Certificado de Censura em que libera a exibição de *Iracema, uma transa amazônica* para a televisão após as 23h30, e determina alguns cortes de diálogos e expressões.

Considerações finais

O que se procurou demonstrar com a leitura dos pareceres de censura dos filmes *O país de São Saruê* e *Iracema...* é como as dinâmicas censórias no período da ditadura civil-militar se valeram tanto de posicionamentos políticos-ideológicos quanto de questões morais, mesmo em se tratando do documentário, um típico cinema engajado. Os valores morais colocados em pauta no jogo da

censura também visavam um sentido político. O corte de uma cena de crianças mortas, ou cenas de nu, de prostitutas, ou de diálogos repletos de palavrões não eram apenas gestos em defesa “da moral e dos bons costumes”, mas um ato político do censor que, com a desculpa de proteger a família brasileira, cumpria a obrigação de combater os movimentos de subversão no país que tinham na produção e na exibição de documentários, em especial aqueles que se detinham a “constatar a permanência dos desníveis regionais norte-nordeste-centrosul”, uma arma da esquerda na guerra ideológica travada nos anos de 1960/70.

Interessante perceber que na primeira metade de 1970 a censura elege o documentário como um meio potencialmente subversivo, colocando em alerta os censores. Filmes que tratavam das diferenças regionais do norte e do nordeste, como a exemplo dos documentários aqui estudados, eram logo proibidos de circular no país por revelarem imagens de um “Brasil profundo” que se contrapunham às imagens de desenvolvimento social e econômico que a propaganda do regime procurava construir no imaginário brasileiro. Segundo Fico (1997), a propaganda dos governos militares se encarregou de ressignificar certos tópicos do otimismo, como a exuberância natural, a democracia racial, a harmônica integração nacional entre outros, com o objetivo de criar uma atmosfera de aprovação dos rumos traçados para o Brasil pelo regime. Então, qualquer mensagem que

fosse contrária a este clima de otimismo deveria ser censurada, era lida como uma ameaça. Orientação que teve início em 1967, mas que se intensificou após a edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), no final de 1968, ocorrendo uma “militarização” gradual do comando nacional e estadual da DCDP, o que levou a uma crescente preocupação do órgão com o conteúdo político dos filmes. Mas foi entre 1969 e 1974 que a censura “assume abertamente seu caráter político-ideológico de pilar de sustentação do regime” (PINTO, 2018, p.04-05), período em que *Iracema...* e *O país de São Saruê* encontram uma maior resistência por parte dos censores.

Já no final da década de 1970, e ao longo dos anos 1980, estes filmes não soavam mais como ameaças subversivas, na visão dos censores tinham perdido qualquer conotação política ora por representar um passado “superado” ora por tratar de uma realidade regional já amplamente denunciada pela imprensa brasileira e internacional da época. Mas ainda persistia um receio em permitir a exibição destes documentários fora do Brasil, preocupados com a imagem que se poderia ter do país no estrangeiro. Preocupação mais de ordem moral do que definitivamente política.

É nesta época também que vemos uma maior preocupação da censura com o público televisivo, em especial com os jovens brasileiros. Se para a exibição nos cinemas nos anos de 1980 os documentários eram “despolitizados”, para a TV eram impróprios moralmente. Quando conseguiam a liberação

eram exibidos em horários já no fim da programação televisiva, de baixa audiência e que não atingiria este público jovem em formação. Em certa medida, a censura, no fim do regime, procurava garantir a uma nova geração de brasileiros uma memória atenuada sobre o país dos militares no poder.

O que apresentei aqui foi um estudo preliminar sobre a censura prévia de documentários brasileiros, ainda há muito a ser pesquisado. De acordo com uma lista de filmes do Fundo DCDP, fornecido pelo Arquivo Nacional, são 38.567 itens entre filmes de ficção e documentário disponíveis para análises futuras. Muitos destes são produções anteriores ao golpe de 1964, já que o Fundo da DCDP abriga arquivos da censura de órgãos que antecederam a Divisão. Neste conjunto também há itens que se repetem, pois um mesmo filme pode ter sido examinado mais de uma vez em anos diferentes. Sobre o período aqui estudado, 1964-1988, a lista nos aponta para a existência de possíveis documentos sobre filmes emblemáticos do documentarismo brasileiro da época, como *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Liberdade de Imprensa* (João Batista de Andrade, 1967), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1966), além dos filmes de média-metragem *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964/1965), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Copovilla, 1964/1965), *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) e *Nossa escola de samba* (Manuel H. Gimenez, 1965) que foram produzidos dentro das propostas do “cinema

verdade” e mais tarde vieram a compor um longa-metragem intitulado *Brasil Verdade*, organizado por Thomas Farkas, que foi um dos entusiastas de uma geração de jovens documentaristas paulistas nos anos de 1960, movimento que a crítica batizou de Caravana Farkas. Na lista também foi possível localizar filmes como *Batalha sobre o grande rio* (1952) e *Crônica de um verão* (1961), ambos do antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, uma das principais lideranças da “subversão” na América Latina pela via do documentário, conforme os ensinamentos nos cursos de formação de censores da época. Então, seria interessante descobrir o que os censores tinham a dizer sobre estes filmes de Rouch e dos filmes embrionários do novo documentário brasileiro que encararam a tarefa de descortinar o Brasil aos brasileiros quando a cortina se fechava mais uma vez, levando o país a atravessar duas décadas em total escuridão.

Referências

CARNEIRO, Ana Marília. Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

_____. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 251-286. dezembro 2002.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Entre brechas, cortes e rasuras: relações étnicoraciais e censura cinematográfica na ditadura militar. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 82-97. abril, maio e junho de 2015.

LEMO, Pinheiro. Cinema VIII. *Revista Cultura Política*, ano 2, n. 19, set. 1942. p. 297. In: CARDOSO, LÚCIO. *Cinema: coletânea de textos da revista Cultura Política*. Coleta de textos por José Inácio de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 1941-44.

_____. O filme brasileiro de pequena metragem. *Revista Cultura Política*, ano 2, n. 11, jan. 1942. p. 201. In: CARDOSO, LÚCIO. *Cinema: coletânea de textos da revista Cultura Política*. Coleta de textos por José Inácio de Melo e Souza. Rio de Janeiro, 1941-44.

LUCAS, Meize Regina Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História*, São Paulo, n. 51, pp. 190-214, dez. 2014.

MARTINS, William de Souza Nunes. Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988). Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

PINTO, Leonor Souza. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acessado em 10 de agosto de 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo.

Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p.81-96.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. v.02. São Paulo: Senac, 2005, p.27-46.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SOUZA, José Inácio de Melo. Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação no Estado Novo. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

TOMAIM, Cássio dos Santos. “Janela da alma”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume & FAPESP, 2006.

_____. Entre insultos e nacionalismos: o documentário na crítica cinematográfica brasileira (1920-1950). *Projeto História*. PUC-SP, São Paulo, n.43, p. 1995-226. dez. 2011

VIEIRA, Nayara da Silva. Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968 – 1979). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Fontes consultadas

Parecer s/n, 27 set. 1971a. fl.01-02. O país de São Saruê. DPF. SCDP. AN/DF.

Parecer s/n, 27 set. 1971b. fl.01-02. O país de São Saruê. DPF. SCDP. AN/DF.

Parecer 4719/78, 21 dez. 1978. fl.01. O país de São Saruê. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 5044/79, 25 out. 1979. fl.01. O país de São Saruê. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 961/81, 30 mar. 1981. fl.01. O país de São Saruê. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 500, 08 mar. 1977. fl. 01-02. Iracema, uma transa amazônica. DPF. SCDP. AN/DF.

Parecer 1407/77, 13 abr. 1977. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 1478/77, 18 abr. 1977. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 3277/78, 30 ago. 1978. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 5232/79, 05 nov. 1979. fl. 01-02. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 5233/79, 06 nov. 1979. fl. 01-02. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 5234/79, 06 nov. 1979. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer s/n, 10 mar. 1981. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 910/81, 24 mar. 1981. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 826/82, 08 mar. 1982. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 827/82, 09 mar. 1982. fl. 01-02. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 1365/82, 05 abr. 1982. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 1366/82, 05 abr. 1982. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer 1367/82, 05 abr. 1982. fl. 01. Iracema, uma transa amazônica. DPF. DCDP. AN/DF.

Parecer s/n, ago. 1982. Iracema, uma transa amazônica. Conselho Superior de Censura.

DCDP. AN/DF.

Parecer s/n, 16 novembro de 1970. fl. 01-02. Arraial do Cabo. DPF. SCDP. AN/DF.

Ofício 364/76, SCDP/SR/RJ, 31 maio 1976. fl. 01-04. DPF. DCDP. AN/DF.

Ofício 193/77, SCDP/SR/RJ, 10 mar 1977. fl. 01. DPF. DCDP. AN/DF.