

# A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988

William de Souza Nunes MARTINS\*

(Universidade Estácio de Sá)

## Resumo:

A década de 1960 foi certamente um dos momentos políticos mais conturbados da história recente do Brasil: o golpe civil-militar de 1964 e o enrijecimento da repressão, em 1968, levaram a uma vigilância constante e institucionalizada do Estado às artes. Contudo, foi também naquela época que vários movimentos artísticos e culturais conseguiram mudar as concepções estéticas vigentes. A atenção do regime esteve focada na produção fílmica nacional através de duas esferas aparentemente dicotômicas: ao mesmo tempo em que apoiavam a realização de filmes nacionais, concedendo benefícios diretos e indiretos, promoviam a censura das obras cinematográficas através da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) e do apoio de parcelas da sociedade. O objetivo deste artigo é perceber como os filmes financiados ou co-financiados pela Embrafilme foram analisados pela DCDP. O fato de os filmes serem financiados por uma agência governamental fez com que eles fossem analisados com uma certa complacência pelos censores.

**Palavras-chave:** Brasil - Ditadura civil-militar - Censura - Cinema – Pornochanchada

## Resumen

La década del 1960 fue sin duda uno de los momentos políticos más difíciles de la historia reciente de Brasil. El golpe de Estado civil-militar de 1964 y el endurecimiento de la represión en 1968 condujo a una vigilancia constante de las artes. Sin embargo, en el mismo momento varios movimientos artísticos y culturales podrían cambiar las concepciones estéticas imperantes.

La atención de los sucesivos presidentes militares se centró en la producción cinematográfica nacional a través de dos esferas aparentemente dicotómicas. Al mismo tiempo que se apoyaba la realización de películas nacionales, se promovió la censura de las obras

---

\* Doutor em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ). Professor e Coordenador Pedagógico Nacional Universidade Estácio de Sá. Trabalhos vinculados mais relevantes: “Paschoal Segreto e a criação do mercado de diversão no Rio de Janeiro”, in Marzano, A., Andrade de Melo, V. (org.) (2010) *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830 - 1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, y (2008) “As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980”. *IBEROAMERICAGLOBAL* 1, pp. 29-42.

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

cinematográficas, a cargo de la División de Censura y Espectáculos Públicos (DCDP) y con apoyo de ciertos sectores de la sociedad. El objetivo de este artículo es entender cómo la DCDP analizó las películas financiadas o cofinanciadas por Embrafilme. El hecho de que se trató de una gran empresa que tenía al Estado como su principal accionista garantizó que las películas nacionales recibiesen cierta clemencia de los censores.

**Palabras clave:** Brasil - Dictadura cívico-militar - Censura - Cine - Pornografía

#### Abstract

The 1960s were certainly one of the most troubled political times in Brazil's recent history: the 1964 civil-military coup and the hardening of the repression in 1968 led to constant institutionalized State vigilance of the arts. Nevertheless, it was also during that period when various artistic and cultural movements managed to change the esthetic conceptions in effect at the time. The focus of the regime had aimed at the domestic film industry through two apparent dichotomous spheres: on one side, supporting the production of domestic films by granting direct and indirect benefits, and on the other, promoting the censorship of films via the Public Entertainment Censorship Division (DCDP), as well as the support of part of society. The objective of this article is to understand how the movies financed or co-financed by Embrafilme (Brazilian Film Company) were analyzed by the DCDP. The fact that those films were financed by a governmental agency caused them to be analyzed with some complacency by the censors.

**Keywords:** Brasil - Civilian-military dictatorship - Censorship - Cinematography - Pornography

Na década de 1980 uma música ficou muito famosa na voz de um vocalista de rock e rapidamente fez sucesso entre os jovens da época. A música intitulada *Sexo!* foi gravada em 1987 pelo grupo *Ultraje a Rigor*. A letra da canção chamava a atenção dos ouvintes para a dificuldade de se assistir a um filme na televisão naquele momento. Ou seja, o personagem da canção conhecia o filme do cinema e percebeu que cortaram uma cena onde justamente havia cenas “picantes” de sexo e provavelmente de nudez. Bem se vê que o espectador ficou em frente à televisão esperando a tal parte da projeção, mas esta tinha sido podada pelos órgãos de censura. Em determinado ponto o compositor se pergunta: “mas quem essa besta pensa que é para decidir?”. O questionamento feito ao longo da música é justamente sobre as motivações que levariam a censurarem tais partes, posto que sexo é algo tão normal. Além disso, ainda segundo a canção, a situação política e econômica pela qual o mundo passava podia ser considerada como bem pior do que algumas cenas nas quais a volúpia e a sensualidade estivessem presentes.

Na letra da canção *Sexo!* podemos observar uma crítica jocosa à censura feita alguns anos após o fim do período militar. Ou seja, mesmo em pleno governo de José Sarney (1985–1989), primeiro presidente civil desde 1964, as obras artísticas ainda eram censuradas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), tanto para a televisão como para outras expressões artísticas como o teatro, a música e o cinema.

O grupo compôs essa canção em uma conjuntura na qual existia a DCDP, órgão que censurava as obras artísticas tendo em vista principalmente a questão moral, ou seja, era responsável por atestar o que poderia ou não ser apresentado à população brasileira. A DCDP sem dúvida alguma fazia parte do aparelho repressivo do Estado, no entanto, não foi uma criação do regime militar. As primeiras

leis em âmbito federal para a censura cinematográfica datam de 1932 e foram aperfeiçoadas quando da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939.<sup>1</sup>

Com o golpe civil-militar em 1964 aconteceu o fortalecimento e reestruturação do aparelho censório. É válido salientar que embora largamente utilizada pelo regime militar, a censura à imprensa nunca foi reconhecida como uma prática oficial, era uma execução rotineira, porém escusa e ilegal.<sup>2</sup> No entanto, a censura de diversões públicas, além de conhecida, era estimulada por parte da população.

Em 1966, a censura de diversões públicas foi centralizada em Brasília, na DCDP, que era subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP).<sup>3</sup> Essa estrutura de censura funcionou até 1988, quando foi promulgada a nova Constituição, então a censura passou para o âmbito do Ministério da Educação e passou a ter uma característica apenas de classificação etária.<sup>4</sup>

Ouvir uma música com o título *Sexo!*, bem como assistir a uma pornochanchada nacional no cinema enquanto havia censura aos meios artísticos suscita questionamentos sobre o papel da Divisão e sobre os parâmetros utilizados para vetar determinadas obras artísticas. Se o veto ao filme foi cantado em uma música, pode-se perceber que a censura exercia uma atividade reconhecida pela população. Ou seja, havia na sociedade a percepção do que ocorria com as obras artísticas, tanto nacionais, quanto estrangeiras. De uma forma ou de outra, parte da sociedade civil apoiava essa forma de censura que visava retirar cenas que pudessem deturpar uma determinada moral considerada predominante no Brasil.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é pensar o papel da censura cinematográfica entre 1964 e 1988. Na esfera dos estudos sobre cinema e censura, um aspecto que, a nosso ver, parece crucial é como os governos militares investiram pesadamente na construção de uma indústria cinematográfica no Brasil –com a criação de organismos de apoio como o Instituto Nacional de Cinema (INC), o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) que estimulavam o setor– e, ao mesmo tempo, censuraram os filmes feitos com verbas estatais.

Qualquer película cinematográfica para ser exibida em território nacional deveria passar pela DCDP. Sendo assim, deparamos-nos com filmes que foram completamente censurados, outros que foram liberados sem nenhum tipo de restrição e, ainda, vários que sofreram alguns cortes em determinadas cenas e foram parcialmente liberados. Ora, qual o método utilizado pela censura para esse tipo de avaliação? Qual o papel da DCDP na estrutura dos governos militares e qual a função da Embrafilme nesse ambiente de produção que convivia com a censura? O que primeiramente nos chamou atenção foi a hipótese de ter havido certa “atitude benevolente” da DCDP em relação aos filmes nacionais e, principalmente, aos que receberam financiamento da Embrafilme.

## Panorama do Cinema Brasileiro

<sup>1</sup> Simões, I. (1999) *Roteiro da intolerância. a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC, p.26.

<sup>2</sup> Fico, C. (2001) *Como eles agiam. os subterrâneos da Ditadura Militar – espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Recod, pp. 165-178.

<sup>3</sup> Posteriormente o DFSP mudou seu nome para Departamento de Polícia Federal (DPF).

<sup>4</sup> *Constituição Federativa do Brasil*, artigo 18, capítulo II, promulgada em 5/10/1988.

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

Foi durante a década de 1930 que, pela primeira vez, o Estado brasileiro criou uma estrutura voltada especificamente para a área cultural, incluindo o cinema. Como ministro da Educação e Saúde entre 1936 e 1945, Gustavo Capanema deu forma ao Conselho Nacional de Cultura,<sup>5</sup> ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,<sup>6</sup> ao Serviço Nacional de Teatro,<sup>7</sup> ao Instituto Nacional do Livro,<sup>8</sup> ao Serviço de Radiofusão Educativa e ao Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

O INCE fez 407 filmes, entre curtas e médias metragem, vários deles produzidos e dirigidos por Humberto Mauro, que posteriormente foi considerado um dos mais importantes cineastas nacionais.<sup>9</sup> Os filmes do INCE buscavam, além da questão científica educacional, uma utilização dos elementos da cultura nacional procurando valorizar aspectos ligados à brasilidade.<sup>10</sup>

Bem se vê que a questão do financiamento à indústria cinematográfica nacional, enfrentada pela ditadura, tinha antecedentes importantes na história recente do Brasil. As décadas de 1960 e 1970 foram um momento fértil para o surgimento de vários movimentos artísticos e culturais que transformaram as concepções estéticas vigentes. Tal fato se deu tanto no campo cinematográfico e das artes teatrais, como no musical. Assim, nos teatros eram encenadas peças baseadas nas novas concepções do Oficina e do Arena; nos palcos, o Tropicalismo era cantado ao som das guitarras elétricas e no cinema, dois movimentos marcaram a cinematografia nacional e, no primeiro caso, a mundial: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.<sup>11</sup> Observe-se que, concomitantemente ao surgimento de manifestações esteticamente notáveis, como o Cinema Novo, o desenrolar da produção cultural brasileira nos anos 1960 deu-se em um contínuo processo de massificação do consumo de divertimentos que, de algum modo, foi capaz, inclusive, de abranger aquelas expressões com estéticas ousadas para o momento.<sup>12</sup>

De fato, o Cinema Novo foi o primeiro movimento de vanguarda do cinema brasileiro. Originalmente não se apresentou como escola estética, manifestando-se coletivamente através da insatisfação de cineastas com o tipo de produção realizada pelas grandes companhias cinematográficas. Os cineastas considerados do Cinema Novo tinham em comum a preocupação com problemas sociais expressa na tentativa de fazer uma reflexão sobre a identidade nacional brasileira em seus filmes. Assim, temos um movimento eminentemente político que, além de pensar as questões sociais, discutiu a questão cinematográfica brasileira e, nesse sentido, procurou se contrapor à massificação dos filmes estrangeiros no Brasil.

A discussão sobre cinema, incentivos diretos e indiretos, distribuição, inovações estéticas e outras questões relativas à produção cinematográfica foram pauta de diversas reuniões onde se encontravam os diversos grupos de interesse. Tende-se a marcar as primeiras discussões em torno de novas possibilidades para o cinema nacional no *I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro* e no *I*

---

<sup>5</sup> Decreto Lei n. 526 de 1938.

<sup>6</sup> Decreto Lei n. 25 de 30/11/1937.

<sup>7</sup> Decreto Lei n. 92 de 21/12/1937.

<sup>8</sup> Decreto Lei n. 93 de 21/12/1937.

<sup>9</sup> Humberto Duarte Mauro nasceu no dia 30 de abril de 1897 em Volta Grande, Minas Gerais. É considerado um dos mais importantes cineastas brasileiros, tendo tido importância tanto no cinema mudo como no sonoro. Foi o principal representante do ciclo de Cataguases. Grande parte da sua carreira passou desenvolvendo trabalhos no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Faleceu em 1983.

<sup>10</sup> Galvão, E. (2004) *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto do Cinema Educativo*. Rio de Janeiro: UFRJ/ICB, p. 22.

<sup>11</sup> Sobre esses tópicos, cfr. dentre outros Xavier, I. (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense.

<sup>12</sup> Nesse sentido, podem-se destacar os movimentos tanto na música, com a Tropicália, como no cinema, com o Cinema Marginal.

*Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*, os dois ocorridos em 1952. Em 1955, foi lançado o filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, considerado por muitos estudiosos como o marco inaugural do Cinema Novo.<sup>13</sup>

Quem tomou a frente do movimento no campo político foi Glauber Rocha, ao lançar, em 1965, o manifesto intitulado *Estética da Fome*, no qual discutia a forma como a sociedade latino-americana se entendia e era entendida. A fome apresentada por Glauber era de alimento, pois esse era um dos temas recorrentes do Cinema Novo. Ademais, o manifesto tentou expressar a “fome”, ou a necessidade de cultura da sociedade latino-americana. Não sem razão o movimento teve ligação com as ideias de Oswald de Andrade, autor do Manifesto Antropofágico, de 1928.

*Não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.*<sup>14</sup>

O manifesto com um tom denunciante foi bem aceito pela intelectualidade, pois estava conectado com os movimentos de tendências mais esquerdistas pelo mundo. A crítica feita no texto não diz respeito apenas à questão da estética cinematográfica, mas é fundamentalmente uma visão politizada sobre a sociedade latino-americana.

Em contraposição aos filmes do Cinema Novo surgiu em São Paulo, em fins da década de 1960 e começo de 1970, um movimento inovador que levou o público novamente às salas de projeção. Os filmes oriundos da região paulista conhecida como “Boca do Lixo” marcaram uma nova estética cinematográfica e ficaram conhecidos como Cinema Marginal. O espaço urbano, nas imediações da Estação da Luz, onde estavam localizados tradicionalmente os escritórios de produtores, distribuidoras e diretores, também ficou famoso pelas boates e pela zona de meretrício.

O Cinema Marginal originou-se dos desdobramentos do Cinema Novo, mas com uma clara crítica ao movimento que o precedeu. Os cineastas ligados ao “marginal” ultrapassaram o significado da experimentação e descambaram para a representação da marginalidade e do amoralismo.<sup>15</sup> O marco fundador foi o filme *Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, do diretor Rogério Sganzerla.<sup>16</sup> O Cinema Marginal não contou com uma coesão interna, não sendo, portanto, reconhecido como um grupo. As produções foram marcadas

<sup>13</sup> Cfr. dentre outros, Leite, S. F. (2005) *Cinema brasileiro. das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo; Malafaia, W. V. (1996) *De chumbo e de ouro. política cultural de cinema em tempos sombrios (1974-1979)*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado PPGHIS/UFRJ; Abreu, N. C. (2006) *Boca do lixo. cinema e classes populares*. Campinas: Editora da UNICAMP.

<sup>14</sup> Rocha, G. (1965) “Uma estética da fome”. *Revista Civilização brasileira* 3.

<sup>15</sup> Sobre o Cinema Marginal cfr., entre outros, Ramos, F. (1987) *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense; Xavier, I., *op. cit.*

<sup>16</sup> Sobre o impacto deste filme é interessante o depoimento de Lucia Murat em: Murat, L. (2004) “Depoimento: cinema e história”. In: *1964- 2004. 40 anos do golpe: ditadura e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras, pp. 389-394.

pelo baixo custo e por inovadoras formas de trabalhar um filme, que sublinhou uma nova possibilidade estética frente ao Cinema Novo e se diferenciou também dos padrões das clássicas chanchadas.

Sem dúvida o filme que inaugura o Cinema Marginal tem um mote claramente político. A obra cinematográfica teve o mérito de ser produzida em 1968, justamente quando houve um endurecimento do regime. A frase de Jorginho, personagem principal do filme, dá o tom do período vivido: “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba.”

Essa obra foi semente para o nascimento de um conjunto de filmes classificados como marginais ou também chamados de cinema de invenção. As novas possibilidades foram aproveitadas por outra vertente de cineastas que produziram obras com conteúdo erótico.<sup>17</sup>

Assim, se o primeiro movimento dos marginais percorreu a via do deboche e da contracultura, eles ficaram posteriormente marcados pela produção que se desenvolveu em São Paulo. Os filmes da Boca do Lixo tinham como temáticas recorrentes o adultério, a homossexualidade, o tráfico de drogas, a bissexualidade, as taras sexuais e a violência. O tipo de filme emblemático foi a comédia erótica, conhecida como pornochanchada. A produção aliava a comédia de costumes, característica das chanchadas dos anos 1950, com picardia e erotismo, temperos básicos dos filmes originários da Boca do Lixo. De fato, a expressão pornochanchada reuniu um amplo conjunto de filmes bastante diversificados, que tinham como temática principal a lubricidade.<sup>18</sup> A pornochanchada serviu como uma escola para o cinema brasileiro e dividia-se em diversos subgêneros, como o pornodrama, o pornoterror, o pornopolicial, pornoaventura e o pornowestern. No seu início, a pornochanchada era dotada de pouca malícia, mas com o passar do tempo foi mostrando cada vez mais o corpo feminino e masculino e apelando para piadas elementares de duplo sentido. O não dito estava subentendido, tanto no título dos filmes, como nos diálogos proferidos. Por exemplo, títulos como *Cada um dá o que tem*, *Um verão entre as mulheres* e *As secretárias que fazem de tudo*, que aguçavam o espectador a saber o que cada um dá ou qual seria o árduo trabalho das secretárias,<sup>19</sup> ou seja, tanto os títulos, quanto os diálogos eram feitos para chamar a atenção do público acerca da ambivalência das mensagens contidas nas películas. A pornochanchada ficou, por distintos motivos, sob a mira de parcelas moralistas da sociedade e críticos cinematográficos. Para parcelas moralistas da sociedade, os filmes eram moralmente reprováveis em uma comunidade na qual prevalecia a ética cristã; já para os críticos cinematográficos, os filmes eram mal acabados e de péssima qualidade artística.

No entanto, as comédias eróticas tinham grande apelo popular e foram muito produzidas, tornando-se um filão de mercado, pois os filmes eram sucesso de público. Um exemplo do grande sucesso das pornochanchadas pode ser verificado nas estatísticas localizadas entre os anos de 1970 e 1975: das 25 maiores bilheterias, 9 eram pornochanchadas, com destaque para o filme de Pedro Carlos Rovai, *A viúva virgem*. Lançado em 1972, ficou em cartaz durante sete semanas e alcançou um público de 2.549.741 pessoas.<sup>20</sup>

Durante os anos 1970 e 1980 as comédias eróticas nacionais alcançaram grande sucesso nos cinemas. No entanto, com a entrada cada vez maior de filmes estrangeiros de teor libidinoso nas salas de projeção do Brasil, o cinema da Boca do Lixo foi entrando em crise. A chegada de mais filmes estrangeiros trouxe de volta a discussão sobre a hegemonia do cinema norte-americano no Brasil.

<sup>17</sup> Abreu, *op. cit.*, pp. 37-40.

<sup>18</sup> Abreu, N. C. “Verbete: pornochanchada”. In: Ramos, F. e Miranda, L. F. (org.) (2000) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, pp. 431-433.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>20</sup> *Ibid.*

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

Durante a década de 1980 o cinema passou por uma grande crise, denúncias de corrupção na principal financiadora do cinema (Embrafilme) e a decadência dos filmes da Boca do Lixo tiraram o público frequentador das salas cinematográficas. Esse panorama do cinema nacional é importante para nossa análise porque, em vários momentos, essa produção cinematográfica se chocou com a censura. Além disso, é essencial notar como o Estado teve um papel fundamentalmente importante, tanto na construção de uma empresa de cinema, quanto na formação de um público assíduo nas salas em que estivessem sendo exibidos os filmes nacionais.

A valorização da estética do pobre, do ruim, do feio, em que ecoava certa “alma do povo” brasileiro, foi uma questão que se impôs entre o cinema e a ditadura militar, já que no ideário do regime também esteve contemplada a questão da folclorização dos hábitos nacionais. Se, de um lado, havia essa idéia, de outro, observa-se uma tentativa de formar um “Brasil grande”, tanto econômica, quanto socialmente. Nesse sentido, as agências de propaganda desempenharam muito bem o papel de produtoras de um discurso que privilegiava as belezas naturais e o folclore “genuinamente” nacional recorrendo ao cinema e à TV para atingir o espectador.<sup>21</sup>

De fato, havia durante a ditadura a valorização do que era nacional, no entanto era um nacional glamorizado e pouco crítico. Nesse sentido, nas principais campanhas da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) percebe-se que determinadas temáticas foram recorrentes, como a questão da “construção” e da “reconstrução”. Caberia ao novo governo promover a reconstrução da sociedade brasileira desse novo tempo, posto que, para os militares, o país vivia um momento de crise moral e material.<sup>22</sup>

A valorização do nacional nesse sentido leva a acreditar que os militares pensavam a sociedade como pouco crítica e sem vontade própria. A busca por um nacionalismo era perseguida e foi exaltada em momentos específicos, como no sesquicentenário da independência ou quando da conquista da copa do mundo de futebol em 1970.

Nesse sentido a estética da fome vai de encontro a esse objetivo da ditadura militar. Se, por um lado, o Cinema Novo colocou o conteúdo nacional, por outro, expôs nas telas cinematográficas um país pouco conhecido da maioria dos brasileiros. Assim, são impactantes filmes como o de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, que marca um diálogo direto do narrador com o expectador e não é descolado da realidade social na qual o filme foi construído. Um dos momentos mais claros dessa ligação é quando da morte do cangaceiro Corisco; ele cai de braços abertos e com a espada na mão grita: “mais forte são os poderes do povo”.<sup>23</sup> Vale mencionar que este filme foi produzido em 1964, justamente no acirrar tanto de movimentos de esquerda como de direita. Glauber consegue nele marcar princípios fulcrais da estética da fome.

Também quando pensamos nos filmes produzidos pelo Boca do Lixo não podemos descolá-los de um momento específico em que parte do mundo vivia, pois a década de 1960/70 foi justamente marcada pela revolução cultural. Revolução que começou a partir de novas formas familiares iniciando as transformações que modificariam as relações sociais em várias partes do mundo.<sup>24</sup> Assim, a revolução sexual diretamente e o pensamento de especialistas como Reich (que dava importância a livre expressão sexual) auxiliaram a produção de obras de cunho erótico.

---

<sup>21</sup> Fico, C. (1997) *Reiventando o otimismo. ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, pp. 73-88.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 121.

<sup>23</sup> Xavier, I. (2007) *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosacnaify, p.88.

<sup>24</sup> Hobsbawm, E. (1995) *Era dos extremos. o breve século XX (1914 – 1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 314-336.

Embora essas obras marcassem claramente a comédia de costumes brasileira, apresentaram conteúdo que iam de encontro aos objetivos do regime militar; o de pensar uma sociedade moralmente sadia. A legitimação da DCDP frente à sociedade vai acontecer justamente pela noção da proteção da família contra os novos padrões sociais que se impunham em todo o mundo. Dessa forma, tanto a estética da fome quanto os filmes eróticos tiveram impacto na censura posto que as imagens que apareciam nas salas de projeção eram contrárias aos objetivos mais gerais do regime militar.

De qualquer forma, podemos apreender deste panorama do cinema nacional que embora com conflitos sobre o que deveria ser filmado, a relação entre financiamento estatal e produção cinematográfica durante o período estudado foi bastante frutífera.

### Ações no Campo da Cultura

Podemos dividir as ações do regime em dois momentos. O primeiro de 1969 a 1975. Neste período existiram alguns empreendimentos isolados como a criação do Conselho Federal de Cultura e da Embrafilme, mas não houve diretrizes claras sobre o que significava uma política cultural. Um dos programas que mostrou com mais nitidez a falta de diretriz central para a cultura foi do Programa de Ação Cultural (PAC).

Lançado em 1973, o PAC surgiu enquanto Jarbas Passarinho ainda estava à frente do Ministério da Educação e Cultura (1969-1973). Segundo Miceli, o PAC veio atender a necessidade de uma abertura de crédito para as áreas desassistidas até aquele momento, mas, fundamentalmente, foi uma “tentativa oficial de ‘degelo’ em relação aos meios artísticos e intelectuais. Fora implantado com vistas a minorar a carência de recursos e de pessoal da área cultural do MEC.”<sup>25</sup>

Por não ter tido a função de formular uma política oficial de cultura, o PAC foi considerado mais uma ação emergencial do que uma diretriz de política cultural para todo o país, como garante Roberto Parreira: “o PAC foi um plano de emergência, criado no interior do DAC (Departamento de Assuntos Culturais), um departamento que não “operacionalizava por uma ordem direta”.<sup>26</sup>

Se os primeiros anos do regime foram marcados por iniciativas isoladas no campo cultural, especialmente quanto à atuação cinematográfica, em 1975 deu-se o auge da tentativa de implantação de uma política cultural com a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC). O PNC foi o ponto culminante de um processo que teve suas raízes na criação do Conselho Federal de Cultura.

Mais do que cumprir o papel policesco de reprimir ou controlar, havia clara convicção do regime de que era preciso promover uma identidade nacional e zelar pelos princípios consagrados na tradição brasileira.<sup>27</sup>

De fato, no governo Geisel foram estabelecidas várias medidas no campo cultural. Sob o comando de Ney Braga, o MEC foi significativamente ampliado e foi implantado o CONCINE, o Conselho Nacional de Teatro e uma das mais importantes agências existente até hoje, a FUNARTE. Podemos perceber uma clara definição do regime militar através da atuação controlada no campo da cultura que pretendia não apenas a regulação do setor, mas fundamentalmente a reafirmação de uma determinada cultura nacional, coroada com o

<sup>25</sup> Miceli, S. (1984) “O processo de construção “institucional” na área de cultura federal”. In *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, p. 55.

<sup>26</sup> Parreira, R. (1984) “Estado e cultura: fomento “versus” paternalismo”. In Miceli, S. *Estado e cultura no Brasil, op. cit.*, p. 235.

<sup>27</sup> Silva, V. M. da (2001). *A construção da política cultural no regime militar. concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da USP, p.101.



PNC, em 1975. Como ressalta Miceli, foi a primeira vez que um conjunto de diretrizes era criado com o intuito de orientar uma política de cultura nacional.<sup>28</sup>

Quando pensamos no campo cinematográfico, podemos dizer que inicialmente houve medidas isoladas, mas posteriormente elas foram entrando em uma sistemática mais racional, aspecto que pode ser visto até mesmo na reorientação do papel da Embrafilme na década de 1970.

Logo no ano seguinte ao endurecimento da ditadura, em 1969, o governo baixou a lei que criava a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). A empresa surgiu como uma sociedade de economia mista, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. 70% das ações estavam na mão da união, 29,4% sob a responsabilidade do INC (que também era uma entidade governamental) e apenas 0,6% das ações foram compradas pela iniciativa privada. Ou seja, embora fosse uma empresa de economia mista, o poder acionário da iniciativa privada era ínfimo.

O idealizador da Embrafilme foi o então presidente do INC e, posteriormente, seu diretor-geral, Durval Gomes Garcia. A idéia de Garcia era que a empresa virasse uma colaboradora do INC e que a qualquer momento pudesse substituí-la.<sup>29</sup> Os principais objetivos do empreendimento eram a distribuição de filmes no exterior e a realização de mostras de filmes nacionais em festivais com o objetivo de divulgar a cultura e o filme brasileiro.<sup>30</sup>

Durante toda a sua existência, a empresa foi caracterizada por três momentos bastante marcantes. O primeiro foi o da criação, até o ano de 1974, sublinhado como o momento no qual foram escolhidos os rumos que tomaria.<sup>31</sup>

Tendo sido criada sem uma discussão com as categorias artísticas, inicialmente foi olhada com perplexidade. Para o sindicato dos produtores, sua fundação aconteceu de maneira inesperada, surpreendendo toda a categoria cinematográfica, tal como salientou Aluisio Leite, diretor do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC), “a classe cinematográfica surpreendeu-se ao saber da criação da Embrafilme.”<sup>32</sup>

O segundo momento, entre 1974 e 1985, ficou conhecido como os “anos dourados” da Embrafilme. Parte dessa fase coincidiu justamente com a gestão do cineasta Roberto Farias.<sup>33</sup> O terceiro momento da Embrafilme se estendeu de 1985 até a sua extinção no governo do presidente Fernando Collor de Melo. Esse período foi marcado pelo esvaziamento político e pelas várias denúncias contra a empresa. De uma forma geral, pode-se dividir a história da Embrafilme nesses três períodos, no entanto, vamos destacar alguns dados para que se tenha noção da sua importância no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional.

Como foi mencionado, a criação da Embrafilme surpreendeu, inclusive, a classe cinematográfica, mas, de qualquer forma, a empresa gerou novas possibilidades para a criação fílmica, bem como incrementou a produção nacional. De fato, a partir de meados de 1960, várias agências governamentais federais foram criadas no sentido de gerar uma centralização administrativa e o modelo da

<sup>28</sup> Miceli, S. “O processo de construção “institucional” na área de cultura federal”. In Miceli, S., *op. cit.*

<sup>29</sup> Amancio, T. (2000) *Artes e manhas da Embrafilme. cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niteroi: EdUFF, pp. 23-24.

<sup>30</sup> Decreto-lei n. 862, de 12/9/1969.

<sup>31</sup> Leite, S. F. (2005) *Cinema brasileiro. das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, pp. 111-115.

<sup>32</sup> *Jornal do Brasil*, 14/9/1969.

<sup>33</sup> Amancio, T., *op. cit.*, pp. 41-70.

Embrafilme expressava uma opção mais ampla do regime militar, especialmente após 1967, dado o modelo econômico caracterizado pelo forte apoio do Estado, através de subsídios e financiamento direto.<sup>34</sup> Um dos pontos mais marcantes dessa política foi o Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), que visava uma estabilização econômica e a volta ao crescimento.

Embora a Embrafilme fosse uma empresa de economia mista, acabou por desempenhar o papel de uma agência governamental que, além do estímulo ao cinema, conseguiu atender a reivindicações de grupos que há anos trabalhavam no sentido de ter uma política mais direta do Estado para o cinema. As atividades desenvolvidas pela Embrafilme nos anos iniciais foram tímidas, principalmente devido aos entraves burocráticos. No entanto, foi desenvolvida uma política de financiamento com os seguintes critérios: 60% dos recursos iriam para empresas tradicionais, 30%, para produtores independentes e 10%, para estreantes.<sup>35</sup>

A Embrafilme escolhia os projetos a serem financiados independentemente da temática abordada na sinopse. O que a empresa focava era a possibilidade de realização do filme pelo produtor. Em vista disso, financiou diversas comédias eróticas, medida que acabou por ser o calcanhar de Aquiles da empresa durante os anos de funcionamento. Tanto parcelas da sociedade civil como a própria censura condenavam o fato de uma empresa estatal produzir filmes que fossem contrários à moral cristã. Para os técnicos da censura era uma questão ainda mais premente, pois deveriam censurar filmes que haviam sido produzidos com financiamento de uma agência governamental.

A Embrafilme foi criada e cresceu durante o regime militar com a dotação orçamentária destinada à empresa e com os impostos que recebia. Mesmo não sendo o retorno dos financiamentos um influxo significativo para o receituário da empresa, sua atividade financiadora foi fundamental para o crescimento do cinema no país e para a formação de um público espectador dos filmes nacionais.

Vários cineastas de matrizes estéticas diferenciadas conseguiram financiamento estatal. A empresa produziu filmes em consonância com os objetivos do Estado naquele momento, bem como produziu obras contrárias aos ditames do poder central. Nesse sentido, podemos lembrar o clássico financiado pela Embrafilme que esteve diretamente ligado aos preceitos do regime: o filme *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra. Para exemplificar, outro diretor de matriz estética completamente diferente à do filme acima mencionado pode-se citar a produção de *Uma pantera em minha cama*, de Carlos Hugo Christensen.<sup>36</sup>

Podemos afirmar que, embora a Embrafilme estivesse ligada ao Ministério da Educação e Cultura, mantinha relativa autonomia na escolha dos projetos e na execução de suas produções. Essa autonomia gerava constantes desavenças com a DCDP.<sup>37</sup>

Quando de sua criação, a Embrafilme propiciou uma estreita ligação entre Estado e o grupo dos cinemanovistas. Antes do golpe civil-militar, essa relação era tênue. Alguns cineastas do Cinema Novo criaram mecanismos privados para favorecer a distribuição dos filmes, pois reclamavam da falta de apoio estatal.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Sobre o assunto, cfr. Fiechter, G.-A. (1974) *O regime modernizador do Brasil. 1964-1972*. Rio de Janeiro: FGV, pp.70-77.

<sup>35</sup> Ramos, J. M. O. (1983) *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.89.

<sup>36</sup> Ver no anexo 2 e 3 da minha tese de doutorado os diretores que foram financiados pela Embrafilme e os diretores que tiveram co-financiamento da empresa (Martins, W. de S. N. (2009) *Produzindo no Escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Tese de doutorado em História Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>37</sup> Veja no anexo 5 da minha tese de doutorado os cineastas que foram beneficiados pela Embrafilme (Martins, *op. cit.*).

A Embrafilme produziu e co-produziu uma gama bastante diversificada de filmes. Para o intervalo compreendido entre os anos de 1969, data de sua fundação, e 1981, existem dados sistematizados disponíveis e, nesse período, foram produzidas 140 e co-produzidas 104 películas cinematográficas.<sup>39</sup> Os processos desses filmes foram selecionados com o intuito de analisar qual o conteúdo relativo a moralidade presente nas películas.

### E a nudez foi castigada: a censura moral aos filmes nacionais

O cineasta Glauber Rocha que visualizou politicamente o movimento do Cinema Novo com o manifesto *Estética da Fome*, desde a década de 1960, já solicitava a transferência da censura da polícia para o âmbito do Ministério da Educação e Cultura. Em seu livro, Glauber Rocha proclamava

*a censura. Eis outra pedra fundamental. A censura deveria estar no Ministério da Educação e Cultura. Esta é, contudo, uma solução que não interessa à Motion Picture. Uma vez transferida das mãos de policiais ignorantes e de senhoras puritanas para o julgamento de intelectuais, críticos, professores e homens de comprovada capacidade de compreensão cultural do cinema, a censura normalmente não visaria metade dos programas de baixa qualidade dos filmes americanos B e C.*<sup>40</sup>

A reivindicação do diretor de *Terra em Transe* só foi atendida com a Constituição de 1988, quando a DCDP acabou e o que permaneceu foi a classificação etária, sob a gerência do Ministério da Educação e Cultura. Vale notar que a proposta do autor do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* não era acabar com a censura, mas reivindicar padrões mais técnicos que justificassem determinados cortes.

Uma das idéias presente no manifesto *Estética da fome*, também escrito por Glauber, era justamente a aversão à idéia de pornografia: “Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo.”<sup>41</sup>

Talvez esse fosse um dos pontos de maior contato entre Glauber Rocha e o governo militar. Não foi apenas no manifesto que ele se mostrou contrário às obras que exploravam a lubricidade, também fazia isso repetidas vezes nos jornais, como por exemplo, em 1978, quando revidou a entrevista do então diretor da Embrafilme, Roberto Farias. Nesta entrevista, Farias afirmou que a pornochanchada era um instrumento válido na conquista do mercado.<sup>42</sup>

Todos os filmes exibidos nas salas cinematográficas passavam pela análise do Departamento de Censura de Diversões Públicas. Nesse sentido, dos filmes que foram produzidos pela Embrafilme, a grande maioria sofreu cortes pela censura por questões

<sup>38</sup> Um grupo de onze cineastas criaram a Difilm, foram eles: NPS, L. C. Barreto, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Roberto Farias, Riva Farias, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Roberto Santos e Rex Endsley. A esse respeito cfr. Salem, H. (1996) *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, pp.218-219.

<sup>39</sup> Os dados disponíveis são referentes da criação até o ano de 1981. Vale lembrar que os Arquivos da Embrafilme ainda não estão disponíveis ao público.

<sup>40</sup> Rocha, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro, op. cit.*, p. 141.

<sup>41</sup> Rocha, G. (1965) art. cit.

<sup>42</sup> *Correio Brasiliense*, 31/1/1978.

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

referentes à moral e aos bons costumes. As temáticas nesse campo são variadas, mas de uma forma geral giravam em torno da questão da nudez, palavras consideradas de baixo calão, homossexualidade e drogas, notadamente a maconha.<sup>43</sup>

Sem dúvida a Embrafilme causou muitos problemas à DCDP, posto que além das divergências com a própria empresa, em alguns casos a divisão necessitava justificar para a sociedade o motivo de liberar certos filmes polêmicos.<sup>44</sup> Nesse sentido, a carta de um morador de Juiz de Fora é emblemática. Mesmo antes de ver o filme *O bem dotado, homem de Itu*, o cidadão enviou uma correspondência apelando à censura para que regulasse o cinema nacional. Tendo visto o trailer da película afirmava que

*todos sabermos que, na cidade paulista de Itu, a mania de grandeza é costume local, onde todos os objetos como lápis, pentes, abridores de garrafa, canivetes, picolés e tudo o mais é vendido em tamanho gigante. Desse costume, tiraram o enredo para mais um filme altamente pornográfico. O superdotado, homem de Itu que através dos trailers se vê que, na base de gozação, em todo o transcorrer do filme homens e mulheres se referem ostensivamente ao tamanho gigante do pênis do homem de Itu e com isso passará a ser estabelecido em toda a região e talvez até de âmbito nacional referências eróticas em formas de chacotas a todos os habitantes masculinos de Itu.*<sup>45</sup>

A resposta do diretor da DCDP, Rogério Nunes, denota a polêmica entre as duas instituições durante todo o período de funcionamento e mostra que os debates eram de conhecimento da população. Ou seja, a sociedade civil tanto tinha informações sobre a Embrafilme e os financiamentos ao cinema nacional, quanto do poder que a DCDP tinha para “regular” o setor.

*Como vossa senhoria não ignora, existe uma empresa pública criada com a finalidade de formular e executar a política do desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, bem como cuidar do seu fomento cultural. O candidato à produção de um filme brasileiro, quando requer o financiamento naquela empresa, apresenta o projeto/roteiro da obra, entre outros documentos. Acreditamos ser esse um dos melhores momentos de se evitar a geração de uma obra sem valor. Mas tal não ocorre. O ônus da permissividade ou da tolerância recai unicamente na Censura Federal a quem compete, a posteriori, examinar o filme. Nessa análise, as cenas mais chocantes ou contundentes são podadas. Às vezes, chega-se à proibição total do filme. O certo é que quase todos os filmes nacionais sofrem cortes, buscando-se, contudo, não descaracterizar demais a “estória”. O que não se pode é interditar todos os filmes produzidos no Brasil, com risco de criar uma situação insustentável para a nossa indústria cinematográfica.*<sup>46</sup>

A carta de Rogério Nunes demonstra uma preocupação presente no âmbito da DCDP. Ora, se a censura fosse muito rígida com os filmes nacionais, a ideia de uma indústria cinematográfica que pudesse andar com suas próprias pernas seria um sonho impossível de ser concretizado.

<sup>43</sup> Também Carlos Fico percebeu questão semelhante em suas análises sobre a censura. Cfr. Fico, C. “Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura militar”. *Revista Brasileira de História* (24) 47: 87-109.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>45</sup> AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Subsérie: Manifestações da sociedade civil. Ofício 02819/78. Datado de 29 de set de 1978.

<sup>46</sup> AN. Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série Censura prévia. Subsérie Manifestações da sociedade civil. Carta nº 012/78 – DCDP. Datado de 09/11/1978.

Os cortes não eram realizados nos roteiros, a DCDP ficava responsável por censurar cenas já filmadas e editadas, ou seja, onde já havia sido feito um investimento financeiro. Desse modo, o veto total de uma película poderia fazer da DCDP a responsável pela inviabilidade da produção cinematográfica brasileira.

Ao analisar uma película, os censores tinham a preocupação de não censurar por completo para não inviabilizar a exibição do filme. Isso fica claro quando avaliamos que, dos filmes financiados pela Embrafilme, praticamente todos sofreram algum tipo de censura, mas nenhum foi completamente barrado. Tendo em vista a lista dos filmes pesquisados, podemos especular que a censura garantia certa leniência aos filmes nacionais, já que nenhum deles sofreu veto total.<sup>47</sup>

Analisemos alguns vetos. A produtora do filme de Pedro Carlos Rovai, *Ainda agarro essa vizinha*, deu entrada na DCDP em março de 1974 no pedido de obtenção do certificado de censura. Os primeiros censores opinaram pela não liberação do filme, alegando que havia um “alto apelo à pornografia sem outro propósito senão o de visar rendosa comercialização”. Em outro parecer do mesmo processo, o técnico de censura Corrêa Lima menciona a questão da regionalização: “se houvesse leis para as regiões deste país-continente – o filme seria liberado para a Guanabara, pois ali teria manifesta aceitação.”<sup>48</sup>

De qualquer forma, em caráter de recurso, o filme foi liberado para maiores de 18 anos, desde que fossem obedecidos os cortes sugeridos. No julgamento do censor Correa Lima fica clara a idéia de que o filme poderia ser liberado para a Guanabara, mas não para o resto do país devido às cenas de nudismo e ao vocabulário “forte”. No entanto, a legislação não permitia a liberação apenas para algumas regiões do país e sim nacionalmente. Segundo o censor, “as expressões contidas, fabulosas em gírias e ditos locais, embora algumas vezes obscenos e mesmo imorais, é um retrato daquela gente, gente do asfalto, mas que compõe o quadro do povo brasileiro.”<sup>49</sup>

Também sobre o longa metragem dirigido por Denoy de Oliveira, *Amante muito louca*, os pareceres recomendam a proibição do filme posto que

*além de apresentar a dissolução na família, mostra os jovens como desiludidos da vida, buscando satisfação no sexo e em movimentos hippies. Além disso, o pai aparece ensinando ao filho uma dupla moral em relação ao homem e à mulher e aprovando o modernismo da filha.*<sup>50</sup>

O filme foi proibido de ser exibido em território nacional e voltou para a produtora, que realizou inúmeros cortes no sentido de deixá-lo mais “leve” para o público e para a DCDP. O parecer sobre o recurso reconhece o empenho dos produtores em retirar cenas que tivessem chocado os censores, bem como liberava o filme para maiores de 18 anos.

*Os interessados fizeram muitos cortes na tentativa de escoimar a obra de seus aspectos negativos, e o que sobrou apresenta, e não prega nem estimula, uma família em pleno processo de desintegração e o impacto que faz com que o processo se*

<sup>47</sup> Ver nos anexos 2 e 3 da minha tese a tabela dos filmes pesquisados (Martins, *op. cit.*).

<sup>48</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série “Censura Prévia”. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *ainda agarro essa vizinha*. Data 03/1974.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Amante muito louca*. 24/8/1973.

*estranque. O abismo que se cavara entre o pai boçal e imoral e seus jovens filhos desorientados e soltos à sanha das piores influências desaparece ante um cataclisma maior que foi a revelação dos podres morais de todos à mãe e esposa que, alheia a tudo, de sonho apenas vivia.*<sup>51</sup>

Todo o filme, vetado integralmente, parcialmente ou com classificação etária que desagradasse aos realizadores poderia ser devolvido a DCDP em caráter de recurso, desde que houvesse uma solicitação de revisão. Assim, o filme voltava para a censura para que, à luz dos comentários do produtor ou diretor, pudesse ser reavaliado.

Em vários filmes há primeiramente a avaliação de alguns censores que optam pela não liberação, mas, por fim, normalmente em grau de recurso, acaba-se permitindo a exibição dos mesmos. Percebe-se assim que havia o estabelecimento de algo próximo a uma “negociação” entre a DCDP e os produtores e cineastas, o que impediu que maiores conflitos se estabelecessem entre a DCDP e a Embrafilme, afinal muitos filmes foram inicialmente vetados na íntegra, o que impõe certa reserva à perspectiva de que a censura não pretendia inviabilizar a exibição de filmes financiados pela Embrafilme. Talvez se possa afirmar que a DCDP contava com os recursos.

Na decisão final da DCDP, dos cento e vinte três processos analisados, entre produção e co-produção, nenhuma película foi completamente vetada. Alguns utilizaram-se do recurso para garantir a liberação. A prática mais rotineira era de que o interessado enviasse o filme e se vetado, fizesse os cortes sugeridos e enviasse novamente para a divisão. Dessa forma, percebe-se que a tônica da censura não era para o veto total dos filmes nacionais, mas para o corte de cenas que eram consideradas “impróprias” para que a população assistisse.

Para as produtoras, evidentemente não era interessante ter a película censurada e perder o investimento feito. Esse, certamente, é o motivo para a aceitação dos cortes.

Não é incomum encontrarmos nos processos um filme que primeiramente é interditado e posteriormente liberado, exemplo disso foi o longa *Os mansos*, de Pedro Carlos Rovai. Quando enviaram o filme para a divisão ele foi interditado para exibição em território nacional, no entanto, os próprios produtores fizeram cortes e remeteram novamente para a DCDP que respondeu no processo:

*revido os pareceres e tendo assistido ao filme, verificamos que foram feitos todos os cortes que a interessada alega ter feito. A negatividade apresentada anteriormente foi, em sua maior parte, sanada. A comicidade não foi atingida e nem a obra mutilada, tendo sido, em compensação do feito um saneamento da obra a ponto de torná-la aceitável para classificação de impróprio até 18 anos.*<sup>52</sup>

Dos processos pesquisados, oitenta filmes tiveram cenas cortadas por atentarem contra a moral e os bons costumes, número bem superior a dos filmes censurados por motivações políticas.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Os mansos*. 28/8/1972.

## Tabela dos processos pesquisados

Tipos de Produção	Censura Moral	Censura Política	Ambos os tipos de censura	Sem censura	Total
Produção	57	04	09	20	90
Co-produção	23	0	08	02	33

Tabela elaborada pelo autor com base nos processos encontrados no Arquivo Nacional/DF. Fundo Censura Prévia

Um dos casos mais conhecidos de censura atingiu o filme *Toda nudez será castigada*. Esta película causou grande alarde na imprensa, pois foi inicialmente liberada e, posteriormente, teve sua exibição proibida nos cinemas. A pendenga gerou intensos debates na imprensa, que procurou questionar a DCDP a respeito das formas de censura e da legitimidade dos censores.<sup>53</sup>

O filme foi inspirado na peça homônima de Nelson Rodrigues. Dirigido por Arnaldo Jabor, conta a história de uma família tradicional na qual Herculano, um homem puritano que só teve uma mulher na vida, promete para seu filho, enquanto a esposa agoniza no leito de morte, que jamais terá outra mulher. O irmão Patrício, vivendo às expensas de Herculano, fazia de tudo para que o viúvo ficasse cada vez mais em suas mãos. Ele coloca junto à mesa de Herculano uma fotografia de Geni, cantora de casa noturna e prostituta. Após se embriagar, Herculano vai ao bordel, encontra Geni e passa a noite com ela. Isso é o suficiente para que Herculano se apaixone por Geni e a prostituta passa então a nutrir afeto pelo viúvo. Herculano inicialmente renega e relação entre os dois, mas, devido à paixão que desenvolve por Geni, não consegue largá-la.

A produtora do filme deu entrada no pedido de certificado de censura em 16 de novembro de 1972. A resposta da DCDP foi rápida e, poucos dias depois, os técnicos da censura Luiz Carlos Aucelino e Vilma Duarte do Nascimento assinaram o parecer.

No julgamento dos censores, o filme aparecia como um drama contendo cenas de “sexo, violência, aberração e de traumatismo de educação”.<sup>54</sup> No relatório, o censor também deveria resumir o enredo do filme, que foi simplificado da seguinte maneira: “Domínio acentuado de algumas beatas provoca um drama na educação de uma família por não aceitar o sexo como algo tão natural, provocando em um viúvo sua derrocada moral ao encontrar o amor em um prostíbulo.”<sup>55</sup> Destacando a linguagem tida como de baixo calão, o

<sup>53</sup> Algumas matérias publicadas em jornais brasileiros sobre o filme *Toda nudez será castigada*: *O Globo*, 27/11/1972; *Última Hora*, 9/3/1973; *Tribuna da Imprensa*, 13/6/1973; *Correio da Manhã*, 18/3/1973; *Opinião*, 19/3/1973; *Jornal do Brasil*, 26/3/1973; *Jornal do Brasil*, 21/6/1973; *Última Hora*, 26/6/1973; *Folha de São Paulo*, 30/6/1973.

<sup>54</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Toda nudez será castigada*. Data 16/11/1972, f. 8.

<sup>55</sup> *Ibid.*

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

relatório afirmava que a mensagem do filme era negativa, pois trazia como tema principal “o desvirtuamento de educação provocando um comportamento anti-social.”<sup>56</sup>

Embora a película tivesse, para os censores, uma mensagem negativa, foi liberada para exibição para maiores de 18 anos, desde que fossem cortadas quatro cenas. Três delas foram consideradas imorais e a outra cena deveria ser cortada porque, segundo o entendimento dos censores, estaria insultando a corporação policial. Segundo o parecer, os produtores deveriam retirar do filme

1. *a palavra suruba e as cenas onde aparece um pederasta;*
2. *O gesto pornográfico que Geni faz batendo uma mão fechada na outra aberta;*
3. *A fala de Geni quando diz “perto de você fico molhadinha” e a de Herculano a Geni dizendo “vou deflorar você”;*
4. *Tirar a seqüência que apresenta o ambiente policial como um antro de depravação e irresponsabilidade.*<sup>57</sup>

Tendo recebido a resposta da DCDP, o diretor do filme, Arnaldo Jabor, enviou, alguns dias depois, uma carta ao chefe da DCDP pedindo a revisão da censura feita ao filme *Toda nudez será castigada*. Nela alegava que, se as cenas do filme fossem cortadas, o entendimento e seqüência da película seriam prejudicados.

O diretor argumentava que, no primeiro corte, a palavra “suruba” não devia ser cortada, pois aparecia dentro do contexto, já que foi pronunciada em um prostíbulo e, sendo assim, não chocaria o espectador. Quanto ao segundo corte, a aparição do homossexual, o diretor escreveu que era absolutamente leve e que o mesmo tipo aparecia também em programas televisivos. Nesse caso, a saída do homossexual tiraria sumariamente o personagem do filme, posto que só aparecia naquela cena. Em seguida, Jabor fez uma ressalva mais prolongada e detalhada sobre o quarto corte, que incidia sobre uma grande seqüência da película, a da delegacia. Jabor disse que não havia a intenção de fazer uma acusação sobre a irresponsabilidade policial. O diretor alegava que não se tratava de uma crítica à polícia, mas uma cena satírica criticando o “mal atendimento burocrático”. A cena era importante para o entendimento do filme.

A sugestão de eliminar a cena na qual Geni aparecia fazendo o gesto com a mão aparentemente foi acatada ou, pelo menos, não foi mencionada na carta de Jabor.

Ao receber o pedido de reconsideração, a DCDP repetiu todo o processo. Desta vez, os censores responsáveis pela análise do processo foram Marly Cavalcanti de Albuquerque e José Augusto Costa, que elaboraram um parecer dizendo que o filme realmente tinha uma mensagem negativa. Sendo assim, mantiveram todos os cortes e acrescentaram, ainda, o corte de mais uma seqüência, a última cena, na qual o filho Serginho foge com um “ladão boliviano”.

Como pode ser observado nesse exemplo, o recurso podia ser uma faca de dois gumes, pois o diretor tanto poderia conseguir que sua solicitação fosse atendida como poderia ter o seu filme ainda mais mutilado.

*Toda nudez será castigada* foi finalmente liberado, em fins de 1972, para maiores de 18 anos, com os cortes já mencionados, e tanto angariou a simpatia dos críticos, como conseguiu obter, nas primeiras semanas de exibição, uma considerável bilheteria.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*



*o filme, deu um susto em todo mundo. Sua estréia no 'Roxy' foi um sucesso comercial e de crítica, uma rara combinação no cinema nacional. O público entusiasmou-se com Darlene Glória no papel da prostituta Geni e aplaudia o filme no meio. A adaptação de Jabor era ao mesmo tempo fiel e criativa. Mas nem assim passou incólume pelo poder.*<sup>59</sup>

De fato, depois de liberada, a película teve que voltar para a DCDP. Em 20 de junho de 1973, um ofício do diretor geral do Departamento de Polícia Federal pedia a interdição dos seguintes filmes anteriormente liberados: *Sopro no coração* e *Aventura é uma aventura*, ambos produções francesas; *A classe operária vai ao paraíso*, *Sacco e Vanzetti*, *Mimi*, *o metalúrgico*, produções italianas; *Cama com música*, produzido na Dinamarca; *Queimada*, produção inglesa; *Garotos virgens de Ipanema* e *Toda nudez será castigada*, produções brasileiras.<sup>60</sup> O ofício enviado pelo general Antonio Bandeira exigia o recolhimento dos certificados de liberação emitidos pela DCDP.

O filme foi recolhido dos cinemas, voltou novamente para a DCDP e passou por uma nova análise em julho de 1973. Os censores Gláucia Soares e Reginaldo Oscar de Castro analisaram que o filme já havia passado pela censura meses atrás e concluíram que tudo estava de acordo com os procedimentos adotados pela instituição, não cabendo, portanto, a interdição. Continuaram os censores dizendo que

*seria contraproducente dar-lhe ainda maior relevância com a medida proibitória. No nosso entender, o filme nada tem de construtivo, nem oferece mensagem que justifique as cenas mais contundentes. Caso se tratasse do primeiro exame, opinariamos pela interdição. Na situação presente, opinamos, entretanto, pela liberação, obedecendo aos cortes e a classificação etária.*<sup>61</sup>

Realmente o filme ganhou notoriedade internacional, tendo conquistado o Urso de Prata, prêmio concedido ao melhor filme no festival da Alemanha. Faturou ainda dois *Kikitos* de ouro no festival de Gramado, um por melhor filme e o outro para melhor atriz, Darlene Glória,<sup>62</sup> por sua atuação como Geni.

No entanto, outros pareceres foram imediatamente encomendados pela DCDP. O relatório escrito por Carlos Alberto de Souza dizia que o filme contrariava frontalmente todas as determinações do artigo 41 do decreto de n.20493, já que apresentava o “comportamento de pessoas desajustadas que [procuravam no sexo] a solução para seus desencontros. Encerra uma mensagem negativa e deformada da realidade dos nossos dias.”<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Por exemplo, uma matéria em *O Globo*, de 23/4/1973, dizia “Cinco semanas de exibição do filme ‘Toda nudez será castigada’, somente no Cinema Roxy, renderam CR\$ 512.606,00. Uma consagração para Arnaldo Jabor, o realizador cinematográfico, e Nelson Rodrigues, o autor da história.”

<sup>59</sup> CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfica*. a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 410.

<sup>60</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Toda nudez será castigada*. Data 16/11/1972, f. 43.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Darlene Glória nasceu em São José do Calçado, Espírito Santo. Embora tenha começado sua carreira como cantora, foi no cinema que fez sucesso. Estreou na sétima arte em 1964 no filme *Um ramo para Luiza*. Em 1966 recebeu o prêmio de melhor atriz coadjuvante por sua atuação em *Choque de Sentimentos* e em 1973 o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim e também um Kikito em Gramado na mesma categoria por *Toda Nudez Será Castigada*.

<sup>63</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Toda nudez será castigada*. Data 16/11/1972, f. 8.

Outros pareceres caminhavam na mesma linha da não liberação da obra, que supostamente feria os dispositivos legais. Além do mais, o diretor não havia

*em nenhuma das situações [...] [procurado] uma sanção reprobatória para o comportamento negativo dos protagonistas. Os problemas focalizados são corriqueiros no submundo do desajuste social e não apresentam soluções tendentes a saná-los. E bem assim, chocam-se frontalmente com os objetivos nacionais [...] na parte em que eles tratam do zelo que se deve ter para com a família, a sociedade e a boa imagem do país, diante do conturbado mundo atual.*<sup>64</sup>

O interessante no parecer acima é que nos remete à tradição da época em que as encenações cênicas eram protagonizadas pelos jesuítas na catequização dos indígenas. Nelas, o arrependimento era o ponto de partida para a salvação do pecador.<sup>65</sup> Ora, para o censor, mais do que o percurso dos personagens, o importante era mostrar o alguma forma de expiação.<sup>66</sup>

O terceiro parecer também optou pela não liberação da produção. Redigido por José Augusto Costa, demonstra a preocupação do funcionário tanto com a instituição que representa, como com seu próprio ofício. Embora longo, vale citar um trecho:

*Torna-se necessária [...] uma breve explicação para esta nova atitude do censor, para que a primeira vista não pareça uma atitude leviana, contraditória ou antiprofissional. Quando liberado o filme, estava a censura federal com uma orientação mais liberal e, conseqüentemente, uma série de espetáculos do teor de Toda nudez será castigada foi anteriormente liberada para o público. Por outro lado, os censores vêm trabalhando até esse momento exclusivamente calçados no seu bom sendo e naquilo que lhes parece estar em afinção com a legislação censória, com o pensamento da Chefia e do Governo [...] a prática do dia-a-dia impõe a necessidade urgente de se estabelecer uma orientação definitiva à ação cesória dentro da doutrina filosófica do governo. Os censores devem saber e serem informados do que pensam os ministros de Estado, o diretor-geral da DPF e o governo sobre a condução dos espetáculos públicos, sem o que todo o seu trabalho, ainda a mercê do seu bom senso e de uma legislação falha e por vezes contraditória, irá por água abaixo pondo em risco suas qualidades profissionais e prejudicando acima de tudo a imagem do governo no âmbito interno e internacional. [...] Por essas razões acordamos em que o filme Toda nudez será castigada seja interditado, muito embora reconheça que essa atitude contraditória venha a causar sérios transtornos ao governo uma vez que, além de já ter sido liberado, foi o filme premiado pelo INC, órgão do Ministério da Educação e Cultura, e é um filme em parte subvencionado pela Embrafilme. Acreditamos que, com essa atitude – a interdição –, venha a surgir um maior entrosamento entre os órgãos governamentais responsáveis pela política cinematográfica nacional. O INC [Instituto Nacional de Cinema], a Embrafilme [Empresa Brasileira de Filme], o MEC [Ministério da Educação e Cultura], o MJVI [Ministério da Justiça e negócios Interiores], a AERP [Acessória Especial de Relações Públicas] e o DPF [Departamento de Polícia Federal].*<sup>67</sup>

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Para esse assunto cfr. Magaldi, S. (s/d.) *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Funarte/Serviço nacional do teatro; Souza, J. G. (1960) *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro.

<sup>66</sup> Curioso notar que as primeiras formas de encenação teatral foram trazidas pelos jesuítas. Nos autos, a representação do caminho certo a tomar ou o arrependimento do personagem pecador eram regra. Sobre esse assunto cfr. Magaldi, S., *op. cit.*; Souza, J. G., *op. cit.*

<sup>67</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Toda nudez será castigada*. Data 16/11/1972, f. 8. Grifo do autor.

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

Outros pareceres foram incorporados ao processo do filme alegando que ele não deveria ser liberado. No entanto, o diretor da Polícia Federal assinou um relatório no qual afirmava que o filme poderia ser exibido desde que fossem feitos mais alguns cortes: a retirada das cenas nas quais Geni aparecia com os seios desnudos e daquelas nas quais aparecia a expressão “ladrão boliviano”.

Não fica exatamente claro o porquê da liberação deste filme especificamente, já que outros proibidos ao mesmo tempo continuaram censurados, apesar da pressão feita por parte da Associação Nacional dos Produtores Cinematográficos.<sup>68</sup> Talvez a premiação em um festival internacional tenha se constituído em propaganda positiva do filme e, por este fato, proibi-lo poderia significar uma “mancha” na imagem da instituição. Outro fator que pode ter estimulado a polícia a liberar a película é o argumento contido no parecer do técnico de censura afirmando se tratar de um filme premiado pelo INC e produzido parcialmente com verba federal da Embrafilme.

O caso do longa-metragem de Arnaldo Jabor é emblemático porque, além de toda a problemática envolvendo a liberação do filme, dá pistas sobre a idéia de produção nacional e censura. Outro caso notório foi *O leão do norte*, do diretor Carlos Del Pino. O filme obteve financiamento da Embrafilme e deu entrada na DCDP em 1975. Embora tenha sido liberado para maiores de 16 anos, a qualidade do filme foi considerada péssima. “Filme medíocre, sem maior expressão cinematográfica ou histórica. Opino pela concessão de ‘Boa Qualidade’ a título de reconhecimento ao esforço de seu produtor.”<sup>69</sup>

As palavras do funcionário José Augusto Costa deixam claro que havia uma orientação bastante relativa nos pareceres censórios. Nesse caso, o filme era considerado de péssima qualidade, mas seria liberado pela tentativa do produtor. Certamente a suposta tentativa não impressionava o censor, mas o fato de ser um filme nacional.

Um das questões que aparecem freqüentemente nos pareceres diz respeito à preocupação dos censores com a alegada desatualização da legislação censória, que ainda era de 1946. Esse argumento era utilizado tanto para a censura cinematográfica, como para outras produções avaliadas pela DCDP<sup>70</sup> para justificar possíveis filmes que fossem liberados.

Outra questão bastante propalada nos meios de comunicação era sobre a falta de critérios da censura, como no caso do filme de Arnaldo Jabor. A *Folha de S. Paulo* dizia que “explicaram os técnicos que os atuais critérios usados na censura se baseiam na doutrina existente na atual legislação brasileira, que estabelece normas subjetivas para a avaliação das normas de censura.”<sup>71</sup>

A falta de orientação também pode ser percebida quando se lê os inúmeros processos. Os censores escreviam pareceres sobre um mesmo filme que acabavam se chocando. Para um censor um filme poderia ser liberado sem problemas e, para outro, poderia ser necessária a realização de uma série de cortes.

Também houve casos em que foi recomendada a mudança do nome do filme para se adequar aos padrões censórios. Esse foi o caso do longa-metragem de Roberto Farias, *Os machões*, que contou com as atuações de Erasmo Carlos e Reginaldo Farias. O filme deu entrada na DCDP em 1972 e os pareceres recomendavam a liberação para maiores de 18 anos, com cortes. O terceiro parecer ponderava o porquê da liberação:

---

<sup>68</sup> *Folha de S. Paulo*, 30/6/1973.

<sup>69</sup> Filme *O leão do norte*.

<sup>70</sup> Fico, C., “Além do golpe”, art. cit., p. 98.

<sup>71</sup> *Folha de São Paulo*, 30/6/1973.

*Lembro, por oportuno, que a DCDP liberou, recentemente, o filme Domingo Maldito, de procedência inglesa, explorando de forma deprimente o homossexualismo e exportando para o mundo todo a filosofia britânica favorável a sua prática [...] Já no presente caso não vejo motivo para tal. O assunto é tratado na base da sátira.*<sup>72</sup>

O filme foi liberado, com cortes, para maiores de 18 anos, e recebeu as classificações de “boa qualidade” e “livre para exportação”. No entanto, uma das modificações que os produtores tiveram que fazer foi alterar o nome do filme, inicialmente intitulado *Os bonecas* para *Os machões*.

Realmente, vários filmes tiveram problemas com a censura devido à questão da homossexualidade. As cenas com esse conteúdo sempre eram anotadas.<sup>73</sup> Também nas ruas a repressão aos homossexuais se fazia sentir, posto que este grupo fosse alvo privilegiado da polícia, principalmente no centro do Rio de Janeiro e de São Paulo.<sup>74</sup>

Também no filme *A extorsão*, último rodado por Flávio Tambellini, que conta a trajetória de um homem fotografado com a amante que passa a ser chantageado, há restrições a uma cena de homossexualismo. Os produtores pediram o certificado em julho de 1975 e conseguiram a liberação com cortes. Todos os cortes se relacionavam à questão moral, como a seqüência que mostrava nus em uma sauna mista coletiva e “a cena do beijo de dois homossexuais, desde o momento em que a camisola vestida pelo cabeleireiro é aberta pelo seu parceiro até o final, quando aparece a cena do parque.”<sup>75</sup>

O filme *Café na cama*, do diretor Alberto Pieralisi, narra a história de Norma Simone, uma jovem suburbana que sonha ser atriz de televisão. Os primeiros censores optaram pela não liberação para o público interno alegando que

*a película enfoca, sob o ponto de vista negativo, os processos imorais que consubstanciam as atividades desonestas e ilegais. Fica patenteado que os meios escusos podem ter um bom desfecho. Os valores morais são relegados, assim como as estruturas sociais são deturpadas. No final, quando ela resolve aceitar o antigo namorado, após este ter conseguido vencer uma corrida e ganhar elevado prêmio, configura-se a importância desmedida que a mesma dava ao dinheiro, sacrificando para isso sentimentos e princípios.*<sup>76</sup>

Novamente o que traz o parecer do censor é a preocupação com o teor da mensagem final, ou seja, a moral da história. Nesse caso a falta de redenção de Sonia – ou melhor, o fato de no fim do filme ela ter ficado com seu antigo namorado porque ele conseguiu enriquecer – faz com que a censura seja rigorosa e tente proibir a exibição do filme.

Também é interessante notar a carta da produtora *Eletrofilmes* que, após saber da proibição, solicitou uma nova avaliação da censura. A produtora reconheceu que o filme era provocador e atribui isso ao público e ao mercado nacional. Ou seja, segundo a produtora, era necessário esse tipo de produção, já que o mercado tinha essa demanda. O filme acabou sendo liberado com cortes.

<sup>72</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Os machões*. Data 19/4/1972.

<sup>73</sup> Sobre o tema, cfr. Green, J. N. (2000) *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, pp 391-450.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>75</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *A extorsão*. Data 10/7/1975.

<sup>76</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Café na cama*. Data 2/10/1973.

A crítica ao filme foi também bastante severa. O famoso bonequinho de *O Globo* decide se retirar no meio da sessão e José Carlos Monteiro diz que o filme

*é outra horrível chanchada erótica brasileira, sem a mínima qualidade artística, mas com futuro comercial assegurado. Por isso, criticá-la seriamente é pura perda de tempo. Afinal de contas, noventa por cento dos produtos do gênero são, na verdade, coisas deste tipo, indefensáveis sob o aspecto estético, porém, perfeitamente viáveis do ponto de vista industrial.*<sup>77</sup>

Embora alguns diretores da Embrafilme tenham feito discursos contra o cinema com fortes apelos eróticos, a imprensa freqüentemente publicava que esse era o tipo de obra financiada pelo Estado. Por exemplo, em 1975 o *Diário de Petrópolis* publicou uma matéria na qual transcreveu o depoimento de Roberto Farias dizendo que

*os adeptos da pornografia [...] fornecem munição aos adversários do cinema brasileiro [...] O Brasil deve assumir sua comédia erótica, que é gênero válido, mas não o filme debochado, que se utiliza da publicidade suja, predatória e cínica, e que procura levar o público ao cinema como a convidá-lo para uma imoralidade.*<sup>78</sup>

No entanto, ao mesmo tempo em que o jornal elogiava a atitude do “jovem diretor”, dizia que essa posição era ingênua, posto que “freqüentemente tais filmes pornográficos, debochados, sujos e predatórios são financiados pela empresa estatal”.<sup>79</sup>

Ao enviar o filme à DCDP o diretor/produtor recebia apenas o resultado final da avaliação dos censores, ou seja, os pareceres eram de uso exclusivo da divisão e não chegavam ao grande público. Em alguns, é possível perceber uma preocupação pedagógica quanto a temas morais. Um exemplo nesse sentido pode ser observado no processo do longa-metragem *Um marido virgem*, de Saul Lachtermacher, que mencionava a impotência. De uma forma geral os censores ficaram chocados com o filme, mas um deles, Joel Ferras, tentou salvar o filme do veto total alegando que

*o problema enfocado é muito sério, e tem sido causa de muita desgraça entre homens e mulheres, muito suicídio seria evitado se houvesse uma educação, esclarecimento sobre as possíveis causas e curas do mal. Achamos que o presente filme, depois de escoimado dos excessos, mesmo os incluídos a título de comicidade, pode trazer ajuda ou indicação para a solução de muitos casos idênticos. Como professor, tenho conhecimento de muitos casos de suicídio, homossexualismo, pederastia, loucura, e vários outros tipos de desgraça cujo início foi um trauma desencadeador de impotência. O aspecto de comédia fez com que um assunto sério chegasse a todos de maneira agradável, leve, despreocupado, servindo não só para entretenimento como para educar.*<sup>80</sup>

O filme terminou sendo liberado para os maiores de 18 anos com cortes e liberado para exportação.

Houve um maior número de filmes com teor erótico nos cinemas em fins da década de 1970, período que ficou conhecido como “abertura”, mas sem que percebamos uma atuação mais branda da censura naquele momento. No período, duas questões sobressaem.

<sup>77</sup> *O Globo*, 24/4/1974.

<sup>78</sup> Farias, R. A., *Diário de Petrópolis*, 14/8/1975. Arte e capitalismo.

<sup>79</sup> *Diário de Petrópolis*, 14/8/1975. Arte e capitalismo.

<sup>80</sup> AN, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas. Série Censura Prévia. Sub-série programação cinematográfica. Processo do filme *Um marido virgem*. Data 9/1/1974.

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

A primeira foi a regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC), em 1979, e a segunda a atuação da justiça na liberação de alguns filmes durante a década de 1980.<sup>81</sup>

Na verdade, ao contrário do que se costumava pensar na época, o que acontecia não era uma liberalidade maior da DCDP em relação aos filmes, mas a criação de uma instância recursal, o CSC, e a atuação de alguns juízes permitindo a exibição de filmes. Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo*: “um só juiz da antiga 1ª Vara Federal de São Paulo [...] concedeu nos últimos meses 42 liberações a filmes pornográficos originalmente vetados pela DCDP.”<sup>82</sup>

O que acontecia era que, após o filme ter sido censurado pela DCDP, o produtor entrava na justiça com a intenção de garantir a liberdade de expressão de sua obra artística. Tais ações aconteceram apenas no final dos anos 1970 evidentemente porque o contexto da abertura permitia que os juízes agissem com alguma independência.

A motivação do juiz para liberar o filme *Calígula* não estava no mérito da obra em si, mas na ilegalidade da tramitação, subterfúgio que, afinal, permitia a atuação ousada desses juízes.

*O advogado da Paris Filmes, Célio Rodrigues Pereira, argumentou que a censura não obedeceu ao Parágrafo 3 do artigo 8 da Lei 5536/68, que fixa um prazo de 20 dias para o Serviço de Censura e Diversões Públicas, órgão da Polícia Federal, emitir certificado para filmes. Segundo a Lei, se não houver manifestação da Censura ou do diretor-geral da Polícia Federal, a obra fica liberada com proibição até 16 anos.*<sup>83</sup>

Entretanto, alguns dias depois, um mandato de segurança impediu que o filme fosse exibido em salas comerciais até a decisão final da pendência judicial.<sup>84</sup>

Mesmo após a criação do CSC, seu pleno funcionamento foi repleto de discussões e mal-entendidos. Em 1982 a distribuidora *Artenova* entrou com mandado de segurança no Tribunal Federal de Recursos (TFR) solicitando que os filmes *Império dos Sentidos 2* e *Contos imorais* fossem liberados. Os filmes haviam dado entrada na DCDP e tiveram sua exibição proibida no Brasil. Os produtores recorreram ao CSC, que liberou as películas, mas o ministro da Justiça baixou portaria interditando novamente os filmes. O TFR decidiu que o CSC deveria ser obedecido, já que não era um órgão consultivo, “como o considerava o ministro da Justiça, Ibraim Abi Ackel.”

Em outro caso, o TFR desautorizou o CSC. O filme *Coisas eróticas* havia sido liberado pelo CSC com algumas recomendações que, segundo o conselho, não foram observadas pelos produtores. Dessa forma, o presidente do conselho pediu a apreensão das cópias. Os produtores entraram com mandado de segurança no Tribunal Federal de Recursos e este liberou o filme que voltou a ser exibido nas salas de projeção.

Embora a batalha do governo e dos organismos censórios contra a suposta pornografia tenha perdurado durante todo o período da ditadura militar, na década de 1980 os discursos e as ações tomaram dimensões ainda maiores. Os filmes estrangeiros de apelo sexual liberados pelo CSC e pela justiça devem ter estimulado uma resposta de parte da sociedade que “zelava” pela moralidade nos

---

<sup>81</sup> O Conselho Superior de Censura foi trabalhado no terceiro capítulo. Sobre o CSC cfr. Albin, R. C. (2002) *Driblando a censura. de como o cutelo vil incidiu na cultura*, Rio de Janeiro: Gryphus.

<sup>82</sup> “Cinema Pornô, juiz concedeu 42 liberações”, *O Estado de S. Paulo*, 10/8/1984.

<sup>83</sup> *Jornal do Brasil*, 30/9/1982.

<sup>84</sup> *O Dia*, 21/10/1982.

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

meios de comunicação. Uma intensa discussão na imprensa sobre o papel da censura na sociedade estabeleceu-se. Figuras públicas fizeram críticas à DCDP, destacando sua ineficiência e a pouca utilidade do órgão, debate estimulado pelo abrandamento da censura à imprensa que ocorreu em 1978.<sup>85</sup>

Além das matérias nos periódicos, uma série de encontros e movimentos marcou o desgaste do tipo de censura promovida pela DCDP. Em 1980, houve o seminário sobre censura no Congresso Nacional. Em 1982, um ato público no teatro Casa Grande contra a censura convocado pela Associação Brasileira de Cineastas, pela Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais, pelo Sindicato dos Escritores, pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos, Sindicato dos Jornalistas, pelo Associação Brasileira de Imprensa, pelo Sindicato dos Músicos e pela Associação dos „Músicos e Arranjadores”.<sup>86</sup>

Ou seja, o que podemos constatar é que, juntamente com a criação do CSC e o fim da censura à imprensa, houve uma maior disposição dos artistas, no contexto da abertura, em lutar contra a censura.

Na medida em que cresciam no país os movimentos contra a censura, também se acirrava a luta de grupos conservadores contra o que entendiam como pornografia no cinema e na televisão. Como relatou a revista *Isto É*, “há uma onda moralista no país rigorosamente proporcional à onda da pornografia”.<sup>87</sup> Nesse sentido, o presidente João Figueiredo (1979-1984) deu forte apoio ao propor uma “cruzada contra a pornografia”, iniciativa que foi solidamente apoiada pelo então chefe da DCDP, Solange Hernandez, que esteve à frente da instituição entre os anos de 1981 e 1984. A imprensa publicava cartas de cidadãos indignados com as cenas a que eram submetidos todos os dias, como a de “Maria do Carmo ao passar diante de uma banca de jornais [e ver] reluzente de traseiros”. Lida Maria Perosa, então presidente da Liga das Professoras Católicas, percebia na pornografia uma “conspiração do sionismo internacional, interessado em destruir as tradições da sociedade cristã”.<sup>88</sup>

Na Câmara houve iniciativas no intuito de barrar a exibição dos filmes pornográficos. Nesse sentido, o deputado Jorge Arbage (PDS/PA) apresentou um projeto que considerava crime de ultraje público ao pudor a exibição de filmes pornográficos. A pena poderia chegar a seis meses de prisão.<sup>89</sup>

Foi justamente nos primeiros anos da década de 1980 que esteve à frente da DCDP Solange Hernandez. A funcionária ficou bastante conhecida no meio artístico, porque tentava fazer com que a DCDP não morresse em uma época de abertura. Ela ficou conhecida como “Solange Tesourinha”.<sup>90</sup>

Afirmamos que havia um tácito acordo entre Embrafilme, DCDP e crítica especializada de que as pornochanchadas eram ruins, mas garantiam a sobrevivência do cinema nacional, opinião reafirmada por diretores da época como Carlos Mossi, que comentou que “se não fossem os filmes eróticos os cinemas brasileiros estariam às moscas”.<sup>91</sup> Como foi dito, esse tácito acordo fez com que a Embrafilme

---

<sup>85</sup> Ver anexo da minha tese com as matérias publicadas nos jornais nacionais sobre censura (Martins, *op. cit.*).

<sup>86</sup> A questão da censura a imprensa já foi discutida, para o fim da censura aos jornais ver Fico, C., “Além do golpe”, art. cit.

<sup>87</sup> *Isto É*, 1/10/1980, p.12.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>89</sup> *Gazeta de Notícias*, 19/3/1982, p. 7.

<sup>90</sup> *Isto É*, 14/12/1984. Nesta data a revista publicou um especial sobre censura destacando o papel de Solange Hernandez a frente da DCDP.

<sup>91</sup> *Jornal do Comércio*, 28/7/1985.

---

## DOSSIERS

### La dictadura en Brasil, nuevos abordajes

produzisse obras de cunho erótico que acabavam sendo minimizadas, posto que obras do cinema estrangeiro com teor licencioso eram barradas pela DCDP.

Em 1980, o presidente Figueiredo recebeu os deputados evangélicos Daso Coimbra (PP-RJ), Igo Losso (PDS-PR) e Joel Ferreira (PDS-AM), o pastor Nilson Amaral Fanini e o reverendo Isaías Souza Maciel. Após a reunião Figueiredo mostrou-se “impressionado com o excesso de pornografia em revistas e no cinema e criticou a posição da Embrafilme – empresa estatal de cinema – que anda financiando essas coisas”.<sup>92</sup> Figueiredo, em 1982, convocaria a sociedade brasileira

*para uma cruzada contra o que definiu como ‘uma onda de erotismo e relaxamento de costumes’ e, ainda, ‘a escalada do obsceno e do pornográfico’. Em pronunciamento transmitido à noite por cadeia nacional de rádio e de televisão, Figueiredo enfatizou que essa convocação se dirigia a todas as forças da sociedade, de qualquer orientação, seja filosófica, seja religiosa, seja política’.*<sup>93</sup>

Embora a cruzada contra a pornografia tenha causado grande alarde na época, a abertura cada vez se concretizava e, mesmo que a DCDP ainda tenha dado alguns suspiros após os governos militares, como no caso do filme *Je vous salue Marie*, foi finalmente enterrada com a Constituição de 1988.

## Conclusão

A partir dos processos sobre a censura aos filmes financiados pela Embrafilme, podemos afirmar que havia um acordo tácito entre censura, diretores e críticos de que a pornochanchada, apesar de ser considerada esteticamente ruim e desprovida de mensagem positiva para a sociedade, na verdade constituía-se como o grande filão do mercado cinematográfico. As pornochanchadas continuavam levando o público às salas de projeção. A DCDP provavelmente liberava os filmes –após cortar seus excessos– talvez considerando a questão da indústria cinematográfica brasileira. Vale lembrar que a Embrafilme não fazia uma censura dos roteiros: qualquer projeto que demonstrasse viabilidade técnica e os pré-requisitos necessários poderia ser financiado.

Nesse sentido, podemos perceber uma tendência por parte dos censores à aceitação de filmes que, mesmo considerados esteticamente pobres por parte da crítica especializada ou ainda contrários à moral, pudessem alavancar o desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil.

Dessa forma, pode-se notar uma lógica que articulava a atuação da Embrafilme e da censura. Do lado da empresa de filmes, procurava-se produzir obras que tivessem boas possibilidades de comercialização. Do lado da DCDP, aparentemente havia um entendimento de que, para viabilizar a produção cinematográfica nacional, era preciso permitir algumas “ousadias”.

---

<sup>92</sup> *Estado de Minas*, 1/8/1980.

<sup>93</sup> *O Globo*, 16/3/1982, p. 4.