

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ANA MARÍLIA CARNEIRO

CINEMA E CENSURA NAS DITADURAS MILITARES BRASILEIRA E ARGENTINA

Belo Horizonte

2019

ANA MARÍLIA CARNEIRO

CINEMA E CENSURA NAS DITADURAS MILITARES BRASILEIRA E ARGENTINA

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de Doutora em História.

Linha de pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

Belo Horizonte
2019

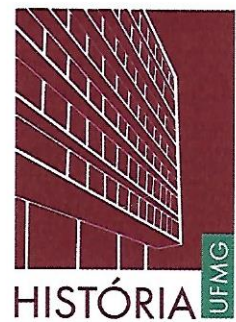
981.063 Carneiro, Ana Marília Menezes
C289c Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e
2019 argentina [manuscrito] / Ana Marília Menezes Carneiro. -
2019.
327 f.
Orientador: Rodrigo Patto Sá Motta.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Brasil – História 1964-1985 - Teses. 3. Ditadura e ditadores – Teses. 4. Cinema - Teses. 5. Censura - Teses. 6. Argentina – História - Teses. I. Motta, Rodrigo Patto Sá. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



"Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e argentina"

Ana Marília Menezes Carneiro

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta - Orientador
UFMG

Profa. Dra. Kátia Gerab Baggio
UFMG

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta
UFMG

Prof. Dr. Ernesto Bohoslavsky
UNGS

Prof. Dr. Emilio Crenzel
Universidade de Buenos Aires

Belo Horizonte, 22 de março de 2019.



ATA DA DEFESA DE TESE EM HISTÓRIA DE ANA MARÍLIA MENEZES CARNEIRO
Nº REGISTRO: 2014652680

Aos **22** dias do mês de **março** de **2019 (dois mil e dezenove)**, reuniu-se a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores **Rodrigo Patto Sá Motta** (UFMG), **Kátia Gerab Baggio** (UFMG), **Miriam Hermeto de Sa Motta** (UFMG), **Ernesto Bohoslavsky** (UNGS) e **Emilio Crenzel** (Universidade de Buenos Aires), para julgar o trabalho final intitulado: **CINEMA E CENSURA NAS DITADURAS MILITARES BRASILEIRA E ARGENTINA**, requisito final para a obtenção do grau de **DOCTORA EM HISTÓRIA**. Abrindo a sessão no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de Concentração: História, tradição e modernidade: política, cultura e trabalho - Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas, o Presidente da Comissão, professor **Rodrigo Patto Sá Motta**, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição de resultado final. A candidata foi considerada **APROVADA**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que foi assinada pelos examinadores participantes. Belo Horizonte, 22 de março de 2019.

Observação da Banca: A banca gostaria de destacar a qualidade da pesquisa documental e a estratégia metodológica bem sucedida, assim como a relevância do tema e recomendar a publicação do t.

Comissão Examinadora:

Rodrigo Patto Sá Motta
Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta - Orientador (UFMG)

Kátia Gerab Baggio
Profa. Dra. Kátia Gerab Baggio (UFMG)

Miriam Hermeto de Sa Motta
Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta (UFMG)

Ernesto Bohoslavsky
Prof. Dr. Ernesto Bohoslavsky (UNGS)

Emilio Crenzel
Prof. Dr. Emilio Crenzel (Universidade de Buenos Aires)

AGRADECIMENTOS

Costuma-se dizer que a realização de um doutorado é um caminho solitário. Esta generalização é equivocada — ao menos em relação ao caminho que me foi destinado e o qual escolhi trilhar. Nunca estive só, e espero lembrar aqui das boas companhias que me ajudaram a seguir em frente e perceber o sentido da jornada, mesmo quando me perdi e todos os rumos pareciam levar a estradas sem saída.

Acredito que uma das mais comoventes histórias deste trabalho seja o momento de renunciar aos documentos e interpretações e me voltar àqueles que contribuíram não apenas para esta tese, mas para quem eu me tornei.

Ao meu orientador, Rodrigo Patto Sá Motta, agradeço a condução firme e cuidadosa que me transmitiu a segurança necessária para concluir esta tese. Ao longo de muitos anos de convivência admiro-o não apenas pela competência e seriedade como professor e pesquisador, mas também pela generosidade presente em todos os gestos. Sou consciente e grata pelo privilégio de tê-lo como orientador.

Aos professores Ernesto Bohoslavsky, Gabriela Águila e Daniel Lovovich agradeço pelas discussões nas disciplinas ministradas na UFMG que permitiram a construção de novas reflexões neste trabalho. À professora Miriam Hermeto, por acompanhar a minha trajetória de vida e percurso acadêmico com força inspiradora e voz tamanha; suas sugestões e críticas de fôlego foram determinantes para conclusão desta tese. A Ernesto e Míriam agradeço ainda por aceitarem participar da minha banca de qualificação, contribuindo com considerações importantes que busquei incorporar à narrativa. Agradeço uma vez mais a gentileza de me acolherem como reincidente e aceitarem participar da banca de doutorado. Ao professor Emilio Crenzel agradeço por me receber tão gentilmente na *Universidad de Buenos Aires* quando realizei intercâmbio pelo programa *Red Macro Universidades de América Latina y el Caribe*. Agradeço pelas palavras de coragem quando eu oscilava entre a depressão e a fúria e pela parceria *belo-horizontina-porteña* traduzida na disponibilidade em vir ao Brasil participar da banca de doutorado. À professora Katia Baggio, a quem admiro — e me inspiro — a postura ética e desafiadora que assume no ofício de historiadora, agradeço por aceitar o convite de fazer parte da banca de doutorado.

Aos professores Daniel Aarão Reis e Maud Chirio agradeço pela supervisão durante o estágio de doutorado sanduíche em Paris realizado através do projeto CAPES/COFECUB de cooperação acadêmica com a França. Aos professores Esteban Buch, Olivier Compagnon, Anaïs Fléchet, François Hartog, Frédérique Langue, Edgardo Manero agradeço a receptividade nas disciplinas e o apoio institucional na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) e no *Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine* (L'IHEAL).

Sou profundamente grata a todos os professores que participaram da minha formação como professora de História e historiadora, especialmente aos docentes do Programa de Pós Graduação em História da UFMG.

Agradeço a Marina Franco, Mara Buckart, Amadeo Gandolfo, Maximiliano Ekerman, Fernando Ramírez Llorens e Marina Negri pela ajuda prestada durante a minha estada na Argentina. Não tenho palavras para agradecer a atenção e disponibilidade com que Julio e Adrián Muyo, bibliotecário e coordenador da Biblioteca e Centro de Documentação do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), me receberam. Suas indicações e informações foram fundamentais para que eu conseguisse montar uma cartografia dos arquivos argentinos a serem percorridos. Agradeço por terem me explicado tão pacientemente e me esclarecerem certos pontos sobre o funcionamento da censura cinematográfica na Argentina. Durante este período contei com a colaboração de várias instituições ao qual devo a minha profunda gratidão. Gostaria de agradecer a inestimável ajuda dos funcionários do *Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da PUC- Minas*, *Biblioteca Nacional Mariano Moreno*, *Superintendência Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal*; *Centro Loyola de Fé e Cultura PUC-Rio*; *Comisión Provincial por la Memoria*, *Centro de Documentación y Archivo*; *Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais*; *Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken* e da *Biblioteca Nacional de Aeronáutica - Fuerza Aérea Argentina*.

À minha família agradeço o incentivo e amor incondicional neste caminho que às vezes mais se assemelhou a uma provação: meu pai Batista e minhas mães Masé e Rose; meus irmãos Túlio e Denis e meus sobrinhos magníficos Nina, Iasmine, Dante e Luna. À Túlio agradeço especialmente, porque finalmente encontramos um adversário à altura e não podemos reclamar de tédio. Ao meu primo David, por todos os abraços sem-fim e por me permitir enxergar que perdi unicamente a aparência superficial das coisas. Agradeço à vovó pelas orações diárias para que eu conseguisse terminar essa tese. Aproveito o ensejo religioso para agradecer ao reverendíssimo Bispo Miguel Ângelo Ribeiro pela missa em meu nome. À Paloma, Fran e Valéria, em tempos de delicadezas e tormentas, agradeço por não me deixarem esquecer de quem eu sempre fui. À Carolina Dellamore, Gabriel Amato, Natália Batista e Natiele Oliveira agradeço por compartilhar as ansiedades, pela amizade e carinho animados por sugestões e indicações de leitura ao longo do trabalho. À Juliana Ventura, porque temos uma a outra e este é um evento extraordinário. Ao meu engenheiro aeroespacial favorito, Samuel Andrade. À Cíntia Macedo, porque crescemos juntas desde a infância, em muitos sentidos. À Juliana Senna, porque existem outros mundos além desse. Ao Mateus Frizzone, por ter sido um fiel companheiro de aventuras e desventuras.

Para minha sorte — e acreditem, sou extremamente sortuda neste quesito, e em outros aspectos além desse — tenho um montão de amigos a quem devo agradecer por me acompanharem nesta emocionante jornada: Rafael Lins, Izabella Prata, Cynthia Barra, Mariana Silveira, Hugo Sá, Taís Carneiro, Keli Carvalho, Michelle MatiuZZi, Raquel

Gonzaga, Teresinha Gonzaga, Marcelo Martins, Maíra Viterbo, Noira Rodríguez, Alex Alvarez, Joana Andrade, Poliana Borges, Tamara Danielle, Dona Lili, Túlio Carapiá, Rodrigo Sicuro, Rodrigo Bouman, Ana Régis da Luz, Adalgisa Valadares e família, Jéssica Bley, Vanessa Bley, Mira, André Castro, Mônica e Bruno Chiarello, Rodrigo Pezzonia, Katy Magalhães e Anita, Priscila Batista e família.

Aos amigos que tão bem me receberam em Paris e Buenos Aires, Etienne Sauthier, Julian Sánchez, Lorena Lopes, Augusto Bruno, Melissa, Facundo, Ivan Carriaga, Trini e Fede, à família Herrera e Débora Gonçalves. À Weder Ferreira e Juliana Sayuri sou imensamente grata pela amizade sincera que cultivamos mesmo após o retorno ao Novo Mundo. À Marina Duarte, *tu ne peux pas savoir; tu me fais du bien*. À Maria Cecília Jaramillo Minchel e Cristian Pozo, vocês são fantásticos e não tenho a menor dúvida que a minha vida teria se tornado *ainda mais* caótica se não os tivesse encontrado naquele momento. Amo vocês, seja no México ou em qualquer outro lugar.

Aos colegas do *Programa de Pós Graduação em História da UFMG*, *Revista Temporalidades*, *Encontro de Pesquisa em História* (Ephis), *Núcleo de História Oral* (Neho) e *Laboratório de História do Tempo Presente* (LHTP): Débora Raiza, Adriano Toledo, Fabiana Léo, Henrique Brener, Gabriela Galvão, Warley Gomes, Raul Lanari, André Mascarenhas, Pamela Naumann, Raphael Coelho, Emmanuel dos Santos, Natália Iglesias, Mahira Caixeta, Camila Figueiredo, Felipe Malacco, George Nascimento, Bruno Carvalho, Pedro Resende, Rute Torres, Izadora Fernando, Kelly Morato, Márcio Rodrigues, Hugo Rocha. Perdoem-me porque certamente esqueci de nomear alguém, mas vocês são muitos e impossíveis de serem listados em apenas uma página.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa no país e no exterior, através do Programa de Cooperação CAPES/COFECUB. Agradeço ainda à *Red de Macrouiversidades de América Latina y el Caribe* por ter viabilizado a pesquisa e coleta de fontes nas instituições argentinas através da concessão de uma bolsa de intercâmbio dentro do convênio instituído entre a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a *Universidad de Buenos Aires* (UBA).

Lula Livre!

RESUMO

A partir de uma perspectiva comparada, voltada para a percepção das continuidades, transformações e especificidades que marcam os movimentos das práticas socioculturais, esse estudo propõe o exame da dinâmica censória cinematográfica imersa no contexto ditatorial latino-americano. A ideia é proporcionar uma reflexão sobre a censura no campo cultural durante as ditaduras militares brasileira e argentina, pondo em evidência, através de um exercício comparativo, as estruturas repressivas voltadas para censura cinematográfica, as relações de poder e as práticas políticas e institucionais que marcaram esse ambiente autoritário. Um dos pilares de sustentação da arquitetura repressiva dos regimes militares, a censura cultural evidencia o lugar estratégico ocupado pelo controle moral e ideológico das obras em circulação na sociedade. Este trabalho se debruça sobre a atuação dos organismos responsáveis pela censura do cinema: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no Brasil, e o Ente de Calificación Cinematográfica (ECC) na Argentina. Além de analisar a estrutura, os mecanismos e a lógica censória, a pesquisa traça as relações tecidas entre o serviço de censura, os órgãos de repressão e informações das Forças Armadas e grupos religiosos — sobretudo a Igreja Católica. Esses segmentos, junto a setores mais conservadores da sociedade, ocuparam um papel de destaque na dinâmica censória de ambos países. O acentuado grau de ramificação e capilaridade do sistema repressivo vigente na última ditadura militar argentina também caracterizou a censura cultural, resultando em uma das principais particularidades em relação ao caso brasileiro.

Palavras-chave: ditadura militar; Brasil; Argentina; censura; cinema; América Latina; Igreja Católica.

ABSTRACT

From a comparative perspective, focused on the perception of regularities, transformations and particularities that mark the movements of socio-cultural practices, this study proposes the examination of the cinematographic censorship dynamics immersed into the Latin American dictatorial context. The idea is to provide a reflection on the censorship in the cultural field during the Brazilian and Argentine military dictatorships, highlighting, through a comparative exercise, the repressive structures applied by cinematographic censorship, the relations of power and the political and institutional practices that marked this authoritarian environment. One of the pillars supporting the repressive architecture of military regimes, the cultural censorship exposes the strategic place occupied by moral and ideological control of productions in circulation in society. This research will focus on the work of the agencies responsible for cinema censorship: the Public Entertainment Censorship Division (DCDP) in Brazil, and the Cinematographic Qualification Entity (ECC) in Argentina. In addition to analyzing the structure, mechanisms and censorial logic, the research aims to recreate the relations between the censorship service, the repression and information organs of the Armed Forces and religious groups - especially the Catholic Church. These segments, allied to more conservative sectors of society, have played a prominent role in the censorial dynamics of both countries. The marked degree of ramification and capillarity of the repressive system prevailing in the last Argentine military dictatorship also characterized the cultural censorship, resulting in one of the main peculiarities in relation to the Brazilian case.

Keywords: military dictatorship; Brazil; Argentina; censorship; cinema; Latin America; Catholic Church.

RESUMEN

A partir de una perspectiva comparada, orientada a la percepción de las continuidades, transformaciones y puntos específicos que marcan los movimientos de las prácticas socioculturales, este estudio propone el examen de la dinámica censurada cinematográficamente y que está inmersa en el contexto dictatorial latinoamericano. La idea es proporcionar una reflexión sobre la censura en el campo cultural durante las dictaduras militares brasileña y argentina, colocando en evidencia, a través de un ejercicio comparativo, las estructuras represivas dirigidas a la censura cinematográfica, las relaciones de poder y las prácticas políticas e institucionales que marcaron este ambiente autoritario. Uno de los pilares de sustentación de la arquitectura represiva de los regímenes militares, es la censura cultural sensorial que evidencia un lugar estratégico ocupado por el control moral e ideológico de las obras en circulación de la sociedad. Este trabajo se centrará en la actuación de los organismos responsables de la censura del cine: la División de Censura de Diversiones Públicas (DCDP) en Brasil, y el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC) en Argentina. Además de analizar la estructura, los mecanismos y la lógica censurada, la investigación traza las relaciones tejidas entre el servicio de censura, los órganos de represión e informaciones de las Fuerzas Armadas y grupos religiosos - sobre todo en la Iglesia Católica. Estos segmentos, junto a sectores más conservadores de la sociedad, ocuparon un papel destacado en la dinámica censora de ambos países. El acentuado grado de ramificación y capilaridad del sistema represivo vigente en la última dictadura militar argentina también caracterizó la censura cultural, emergiendo así una de las principales particularidades en relación al caso brasileño.

Palabras clave: dictadura militar; Brasil; Argentina; censura; cine; América Latina; Iglesia Católica.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 Capa do número 25 da Revista <i>Primera Plana, Ya tiene censor el pueblo</i>	74
Imagem 2 Manifestantes reunidos na porta do Cine São João empunham cartazes em protesto contra a exibição do filme <i>A última tentação de Cristo</i>	85
Imagem 3 Difusão do boletim de cinema do Secretariado da Ação Católica Brasileira na Coluna “cinema” da Revista <i>A Ordem</i> , 4 de agosto de 1941 (RN)	99
Imagem 4 Capa do álbum <i>Pequeñas Anedoctas sobre las Instituciones</i>	126
Imagem 5 Los juegos prohibidos de la censura.....	135
Imagem 6 Caricatura de Ramiro de La Fuente. <i>Revista Satiricón</i>	153
Imagem 7 Caricatura de Octavio Getino publicada na <i>Revista Satiricón</i>	154
Imagem 8 Ilustração de Andres Cascioli, <i>Revista Satiricón</i>	155
Imagem 9 Parecer de censura do filme <i>Mad Max</i> , 04/06/1980	186
Imagem 10 lista de cortes do filme <i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	188
Imagem 11 Poster do filme <i>Dos Locos en el aire</i> (1976).....	199
Imagem 12 Mensagem do Padre Hermenegildo enviada ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas	235
Imagem 13 Cena da película <i>Mafalda</i>	255
Imagem 14 Posters do filme <i>Insaciable</i>	265
Imagem 15 Publicidade de <i>Pra Frente Brasil</i>	281

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Classificação de filmes da <i>Dirección Central de Cine y Teatro da ACA</i>	62
Tabela 2 Classificação de filmes da <i>Dirección Central de Cine y Teatro da ACA</i> por país de origem	64
Tabela 3 Classificação de filmes realizada pela Dirección de Cine da ACA e Subcomissão Estadual - 1958.....	69
Tabela 4 Anuário da Liga de la Decencia de Rosario (1980)	190
Tabela 5 Películas vetadas/examinadas entre os anos de 1972 e 1983 (Brasil).....	268
Tabela 6 Lista de estreias argentinas e estrangeiras entre os anos de 1954 e 1976	294
Tabela 7 Estimativa de obras examinadas/vetadas entre 1972 e 1983	296
Tabela 8 Estimativa de obras examinadas entre 1984 e 1987.....	297
Tabela 9 Estimativa de livros e revistas examinados/vetados entre 1970 e 1988	298

SIGLAS

ACA	Acción Católica Argentina
ACB	Ação Católica Brasileira
ANP	Academia Nacional de Policía
CCBH	Cine-Clube Belo Horizonte
CHCC	Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico
CNBB	Confederação Nacional de Bispos do Brasil
COMFER	Comité Federal de Radiodifusión
DAC	Directores Argentinos Cinematográficos
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DFSP	Departamento Federal de Segurança Pública
DIPBA	Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (también aparece como SIPBA)
ECC	Ente de Calificación Cinematográfica
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
ENERC	Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica
FNA	Fondo Nacional de las Artes
INC	Instituto Nacional de Cinematografía
INCAA	Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
OCIC	Oficina Católica Internacional del Cinematógrafo (desde 1969 Organización Católica Internacional del Cine)
SIC	Serviço de Informações Cinematográficas
SIDE	Secretaría de Inteligencia del Estado
SIP	Secretaría de Información Pública
TÉLAM	Agencia Nacional de Notícias

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	13
1. Luz, câmera, ação católica!	
1.1 Tradição e influência da Igreja Católica na censura estatal: Argentina	41
1.2 Tradição e influência da Igreja Católica na censura estatal: Brasil	81
2. Cinema e censura em tempos de ditadura	
2.1 O processo de institucionalização do serviço de censura cinematográfico na década de 1960 e a criação do <i>Ente de Calificación Cinematográfica</i>	125
2.2 O processo de institucionalização do serviço de censura cinematográfico A Divisão de Censura de Diversões Públicas.....	219
3. Os censores saem de cena	
A queda das ditaduras militares e o desmonte da máquina censória.....	249
<i>Considerações finais</i>	286
<i>Anexos</i>	294
<i>Bibliografia</i>	299

INTRODUÇÃO

Esta tese consiste em um estudo comparado da censura cinematográfica durante as ditaduras militares brasileira e argentina. Sua ideia central é buscar perceber a dinâmica do funcionamento da censura inscrita na estrutura repressiva de experiências autoritárias de países próximos, em temporalidade recentes.

“A unidade do lugar é apenas desordem. Somente a unidade do problema apresenta um centro”.¹ Anunciada no início do século XX, a frase emblemática de Marc Bloch defendia a importância da comparação e do método comparativo como um território a ser conquistado no campo dos estudos históricos.²

Naquele momento, a defesa da história comparada estava atrelada a uma acusação contra a história nacional, que muitas vezes serviu de base científica aos excessos do nacionalismo e das teorias racistas no contexto da Primeira Guerra Mundial.³ Quase cem anos depois, um tanto distantes da conjuntura bélica europeia do início do século XX, o artigo de Bloch persiste como um ponto de partida estimulante àqueles que se lançam ao desafio — e à aventura — de empreender uma pesquisa de história comparada.

Primeiramente, gostaria de esclarecer que para este trabalho importa justamente explorar *uma* das possibilidades de se fazer uma história comparada, muito mais do que empreender uma gênese exaustiva ou uma análise definitiva sobre o método. Alguns estudos se dedicaram a discutir de maneira competente os métodos, críticas e possibilidades da abordagem da história comparada; procurei estar atenta às considerações e contribuições

¹ No original, “L’unité de lieu n’est que désordre. Seule l’unité de problème fait centre”. BLOCH, Marc. Une étude régionale : géographie ou histoire? In: *Annales d’histoire économique et sociale*, n. 6, 1934, p. 81.

² A reflexão sobre a história comparada em Marc Bloch é apresentada e desenvolvida em outros estudos. Em 1928, Bloch publicou o célebre artigo intitulado *Pour une histoire comparée des sociétés européennes* na *Revue de synthèse historique*, n. 46.

³ Em 9 de abril de 1923, na Conferência de abertura do V Congresso Internacional de Ciências Históricas — do qual os historiadores alemães e austríacos foram impedidos de participar — Henri Pirenne profere o discurso *De la méthode comparative en histoire*, claramente influenciado pelas suas próprias experiências na guerra, onde denunciava que a pesquisa histórica confinada dentro dos limites do nacional não seria capaz de alcançar a objetividade científica e a imparcialidade. Somente o método comparativo seria capaz de libertar essa história dos “poderosos” preconceitos políticos, de raça e nacionais. Cf. PIRENNE, Henri. De la méthode comparative en histoire, discours d’ouverture du cinquième Congrès international des Sciences historiques. In: DES MAREZ, G. ; GANSHOF, F. L. (Orgs.). *Compte-rendu du Cinquième Congrès International des Sciences Historiques*. Bruxelles: M. Weissenbruch, 1923, p. 1-13.

provenientes desses estudos, buscando incorporá-las ao longo do texto.⁴ Acredito também que fazer uma breve incursão sobre essa discussão específica pode ser interessante para avaliar de maneira mais precisa o papel que ocupa atualmente o comparatismo na pesquisa histórica.

Sem dúvidas, propor a realização de uma breve incursão sobre a discussão metodológica que envolve a abordagem comparada não quer dizer que esse seja um esforço de menor envergadura. O estudo comparado é sem dúvida um gênero exigente, não apenas por demandar deslocamentos dispendiosos para pesquisa de campo e um vasto conhecimento sobre as duas sociedades comparadas — muitas vezes inscritas em idiomas distintos —, mas sobretudo pela necessidade de se refletir sobre as questões inerentes que envolvem as abordagens comparativas.

Para além do perigo de que suas análises investiguem somente de maneira superficial as realidades comparadas, existem outros riscos que acometem o pesquisador que aplica o comparatismo: buscar generalizações que conduzem a modelos concebidos *a priori*, determinar uma hierarquização sustentada em escalas de sociedades mais avançadas e atrasadas⁵, partir de critérios de alteridade, estabelecendo perspectivas dualistas (*O Ocidente* e os outros; os vencedores e vencidos, etc). Essas são apenas algumas das muitas críticas e advertências para as quais o pesquisador que usa o comparatismo deve estar atento. Ainda assim, essa preocupação não é de natureza exclusiva daqueles que se dedicam à história comparada. Que historiador está desobrigado de se comprometer com as exigências de historicidade, do método e dos procedimentos críticos necessários à reflexão histórica?

⁴ O trabalho de Maria Lígia Coelho Prado reúne uma vasta bibliografia sobre o tema e aponta questões centrais sobre o uso do método comparado na história da América Latina. Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999; PRADO, Maria Lígia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História*, n.º 153, 2005, p.11-33; PRADO, Maria Lígia Coelho. América Latina: História Comparada, Histórias Conectadas, História Transnacional. *Anuário - Universidad Nacional de Rosario*, v. 24, 2013, p. 9-22. Outros trabalhos que apresentam uma discussão metodológica sobre o tema: BOHOSLAVSKY, Ernesto. América Latina (1950-1989): perspectivas desde la historia comparada. *Quinto sol*, Santa Rosa, v. 19, n. 1, p. 1-3, jun. 2015; PÉREZ, José Manuel Santos. *Histórias Conectadas: Ensaio sobre História Global, Comparada e Colonial na Idade Moderna (Brasil, Ásia e América Hispânica)*. Editora Autografia: Rio de Janeiro, 2016 e ALONSO, Luciano. Dictaduras regresivas y represiones en Iberoamérica: trayectorias particulares y posibilidades de comparación. In: ALONSO, Luciano; ÁGUILA, Gabriela. *Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

⁵ O exemplo clássico da tendência eurocêntrica nos estudos comparados é o estudo de Gabriel Almond e Sidney Verba, *The civic culture: political attitudes and democracy in five nations*, publicado em 1965. Neste trabalho, os autores aplicam o conceito de cultura política para avaliar os níveis de democracia e cidadania em cinco nações, México, Itália, Alemanha, Estados Unidos e Grã Bretanha. A conclusão dos autores é que México, Itália e Alemanha estão em um patamar inferior em relação a Grã Bretanha e Estados Unidos, que representam um modelo a ser seguido.

Embora, de um modo geral, a produção de estudos a partir da história comparada na América Latina seja relativamente pequena, a alta qualidade de alguns estudos disponíveis demonstra que é perfeitamente possível colocar em perspectiva um determinado conjunto de problemas comuns a mais de uma sociedade, vinculados a uma mesma ou diferentes temporalidades. Juntamente com os aportes trazidos pelas histórias conectadas e histórias transnacionais, o método comparativo se mostrou um instrumento valioso, gerando interpretações enriquecedoras.⁶ Julgo que a própria qualidade e relevância desses estudos representam o principal contraponto à enfadonha resistência que a história comparada provoca entre muitos historiadores.

Mas, para além da exaltação da suas potencialidades, uma questão importante: como se dá a escolha de um tema adequado à abordagem comparativa? Como, por exemplo, estudar instituições que parecem semelhantes em dois países ou que possuem o mesmo nome mas que funcionam de maneira diferente?

⁶ Alguns estudos: a tese de Gabriela Pellegrino Soares, *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954* (2007); Outra referência interessante é o livro de Mariana Martins Villaça, *Polifonia tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*, publicado em 2004. SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. A política universitária das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile. In: SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.) *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015; QUADRAT, Samantha Viz. Ditadura, violência política e direitos humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: AZEVEDO, Cecília; RAMINELLI, Ronald. (Org.). *História das Américas*. 1ed. Rio de Janeiro: FGV, 2011; BEIRED, José Luis Bendicho. *Sob o signo da nova ordem. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945)*; A tese de Livia Gonçalves Magalhães, *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina* (2013). A produção estrangeira é um pouco mais extensa, mas são poucos trabalhos traduzidos ao português: o livro de Olivier Compagnon, *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. O recente e instigante livro de Robert Darnton *Censores em ação*, onde, desviando-se da perspectiva sincrônica, analisa a censura literária em três momentos distintos e sociedades diferentes: na França, no século XVIII, no século XIX na Índia, e na Alemanha Oriental do século XX. Há ainda estudos que trabalham com a abordagem de histórias conectadas, muitos deles provenientes do Programa de Pós Graduação História da USP e do Programa de Pós Graduação em História Comparada da UFRJ. Nessa seara, destaco o estudo de Caio de Souza Gomes, que coloca em evidência as conexões transnacionais provenientes dos projetos de integração da América Latina através da canção engajada das décadas de 1960: GOMES, Caio de Souza. *Quando Um Muro Separa, Uma Ponte Une: Conexões Transnacionais na Canção Engajada na América Latina nos Anos 1960*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), 2013. Cito ainda a recente tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da USP, *Desloca(liza)r o direito: intercâmbios, projetos partilhados e ações públicas de juristas (Argentina e Brasil, 1917-1943)*, de Mariana de Moraes Silveira. SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Desloca(liza)r o direito: intercâmbios, projetos partilhados e ações públicas de juristas (Argentina e Brasil, 1917-1943)*. Tese defendida no Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), 2018. Em uma série de artigos que tratam sobre os intercâmbios culturais entre Brasil e outros países latino-americanos na primeira metade do século XX, Katia Gerab Baggio assinala que as relações entre Brasil e Argentina ganham destaque devido a maior frequência de iniciativas de promoção do intercâmbio em diversos aspectos: comercial, cultural, intelectual, científico etc. Cf. BAGGIO, Kátia Gerab. La Argentina según Oliveira Lima. Impresiones de viaje, vida política y sociabilidad intelectual (1918-1919). In: MAILHE, Alejandra (Org.). *Pensar al otro, pensar la nación: intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*. La Plata: Al Margen, 2010, p. 96-138; BAGGIO, Kátia Gerab. Dos trópicos ao Prata: viajantes brasileiros pela Argentina nas primeiras décadas do século XX. *História Revista*. UFG, v. 13 n. 2, 2008, p. 425-445.

Diante dessas inquietações iniciais formuladas, podemos perguntar: como *comparar o comparável*? Afinal, como previne Jacques Le Goff “é preciso permanecermos fiéis ao espírito de Marc Bloch, para isso comparando tão somente o que é comparável”.⁷

Apesar das limitações já amplamente apontadas na historiografia sobre o comparatismo blochiano insisto em tomar como ponto de partida para a delimitação e justificativa do meu tema a postura inspiradora e militante de Marc Bloch: no domínio histórico, uma primeira abordagem “incontestável” para se fazer história comparada residiria em escolher, dentre uma ou várias sociedades distintas, dois ou mais fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias, constatar as diferenças e semelhanças, e dentro do possível, explicá-las.⁸

Assim, o propósito desta tese é realizar um estudo comparativo sobre a censura cultural durante as ditaduras militares brasileira e argentina dos anos 1960 e 1970. Nas páginas seguintes, apresentarei os objetos em foco nesta pesquisa mais detidamente.

Desde já, assinalem-se duas condições importantes para essa delimitação espacial: em uma temporalidade muito próxima, ambos os países foram marcados por experiências ditatoriais inauguradas por golpes militares, com modelos repressivos que possuíram diversos aspectos em comum. Com efeito, esse liame pode ser ampliado para um contexto mais amplo de experiências autoritárias latino-americanas, já que houve diversos regimes militares instaurados em países do Cone Sul durante as décadas de 1960 e 1980, que apresentaram feições políticas e repressivas semelhantes.⁹

Nesta pesquisa, o recorte temporal para o contexto brasileiro está circunscrito ao período que se estende entre os anos de 1964 e 1988, com dois marcos principais: primeiro, a deflagração do golpe militar que destituiu o governo de João Goulart e o início do processo de

⁷ LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio*, França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 33. A menção sobre comparar o comparável é uma referência ao título do livro de Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, onde o autor assume uma defesa um tanto heterodoxa do comparatismo, propondo uma ruptura do paradigma de “só comparar o comparável”: de acordo com Detienne, “um linguísta seria ligeiramente ridículo caso chegasse a dizer que 'só se pode comparar o que é comparável'. Cf. DETIENNE, Marcel. *Comparer o Incomparable*. São Paulo: Idéias & Letras, 2004, p. 9-10.

⁸ BLOCH, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In: *Revue de synthèse historique*, n. 46, 1928, p. 17.

⁹ Entre as décadas de 1960 e 1980 houve uma série de golpes que deram início, a princípio no Cone Sul e posteriormente em boa parte da América Latina a regimes autoritários, influenciados em maior ou menor grau influenciados pela Doutrina de Segurança Nacional: Brasil (1964-1988), Argentina (1966-1973) e novamente 1976-1983), Chile (1973-1990) e Uruguai (1973-1985).

centralização e modernização do aparato censório empreendido pelo governo militar; o segundo, quando é oficialmente extinto o órgão de censura com a promulgação da Constituição Federal de 1988. Para a Argentina, o período estudado está compreendido sobretudo entre os anos de 1966 e 1983, no entanto, o caso argentino apresenta particularidades importantes.

Neste estudo não cabe empreender uma extensa retrospectiva da história política recente da Argentina, mas é importante situar alguns marcos fundamentais, sobretudo para o leitor não necessariamente familiarizado com a História argentina.¹⁰

Não é raro ouvir um argentino dizer que determinado evento ocorreu “*en una de las tantas dictaduras*”. A sensação de estranhamento e de certo “embaralhamento” temporal que um brasileiro pode sentir ao escutar esta frase é bastante compreensível se lembrarmos que uma das principais características da história política argentina ao longo do século XX é a intensa alternância no poder entre governos democráticos, eleitos pelo povo e os chamados *governos de fato* ou ditaduras.¹¹ Podemos contabilizar seis golpes de estado exitosos ao longo do século XX, nos anos de 1930, 1943, 1945, 1955, 1962, 1966 e 1976. Assim, pode-se dizer que esse processo se agudiza nas décadas de 1960 e 1970, quando as sucessivas ditaduras civis-militares passam a conceber arcabouços repressivos cada vez mais estruturados e mobilizar práticas repressivas cada vez mais violentas. Com o golpe de estado de 1966 que destituiu do poder o presidente constitucional Arturo Illia, instaura-se a ditadura militar que se autodenominou *Revolución Argentina*, sob o comando do general Juan Carlos Onganía (1966-1970). A *Revolución Argentina* foi marcada por grandes distúrbios políticos e sociais insuflados pelo surgimento de organizações guerrilheiras e disputas internas que resultaram em mais dois golpes palacianos, conduzindo ao poder os generais Roberto Marcelo

¹⁰ Algumas obras de referência acessíveis no mercado brasileiro sobre História Política da Argentina Contemporânea são: DI TELLA, Torcuato. *História Social da Argentina Contemporânea*. Brasília: FUNAG, 2017 (O livro está disponível para download gratuito na biblioteca digital da Fundação Alexandre Gusmão - FUNAG: <<http://www.funag.gov.br>>); ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; BEIRED, José Luís Bendicho. *Breve História da Argentina*. São Paulo: Ática, 1995 e NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática*. São Paulo: Edusp, 2007.

¹¹ O uso do termo “gobierno de facto” é mais recorrente entre hispano hablantes e em uma perspectiva jurídica, é relativo ao governo instaurado à margem da lei, que não emana da forma estabelecida constitucionalmente. Há um entendimento de que é possível fazer uma distinção sutil entre *gobierno de facto* e *dictadura*, no sentido de que o primeiro, apesar de ser ilegal, não é necessariamente repressivo. Já em uma ditadura, a repressão seria uma de suas características essenciais. Cf. BORJA, Rodrigo. *Enciclopedia de la política*. 4.ed. tomo I: A-G. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 83.

Levingston (1970-1971) e Alejandro Augustín Lanusse (1971-1973). Em meio a um contexto de insurreições populares crescentes, a ditadura militar organiza uma saída eleitoral em 1973 na qual o candidato peronista Héctor Cámpora sai vitorioso, inaugurando assim a primeira presidência do chamado *terceiro peronismo*. Neste breve interlúdio entre o fim do período ditatorial da *Revolución Argentina* e o advento do golpe militar de 24 de março de 1976, sucederam-se as presidências constitucionais de Cámpora (maio de 1973 - julho de 1973), Raul Lastiri (presidente interino entre julho de 1973 e outubro de 1973), Juan Domingo Perón (outubro de 1973 - julho de 1974) e María Estela Martínez de Perón (julho de 1974 - março de 1976). Com a deflagração do golpe que depôs o governo constitucional de María Estela Martínez de Perón, entre 24 de março de 1976 e 10 de dezembro de 1983 a Argentina viveu sob sua “última ditadura militar”, período auto-denominado pelos militares como *Proceso de Reorganización Nacional*. Esta recapitulação nos permite perceber, mesmo de maneira resumida, a grave instabilidade da situação política e social na Argentina entre meados dos anos de 1960 e meados da década de 1980, situando a última ditadura militar não como um evento isolado, mas expressão de um longo processo de distintas experiências autoritárias.

Devido a esta perspectiva de continuidade, optei por não me deter nesta pesquisa somente ao período da última ditadura militar argentina: justamente porque o organismo censório que atou durante este período é o mesmo que esteve responsável pela censura de filmes desde o *onganiato*, como ficou conhecida a gestão do general Juan Carlos Onganía (1966-1970). Ou seja, restringir a análise somente ao período da última ditadura militar me pareceu uma alternativa pouco atraente, pois correria um risco maior de não conseguir apreender a dimensão da lógica de funcionamento do organismo responsável pela censura. Some-se a isso o fato de que estendendo o espaço temporal para o período da *Revolución Argentina*, estabeleço um marco mais próximo ao adotado para o contexto brasileiro.¹²

A segunda condição, ou a segunda razão para a escolha do objeto, diz respeito à *unidade do problema*: o fenômeno censório consistiu, tanto no Brasil quanto na Argentina, em um dos principais pilares do projeto repressivo levado a cabo pelos governos militares. Ao lado da estruturação das comunidades de informações e segurança à serviço do Estado, das cassações e perseguições políticas, da violência física expressa nos assassinatos, sequestros,

¹² O *Ente de Calificación Cinematográfica* se manteve em atividade mesmo durante o breve interregno democrático entre os anos de 1973 e 1976, período que também será incorporado à análise.

desaparecimentos e torturas, a censura se conformou em um elemento de sustentação fundamental à política autoritária e conservadora adotada pelos regimes militares.

No estado atual atingido pela produção e pelo debate historiográfico sobre as ditaduras militares, chega quase a ser um lugar comum afirmar que nenhuma forma de Estado se sustenta unicamente através da violência física e na base da coerção. A fim de manter a estabilidade e a durabilidade dos regimes autoritários — de duração incrivelmente extensa no caso brasileiro, onde a distensão *lenta gradual e segura* se estendeu por 11 anos — os governos necessitaram do apoio de diversas parcelas da sociedade. A face de consenso e aprovação do governo militar certamente apresentou nuances, e desdobrou-se em uma trama complexa, envolvendo desde os defensores mais convictos até os habitantes das zonas cinzentas e seus arranjos de adesão, colaboração, conivência, acomodação e silenciamento. O campo cultural sem dúvida foi um cenário de disputas, envolvendo temas caros ao governo, como o controle da produção artística. Neste sentido, analisar a dinâmica de funcionamento do controle cultural em uma sociedade é também um esforço de desenhar a maneira pela qual o discurso autoritário circulava nessa mesma sociedade, é buscar compreender de que modo as políticas de censura contribuíram para a manutenção, legitimação e popularidade das ditaduras.

Apesar de sustentado pela participação de diversos setores provenientes da sociedade civil — sobretudo dos conservadores e da direita liberal —, considero que a instauração e o processo de manutenção dos regimes militares foi protagonizado por membros das Forças Armadas, por isso, adoto nesta pesquisa o termo *ditadura militar*. Como já exposto linhas acima, assinalo a importância — inclusive o compromisso pedagógico — de se explicitar a participação civil, no entanto, inquestionavelmente a liderança das Forças Armadas deu o tom do período.¹³

Antes de passar aos desdobramentos do tema desta pesquisa, sinto que não devo me esquivar de um esforço conceitual fundamental: o que é a censura? Ou, mais precisamente: qual é a definição de censura empregada *nesta pesquisa*?

¹³ Não julgo necessário adentrar na discussão sobre o risco de se incorrer em um revisionismo histórico ao se distribuir “a culpa” da ditadura entre civis e militares, a compreensão da sociedade como cúmplice desse processo. Algumas observações sobre a relativa defasagem da discussão historiográfica sobre a adjetivação do termo podem ser encontradas na seguinte entrevista: SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. Ditadura militar no Brasil: historiografia, política e memória. Entrevista com Rodrigo Patto Sá Motta concedida para o site Café História. 12 de junho de 2017. Disponível em: <<http://www.cafehistoria.com.br/entrevistarodrigo-patto-sa/>>

Ao precisar o termo de maneira excessivamente rígida, corremos o risco de compreender a censura como um fenômeno autônomo, que opera em todos os lugares da mesma maneira, qualquer que seja o contexto histórico. Se, ao contrário, pensarmos o conceito de maneira muito fluída, as chances são altas de nos perdemos em uma grande indefinição considerando um enorme conjunto de práticas como censura. Seria possível, por exemplo, retornarmos a corrente psicanalítica freudiana e compreender a censura como uma espécie de dispositivo do subconsciente, acionado com o fim de reprimir os desejos e as paixões. Outra alternativa seria explorar o conceito de censura a partir de uma linha de interpretação de teóricos marxistas que associam a prática da censura com a política capitalista de mercado: nesse caso, determinadas empresas possuidoras de grande domínio do mercado, estabelecem, de acordo com seus próprios critérios e interesses — que são sempre estritamente vinculados ao maior lucro, obviamente —, os bens culturais que seriam postos em circulação e oferecidos ao grande público, instituindo assim uma espécie de censura àqueles produtos e bens que foram preteridos nesse processo. Os exemplos podem ser extensos e uma aceção larga do conceito pode abranger múltiplas dimensões da vida social.

Com efeito, o que queria deixar claro é que fazer uma história da censura necessariamente nos leva a enfrentar essa delicada questão conceitual. Por um lado, pode ser interessante nos desviarmos de uma perspectiva muito restritiva, mas seria talvez imprudente realizar um trabalho sem estabelecer limites de definição razoáveis.

A proposta para a concepção adotada para esta pesquisa é entender a censura como um dos elementos de repressão dos regimes militares e uma prática de controle *por parte do Estado* da produção artístico-cultural. Ou seja, a censura é concebida aqui como uma prática exercida pelo Estado, que detém o monopólio do poder e controla a circulação de ideias, valores, cultura, informações. Esta noção de censura vai ao encontro do conceito como é mobilizado por Robert Darnton: criticando uma ampla relativização do conceito de censura e evitando associá-la a qualquer tipo de coerção, Darnton assinala a censura como um fenômeno que está inserido no âmbito estatal e que, longe de ser a mesma coisa em todos os lugares e em todos os tempos, varia de acordo com o caráter de cada regime.¹⁴ Uma das possibilidades para se evitar um viés essencialista do fenômeno censório — e não pensá-lo como um

¹⁴ DARNTON, Robert. *Censores em ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

fenômeno autônomo que se comporta da mesma maneira em contextos diferentes — seria adotar uma perspectiva mais próxima da etnografia, buscando compreender de que forma os atores envolvidos com a censura — sobretudo os censores — compreendiam a sua prática.

Vale ressaltar que a censura não deve ser compreendida como uma especificidade de períodos ditatoriais, e tampouco como uma prática que interessa apenas ao Estado. Tanto no Brasil quanto na Argentina, a censura encontra sua justificativa de existência e continuidade em uma longa tradição de defesa da moral e dos bons costumes, geralmente capitaneada por setores conservadores da sociedade e grupos religiosos — sobretudo pertencentes à Igreja Católica. No entanto, para esta pesquisa, importa evidenciar os contornos específicos que a censura assumiu durante os governos militares, uma vez que a censura não funciona apenas através de mecanismos de veto e proibição, mas também se preocupa com uma estrutura capaz de produzir um discurso legitimador. Assim, como se organizou o discurso censório produzido durante esse período?

Sem dúvida, não é suficiente somente identificar o discurso censório para apreender uma análise consistente sobre o fenômeno; é necessário examinar os mecanismos através dos quais se proíbe ou se autoriza determinada obra, ou seja, não só perceber a organização do campo produtor desse discurso mas também seus efeitos práticos. Assim, vale questionar: de que maneira o aparato censório foi reestruturado e empregado como uma arma estratégica para defender os ideais e promover a política autoritária implementada pelos militares? Para além da defesa da família, da tradição e da moral cristã, como a censura serviu para combater o comunismo e a subversão e para ocultar as arbitrariedades e a violência perpetrada pelo regime? Através de quais mecanismos as obras — e pessoas — contrárias a esse projeto foram impedidos de circular livremente? Evocando a reflexão de Robert Darnton: uma pessoa qualificada como censor pode se comportar de acordo com as regras de um jogo incompatíveis para aquelas que são igualmente consideradas como censores dentro de outro sistema, afinal, os jogos são diferentes.¹⁵ Nesse sentido, qual era a formação e como os censores compreendiam a sua prática e o discurso censório, no Brasil e na Argentina? E como colocavam a censura em ação?

¹⁵ DARNTON, Robert. *Censores em ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 10.

Uma vez que estas questões envolvem a existência de dispositivos de poder e dominação, precisamos falar sobre as resistências e as relações de forças envolvidas nesse processo: quais os principais atores envolvidos e as relações tecidas entre eles? Em que campo as formas de resistência — e de apoio — se manifestaram de forma mais concreta, e de que forma se deu o desmonte do aparato censório na medida em que os regimes militares iam caminhando rumo aos seus estertores?

Não pretendo abordar todos estes pontos como questionamentos definitivos a serem respondidos de maneira estanque; devem servir como linhas de força nessa investigação que tem como finalidade principal analisar o controle censório exercido pelo regime militar na sociedade brasileira e argentina. Para além de por em evidência o desenvolvimento do discurso e das práticas repressivas que se manifestaram no controle da cultura, o objetivo é conseguir explorar as conexões, semelhanças, diferenças e especificidades entre as experiências autoritárias no Brasil e na Argentina. A análise empreendida aqui não deve se valer de uma mera justaposição entre a história nacional dos dois países, mas permitir uma reflexão que contribua para a melhor compreensão sobre a estrutura e a lógica repressiva instauradas pelos governos militares, um tema central nas duas sociedades e tão conectado ao presente.

Até o momento, busquei delinear nas linhas acima o tema da pesquisa inserido em uma perspectiva comparativa; é preciso, no entanto, definir mais precisamente meu objeto: dentre as diversas expressões artísticas e culturais que sofreram controle pelo Estado, optei por tomar o cinema como foco privilegiado.

De certa maneira, a escolha desse objeto se deve, em primeiro lugar, a uma questão relacionada às similaridades verificadas entre a estrutura do serviço de censura e a legislação censória sobre o cinema no Brasil e na Argentina. Diferentemente de áreas como a música, literatura ou teatro, o cinema foi o único campo que possuiu, na Argentina, um organismo centralizado dedicado a exercer o controle sobre a produção cultural.

Embora seja relativamente fácil encontrar livros que abordem a censura a partir de uma análise das obras proibidas — a maioria dos trabalhos se valem de uma abordagem que serve para explicar porque determinada película ou autor foi censurado —, os estudos dedicados à análise do funcionamento da estrutura censória e seus mecanismos são

relativamente escassos, tanto no Brasil quanto na Argentina.¹⁶ Este panorama nos coloca alguns desafios, sobretudo quando o principal esforço analítico desta tese é conduzido por uma perspectiva comparada — e neste quesito específico, este trabalho parece efetivamente inédito.¹⁷

Uma obra fundamental na tarefa de recompor o arcabouço censório na Argentina é o livro clássico de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura*.¹⁸ O texto de Avellaneda, publicado em 1986, leva a marca da sua época, uma vez que seu objetivo principal é tentar compreender a censura estatal exercida durante a última ditadura militar argentina. O esforço do autor, através da análise de diversas expressões artísticas e culturais, é no sentido de interpretar a censura como um fenômeno social, rastreando o seu processo de constituição em meados da década de 1950. Um dos importantes argumentos que articula é que o discurso de censura estatal foi sustentado e legitimado por um discurso ultracatólico e pela mobilização de associações leigas católicas, sejam grupos de natureza mais sólida ou mais efêmera.

¹⁶ Para o contexto argentino, alguns dos principais trabalhos que tratam de censura no cinema: ALSINA THEVENET, Homero. *Censura y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires, Compañía General Fábril, 1972. AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1986. CERNADAS LAMADRID, Juan Carlos; HALAC, Ricardo. *La censura*. Buenos Aires: Perfil, 1986. COLAUTTI, Carlos. *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación Instituto de Estudios Legislativos, 1983; DE LAS CARRERAS, María Elena. El control del cine en la Argentina. In: *Foro político*, XIX-XX, 1997, p. 7-29. GOCIOL, Judith; INVERNIZZI, Hernán. *Cine y dictadura: la censura al desnudo*, Capital Intelectual, 2006. GOTI AGUILAR, Juan Carlos; GROSSI Héctor et al. *La censura en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Líbera, 1966. INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014; ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino Industria y clasicismo*. Buenos Aires: Fondo nacional de las artes, 2001; ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005; OUBIÑA, Jorge; PALADINO, Diana (Orgs.). *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004; GETINO, Octavio. *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

¹⁷ Além de poucas teses, alguns artigos publicados em revistas e capítulos de livros (geralmente apresentados em coletâneas temáticas), não há estudos comparativos de fôlego no âmbito acadêmico envolvendo as ditaduras militares do Brasil e Argentina. Aliás, mesmo para outros períodos, a perspectiva comparativa é pouco explorada pela historiografia. A obra de Olivier Compagnon, *O adeus à Europa*, é um instigante exemplar de estudo comparativo, mas restrito à primeira metade do século XX: se preocupa em demonstrar como a I Guerra impactou a vida política e cultural do Brasil e da Argentina. Outro estudo importante é o de Gabriela Pellegrino Soares: *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil (1915-1954)*. O livro *Brasil e Argentina, um Ensaio de História Comparada*, de Boris Fausto como aponta Maria Lígia Coelho Prado, funciona como um manual de referência, cobrindo um extenso período histórico. Há pouco tempo tive conhecimento do livro *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*, de Caroline Bauer. (SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: UFMG, 2007; BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*. Medianiz, 2012; COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014; FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um Ensaio de História Comparada (1985-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

¹⁸ AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura*. 2 vols. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1986.

Alguns dos trabalhos mais recentes são de Hernán Invernizzi, Jorge Oubiña e Octavio Getino.¹⁹ O estudo de Jorge Oubiña se insere em uma vertente de estudos mais preocupada em destacar os fundamentos jurídicos da censura do que analisá-la como um fenômeno político e cultural. A obra, no entanto, é uma importante referência para um entendimento das tensões relativas à inserção institucional do organismo de censura, uma vez que o texto centra-se sobre o debate jurídico sobre a constitucionalidade da censura exercida entre o período de 1963-1983. O livro mais recente de Invernizzi, *Cines rigurosamente vigilados*, trata da censura exercida entre os anos de 1946 - 1976 e é um valioso relato sobre os episódios de censura ocorridos sob os governos antiperonistas e peronistas. A análise fundamentada na comparação da política adotada pelos dois governos é fundamental, uma vez que “*la censura cinematográfica se constituyó en una política de Estado desde los años 30 hasta principios de los 80, pero el carácter constante de esa política sufrió ajustes, tuvo matices y contradicciones que sólo podrían entenderse observando los cambios de un gobierno a otro*”.²⁰ A linha teórica de Invernizzi, inspirada em Bourdieu, sustenta que a censura integra um amplo sistema que abarca distintas dimensões da cultura. Sendo a cultura um espaço de conflito político-ideológico no qual adquirem sentido as transformações sociais, a luta pelo poder e as diversas resistências a esse poder, a censura também é um campo onde estão inscritas produções de resistências.

Invernizzi trabalha com uma linha interpretativa que incorpora o fator econômico ao conceito de censura. Partindo do pressuposto de que o cinema nacional argentino foi majoritariamente produzido através da coprodução entre particulares e o Estado, entende que a falta de promoção e financiamento estatal para produção de películas acaba se conformando

¹⁹ PALADINO, Diana; OUBIÑA, Jorge (Orgs.). *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004; GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005 e INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014. Vale ressaltar que Invernizzi também é autor de outros importantes livros que tratam sobre repressão cultural durante a última ditadura militar argentina, como *Cine y dictadura* e *Un golpe a los libros*.

²⁰ Uma das suas teses relevante a este estudo é que durante o período frondicista (1958-1962) o organismo de censura estatal teria reestruturado, adotando representações institucionais provenientes de grupos católicos. INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014, p.23.

uma espécie de coerção e criando uma situação de *censura econômica*.²¹ Esse entendimento marcado pelo vínculo inseparável entre mercado e estado é compartilhado por Octavio Getino e Fernando Ramírez Llorens, cujas obras são marcadas por um detalhado exame acerca das estruturas comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes, a atuação do empresariado e o papel das agências de fomento e promoção cinematográfica do Estado.²² Ao longo do texto retomarei esta discussão com maior fôlego, no entanto, neste momento, me alinho mais uma vez à elaboração conceitual proposta por Robert Darnton, que defende que a censura provoca interdições e inibições limitadoras à liberdade de expressão, mas gera punições de natureza significativamente distintas daquelas impostas pelo mercado. A censura é uma prática infligida pelo Estado: “se um editora rejeita um original, posso tentar vendê-la a outra. Posso não conseguir e me sentir oprimido pelo mero peso do capitalismo, mas os Estados barram essas alternativas. Não havia como apelar da Bastilha, das prisões sufocantes em Mandalay ou do gulag”.²³

Para o caso brasileiro, a única obra publicada sobre cinema e censura durante a ditadura militar brasileira é o livro de Inimá Simões, *Roteiro da Intolerância*.²⁴ De tom ensaístico — comum nas obras escritas por jornalistas —, o livro tem o mérito de utilizar um vasto aporte documental do Fundo de Divisão de Censura de Diversões públicas, além de estar atento às conexões estabelecidas entre a Polícia Federal, o Serviço Nacional de Informações e o serviço de censura, revelando a complexidade das relações e os atores envolvidos com o controle cultural durante a ditadura militar. Embora não tenha conseguido localizar outros livros publicados sobre censura cinematográfica, há pelo menos três teses de

²¹ Segundo Invernizzi, “en el caso argentino, ideología, política y economía resultan difíciles de separar porque el cine nacional —salvo el de las primeras décadas— siempre surgió de la coproducción entre los particulares y el Estado: la censura local es inseparable de la dependencia de esa industria respecto del Estado, a tal extremo que resulta inconcebible el cine argentino sin dicha intervención. Salvo contadas excepciones — que podrían inventariarse —, desde los años 40 en la Argentina sólo se produjo el cine que el Estado consintió o promovió”. INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014, p.23-24.

²² GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005; LLORENS, Fernando Ramiro. *Noches de sano esparcimiento: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería, 2016.

²³ DARNTON, Robert. *Censores em ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 274.

²⁴ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

doutorado e uma quantidade considerável de dissertações de mestrado e artigos acadêmicos que tratam sobre esse tema.²⁵

Considero que esta tese pode trazer uma contribuição importante neste campo de estudos ao se distanciar de uma abordagem mais tradicional voltada para a análise das películas produzidas — e proibidas — durante as ditaduras e focar nas dinâmicas e conjunturas particulares que estruturaram o aparato repressivo voltado para o cinema. Sem dúvidas, a análise das obras filmicas produzidas sob a égide dos regimes ditatoriais constitui um objeto fundamental para a compreensão das ambiguidades e tensões que perpassam esse processo histórico, uma vez que são elementos constitutivos da própria realidade social. Acredito, no entanto, que análises de caráter mais internalistas, que com frequência primam pela perspectiva da *resistência*, podem e devem ser conjugadas com reflexões que explorem as condições institucionais, políticas e econômicas que envolvem o contexto social da produção cinematográfica inseridas no processo de estruturação dos arcabouços repressivos das ditaduras militares. Um estudo sobre a censura, neste sentido, me parece um fator fundamental para destacar e compreender melhor a articulação entre essas condições presentes em uma conjuntura específica ditatorial, marcada pela coexistência de múltiplas estratégias repressivas. Aqui, portanto, me interessa mergulhar na apreensão dos mecanismos de controle da atividade cinematográfica para tentar compreender a lógica de funcionamento

²⁵ PINTO, Leonor E. Souza. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964/1988*. Tese de Doutorado. Université Toulouse – Le Mirail, 2001. MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009; VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013; MASTROPAULO, Vanderlei Henrique. *As ditaduras militares no cinema latino-americano da democracia: os casos de Brasil e Argentina*. Dissertação de Mestrado em Integração da América Latina. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. LAUREANO, Rogério Correa. *Cinema e história no Brasil e na Argentina na transição política: estudo comparativo entre os filmes 'Pra frente Brasil' e 'Nem culpa nem esquecimento'*. Dissertação de Mestrado em Integração da América Latina. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002; NOVAIS, Adriana Rodrigues. *Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil: uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação Entre Amigos (1998)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, 2013; TERNES, Andressa Saraiva. *Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao "Pra Frente Brasil"*. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

da violência estatal nos dois países, um fenômeno complexo que envolve a sociedade como um todo através da mobilização de diversas práticas de controle e proibição.²⁶

Existem também várias obras que não tratam especificamente sobre censura a filmes mas abordam outras áreas culturais que sofreram censura durante o regime militar e servem como fontes indispensáveis, uma vez que o órgão que exercia a censura cinematográfica no Brasil era também responsável pelo controle das produções musicais, peças teatrais, emissões e programas de rádio e televisão e livros e revistas, além de outros espetáculos.²⁷ Uma obra relevante neste segmento é *Cães de guarda*, de Beatriz Kushnir, onde a autora explora a dimensão complexa do colaboracionismo através do estudo de casos de jornalistas que eram censores federais e que também exerciam a função de policiais nas redações de jornal. Um dos diferenciais da obra é trabalhar com aspectos da formação técnica e política de censores a partir do material produzido pela Academia Nacional de Polícia, além de trazer informações provenientes de entrevistas com censores — um aspecto inédito na historiografia sobre censura na ditadura militar brasileira.²⁸

Esse breve balanço bibliográfico teve como objetivo situar o estado da arte e sinalizar as pesquisas utilizadas como principais referências nesta tese; as contribuições trazidas por outros estudos serão articuladas ao longo do texto.

Em relação ao ordenamento e estruturação de capítulos da tese, optei por desenvolver três capítulos temáticos.

Para compreender a censura exercida durante as ditaduras militares é necessário recuar algumas décadas. No primeiro capítulo da tese, me debruço sobre o papel

²⁶ Quero ressaltar que ao me valer do termo *cinema* para qualificar a censura exercida nesta área cultural, refiro-me ao campo mais amplo das *atividades cinematográficas*, que engloba a dimensão da filmografia, dos atores envolvidos na produção cinematográfica, dos circuitos de produção, distribuição, circulação e consumo dos filmes.

²⁷ As obras que abordam a censura exercida em outras áreas são: STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese de doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / FAPESP, 2002; MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012. GARCIA, Miliandre. *"Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese de doutorado, Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2011; SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: Sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

²⁸ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2004.

desempenhado pela Igreja Católica e grupos religiosos leigos na configuração da censura cinematográfica, delineando o processo através do qual esses setores constituíram uma referência nacional e internacional na questão da moralidade dos espetáculos e uma força de pressão capaz de influenciar o Estado e a opinião pública.

Na Argentina, a atividade desempenhada pelos católicos foi pioneira no campo de classificação de filmes. A tarefa estatal de controle de filmes se sistematizou aos poucos a partir da década de 1950. A ideia neste capítulo não é somente perceber a dinâmica através da qual os católicos influenciaram no controle de filmes, mas também traçar o percurso através do qual se conformaram em um grupo forte o suficiente para intervir — e participar — da estrutura estatal voltada para a censura cinematográfica.

Se até meados da década de 1960 as associações de grupos religiosos exerciam a classificação de filmes, é importante ressaltar que essa “proibição” existia simplesmente no plano do dever moral do indivíduo de obedecer as orientações das autoridades clericais e leigas. Com efeito, algumas redes de exibidores se comprometiam a não exibir filmes que não tivessem sido recomendados por essas associações, mas esta é uma forma sutil de coerção, que é diferente da censura estatal.

Em 1951, sob o governo de Juan Domingo Perón, as comissões de censura municipais foram extintas e criou-se o primeiro organismo estatal com função de classificação de filmes em todo o território argentino, a *Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos*. Em um contexto de reconhecida divergência entre o peronismo e a Igreja Católica, os grupos católicos leigos, que exerciam uma grande influência nas comissões municipais, foram afastados desse processo inicial de institucionalização da censura. Com o passar do tempo a *Comisión* se robustece, adquirindo novas competências, intensificando suas práticas e incorporando novos atores à sua estrutura corporativa. É somente a partir do governo de Arturo Frondizi (1958-1962) que representantes de diversos grupos católicos leigos voltam a compor o corpo de funcionários do organismo censório. Em 1963 é criado o *Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica*, organismo autônomo, independente do *Instituto Nacional de Cinematografía* e que detinha competência para determinar cortes em películas.²⁹

²⁹ O decreto lei 8. 205/63 cria o *Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica*.

Este processo de aperfeiçoamento do aparato censório estatal e enrijecimento da legislação referente à censura de filmes tem seu ápice em fins da década de 1960, com a criação do *Ente de Calificación Cinematográfica*, organismo estatal com atuação nacional e cuja principal característica era a competência e autoridade para proibir filmes (antes disso, as películas só podiam sofrer cortes).³⁰ Este organismo estatal, como pretendo demonstrar, teve sua atuação muito influenciada pelos valores e pelas lideranças católicas.

Desde o surgimento do cinema no Brasil no início do século XX a Igreja Católica assume a posição de defensora da moral e dos bons costumes contra a potencial influência negativa — sobretudo às crianças e adolescentes — oriunda do “mau cinema”. Ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950, ainda com uma indústria cinematográfica nacional incipiente, a classificação moral dos filmes realizadas pelos católicos representou uma importante referência para os espectadores e para os circuitos exibidores (cinemas, cineclubes, casas paroquiais, etc).

Em perspectiva comparada com a atuação dos católicos na Argentina, uma das hipóteses a serem desenvolvidas é que, apesar de configurarem um segmento influente para as políticas de controle cultural — tendo, inclusive, durante um curto período em fins da década de 1950 se aproximado das práticas censórias realizadas em âmbito estatal —, os grupos religiosos brasileiros não participaram de maneira formal da *División de Censura de Diversões Públicas*. No Brasil, os católicos funcionaram sobretudo como um grupo de pressão ao serviço de censura, aspecto que pode ser apreendido sobretudo através das diversas correspondências desses setores remetidos ao serviço de censura governamental.

O segundo capítulo da tese se dedica justamente ao estudo dos órgãos estatais de censura responsáveis pelo controle da produção cinematográfica nas ditaduras. Na Argentina, como mencionado, o organismo responsável pela censura de filmes desde 1968 até fins de 1983 foi o *Ente de Calificación Cinematográfica*.³¹ Criado em 1968 durante a ditadura de

³⁰ O órgão de censura cinematográfica estatal apresentou várias denominações ao longo do tempo (paralelamente, suas atribuições também foram sendo ampliadas). O primeiro organismo de censura estatal com competência nacional foi criado em 1951: *Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos*. Em 1957 é transformado em *Subcomisión Calificadora* pelo decreto lei 3773/57. Em 1963, é criado o *Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica* (CHCC) através do decreto lei 8.205/63 e em fins de 1968, o CHCC é transformado em *Ente de Calificación Cinematográfica* (ECC). O *Ente de Calificación* encerrou suas atividades somente no fim da última ditadura militar argentina, em 1983.

³¹ A transformação do CHCC em *Ente de Calificación* não significou uma mudança substancial de critérios, mas dotou o organismo de mecanismos repressivos mais eficazes, em comparação ao CHCC. A lei n. 18.019 de janeiro de 1969 que criou o *Ente de Calificación* ficou conhecida como “lei de censura”.

Juan Carlos Onganía, o *Ente de Calificación* exercia a censura cinematográfica de natureza moral e política, chegando a proibir mais de 700 filmes durante a sua existência. O *Ente* tinha como atribuições exclusivas a leitura prévia de roteiros, o controle dos elencos escalados para produção, a proibição de filmes e a possibilidade de realizar cortes “depuradores” nas películas.

Antes da criação do *Ente de Calificación Cinematográfica* em 1968, o *Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica* — CHCC, órgão responsável por exercer a censura de filmes, poderia exigir cortes sem sentença judicial prévia, demandar a apreensão preventiva de filmes, instituir multa para exibidores de filmes sem classificação, mas é importante enfatizar que a mesma não detinha competência para *proibir-los*.³²

Optei por concentrar a análise nesta tese ao funcionamento do *Ente de Calificación*, por duas razões principais. A primeira delas porque o órgão se manteve ativo durante as duas últimas ditaduras militares (1966-1973 e 1976-1983) e em segundo lugar, justamente porque este lapso coincide com os anos de ditadura militar brasileira e o funcionamento do organismo correspondente ao *Ente* no Brasil, a *Divisão de Censura de Diversões Públicas*.

É possível perceber que com a criação do *Ente de Calificación* na Argentina, o problema de segurança interna assumia maior importância em relação aos anos anteriores, sendo incorporados membros da *Secretaría de Inteligencia del Estado* (SIDE) na sua composição. A partir de 1976, em consonância com os expurgos violentos levados a cabo pelos militares, é perceptível o início de um enrijecimento da estrutura censória e do controle do campo cultural. Sobretudo durante os primeiros anos do *Proceso de Reorganización Nacional*, roteiristas, diretores e atores passaram a ser perseguidos ou foram exilados. Uma das mais traumáticas experiências ditatoriais da América Latina, a última ditadura argentina teve a violência como um dos seus aspectos mais marcantes: nos primeiros meses depois do golpe, Raymundo Gleyzer, um dos importantes nomes do cinema político argentino, foi sequestrado e desaparecido pelas forças repressivas do governo militar.

O caso evocado acima serve aqui para apresentarmos uma hipótese a ser desenvolvida neste segundo capítulo: a repressão e o controle sobre a produção cultural foram constantes durante os anos de 1966-1983, no entanto, é possível identificar momentos mais agudos. É a

³² O Decreto-lei 8205 de septiembre de 1963 cria a Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico no âmbito do Ministério da Educação.

partir do regime militar instaurado em 1976 na Argentina, que a arquitetura repressiva do Estado passou por uma reestruturação, visando sobretudo o extermínio físico dos seus opositores. Essa reestruturação abrangeu também o campo cultural, significando um maior enrijecimento censório nesse período.

No Brasil, a *Divisão de Censura e Diversões Públicas* — DCDP foi o organismo responsável pela censura cultural durante a ditadura militar. A DCDP exercia uma atividade oficial, contando com funcionários de carreira, e era regulamentada por uma vasta legislação. Subordinada ao Departamento de Polícia Federal e incorporada à rede de segurança e informação do Estado, a DCDP cumpriu um papel fundamental na articulação interna da máquina repressiva.

Com o golpe de 1964 no Brasil, a *Divisão de Censura e Diversões Públicas* existente desde o ano de 1945, que já praticava a censura concernente ao rádio, cinema e televisão, voltada sobretudo para a defesa da moral e dos bons costumes da sociedade brasileira, assumiu contornos específicos, preocupando-se sobretudo com o controle político, centrando sua atenção para censurar ou proibir filmes políticos, músicas e peças teatrais contestadoras do governo.

A partir de 1968 e durante a vigência do Ato Institucional número 5 (AI-5) percebe-se um recrudescimento da atividade censória: a censura prévia se estendeu à imprensa e no campo das diversões públicas o serviço passou por um aprimoramento na sua estrutura, traduzido sobretudo nos seguintes aspectos: centralização do órgão em Brasília, ampliação das suas dependências físicas, modernização dos equipamentos, aumento do quadro efetivo de funcionários através de concursos e investimentos na capacitação e aperfeiçoamento do pessoal através de cursos de formação.

O controle de filmes durante a ditadura militar brasileira acompanhou esse movimento mais amplo de politização dos costumes e a censura cinematográfica passou a se preocupar, de maneira mais intensa, com “a divulgação de matéria atentatória à segurança nacional e à moral e aos bons costumes”. No Brasil, percebe-se que o enrijecimento censório no campo cultural se dá durante o governo do General Geisel, contraditoriamente, já que no mesmo período vigorou o ambíguo discurso de *distensão lenta, gradual e segura*. É nesse período que se constata o maior número de obras proibidas.

Considero que o segundo capítulo da tese é um dos mais densos do trabalho. Nele, além de evidenciar a estruturação do serviço de censura de filmes nas ditaduras brasileira e argentina, refletindo sobre os aspectos em comum e as singularidades das dinâmicas específicas de cada contexto, um tema relevante que emerge da análise são as conexões entre a censura e outros órgãos do aparato repressivo do regime militar, sobretudo os organismos de informação e segurança.

Uma das linhas de força deste capítulo é perceber como os censores exerciam a tarefa de controle, os métodos adotados no cotidiano, as relações que o serviço de censura estabeleceu com a sociedade civil. Quase um lugar-comum, de maneira recorrente, identifica-se — na mídia, no meio acadêmico — o discurso de que os censores são seres, por sua natureza, estúpidos, incapazes de distinguir o real sentido escondido por trás da obra que censuravam. Considero que a construção desse estereótipo é resultado de uma luta — empreendida sobretudo pelas esquerdas — travada em meio às *batalhas pela memória* do período, uma estratégia de construção de determinada representação do passado. O que se percebe através desta pesquisa é que os censores, na maioria das vezes, percebiam as mensagens cifradas, duplos sentidos e a linguagem ambígua presente nas obras. No entanto, os censores estavam cientes de que muitas vezes, proibir a circulação de um filme, música ou livro surtiria o efeito contrário, ajudando a impulsionar a repercussão da obra. Isso pode ser verificado através de muitos casos emblemáticos, como diversas canções de Chico Buarque que “driblaram” a censura ou os livros eróticos da escritora Cassandra Rios, que estampavam nas suas capas como estratégia de venda anúncios como “o mais novo sucesso da autora mais proibida no Brasil”.

Um dos elementos importantes neste segundo capítulo será o estudo da formação técnica e política dos censores. Esta abordagem foi construída a partir do estudo do material didático utilizado nos cursos de formação dos censores cinematográficos brasileiros. Esta é uma documentação de natureza ímpar — pode ser o único exemplar desta natureza disponível nos arquivos sobre a repressão das ditaduras do Cone Sul, e é a única amostra existente no acervo do Fundo de Censura de Diversões Públicas (não existe material disponível sobre o curso de formação de censores da área musical ou teatral, por exemplo).

A realização dos cursos de capacitação de censores foi uma iniciativa inserida dentro do processo de modernização do arcabouço censório, com vistas a treinar novos censores que

fossem mais bem preparados e competentes, capazes de identificar e eliminar não apenas a imoralidade presente nos meios de comunicação, mas também as manifestações contrárias ao governo vigente.

Além disso, acredito que uma percepção mais acurada sobre os fundamentos ideológicos, valores, práticas e comportamentos adotados — e compartilhados — pelos censores nos dois países pode ser revelada a partir da análise de alguns pareceres censórios, documento que contém a justificativa da apreciação do filme, apontando os motivos da proibição, cortes ou liberação. Na Argentina esse tipo de documentação é limitado, havendo poucos pareceres disponíveis. No entanto, considero que até mesmo pela sua raridade constituem fonte de extrema relevância para esta pesquisa.

Ainda no segundo capítulo, trato de maneira breve a relação do serviço de censura com as respectivas agências de fomento dos governos militares — *Embrafilme* no Brasil e *Instituto Nacional de Cinematografía - INC*, na Argentina.³³ A principal finalidade é pensar os critérios de promoção de filmes exaltadores ou simpáticos às ditaduras e a rejeição de financiamento de películas consideradas atentatórias ao regime.

No terceiro capítulo da tese, intitulado *Os censores saem de cena*, busco analisar as transformações ocorridas no âmbito do controle cultural cinematográfico em meio ao tortuoso caminho rumo à transição pós-autoritária.

Poucos meses antes das eleições de 1983 na Argentina, as crescentes “*marchas por el cine nacional y contra la censura*” passaram a reivindicar nas ruas a “*aparición con vida de Gleyzer, Juárez y otros desaparecidos*”.³⁴

³³ O *Instituto Nacional de Cinematografía* foi criado em 1957 através do decreto lei 62/57 para substituir a *Dirección General de Espectáculos* e tinha como uma das suas principais funções fomentar e promover a indústria cinematográfica nacional através da concessão de créditos cinematográficos, promoção de concursos, outorga de prêmios, etc. Assim como o organismo censório, o INC possuía em sua composição membros que deveriam “*representar a instituciones privadas com notória relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad*”, a exemplo de indivíduos pertencentes aos grupos católicos leigos como a *Liga de Padres y Madres de Familia*. Cf. Artigo 9 da Lei 18.019/ 69 (Lei de Censura). O INC foi o antecessor do atual organismo de fomento do cinema argentino, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). A *Embrafilme*, criada em 1969, foi uma sociedade de economia mista vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. Tinha funções similares ao INC mas detinha atribuições mais amplas, atuando também como produtora e distribuidora de filmes. A *Embrafilme* impactou toda a produção nacional, atingindo o seu auge na década de 1970, quando registra-se um número inédito de cem filmes por ano e a ocupação de cerca de um terço do mercado. Cf. AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos *Embrafilme*. In: *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez. 2007, p. 173-184.

³⁴ MARTÍN, Jorge Abel. *Cine Argentino 83*. Buenos Aires: Legasa, 1986.

Em fevereiro de 1984, Carlos Gorostiza, Secretário de Cultura de La Nación, anunciava em uma sessão do senado em polvorosa a dissolução do *Ente de Calificación Cinematográfica*, organismo que estava vigente havia quinze anos — inclusive durante o breve período democrático entre 1973-1976. No Brasil, em 16 e 24 de fevereiro de 1984 aconteciam, respectivamente no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, as primeiras manifestações de rua pelas *Diretas Já*.

Esses eventos nos indicam que no início da década de 1980 as ditaduras no Brasil e na Argentina perduravam, mas os tempos eram outros. A emergência no cenário político de novos sujeitos e pautas de oposição aos governos militares simbolizavam o início do enfraquecimento dos regimes autoritários. A recomposição dessas peças no cenário político foi motivada por diversos fatores, mas é possível assinalar a relevância de dois processos que ganharam força ao mesmo tempo nos dois países: primeiramente, a reorganização e mobilização dos movimentos estudantis, sindicatos e partidos que haviam sido eliminados ou desarticulados pelas transformações estruturais desencadeadas pela instalação do regime militar. Na Argentina especificamente, esse processo é marcado pelo recrudescimento das pressões civis pela punição aos militares, manifesto na participação decisiva dos familiares de mortos e desaparecidos e nas organizações de direitos humanos, notadamente das *Madres de Plaza de Mayo*.

O segundo processo é proveniente do aprofundamento crise econômica e política responsável pelo crescimento do nível de insatisfação da população com os governos militares (no caso Argentino, a crise gerada pelas divergências entre as Forças Armadas e o fracasso da guerra das Malvinas estiveram diretamente associados à saída dos militares do poder).

No entanto, ainda que existam diversas especificidades nas respectivas experiências de transição, pode-se afirmar que em termos gerais o processo de democratização foi invariavelmente marcado por conflitos, negociações e acomodações ocorridos durante e após a queda dos regimes militares. Com isso quero dizer que não devemos perceber esse processo inscrito em uma trajetória linear que caminhava inexoravelmente rumo à uma “transição democrática”; esse caminho foi permeado de tensões, avanços, recuos e retrocessos.

O campo cultural certamente sofreu profundas transformações nesse processo que envolvia o desmonte dos aparatos repressivos das ditaduras militares. O serviço censório

passou a ser visto pela opinião pública — e muitas vezes pelos próprios censores — como um recurso desagradável e obsoleto a ser descartado nessa nova configuração.

Neste último capítulo, portanto, a proposta é analisar de que maneira a censura cinematográfica respondeu à esse novo contexto de transição nos dois países, levando em conta o papel desempenhado pelos censores nesse período, a pressão da mídia e dos movimentos sociais e a passagem do término da censura cinematográfica para a institucionalização da classificação indicativa de filmes na redemocratização.

Para encerrar esta introdução, gostaria de desenvolver um último tópico, relativo às fontes consultadas: para atingir a intenção de comparar dois contextos tão amplos, foi necessário a coleta e o cotejamento de um grande número de documentos, assim como a visita e consulta a diversas instituições e arquivos.

No Brasil, a quase totalidade de documentos produzidos pelo serviço de censura se encontra disponível no Arquivo Nacional, em Brasília. O Fundo de Divisões de Diversões Públicas é um acervo robusto, que conta com milhares de documentos entre pareceres de filmes, canções, peças de teatro, novelas, documentos administrativos (como relatórios de atividades, informes, legislação e decretos, circulares) e também uma seção de correspondências enviadas ao serviço de censura. Ou seja, em comparação com outros países da América Latina, parece constituir um dos mais completos acervos sobre a censura cultural exercida durante a ditadura militar. Some-se a isto o fato de que a maior parte dessa documentação se encontra reunida em um único arquivo. Não há como negar que esta configuração é bastante atrativa para um pesquisador.

Nos cinco meses que passei na Argentina em trabalho de campo, me deparei com um cenário completamente distinto — e devo confessar que inicialmente isso me assustou um pouco.³⁵ No contexto argentino não existe um arquivo central de referência para consulta de fontes sobre censura; os documentos encontram-se dispersos em várias instituições. Na verdade, na Argentina, os documentos produzidos pelo serviço de censura são extremamente raros e foram encontrados em um número muito reduzido. Segundo informações de funcionários do *Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales* (INCAA) e pesquisadores da

³⁵ Fui contemplada com bolsa do Programa de Movilidad Universitaria de la Red Macro Universidades e realizei intercâmbio de cinco meses vinculada à Universidad Buenos Aires sob a supervisão do professor Dr. Emilio Crenzel (UBA).

Universidad de Buenos Aires, esses documentos provavelmente foram destruídos durante o processo de redemocratização.

Acredito que esse tipo de notícia é capaz de provocar certa aflição e frustração na maioria dos investigadores — ao menos em mim, provocou. No entanto, essa sensação de desolação inicial logo se tornou uma espécie de *carta na manga*: em meio a um cenário de documentação oficial escassa, pesquisar fontes de natureza diversa passou a ser um caminho a ser [per]seguido. Era assim que eu conseguiria fazer falar a voz que estava buscando nos arquivos. Julgo ter conseguido reunir um variado conjunto de fontes, entre documentos emitidos pelo governo, matérias de revistas, notícias de jornais, roteiros de filmes e entrevistas.

Estabeleci ainda uma categorização relativa aos tipos de fontes utilizados nesta pesquisa. O primeiro conjunto diz respeito aos decretos e decretos-leis relativos ao papel que cabe ao Estado no controle da cultura, a grande maioria emanada do Poder Executivo Nacional. Estas disposições foram selecionadas através do *Boletín Oficial de La Nación* (BO) e do *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* (BM), na Argentina, e no Diário Oficial, no Brasil. Em menor quantidade, outras fontes que compõem essa categoria são mensagens, informes e ofícios de circulação interna do serviço de censura, ou seja, documentos produzidos fora do circuito usual de publicação legislativa e com alcance restrito ao público.

Além desse conjunto oficial, outra categoria de documentos é referente a publicações relativas a censura encontradas em livros, revistas, folhetos, panfletos e jornais. Na Argentina, *La Nación* foi um dos jornais mais consultados, primeiramente por ser um dos periódicos mais antigos do país ainda em circulação, e, segundo, por consistir em um periódico de tendência direitista e conservadora, tendo sido historicamente uma via de expressão dos setores da Igreja Católica e das Forças Armadas da Argentina.

O semanário *Esquiú*, “a autêntica voz católica”, como anunciado na sua primeira edição de 1960, é uma importante publicação representante da imprensa católica argentina utilizado nesta pesquisa. Inaugurado em abril de 1960 pelos irmãos Luis e Agustín Luchía Puig, *Esquiú* pode ser considerado um importante projeto editorial que buscou reforçar uma identificação com a hierarquia católica durante a segunda metade do século XX, atingindo o

status de uma das revistas católicas de maior difusão na América Latina.³⁶ *Esquiú* constitui uma fonte extremamente relevante para esta pesquisa pois, em meio a uma extensa seção de variedades, possuía uma coluna semanal sobre cinema, assinada por Néstor, pseudônimo de Miguel Paulino Tato, que se tornaria um dos mais importantes dirigentes do serviço censório cinematográfico na Argentina. Apesar da tiragem expressiva para um periódico católico, a coleção completa de *Esquiú* não pode ser encontrada facilmente nas bibliotecas de Buenos Aires; parte considerável das edições foram consultadas na Biblioteca Nacional Mariano Moreno e na *Biblioteca del Congreso de La Nación*.

Outra revista fundamental para esta pesquisa foi *Heraldo del Cine*, publicação especializada em cinema que circulou entre os anos de 1931 e 1988.³⁷ *Heraldo* consistiu em uma publicação semanal direcionada aos exibidores e foi editada durante todo o período que trata esta pesquisa. A revista é uma fonte importante de dados de natureza técnica sobre a indústria cinematográfica argentina, apresentando informações sobre estréias de filmes, cifras de arrecadação, listas de salas de cinema, distribuidores, exibidores e afins. Em outras palavras, constitui uma fonte interessante para montagem de um panorama sobre a produção fílmica da época. Sua coleção quase completa se encontra disponível para consulta na Biblioteca da Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Também na ENERC foram consultados pareceres, informes e documentos produzidos pelo *Ente de Calificación Cinematográfica*, assim como notícias veiculadas em diversos jornais entre as décadas de 1960 e 1980 através de um *clipping* sobre censura.

Na Argentina, a documentação produzida pelas Forças Armadas e pela polícia foi consultada na *Biblioteca Nacional de Aeronáutica* e no Arquivo da *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires* (DIPBA), na cidade de La Plata.

As *Actas da Junta Militar*, atualmente sob custódia da Força Aérea Argentina, foram confeccionadas por distintos secretários das três Armas e reúnem as decisões e as

³⁶ Em 1962, a média por edição foi de 74.500 exemplares. A tiragem se manteve no mesmo nível até o final da década de 1960. Nos anos de 1974 e 1975 chegou aos índices de circulação mais baixos — mas ainda expressivos — de 42.000 exemplares. Durante os primeiros três anos da ditadura militar foi verificado um aumento de tiragem e em 1977 atingiu os 64.000 exemplares. A partir de 1980 as vendas voltaram a diminuir, e nas vésperas do retorno democrático, em 1983, o número médio de exemplares cai para 27.000. Estes dados foram fornecidos gratuitamente pelo *Instituto Verificador de Circulaciones - IVC*, por serem destinados à fins acadêmicos. Ao fim do texto os dados de tiragem completos entre os anos de 1961 e 1984 podem ser consultados na seção de Anexos.

³⁷ Em 1931 a Revista foi lançada com o título de *Heraldo del Cinematografista*, e na década de 1960 muda o nome para *Heraldo del Cine*.

discussões ocorridas nas reuniões da Junta Militar desde julho de 1976 até dezembro de 1983. O conteúdo das atas, de modo geral, apresenta o discurso que fornecia sustento doutrinário ou ideológico ao terrorismo de estado, assim como as estratégias encontradas para disseminá-lo entre a opinião pública. Além das atas foram consultados documentos que diziam respeito à política universitária da ditadura militar e as *listas negras*, inventário que corresponde a uma listagem de artistas, músicos, cantores, cineastas, atores, jornalistas e intelectuais que foram classificados em quatro categorias de periculosidade (de *Formula 1* a *Formula 4*, de acordo com a periculosidade).³⁸

No arquivo da DIPBA, cuja gestão se encontra nas mãos da *Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires*, encontrei alguns relatórios, informes e circulares difundidos pela SIP *Secretaría de Información Pública* (SIP) e pela *Secretaría de Inteligencia del Estado* (SIDE) que tratavam sobretudo de festivais cinematográficos e cineclubes, geralmente circunscritos à província de Buenos Aires e Mar del Plata. A minha intenção era encontrar documentos produzidos pela polícia relativos à apreensão de películas proibidas, ordens de interdição de festivais de cinema ou registros de ações repressivas contra personagens pertencentes ao mundo do *cinema*, mas estas referências se mostraram bastante escassas. Ressalto aqui que o sistema de consulta no arquivo da DIPBA é realizada de maneira indireta, ou seja, o pesquisador não tem acesso direto à fonte, a busca é realizada através de entradas específicas. Utilizando palavras-chave como *cine*, *realizadores*, *películas*, *directores de cine*, foram listados poucos informes referentes a cineastas (a exemplo de Raymundo Gleyzer). Meu propósito inicial, no entanto, não se tornou um insucesso absoluto, pelo contrário: pude localizar registros na DIPBA que envolviam outros elementos do campo artístico, como músicos, grupos musicais, discos e espetáculos, que me proporcionaram uma visão panorâmica sobre a dimensão da censura e a mobilização da máquina de repressão através da atuação dos agentes da DIPBA.

³⁸ Em 2013, através da Resolução MD n. 445/13, determinou-se que a custódia dos documentos produzidos pela Junta Militar encontrados no subsolo do Edifício Cóndor (sede central do Estado Mayor General de la Fuerza Aérea Argentina) ficariam sob responsabilidade da *Dirección de Estudios Históricos de La Fuerza Aérea*. Devido a limitações do espaço na sede da *Dirección*, o fundo da Junta Militar, que compreende a documentação desde a constituição da Junta em março de 1976 até sua dissolução em 1983, pode ser consultado na Biblioteca Nacional da Aeronáutica. Atualmente parte considerável do Fundo pode ser consultado no site de *Archivos Abiertos*: <<http://www.mindef.gov.ar/archivosAbiertos/>>.

Para acessar o material examinado pelos censores, foram consultados os arquivos do *Memória Abierta* e do *Museu del Cine Pablo Christian Ducrós Hicken*, que contém posters e roteiros originais de filmes que sofreram corte ou foram proibidos pela censura prévia do *Ente de Calificación cinematográfica*.

Vale ressaltar, por fim, que não se encontrará neste trabalho uma lista completa de todos os filmes proibidos pelas ditaduras militares. Em um esforço consciente por evitar fazer um trabalho sobre “filmes proibidos”, os pareceres referentes aos filmes serão analisados a título de amostragem ao longo da pesquisa, com o intuito de ilustrar na prática o emprego dos discursos e mecanismos de controle de que se valiam os censores na proibição de uma obra.

Sem dúvida, o exercício de comparar as duas sociedades é ambicioso, e não espero com este trabalho firmar um estudo definitivo: a principal contribuição desta pesquisa seria conseguir desenvolver reflexões e suscitar questões que permitam a construção de um melhor conhecimento sobre a repressão, a censura e o autoritarismo. De qualquer modo, a partir de uma análise em conjunto e comparativa, o estudo deve ser capaz de proporcionar interpretações que ajudem a compreender melhor os fundamentos ideológicos da censura adotado nos dois países, bem como suas práticas, estabelecendo seus pontos em comum e assinalando as principais diferenças.

Uma das hipóteses gerais desenvolvida neste trabalho é perceber que a censura cultural exercida pelo Estado em ambos contextos de instauração de regimes autoritários foi marcada por um processo de intensificação do controle repressivo, adquirindo novos contornos, sobretudo voltados às preocupações de natureza política, no campo de controle da produção cinematográfica. As linhas de continuidade mantidas ao longo desse processo também devem ser colocadas em evidência, uma vez que nos dois países já existiam mecanismos de classificação censória cinematográfica antes das ditaduras.

Por outro lado, pretendemos mostrar e analisar as especificidades das relações estabelecidas entre o serviço de censura e outros setores da sociedade, principalmente os organismos de segurança e informação dos governos militares e os grupos religiosos. As fontes apontam que as organizações católicas tiveram um papel mais atuante na Argentina em comparação ao Brasil, embora fossem influentes também neste país. Outra peculiaridade marcante, que pretendemos explorar, é que o serviço de censura no Brasil era mais

burocratizado e mais fortemente implantado na máquina pública, com a realização de concursos públicos para censores, assim como a realização de cursos de formação regulares.

Essas diferenças, que serão melhor analisadas ao longo da tese, não significam que em um dos países o trabalho de censura tenha sido mais atuante, ou mais eficaz. Mas apontam para a existência de peculiaridades nas relações de cada ditadura com alguns grupos sociais e com as próprias tradições estatais.

1.0 LUZ, CÂMERA, AÇÃO CATÓLICA!

1.1 *Tradição e influência da Igreja Católica na censura estatal: Argentina*

No início do mês de dezembro de 1985, o presidente argentino Raúl Alfonsín estava em visita oficial ao Brasil para a inauguração da ponte *Tancredo Neves* sobre o rio Iguazu, um projeto que pretendia promover novas condições de integração entre os dois países e a criação de um mercado comum — era a primeira visita de um representante do executivo nacional argentino ao Brasil desde 1961.³⁹

Enquanto isso, na Argentina, havia uma grande agitação devido à expectativa da sentença iminente que concluiria o *Juicio a las Juntas*, processo instaurado contra as Juntas militares do *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) devido às graves violações aos direitos humanos cometidas nesse período.

No entanto, havia outro motivo que provocava grande euforia nos argentinos. Um dos temas mais comentados naquele momento era a estreia de um filme francês que causava grande polêmica e estava a ponto de ser proibido em diversos países: *Eu vos saludo, Maria*, do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard.

Em 2 de dezembro de 1985, o jornal *El Litoral* publicou a solicitação de Fortunato Antonio Rossi, Arcebispo da província de Corrientes: era um pedido endereçado a “Pocho” Romero Feris, governador da província, demandando que fosse baixado um decreto que impedisse a exibição desse “mórbido filme”.⁴⁰

Na mesma semana, Emilio Ogñénovich, titular do *Secretariado Permanente para la Familia del Episcopado Argentino* e bispo de Mercedes, anunciava sobre as “severas medidas” baseadas no direito canônico que tomaria a Igreja Católica caso o filme de Godard tivesse sua exibição autorizada. A polêmica foi tão grave que o próprio papa João Paulo II

³⁹ Refiro-me aqui ao encontro do presidente Arturo Frondizi (1958-1962) e Jânio Quadros (1961-1964) em Uruguaiana (RS) no ano de 1961. A título de curiosidade, a emblemática imagem de Jânio Quadros com as pernas posicionadas em direções opostas foi captada pelo fotógrafo Erno Schneider durante este encontro, quando Jânio atravessava a ponte que liga Uruguaiana a Libres, na Argentina. A foto foi vencedora do prêmio Esso de Jornalismo em 1962.

⁴⁰ Adhesion Municipal al homenaje a Maria y repudio a un film frances. *El Litoral*, 3 de dezembro de 1985.

condenou a película, afirmando que a mesma “fere profundamente o sentimento religioso dos crentes e o respeito pelo sagrado”.⁴¹

Na Argentina, desde o início do governo de Raúl Alfonsín, em janeiro de 1984, o *Ente de Calificación Cinematográfica* havia sido extinto e já não era mais possível a proibição de filmes. No entanto, as pressões exercidas contra *Eu vos saúdo, Maria* surtiram efeito, e o filme nunca estreou nas salas de cinema argentinas — logrando uma curtíssima temporada de exibição nas salas brasileiras, pois também foi proibida logo depois do seu lançamento, durante o governo do presidente José Sarney. No Brasil, um dos paradoxos é que o Ministro da Justiça, Fernando Lyra, havia recém anunciado em um ato público que reuniu mais de 700 artistas e intelectuais no Teatro Casa Grande, do Rio de Janeiro, sua célebre frase: “Está extinta a censura no Brasil”.

A censura não estava extinta, e a proibição de *Je vous salue, Marie* também causou grande alarde e repercussão no Brasil. O Diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Coriolano Loyola Fagundes, afirmava que nos seus 24 anos de carreira de censor nunca havia visto “algo tão problemático” como o filme de Godard.⁴² O ministro da Justiça, Fernando Lyra, esperava que no momento em que “esse abacaxi” chegasse à Censura, ele já estivesse fora do Ministério.⁴³

Je vous salue, Marie tornava-se um problema político também para o governo brasileiro, com grande envolvimento da sociedade. E não apenas católicos, mas diversos segmentos manifestavam sua insatisfação: em Belo Horizonte, um grupo de senhoras evangélicas percorria diariamente as ruas do centro da cidade comandando uma passeata e empunhando cartazes com dizeres como “Fora Godard”.⁴⁴ De acordo com Coriolano Loyola, o serviço de censura recebia todos os dias dezenas de telegramas de protesto contrários à possível liberação do filme.⁴⁵

⁴¹ *El Papa critica la película de Godard 'Yo te saludo, María'*. *El país*, 24 de abril de 1985.

⁴² Censor diz que filme de Godard é problemático. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 8 de janeiro de 1986.

⁴³ ‘Je vous Salue’ pode ser liberado. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 11 de janeiro de 1986.

⁴⁴ Ave CNBB, *Folha de São Paulo*, Opinião, 05 de fevereiro de 1986.

⁴⁵ De acordo com a matéria da *Folha de São Paulo*, Coriolano informa que ele próprio, o Ministro da Justiça Fernando Lyra, e o presidente José Sarney “têm recebido dezenas de telegramas contrários à liberação do filme. Cerca de 90% dos telegramas vêm de Minas, das cidades de Belo Horizonte e Conselheiro Lafayete. Os outros 10% correspondem a São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro. As mensagens são quase idênticas.” Cf. Censor diz que filme de Godard é problemático. *Folha de São Paulo*, 8 de janeiro de 1986.

No entender do Ministério da Justiça e da Censura, o filme *Je vous salue, Marie* deixava o governo *entre dois fogos*. Um, da Igreja, que não queria a liberação da fita de Godard. Outro, da imprensa, que retrataria o pensamento da maioria da opinião pública pela liberação. Segundo Coriolano Fagundes, chefe da censura, “ambas as pressões são irresistíveis”.⁴⁶ Para o chefe da Censura, uma vez que o presidente Sarney havia se mostrado favorável à proibição do filme, seria até uma “situação quixotesca ficar falando de liberação”.⁴⁷ Mas se falou, e muito. Diversos artistas, intelectuais e críticos de cinema se manifestaram acerca da celeuma, e após muita polêmica na imprensa e um grande embate envolvendo a Conferência Nacional de Bispos no Brasil e o governo, a decisão final sobre a interdição ou não da controversa película de Godard foi proferida em 05 de fevereiro de 1986.

Aluísio Pimenta, Ministro da Cultura, declarava-se totalmente contrário a qualquer tipo de censura; o Ministro da Justiça, Fernando Lyra, havia achado o filme “uma beleza” e “uma exaltação à virgindade”; o novo Diretor da Polícia Federal, Romeu Tuma, havia gostado muito da película.⁴⁸ A pressão, no entanto, foi irresistível: apesar dos pareceres da Censura favoráveis à exibição do filme e das considerações dos membros da alta cúpula governamental, o governo finalmente se rende às reivindicações da Igreja e, invocando em seu favor um telegrama enviado pelo Papa João Paulo II condenando o filme, o presidente José Sarney veta a exibição de *Je vous salue, Marie* em todo o país.⁴⁹

A proibição do filme, no entanto, não terminou com a polêmica: a repercussão do veto ganhou proporções inimagináveis. Diretores de cinemateca sugeriam que a criação de um plebiscito dentro da própria Igreja para que lideranças leigas e os próprios padres se pronunciassem a respeito do filme; Plínio Correa de Oliveira, presidente da *Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade* apresentava calorosas felicitações à José Sarney pelo veto; o próprio Godard declarou que o presidente Sarney deveria “pensar num veto à poderosa rede Globo em vez de proibir seu filme”.⁵⁰

⁴⁶ 'Je vous Salue' pode ser liberado. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 11 de janeiro de 1986.

⁴⁷ Sarney prometeu a CNBB vetar *Je vous salue Marie*. *Folha de São Paulo*, 04 de fevereiro de 1986.

⁴⁸ Sarney prometeu a CNBB vetar 'Je vous salue Marie'. *Folha de São Paulo*, 04 de fevereiro de 1986.

⁴⁹ Igreja impede brasileiros de ver 'Ave Maria' de Godard. *Folha de São Paulo*, Primeiro Caderno, p. 33, 5 de fevereiro de 1986.

⁵⁰ Sugerido plebiscito para julgar o filme. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 7 de fevereiro de 1986; Painel do Leitor. *Folha de São Paulo*, Opinião, 07 de fevereiro de 1986; Traição de Godard. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 8 de fevereiro de 1986.

De acordo com a *Empresa Brasileira de Notícias*, a Presidência da República recebeu em cinco meses mais de 13.000 cartas e telegramas relativas ao filme de Godard, sendo que deste total apenas cinco “mensagens solitárias entre as milhares” pediam a liberação do filme.⁵¹ Dentre as milhares de cartas que pediam o veto de *Je vous salue*, uma foi enviada pelo cantor Roberto Carlos.

No embalo de *Verde e Amarelo*, uma das músicas mais tocadas nas emissoras de rádio no final do ano de 1985⁵², Roberto Carlos enviava um telegrama endereçado a José Sarney, no qual parabenizava o presidente “por impedir a exibição do filme ‘Je vous salue, Marie’, que não é obra de arte ou expressão cultural que mereça a liberdade de atingir a tradição religiosa de nosso povo e o sentimento cristão da Humanidade. Deus abençoe Vossa Excelência”.⁵³ Em resposta inflamada, Caetano Veloso, fã confesso da obra de Godard, convocava a classe artística ou “ao menos os colegas da música popular” a se manifestarem contra o ato censório para compensar “a burrice do Roberto Carlos”, e pedia que todos mantivessem “uma atitude de repúdio ao veto e de desprezo aos hipócritas e pusilânimes que o apoiam”.⁵⁴ A celeuma estava criada. As manifestações a favor e contra a película irrompiam nos jornais da página cultural para a página de política, passando sempre pela seção de *opinião dos leitores*. E assim continuaram, durante muitos meses.

O breve relato do episódio envolvendo a proibição de *Eu vos saúdo, Maria* em 1985 é um convite à reflexão.

A primeira observação a ser feita se refere ao estatuto da obra proibida. À primeira vista, o fato de verificar-se o ato de vetar a mesma obra em ordens sócio-políticas diferentes, com configurações institucionais distintas, poderia nos levar a crer que o objeto alvo de censura consequentemente seria proibido em qualquer sociedade. Esse raciocínio, no entanto, é equivocado: não se pode presumir que uma mesma obra siga o mesmo caminho em todas as

⁵¹ Em matéria da *Folha* de fevereiro de 1986, “segundo a Empresa Brasileira de Notícias, o presidente José Sarney recebeu pelo correio, nos últimos cinco meses, 13. 418 mensagens relativas ao filme ‘Ave Maria’. Deste total, apenas cinco telegramas, segundo a secretaria de imprensa e divulgação da presidência, pediam a liberação do filme.” Os “cinco solitários” eram Caetano Veloso, José Carlos Capinam e equipe do jornal *Pituba* da Bahia, a atriz Gisele Dupim, Diretório Central de Estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, dos artistas e técnicos em espetáculos e diversões de Minas Gerais e da Associação Paulista de Autores Teatrais. Cf. Gaumont tem 15 dias para decidir sobre “Ave Maria”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 7 de fevereiro de 1986.

⁵² Lançada em um compacto no dia 21 de novembro de 1985, a música ufanista composta por Roberto Carlos em parceria com Erasmo Carlos teve 3.577 execuções em rádio em todo o país somente no dia do lançamento. O LP já saiu em 1985 com 1,3 milhões de cópias vendidas.

⁵³ Roberto Carlos apóia gesto do presidente. *Folha de São Paulo*, Primeiro caderno, p.39, 8 de fevereiro de 1986.

⁵⁴ VELOSO, Caetano. Fora de toda lógica. *Folha de São Paulo*, 02 de março de 1986.

sociedades, e, que, quando ofenda o governo instituído, seja reprimida da mesma maneira. Nesse sentido, não existe um modelo geral a se encaixar em todas as sociedades. No entanto, é possível perceber *tendências*, experiências similares que se deram em momentos e lugares específicos. E, para este caso específico no Brasil e na Argentina, é relevante assinalar que o projeto repressivo e autoritário posto em marcha com a instituição dos governos militares nos dois países é um elemento importante a ser levado em consideração, assim como a forte presença do componente católico nas sociedades brasileira e argentina como religião efetivamente hegemônica.⁵⁵ Esses traços em comum podem ser capazes de revelar um fio condutor no qual sejamos capazes de detectar valores, padrões de pensamento e comportamentos compartilhados nas duas sociedades em questão.

A segunda consideração concerne à relação tensa estabelecida entre os atores envolvidos no caso da proibição da obra: após o fim da ditadura militar argentina e já nos estertores da ditadura brasileira, constatamos a censura de um filme, em grande medida, devido à intensa pressão exercida por grupos religiosos. Qual a trajetória de influência e participação desse segmento no campo de censura cinematográfico? Em outras palavras, de que maneira os católicos angariaram prestígio suficiente para conseguir impor seus propósitos e sua moral no âmbito do controle cultural, mesmo depois da queda da ditadura? Quais foram as estratégias de negociação e os arranjos adotados a fim de intervir na esfera de domínio estatal?

Uma das hipóteses desenvolvidas neste capítulo é que no Brasil setores da Igreja Católica detinham uma relação de proximidade com a dinâmica censória. No entanto, no contexto argentino, essa dimensão ganha contornos mais claros e definidos, uma vez que esses setores chegaram a participar *diretamente* da produção e gestão da política censória.

Nesse sentido, um elemento fundamental a ser levado em consideração é a relação historicamente construída entre a Igreja e o Estado nos dois países, sendo o catolicismo uma instituição que fez parte da organização política desses Estados. Em outras palavras, não há como compreender a influência da Igreja Católica no contexto da segunda metade do século

⁵⁵ De acordo com dados do IBGE, a porcentagem de católicos declarados no censo demográfico de 1940 foi de 95,2%, em 1950 de 93,7% e em 1960 de 93,1%. Cf. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Tendências demográficas no período de 1950/2000: uma análise dos resultados da mostra do censo demográfico 2000*. Na Argentina, o último censo sobre religiosidade foi realizado em 1960, apontando que 90,05% da população se declarava católica. No censo de 1947, a proporção foi de 93,6%. Cf. Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC), Censo Nacional 1947 y Censo Nacional 1960.

XX sem passar necessariamente pela inserção da Igreja na moderna formação política brasileira e argentina.

O processo de enraizamento da Igreja Católica na América Latina funcionou nos moldes de uma empresa colonial, necessariamente passando por uma relação estreita com o poder político temporal e integração ao aparato estatal. Após os processos de independências das colônias na América, essa relação se reestrutura, desenvolvendo diferentes estratégias de acomodação ao longo dos séculos XIX e XX. E é importante ressaltar aqui a notável versatilidade da Igreja católica para se adaptar às diferentes conjunturas sociais, reinventando e elaborando novas narrativas que permitem sua acomodação duradoura aos *novos tempos*, mesmo os mais adversos.

Os caminhos trilhados pela Igreja no Brasil e na Argentina no pós-independência, todavia, foram substancialmente distintos. No Brasil, a Constituição de 1824 manteve o regime do padroado, implicando na presença do clero no Estado, no entanto, a intervenção do poder estatal sobre os assuntos eclesiásticos foi reforçado. Até a proclamação da República em 1889 com a separação do Estado e Igreja, se percebe um processo gradual de enfraquecimento do catolicismo e a falência da estrutura marcadamente arcaica da Igreja, marcado por diversas interdições para o clero e as ordens religiosas e o cerceamento das estratégias de atuação junto à sociedade civil.⁵⁶ Como assinalou Scott Mainwaring, “embora o Vaticano oficialmente considerasse a separação legal entre Igreja e o Estado como sendo uma heresia da modernidade, no Brasil esse desmembramento legal libertou a Igreja de uma relação de subserviência ao Estado”.⁵⁷ Apesar dessa suposta autonomia, a partir de 1889 a Igreja revidou aos desafios impostos ao catolicismo pela moderna sociedade liberal: a instituição desenvolveu estratégias políticas e reformas em vários âmbitos a fim de reaproximar-se das esferas estatais de poder após a separação imposta pela República. Em perspectiva comparada, na Argentina a crise gerada pelas separações das esferas de poder não apresentou os mesmos efeitos porque as lógicas adotadas pelo poder temporal não deixaram

⁵⁶ Jesse Jane Vieira de Sousa aponta que as intervenções se deram sobretudo com o fechamento de ordens, a proibição da entrada de religiosos no país e a incorporação do patrimônio das ordens religiosas ao tesouro do Estado Cf. SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. In: *Passagens*. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, Rio de Janeiro: vol. 1, n. 2, julho/dezembro 2009, p. 50-64

⁵⁷ MAINWARING, Scott. *Igreja Católica e Política no Brasil: 1916 - 1985*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 42.

de contemplar as reivindicações católicas.⁵⁸ Nesse sentido, segundo Jesse Jane, enquanto no Brasil presenciou-se interdições para o clero e as ordens religiosas, na Argentina a acomodação obedeceu a um processo mais ordeiro pela justaposição de papéis a serem exercidos pelos dois poderes.

Como mencionei, desde a época colonial, sob o regime do padroado, o político e o religioso aparecem entrelaçados, gerando um ambiente com limites porosos entre as duas esferas. E como esclarece Juan Cruz Esquivel,

Los procesos independentistas no modificaron esa situación. Por el contrario, el catolicismo fue reconocido en su condición de fuerza moral integradora y requerido para cohesionar culturalmente a una nación en formación. En ese contexto, la Iglesia se empeñaría en instituirse como única fuente dadora de valores trascendentes a la Nación.

A lo largo del siglo XIX, entonces, la entidad católica asumiría un papel central en la configuración del modelo de Estado-Nación: merced a su aporte cultural y religioso, contribuiría en el proceso de integración de la sociedad.

[...] El hecho de que el Estado no haya sancionado la separación formal en torno a la Iglesia — decisión tomada en los vecinos Chile, Brasil y Uruguay — no constituye una circunstancia que deba ser subestimada; el culto católico en ese sentido no dejó de gozar de las prerrogativas estipuladas por la Constitución.⁵⁹

Apesar de contemplar a liberdade de cultos, a Constituição Nacional de 1853 estabelece logo no seu artigo segundo que “*el Gobierno federal sostiene el culto católico apostólico romano*”, indicando um status diferenciado e privilegiado do catolicismo.⁶⁰ Esses e outros enunciados presentes na norma constitucional evidenciam que o Estado Argentino se afastou, desde a própria Constituição Nacional, de um ideal de Estado laico. Sem dúvidas, somente a previsão no âmbito jurídico-constitucional não garantiria, por si, a hegemonia católica: ao longo do tempo a Igreja Católica lutou para manter a sua presença no espaço

⁵⁸ SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. In: *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro: vol. 1 no. 2, julho/dezembro 2009, p. 54.

⁵⁹ ESQUIVEL, Juan Cruz. Cultura política y poder eclesiástico: Encrucijadas para la construcción del Estado laico en Argentina. In: *Archives de sciences sociales des religions*, 54e Année, n. 146, abr. - jun., 2009, p. 42

⁶⁰ Art. 2 da Constitución de la Nación Argentina. O artigo foi sancionado em 1853 e manteve-se inalterado nas reformas dos anos de 1860, 1866, 1898, 1957 e 1994. Já há algum tempo a jurisprudência argentina interpreta que a palavra “sostiene” deve ser entendida como “sostenimiento económico” e nunca como a concessão de um status preferencial ou oficial ao culto católico ou a nenhuma outra religião ou crença.

público e conservar seu poder institucional.⁶¹ O que é importante destacar neste momento é esta configuração particular e complexa do contexto argentino, na qual o Estado “*no era laico, pero tampoco confesional*”, contudo “*el catolicismo, sin ser reconocido como religión oficial, ostentaba un status privilegiado*”.⁶²

Pelo menos desde o início da década de 1950, a Igreja brasileira estabeleceu uma tradição progressista que teria poucos equivalentes na América Latina, primeiro devido aos seus vínculos excepcionalmente fortes com setores do Vaticano, segundo, por apresentar um histórico de fragilidade que se manifestou na falta de padres e estimulou a presença de uma maior liderança leiga. E, além disso, depois de 1964, os líderes progressistas no Brasil fizeram opções que aumentaram as chances de transformar a instituição e evitar o seu isolamento da sociedade.⁶³

No Brasil, o período pré-golpe, entre os anos de 1958 e 1964 foi marcado por uma renovação dos movimentos leigos e de base, gerando um segmento autônomo suficiente para agir com certa independência da hierarquia, defensor de valores progressistas próximos da esquerda. De acordo com Scott Mainwaring, embora a “Esquerda Católica fosse pequena em termos numéricos e terminasse por ser marginalizada pela hierarquia, e então reprimida pelo governo militar, introduziu novos conceitos de fé e mostrou o dinamismo potencial do laicato dentro da Igreja”.⁶⁴ A esquerda católica ganha terreno em um momento no qual é possível perceber um maior envolvimento dos católicos junto aos movimentos operários, estudantes e camponeses, expressando a preocupação com as questões de classes e a importância da ação

⁶¹ Loris Zannata trata sobre um desses momentos de “retomada” em uma de suas obras. Ele baliza a década de 1940 na Argentina como um dos momentos fundamentais para união da “cruz e da espada” com o objetivo de restaurar uma “nação católica”. Zannata traça o extraordinário protagonismo da Igreja Católica nos anos que se seguiram ao golpe de 1943 graças aos laços ideológicos e institucionais que haviam sido tecidos com o Exército na década precedente, uma relação que permitiu, dentre outras garantias, a restauração do ensino religioso católico, o apoio econômico do governo à Igreja e uma política exterior fundada na soberania da nação católica. Estas e outras atitudes pautaram a atuação da Igreja Católica no afã de reconquistar o terreno perdido frente aos “inimigos” liberais, socialistas, comunistas e protestantes na segunda metade do século XX. Cf. ZANNATA, Loris. *Perón y el mito de la nación católica: Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo (1943–1946)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

⁶² ESQUIVEL, Juan Cruz. Cultura política y poder eclesiástico: Encrucijadas para la construcción del Estado laico en Argentina. In: *Archives de sciences sociales des religions*, 54e Année, n. 146, abr. - jun., 2009, p. 43

⁶³ MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 266-267.

⁶⁴ MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e a política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 82.

política e da transformação social como uma parte do compromisso cristão.⁶⁵ O caráter combativo dos movimentos católicos mais progressistas e o seu rompimento com as diretrizes políticas e religiosas da hierarquia assinala um traço singular na dinâmica da Igreja Católica brasileira, ajudando a explicar porque ela se torna mais progressista do que outras igrejas latino-americanas.

Sem dúvida, esse processo de politização e radicalização do movimento leigo — e de alguns bispos, padres e freiras progressistas — esbarrava no conservadorismo da maioria da hierarquia eclesiástica que, temerosa da ameaça comunista e da desordem social, apoiou o movimento militar que depôs o presidente João Goulart. Apesar da ambiguidade do episcopado brasileiro em relação ao governo militar, de acordo com Jesse Jane Vieira de Souza, ao longo do período ditatorial, a militância social dos católicos se concentrou na defesa dos direitos econômicos e sociais das camadas mais pobres da população, com um aumento gradual do engajamento na defesa dos direitos humanos. Construída nos moldes da Ação Católica Brasileira, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil — CNBB fundada em 1952, baseava-se na interação entre o apostolado e os militantes católicos, levando a uma proximidade do alto clero com as questões sociais.

Roberto Romano, um dos autores pioneiros a se debruçar sobre a relação entre Estado e Igreja, ressalta que, durante a ditadura militar brasileira, a Igreja teria sido capaz de transformar suas próprias fraquezas em estratégias que lhe teriam permitido encontrar aliados. Essa característica teria garantido a manutenção de uma via de diálogo com o governo militar, permitindo que os interesses eclesiásticos fossem negociados na esfera estatal e garantindo assim parcela substantiva da hegemonia política e cultural da Igreja.⁶⁶ Essa análise me parece

⁶⁵ Um dos exemplos desse processo de radicalização é a Juventude Universitária Católica (JUC). Após a criação da Ação Católica Brasileira (ACB) em 1935, começaram a ser formados nos meios estudantil e operário. Em substituição da *Ação Universitária Católica*, a JUC foi criada na década de 1930 no âmbito da ACB, tendo sido inicialmente caracterizada por ser um movimento extremamente conservador e submetido à hierarquia eclesiástica. A partir de meados da década de 1940 a JUC passa a ter maior envolvimento universitário e de esquerda, dando início a um processo de radicalização e de conflito com a alta hierarquia da Igreja. A estruturação mais definitiva da JUC no plano nacional se dá a partir do Encontro Interamericano da Juventude Estudantil Católica (JEC) e da JUC, realizado no Rio de Janeiro em 1950. Posteriormente, na década de 1960, a JUC passa a atuar junto à União Nacional dos Estudantes (UNE) e se encontra ativamente envolvida com a esquerda. Criada a partir de uma dissidência da JUC no início dos anos de 1960, a *Ação Popular* aparece como um dos movimentos centrais de atuação dos católicos na esquerda, tornando-se, junto com o PCdoB e o PCB uma das principais organizações de esquerda na política brasileira. Cf. MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e a política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 82-96.

⁶⁶ ROMANO, Roberto. *Brasil: igreja contra estado: crítica ao populismo católico*. São Paulo: Kairos Liv. e Ed., 1979.

mais acurada no que se refere às relações entre Estado e Igreja, especialmente quando pensamos na cúpula da hierarquia eclesiástica e nos movimentos leigos de tendência mais conservadora.

Por outro lado, a Conferencia Episcopal Argentina — CEA, criada no mesmo período que a CNBB,

não abrigou o laicato da mesma maneira, e a nomeação de cardeais e arcebispos para a sua secretaria geral é indicativa do alto grau de hierarquização sob a qual a entidade foi estruturada. Ali a verticalização entre os bispos e os fiéis expressou uma relação mais distante dos problemas sociais do que do poder político. Diferente do Brasil, o engajamento nas redes organizacionais de base não teve dimensões nacionais.⁶⁷

A historiadora chama a atenção ainda para uma interessante questão: no Brasil, talvez o ponto central da reação da igreja em relação aos militares, para além do forte viés positivista disseminado nas Forças Armadas, tenha sido a posse do general Ernesto Geisel, um presidente protestante.⁶⁸

Apesar dessa relação tensa estabelecida entre segmentos católicos no Brasil, o fato de se instaurar em uma sociedade um processo de recrudescimento da repressão e da violência sob a égide de um regime autoritário não significa, automaticamente, que as instituições religiosas se tornem mais progressistas ou modifiquem suas percepções políticas. Como assinala Mainwaring, a situação repressiva vivenciada por países da América Latina, *de maneira geral*, despertou mudanças na concepção política e social no meio católico. No entanto, existiram exceções, como o caso da Argentina e do Uruguai.⁶⁹

Em comparação ao caso brasileiro, a dinâmica das relações tecidas entre a Igreja Católica e o Estado na Argentina ao longo do século XX teria sido marcada de maneira mais intensa por um imbricamento de papéis a serem desenvolvidos pelos dois poderes, com forte ascendência dos católicos sobre as altas esferas governamentais e acentuada presença religiosa no campo social.⁷⁰ Não é por acaso que na Argentina, sucessivos governantes

⁶⁷ SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. In: *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro: vol. 1 no. 2, julho/dezembro 2009, p. 59.

⁶⁸ SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. In: *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro: vol. 1 no. 2, julho/dezembro 2009, p. 50-64.

⁶⁹ MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e a política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 132.

⁷⁰ ZANATTA, Loris. *Del Estado liberal a la nación católica: iglesia y ejército em los Orígenes del peronismo (1930-1943)*. Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 1996.

reconhecem em seus discursos a marca católica que conformou a nação argentina, assim como a legitimidade moral e espiritual da Igreja. Essa retórica é traduzida na prática no êxito que da Igreja ao impor uma agenda e fazer valer políticas públicas que correspondam aos seus interesses, como a influência na definição de políticas do campo da educação, só para citar um exemplo.

No cenário argentino, um trabalho precursor no campo de estudos sobre a relação da Igreja Católica com o governo militar e as Forças Armadas é o de Emilio Mignone. No clássico *Iglesia y dictadura: el papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*, obra publicada em 1986, destaca o papel central desempenhado por setores da hierarquia eclesiástica argentina e as forças armadas, evidenciando o apoio público da Igreja ao projeto político repressivo do último governo militar.⁷¹ A cumplicidade da hierarquia católica com o terrorismo de Estado — apontada de maneira aguda por um católico militante e pai de uma jovem desaparecida durante a última ditadura argentina — está inscrita em um contexto mais amplo, tendo suas origens em eventos e circunstâncias anteriores que foram analisados mais recentemente por outros autores, como Loris Zanatta.

Analisando a relação entre política e religião na Argentina a partir dos anos 1960 até a última ditadura militar, Loris Zanatta desenvolve uma interessante tese em torno do conceito de *mito da nação católica* para explicar a associação entre a Igreja e o catolicismo e a identidade nacional. Zanatta defende que, fundamentado na crítica aos “males da modernidade”, o mito da nação católica tem como proposta a reorganização do Estado e da sociedade de acordo com os princípios cristãos, sendo o catolicismo reconhecido como fundamento da unidade e da identidade nacional. Nesse sentido, o *mito*, apropriado em diversas ocasiões ao longo do século XX, serve à doutrina de uma Igreja militante, que pretendia fazer avançar sua influência sobre diversas frentes: no âmbito da educação e das escolas, entre trabalhadores e sindicatos, no campo artístico-cultural e, principalmente, sobre o exército, cuja catequização se mostrou extremamente exitosa.

Zanatta identifica o germe do amálgama do mito da nação católica na primeira metade do século XX, um processo no qual “não era a política que se emancipava da religião, e sim a

⁷¹ MIGNONE, Emilio. *Iglesia y dictadura: el papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

religião que colonizava a política”.⁷² O discurso que propagou o mito da nação católica adquiriu um tom combativo, ao mesmo tempo que defendia valores religiosos, identificava como ameaça o liberalismo e as ideologias de esquerda. O mito foi impulsionado a partir de um espírito de cruzada, tendo excedido o âmbito puramente militar e difundindo-se em amplos setores da sociedade argentina, graças sobretudo ao lugar de destaque que ocupou na imprensa e nos meios de comunicação da época.⁷³

A frente de ação gestada na década de 1930 viabilizou uma nova propulsão ao catolicismo, concedendo-lhe um lugar privilegiado de influência na vida social e política. A partir daí, como assinala Rubén Dri através da sua metáfora da *cruz e espada*, “*a Iglesia y el Ejército comenzaban a transitar por senderos comunes y afines. La espada y la cruz participaban de una unión sagrada, la cruz era el espíritu y la espada representaba el poder, que estaba al servicio de los valores tradicionales*”.⁷⁴

Há diversos estudos na historiografia argentina que tratam da relação entre Igreja Católica e o Estado e foram muitos os autores que assinalaram a defesa da nação e dos valores católicos como elementos pertencentes a uma mesma causa, sendo a militarização e a clericalização compreendidas como duas faces de um mesmo processo construído ao longo do século XX.⁷⁵

⁷² Zanatta traça o protagonismo da Igreja nos acontecimentos seguidos ao golpe militar de 1943 devido aos laços ideológicos e institucionais estabelecidos entre a Igreja e o Exército na década de 1930. ZANATTA, Loris. La política como religión. In: ZANATTA, Loris. *La larga agonía de la Nación católica: iglesia y dictadura en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015, edição kindle.

⁷³ O catolicismo contou com forte presença nas emissoras de rádio (a exemplo da *Radio Belgrano* e *Radio Splendid*, entre outras) e jornais da época, como o diário *El Pueblo*. Cf. LIDA, Miranda. *La rotativa de Dios. Prensa católica y sociedad: El Pueblo 1900-1960*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

⁷⁴ DRI, Rubén. *Teología y dominación*. Roblanc: Buenos Aires, 1987.

⁷⁵ Dentre as obras mais relevantes: ZANATTA, Loris. *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1930 – 1943*. Bernal: Unqui, 1996. ZANATTA, Loris. *Perón y el mito de la Nación Católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1943-1946*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999; VERBITSKY, Horacio. *El silencio: de Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005; VERBITSKY, Horacio. *Doble juego: la Argentina católica y militar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006; VERBITSKY, Horacio. *La mano izquierda de Dios. La última dictadura (1976- 1983)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010. LENCI, María Laura. La radicalización de los católicos en la Argentina. Peronismo, Cristianismo y Revolución (1966-71). In: *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*. n. 4, 1998.- MALLIMACI, Fortunato. *El Catolicismo integral en la Argentina (1930-1946)*. Buenos Aires: Biblos, 1988; DRI, Ruben. *Proceso a la Iglesia argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1997. CAIMARI, Lila. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel, 1994; BIANCHI, Susana. La conformación de la Iglesia Católica como actor político-social: El Episcopado argentino (1930-1960). In: BIANCHI, Susana, SPINELLI, María Estela (Orgs.). *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina contemporánea*. Tandil: Instituto de Estudios Históricos Sociales/Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 1998; MALLIMACI, F. CUCCHETTI, H., DONATELLO et al. *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: CEHILA-Centro Nueva Tierra, 2006.

A proposta de um catolicismo como uma unidade entre Igreja e Estado, que supõe a participação dos católicos na vida política, se consolidou como um princípio organizador da sociedade civil, penetrando em todos os âmbitos da estrutura social. A Igreja ganhava terreno e espaço de interlocução com o Estado, ao mesmo tempo que encontrava nas Forças Armadas um aliado na defesa dos seus interesses.⁷⁶

Embora haja escassos estudos em perspectiva comparada sobre o tema da relação entre Estado e Igreja no Brasil e na Argentina, a partir da análise presente na literatura disponível é possível estabelecer uma interpretação consistente.⁷⁷

De acordo com a conclusão apresentada na tese de José Roberto Bonome, intitulada *Igreja, Estado e Política: estudo comparado no Brasil e na Argentina*, há diversas semelhanças na estrutura organizacional eclesiástica em ambos os países, no entanto, o autor assinala diferenças significativas. No que toca à relação entre a Igreja de cada país e os respectivos aparelhos estatais, o Estado argentino teria conseguido maior coesão interna pelo apoio quase unânime da hierarquia eclesiástica; enquanto no Brasil a Igreja se dividiu durante um período mais longo entre justificar e contestar o sistema político. Na Argentina, a Igreja católica conseguiu se impor e fazer que o Estado a reconhecesse durante muito tempo como religião oficial e atualmente com status jurídico diferenciado em comparação com as demais religiões, enquanto no Brasil a Igreja Católica apresentou um desgaste proveniente da separação do Estado desde fins do século XIX do qual não se recuperou, tendo o catolicismo sofrido um golpe na sua condição de supremacia para outros grupos religiosos — isso não significa dizer que no Brasil a Igreja Católica não tenha lutado por manter seus privilégios ao apoiar diversos governos.

Outra observação de Bonome é em relação ao grau de autonomia da Igreja em relação ao Estado: enquanto na Argentina a Igreja compactuou com o Estado, se subordinando

⁷⁶ MALLIMACI, Fortunato; DI STEFANO, Roberto. *Religión e imaginario social*. Manantial, Bueno Aires, 2001, p.131.

⁷⁷ ESQUIVEL, Juan Cruz. *Igreja, estado e política: estudo comparado no Brasil e na Argentina*. Santuário, 2013. Uma tese de doutorado: BONOME, José Roberto. *Igreja, Estado e Política: estudo comparado no Brasil e na Argentina*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade de Brasília - UnB, 2008. Há ainda um artigo que trata do tema em perspectiva comparada, já citado anteriormente: SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a igreja católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. In: *Passagens*. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica. Rio de Janeiro: vol. 1 no. 2, julho/dezembro 2009, p. 50-64 e na Argentina, o artigo de Claudia Touris: TOURIS, Claudia. Iglesia católica, dictaduras y memorias en conflicto en Brasil y Argentina. In: *Archives de sciences sociales des religions*, 170 | 2015, 97-115.

economicamente ao governo, no Brasil, a Igreja tem menor dependência econômica ou política em relação ao Estado, o que lhe confere maior autonomia. Em outras palavras, a Igreja se mostra atrelada economicamente ao Estado no cenário argentino. A especificidade da Igreja na Argentina se evidencia também no plano político-institucional: interessa ao Estado a união com a Igreja desde que esta se submeta a ele e legitime seus atos. No caso da Argentina a Igreja está oficialmente inserida no Estado através de uma pasta ministerial intitulada *Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*, que participa da elaboração de políticas públicas e até a eleição da hierarquia católica passa por controle estatal.⁷⁸ No Brasil, a Igreja Católica esteve historicamente presente no cenário político, no entanto, funcionando sobretudo como um grupo de pressão, desenvolvendo estratégias e mobilizando discursos para influenciar a opinião pública e fazer valer seus interesses no âmbito estatal.

Não pretendo aqui explorar todas as vertentes explicativas para evidenciar os vínculos estreitos entre Estado e Igreja na Argentina ao longo do século XX; essa não é uma questão simples, uma vez que a hierarquia católica deve ser compreendida como um ator socio-político complexo e a interpretação histórica dessas relações necessariamente exige um retorno a etapas muito anteriores ao século XX. Sem dúvida, a relação entre o Estado e a Igreja Católica não pode ser compreendida a partir de uma análise absolutamente linear, ela possui nuances e envolve a participação de grupos de distintas tendências políticas, um núcleo tradicionalista expressivo em afinidade com os propósitos militares, setores progressistas que sofreram duros golpes com a repressão, e uma maioria conservadora e um tanto hesitante, que, inicialmente, aderiu aos projetos militares postos em marcha e que, ao longo da década de 1970, converteu-se para posicionamentos em prol de defesa dos direitos humanos.⁷⁹ No entanto, o que gostaria de por em evidência, neste momento, é que em perspectiva comparada,

⁷⁸ Inicialmente denominado *Ministerio de Relaciones Exteriores* na Constituição Nacional de 1853, por força da lei 3.727 de 1898 passa a ser denominado *Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*, e conta com uma *Dirección General de Culto Católico* “nexo entre el Estado y la Iglesia Católica Apostólica Romana, centraliza las gestiones que ante las Autoridades Públicas hicieren las personas jurídicas que la integran, entre otras: la Conferencia Episcopal Argentina, los Arzobispados y Obispados, los Institutos de Vida Consagrada y demás personas jurídicas eclesiásticas”. Cf. *Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto* (www.mrecic.gov.ar); BONOME, José Roberto. *Igreja, Estado e Política: estudo comparado no Brasil e na Argentina*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade de Brasília - UnB, 2008, p. 198-207.

⁷⁹ Para Argentina, Martín Obregón realiza uma análise minuciosa sobre a adesão generalizada da Igreja Católica frente ao golpe de 1976 e o lugar da Igreja na estratégia de legitimação do regime militar, assim como as frágeis oposições à ditadura instaurada. OBREGÓN, Martín. *Entre la Cruz y la Espada*. Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

a história das relações tecidas entre Igreja e Estado — e Forças Armadas — na Argentina se manifesta através de um espaço político de influência e uma esfera de cooperação significativamente mais amplos e decisivos do que no contexto brasileiro.

Essa análise me parece de fundamental importância para uma melhor compreensão da participação ativa de setores religiosos e associações leigas no controle da produção cultural durante os governos militares, especificamente para o lugar ocupado pelos católicos na censura cinematográfica.

Na Argentina, durante toda a primeira metade do século XX, o controle e classificação do que deveria ser visto pela população era uma tarefa executada, sobretudo, por organismos católicos. A atuação dos católicos neste âmbito pode ser analisada a partir do forte vínculo histórico estabelecido entre Igreja e Estado na Argentina, esboçado nas linhas acima, sendo as relações religiosas e políticas articuladas a tal ponto que os católicos garantiram sua participação efetiva nos organismos estatais destinados à censura criados a partir da década de 1960.

Para empreender uma análise no contexto argentino, além da bibliografia específica sobre o tema, foram consultados sobretudo os *Boletíns de la Acción Católica Argentina*, informações veiculadas nas matérias das revistas *Esquiú* e *Criterio*⁸⁰ e declarações de funcionários e representantes do governo veiculadas na imprensa. No Brasil, a investigação foi realizada sobretudo a partir da consulta das atas de reunião do *Secretariado de Cinema da Ação Católica* que se encontram no *Centro Loyola de Fé e Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* (PUC-Rio); as edições da *Revista Cultura Cinematográfica* que se encontram disponíveis na Biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a documentação do *Fundo Escola Superior de Cinema* (ESC) pertencente ao acervo do *Centro de Memória e de Pesquisa História da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais* (PUC-Minas). Ainda foram consultadas as correspondências — e suas respectivas respostas — enviadas ao serviço de censura por associações religiosas e representantes da Igreja Católica, assim como notícias veiculadas na grande imprensa.

⁸⁰ Não foi possível localizar nos arquivos da Argentina a coleção completa da revista *Esquiú* referente a todo o período que cobre essa pesquisa, nem os folhetos produzidos pela *Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica* (justamente os que contém a justificativa para a clarificação dos filmes).

Para desdobrar uma das hipóteses deste trabalho — evidenciar, em comparação com o Brasil, a presença mais incisiva e influente dos católicos argentinos na censura cinematográfica — tratarei primeiramente do contexto argentino, recuando algumas décadas antes da criação do *Ente de Calificación Cinematográfica* em 1969 para situar o lugar de destaque ocupado pela tradição católica no controle e classificação de películas.

De modo geral, são raros os estudos que se debruçam sobre o papel desempenhado pela Igreja Católica e associações leigas no controle da produção cinematográfica. De fato, não consegui localizar uma obra específica sobre o assunto; sendo o tema tratado de maneira diluída em diversos estudos, sendo alguns dos mais relevantes *Cine rigurosamente vigilados*, livro de Hernán Invernizzi, *Noches de Sano Esparcimiento*, de Fernando Ramírez Llorens e *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino.⁸¹ Apesar da aparente inexistência de obras que se dedicaram a este tema específico, os registros sobre a atuação da Igreja Católica no campo cinematográfico são recorrentes em estudos variados no contexto argentino, assim como é possível elencar uma quantidade considerável de artigos que tratam da relação entre a Igreja e a censura cinematográfica em diversos países latinoamericanos, como Chile, Brasil, México e Colômbia, o que indica que a ofensiva católica no plano de controle e classificação de películas se reproduziu, de forma mais ou menos similar, em âmbito internacional.⁸²

Na Argentina podemos enumerar diversas entidades dedicadas a defender e difundir o que consideram valores morais universais, amplamente conhecidas como sociedades ligadas à proteção dos jovens, da família, dos menores ou ligas de *padres, madres e abuelas*. Essas

⁸¹ INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014; LLORENS, Fernando Ramírez. *Noches de sano esparcimiento. La censura cinematográfica en Argentina: 1955-1973*. Buenos Aires: Librería Edición, 2016; GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. 3. ed. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

⁸² CÁCERES MATEUS, Sergio Armando. El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 – 1942. In: *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Volumen 16, 2011; SIMANCA CASTILLO, Oriell. La censura católica al cine en Medellín: 1936 - 1955. Una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación. In: *Historia Crítica*. Revista N° 28. Bogotá: Uniandes, 2005, pp. 81 -101. ZERMEÑO PADILLA, Guillermo. La Iglesia, el cine y la 'cuestión Moral' en México, 1930 – 1960. In: PUENTE LUTTTEROTH. *Innovaciones y Tensiones en los procesos Socio – eclesiales. De la Acción Católica a las comunidades de Base*. México: Universidad del Estado de Mórelor. CONACYT y CEHILA, 2002, pp. 163 – 183. CHAVES, Geovano Moreira. A Legião da Decência e a cruzada cinematográfica católica no Brasil. In: *Anais da Anpuh MG 2012*. Mariana: anpuh, 2012. v. XVIII. p. 1-10; PURCELL, Fernando. Cine y censura en Chile: Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945. *Atenea*, Concepción, n. 503, p. 187-201, 2011.

entidades — que chamarei aqui de *associações católicas leigas* — certamente se constituíram em laboratórios de difusão dos valores religiosos na sociedade atuando nos mais diversos setores: imprensa, instituições educacionais, hospitalares, emissoras de rádio.

Na medida em que ocorriam diversas transformações culturais, econômicas e sociais advindas de um movimento mais amplo no qual a modernidade era a palavra de ordem, a necessidade de se exercer maior influência nos meios de comunicação de massa se tornava uma tarefa indispensável. O incipiente desenvolvimento de uma indústria cultural e a crescente influência dos meios de comunicação social no âmbito cotidiano despertaram a atenção da alta hierarquia eclesiástica e essa reação se traduziu em avisos de alerta e advertências endereçados aos católicos. No discurso do clero — e de setores conservadores da sociedade —, o campo da cultura e das artes era tido como os principais responsáveis pela propagação da imoralidade e da desvalorização da família na sociedade. Imbuídos desse espírito evangelizador, além da criação de diversas associações leigas, os católicos ao longo de todo o século XX possuíram seus próprios organismos específicos voltados para o controle da exibição de filmes.

Para o contexto argentino, se destaca a experiência da *Dirección Central de Cine y Teatro*, um organismo criado em 1954 dentro do âmbito da *Acción Católica Argentina (ACA)* para realizar a classificação e indicação de filmes. Durante a primeira metade do século XX, a mobilização católica se articula em duas frentes: demanda do Estado um controle mais rígido da produção cinematográfica, e, ao mesmo tempo, desenvolve a criação de organismos próprios para realizar a classificação de películas.

A ideia é tentar reconstruir a experiência desta *Dirección* com a intenção de compreender a lógica com a qual os filmes eram classificados e medir a influência desta experiência no controle cinematográfico exercido pelo Estado em anos posteriores, sobretudo no contexto da última ditadura militar argentina. Mas, para tanto, é necessário analisar antes as primeiras iniciativas católicas nessa área.

Desde os princípios do século XX, vários papas se esforçaram no sentido de estimular a criação de organizações de apostolado leigo. Esse propósito foi consolidado somente em 1922, com a primeira encíclica do Papa Pio XI, *Ubi arcano Dei*, a qual enunciava a Igreja como “a única força capaz de curar a chaga do materialismo onipresente e de restabelecer as

consciências na harmonia e na paz”.⁸³ É a partir desse princípio que o Papa Pio XI sugeria a fundação de um movimento de âmbito mundial com ramificações em diversos países que funcionasse como uma “extensão do braço da hierarquia eclesiástica”. Esse movimento foi chamado de *Ação Católica*. Em diversos países essa missão foi encarada como um instrumento bastante oportuno, devido a presença pouco significativa do clero em certos meios — notadamente o meio operário, considerado um dos alvos privilegiados da ação comunista. Uma vez lançados os preceitos da *Ação Católica*, o Papa apresentou aos bispos de diferentes países uma solicitação para sua instalação imediata.

As orientações de Pio XI para a atuação dos católicos nesse campo são reforçadas novamente em 1936 com a publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, onde se expressavam de maneira mais clara e inequívoca as preocupações eclesiásticas com o poder de influência do cinema na sociedade. De maneira extremamente didática, a *Vigilanti Cura* clamava aos fiéis que mantivessem “a promessa de se absterem dos filmes que ofendem a verdade e as instituições cristãs” e determinava algumas incumbências urgentes: a elaboração de “boletins regulares com a classificação dos filmes”, a “criação de juntas nacionais, ligadas à Ação Católica, a cujos membros seria confiado o delicado trabalho de classificação dos filmes” e a “organização de salas de cinemas existentes na paróquia e nas associações católicas, de maneira a garantir a essas salas filmes selecionados”.⁸⁴ Se por um lado, a encíclica apresentava esse apelo dirigido a leigos e clérigos — aliás, “inclusive não só os filhos da Igreja Católica, mas distintos protestantes e ilustres israelitas” — por outro, tecia muitos elogios ao que estava sendo produzido pelos católicos estadunidenses, referindo-se à iniciativa representada pelo Código Hays⁸⁵, um conjunto de regras elaborado pela Associação de produtores de cinema dos Estados Unidos orientadas para a produção de filmes. Dentre outras orientações auto-reguladoras, o Código Hays estabelecia que as películas não deveriam apresentar o mal de maneira atrativa, deveriam transmitir modelos de vida corretos e bons exemplos apresentados em uma linguagem amena e não ridicularizar a lei natural ou

⁸³ Encíclica *Ubi arcano Dei*, de 23 de dezembro de 1922.

⁸⁴ Papa Pio XI, *Vigilanti Cura*, 29 de junho de 1936.

⁸⁵ O Código Hays também ficou conhecido como “Código de Produção de Filmes”. O código Hays recebeu esse nome em homenagem a William Harrison Hays, um dos idealizadores do Código e diretor da *Motion Picture Association of America* (MPAA). Hays também foi conhecido como o “czar da indústria cinematográfica” de Hollywood.

humana.⁸⁶ Esta situação significava na prática uma espécie de autocensura do cinema: todos os atores, cineastas, produtores, distribuidores e roteiristas de filmes nos Estados Unidos tinham que obedecer aos ditames do Código se quisessem obter o selo de aprovação necessário para exibição da película no cinema.

O Código Hays regeria a indústria cinematográfica estadunidense pelos próximos 40 anos, e influenciaria de maneira decisiva a produção de filmes em outros países — como o Brasil e a Argentina. A maioria absoluta das estreias na América Latina era proveniente dos EUA, ou seja, quando chegavam aqui, as películas já tinham passado pelo processo de depuração do Código Hays. A iniciativa dos norte-americanos não para por aí, e pouco tempo depois é criada pela Igreja Católica daquele país a *Legião da Decência*, que complementou os preceitos do Código Hays com a implementação do sistema de classificação por faixa etária.

A encíclica *Vigilanti Cura* orientava os católicos a evitarem os filmes ofensivos e se informarem através dos jornais acerca de “quais filmes estão permitidos para todos, quais são permitidos com reservas e quais são prejudiciais”.⁸⁷ A encíclica também instruía aos bispos que estabelecessem em cada país, no âmbito da *Ação Católica*, uma oficina responsável pelo exame e classificação de filmes. Justamente como consequência direta da publicação da encíclica, a *Acción Católica Argentina* (ACA) cria imediatamente um organismo controlador com o intuito de influenciar não apenas os católicos e à opinião pública sobre o cinema, mas também de influenciar a censura estatal na qualificação de espetáculos.

Criada em 1931, a *Acción Católica Argentina* já na segunda metade da década de 1930 contava com mais de mil centros em diversas províncias e mais de 30 mil militantes.⁸⁸ Em 1938 a *Acción Católica* começa a classificar filmes através do seu *Secretariado de Moralidad*,

⁸⁶ Logo nos princípios gerais do Código Hays encontra-se a seguinte orientação: “não se produzirá qualquer filme suscetível de baixar a moralidade daqueles que o verão. Assim, a simpatia do público nunca tenderá para os vícios, o pecado e o mal. Mostrar-se há um modo de vida decente, dependendo apenas das exigências da intriga e do divertimento. Não se porá a ridículo a lei, natural ou humana, e não se promoverá simpatia por aqueles que a violem.” Entre as proibições temáticas constavam: nudez, imigração de pessoas, homicídio, prostituição, contrabando, estupro, beijos prolongados, sedução de garotas, alusão ao amor entre brancos e negros, homossexualidade, perversão sexual, masturbação, adultério, orgias, uso de linguagem profana, abortos, doenças venéreas, tráfico e uso de drogas, ridicularização do clero, simpatia pelo criminoso, etc. Cf. HAYS, William; QUIGLEY, Martin; Daniel, LORD. O Código de Produção ou Código Hays, In: LOSEY, Joseph et al. *Censura e Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1969, p. 42

⁸⁷ Papa Pio XI, *Vigilanti Cura*, 29 de junho de 1936.

⁸⁸ MALLIMACI, Fortunato. El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar. In: MALLIMACI, AMESTOY, FORNI et al. *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: Cehila, 1992, p. 167-365.

difundindo a classificação moral em suplementos de publicações católicas destinadas a um variado públicos: *Sursum* e *Anhelos* (voltados para o público jovem masculino e feminino respectivamente); *Ideales* e *Concordia* (para adultos do sexo feminino e masculino respectivamente).

A atuação da *Acción Católica*, no entanto, estava inscrita em um projeto mais ambicioso, já que consistia em um dos pilares do projeto de refundação católica, que tinha como uma de suas missões a ocupação de diversos espaços sociais com vista a aumentar a influência do catolicismo na sociedade.

Pode-se dizer que, no âmbito censório, as atividades desenvolvidas pelos católicos argentinos foram pioneiras no setor de classificação de filmes: o Estado impulsionou o processo de sistematização do controle de filmes somente nas décadas de 1940 e 1950. Data de 1951 a criação da *Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos*, o primeiro organismo estatal de classificação de filmes a nível nacional. Ou seja, quando esta comissão foi criada, havia duas décadas que os católicos realizavam a classificação de filmes, com difusão por todo o país.

Como mencionado acima, o *Secretariado de Moralidade* da *Acción Católica* foi organismo criado em 1938 que difundia as classificações morais dos filmes em diversas publicações católicas. Para esta pesquisa, no entanto, me interessa mais detidamente a experiência da *Dirección Central de Cine y Teatro* porque, até meados da década de 1940, embora existissem algumas normas estatais de controle moral do cinema, não houve uma *prática sistemática*. A classificação moral exercida pelo *Secretariado* era de alcance mais restrito, sem pretensões de ultrapassar o mundo católico. É a partir de 1955 que o grupo da *Dirección Central de Cine*, sob o comando de Ramiro de Lafuente, consegue se inserir na estrutura estatal de controle cinematográfico, fazendo com que seus critérios morais fossem articulados aos interesses do Estado.

Poderíamos nos perguntar: por que a *Ação Católica* decidiu reforçar sua esfera de controle do mundo do cinema através da criação da *Dirección*? Esta não é uma questão de resposta tão simples, mas é possível arriscar duas vertentes explicativas. A primeira, voltando ao ano de 1951 quando da criação do organismo de censura estatal de nível nacional. A criação da *Comisión Nacional Calificadora* não envolveu os católicos na sua composição e

havia extinto o trabalho das comissões de classificação de âmbito municipal, onde as autoridades religiosas e os grupos de católicos leigos costumavam exercer sua influência. Em segundo lugar, os primeiros anos da década de 1950 configuram um momento de consolidação dos movimentos dos grupos de católicos leigos (*Liga de Madres, Ligas de Padres de Família, etc.*), todos grupos que eram vinculados à *Ação Católica* e que serviam de sustentação à *Dirección de Cine*. A perda da proeminência católica em 1951, o fortalecimento dos grupos católicos e a disposição — e financiamento pessoal — de Ramiro de Lafuente são fatores importantes que explicam essa nova investida católica no campo da classificação moral neste momento, como veremos.

Em agosto de 1954 o advogado católico Ramiro De Lafuente é nomeado Secretário de Moralidade da *Ação Católica* e, alinhado com as diretrizes da Encíclica *Vigilanti Cura*, sua primeira medida foi a criação da *Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica*, na qual ocupou um lugar de destaque, liderando a associação durante um extenso período.⁸⁹

Em 1956 a *Dirección* estava composta por 27 colaboradores que examinavam e avaliavam as estreias de filmes da Capital Federal, Rosario, Tucumán, Mar del Plata y Necochea. A *Dirección* publicava quinzenalmente um folheto com a classificação de filmes que era distribuído por todo o país, com uma sinopse dos últimos lançamentos, uma lista de filmes classificados anteriormente e uma lista com uma classificação provisória das próximas estreias.⁹⁰

Os folhetos eram distribuídos para as diversas oficinas da *Ação Católica* em todo o país, contando, no ano de 1955 com 1.250 assinaturas.⁹¹ Apesar da tiragem reduzida, é importante ressaltar que os folhetos não eram pensados para serem lidos individualmente, e sim para uma difusão coletiva nas paróquias. Em uma seção do *Boletín Oficial da Acción*

⁸⁹ De Lafuente ingressou na Juventude da *Ação Católica Argentina* em 1941. Teve uma participação fundamental em momentos cruciais da história argentina em que a Igreja se apresentou como um importante ator político: exerceu um papel central na organização do *Congreso de Niños Católicos* realizado em 1943 para pressionar o Estado pela incorporação do ensino religioso nas escolas estatais. Em 1955 teve uma participação decisiva na campanha católica contra o governo de Perón, motivo pelo qual foi detido durante vários meses junto ao restante dos membros da Junta Central da *Ação Católica Argentina*.

⁹⁰ Infelizmente, a justificativa das qualificações eram publicadas somente nas folhas quinzenais, não foram encontradas em nenhum arquivo, à exceção de um exemplar. Os guias cinematográficos continham as classificações, mas sem justificativas.

⁹¹ *Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, n. 395, maio de 1957, p. 18.

Católica destinada à atividade paroquial, insistia-se na orientação de que os folhetos produzidos pela *Dirección* deveriam ser divulgados na *cartelera*⁹² de cada paróquia:

Es directiva pontificia, recientemente reiterada, la obligación de hacer y respetar la calificación moral de las películas cinematográficas. La calificación moral no es una antigualla, ni una cosa mandada guardar. Hoy es tanto o más necesaria que nunca, y debe ser cuidadosamente cumplida por nuestros militantes, como una demostración de que cuidan su salud espiritual y son fieles a la disciplina de la Iglesia.

*Es indispensable que su Junta Parroquial reciba la Hoja de Calificación Moral del Cine, que la ACA prepara con toda regularidad y gran esfuerzo en pro de la salud moral de la República; que esa Hoja se ponga en lugar visible, y que con ayuda de las Guías de calificación que agrupan a las películas estrenadas hace tiempo se califique adecuadamente el programa de cada sala cinematográfica. ¿Es tan difícil cumplir con esta tarea? (os grifos são meus)*⁹³

Sem dúvidas, o trabalho da *Dirección* consistia em um trabalho militante, totalmente alinhado com as disposições estabelecidas na *Vigilanti Cura*. Entre os anos de 1954 e 1964, as atividades da *Dirección* estiveram a pleno vapor e foram classificados cerca de 5.400 filmes (ver *tabela 1*), ou seja, praticamente todos os longa-metragens estreados na Argentina durante esse período.⁹⁴ Suas atividades eram desempenhadas por voluntários e os custos de manutenção eram financiados pelo próprio Ramiro De Lafuente, dirigente da associação.

Tabela 1

Classificação de filmes da <i>Dirección Central de Cine y Teatro da Ação Católica Argentina</i> entre os anos de 1954 -1964					
BOAS				RUINS	
Aceitável para todos os públicos	Aceitável para adolescentes	Aceitável para adultos	Reservada	Desaconselhável	Proibida
17,8%	24,1%	33%	16,4%	5,9%	2,4%

Tabela elaborada a partir dos dados do Guia Cinematográfico da *Dirección* (1965), com base no número total de 5.401 películas avaliadas pela *Dirección* nesse período. Fonte: Acervo Enerc.

⁹² Uso o termo no original em espanhol na falta de uma tradução mais precisa ao português. As *carteleras* são os painéis nos quais se afixam avisos, anúncios e cartazes, um suporte para difusão de mensagens de interesse público. São fixadas habitualmente nos halls de entrada das Igrejas assim como de salas de cinema para difundir os *posters* de filmes em lançamento.

⁹³ *Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, n.º 438, septiembre de 1961, p. 381.

⁹⁴ LLORENS, Fernando Ramírez. *Noches de sano esparcimiento*: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina, 1955- 1973. Buenos Aires: Librería, 2016.

A dedicação de Ramiro De Lafuente à frente do organismo era flagrante, a tal ponto em que o escritório em que funcionava a *Dirección* pertencia ao próprio De Lafuente. O escritório era um espaço bem-equipado, contava com aparelhos para exibição de filmes, atendimento telefônico, endereço postal e funcionários para atender a particulares que desejassem realizar consultas.

A frente da *Dirección* durante quase toda sua existência, Ramiro De Lafuente é um ator extremamente relevante nesse cenário e desempenhou um papel fundamental nas relações tecidas entre os católicos e o âmbito de controle estatal.⁹⁵ Segundo a descrição de um pequeno livro escrito no início da década de 1970, De Lafuente era apontado como o “gran prohibidor”, concentrando em suas mãos todo o poder censório:⁹⁶

As atividades da *Dirección* de Cine se concentraram entre os anos de 1954 e 1964. A partir da verificação da grande quantidade de filmes classificados durante o período de uma década de existência da *Dirección*, é relevante questionarmos sobre a natureza dos filmes examinados e aqueles que foram censurados. Durante uma década de funcionamento, entre os anos de 1954 e 1964, a *Dirección* qualificou apenas 2,7% das películas como proibidas do total de 5.401 filmes examinados, o que, a primeira vista, pode ser considerado um percentual relativamente baixo, afinal, em dez anos, a *Dirección* classificou como proibidos 145 filmes.⁹⁷

As películas *desaconselháveis* e *proibidas* eram enquadradas no grupo de filmes ruins (*malas*), e ainda assim, juntas, somavam apenas 8,3% do total. No entanto, se verificarmos mais atentamente os dados, o baixo índice de películas proibidas pode ser interpretado a partir de outra chave: apenas 17,8% dos filmes avaliados foram considerados *aptos para todo o público*; todas as outras categorias apresentam um tipo específico de reserva, seja aceitável para adolescentes, adultos, reservada ou desaconselhável. A partir deste ponto de vista o panorama muda, e na realidade apenas um índice muito baixo de filmes tinha *classificação livre*, podendo ser assistido por todo o público, sem restrição.

⁹⁵ As atividades da *Dirección* se concentraram entre os anos de 1954 e 1965 — tendo formalmente encerrado sua atuação em 1967.

⁹⁶ DOS SANTOS, Estela. *El Cine Nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

⁹⁷ Nos anexos deste trabalho podem ser encontradas tabelas que detalham a porcentagem de filmes classificados pela *Dirección de Cine* entre os anos de 1954-1964 com bases nos dados disponíveis na Guía cinematográfica 1954- 1964. (Cf. *Dirección Central de Cine y Teatro*. Buenos Aires: *Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina*, 1965).

Na *tabela 2* podemos perceber o percentual de películas proibidas de acordo com o país de origem:

Tabela 2

Classificação de filmes pela Dirección Central de Cine y Teatro da Ação Católica entre 1954-1964 por país de origem							
	Aceitável para todos	Aceitável para adolescentes	Aceitável para maiores	Reservado	Desaconselhável	Proibido para todos	Total de estreias
EUA	23,3%	29,9%	34,3%	10,5%	1,7%	0,3%	2525
Italia	7,2%	11,2	34,6%	30%	14,3%	2,6%	456
Inglaterra	18,9%	26%	36,1%	17,4%	1,2%	0,2%	407
França	6%	6,8%	20,7%	31,3%	20,7%	14,7%	368
Argentina	9,6%	17,6%	34,9%	21,9%	11%	4,7%	301
Espanha	25,9%	32,6%	35,1%	3,8%	1,7%	0,8%	239
Alemanha	12,1%	21,6%	31,2%	21,2%	10%	3,9%	231
México	12,1%	26,8%	33,2%	18,4%	6,8%	2,6%	190
União Soviética	25,8%	19,4%	39,5%	12,9%	1,6%	0,8%	124
Suécia	5,5%	0%	9,1%	34,5%	20%	30,9%	55

Tabela elaborada partir do Guia da Dirección de Cine (países com número superior a 100 estreias. A Suécia consta na lista porque configura um caso particular). Fonte: Acervo Enerc

A partir dos dados extraídos da tabela, chama a atenção o caso dos Estados Unidos. As películas de origem norte-americana somam quase metade das estreias no período, o que é previsível, dada a grande envergadura da indústria cinematográfica neste país. No entanto, salta aos olhos o índice ínfimo de películas estadunidenses proibidas: apenas 0,3% de 2.525 filmes, ou seja, sete filmes. A partir destes dados pode-se concluir que de fato as políticas de censura implantadas pelo Código Hays e pela Liga da Decência estavam se concretizando, e as películas “malas” estavam sob total controle. Em comparação, os filmes argentinos apresentam um índice relativamente alto de películas *ruins* (proibidas e desaconselháveis),

15,7%: ou seja, um em cada seis filmes era considerado negativo. Esses números dispararam no caso francês (35,4%) e sobretudo sueco (50,9%), países que possuíam um movimento de vanguarda no cinema explorando temáticas consideradas ousadas e subversivas, no caso da França e uma indústria em expansão que explorava o consumo erótico para circuito comerciais, no caso da Suécia. Para dar uma noção desse contraste, enquanto apenas uma película estadunidense entre cinquenta era considerada ruim, uma entre três películas francesas o era.

Os sete filmes de origem norte-americana proibidos foram *Yo cambié mi sexo* (1953), *La venus desnuda* (1959), *La seductora* (1949), *La mujer de Satanás* (1954), *El hijo de Simbad* (1955), *Deseo bajo los olmos* (1958) e *Propiedad privada* (1960).⁹⁸ *Yo cambié mi sexo* (no original em inglês *Glen or Glenda?*) é dirigido por Ed Wood e estrelado por Bela Lugosi, considerado um dos primeiros filmes a abordar o tema do *cross-dressing* e da transexualidade, introduz uma longa sequência de sonho com imagens que aludem à prática de atos como fetichismo, estupro e sadomasoquismo. *La venus desnuda* é um filme cuja protagonista é uma francesa adepta ao naturalismo, com diversas tomadas em um campo de nudismo. As outras películas exploram temas eróticos ou acabam por conter cenas de nudez, e, embora a justificativa para a proibição não esteja disponível na documentação, é possível supor que as motivações tenham sido de natureza moral.⁹⁹

Dos 98 filmes de origem europeia proibidos pela *Dirección* — é relevante ressaltar que sete deles foram estrelados pela atriz francesa Brigitte Bardot, considerada pelo grande público um dos maiores ícones femininos da história do cinema e, pelos setores conservadores da igreja, um símbolo de obscenidade e de decadência moral que se disseminava pelos meios

⁹⁸ Títulos no original em inglês e ano de lançamento: *Glen or Glenda* (1953), *The naked Venus* (1959), *Madame Bovary* (1949), *Miss Sadie Thompson* (1954), *Son of Sinbad* (1955), *Desire under the elms* (1958) e *Private Property* (1960).

⁹⁹ A título ilustrativo, o filme *El Hijo de Simbad* (Son of Sinbad, 1955) também foi proibido pelo *Centro Católico de Orientación Cinematográfica en La Habana em Cuba*, no ano de 1956 sob a seguinte justificativa: “Apreciación Artística: Tema absurdo y tonto. Realización discreta. Interpretación mediocre. Decorados de revista teatral, al igual que la ambientación. MEDIOCRE. Juicio Moral: Abundancia de bailes y actitudes totalmente inmorales. Un semidesnudo. Odaliscas con vestuarios provocativos reducidos a la mínima expresión. El protagonista es adúltero de profesión. La película es una violación constante a la virtud de la pureza. PROHIBIDA.” Cf. *Guía Cinematográfica 1955. Centro Católico de Orientación Cinematográfica en La Habana, Cuba, 1956.*

de comunicação.¹⁰⁰ Dezesete dos filmes europeus proibidos pela *Dirección* tinham origem sueca, país mundialmente reconhecido pela sua indústria cinematográfica voltada para produção erótica.

É relevante assinalar que na época os mesmos filmes também foram considerados proibidos pela Legião da Decência norte americana — organização equivalente à *Dirección* da Ação Católica Argentina —, em todos os casos, por se tratarem de filmes que continham cenas eróticas, por apresentarem vestuários ousados, diálogos considerados impróprios e temas contrários à moralidade e ao conservadorismo católico (divórcio, adultério, homossexualidade).¹⁰¹ Essa coincidência pode nos levar a concluir que os critérios adotados pela *Dirección de Cine* não eram mais rigorosos do que aqueles adotados nos Estados Unidos pela *Liga da Decência*, e que o trabalho executado pelos católicos argentinos estava alinhado àquele desempenhado pelos católicos estadunidenses.¹⁰²

Em relação a produção nacional, a *Dirección* classificou dezoito películas como proibidas, sendo que cinco delas foram dirigidas por Armando Bó e estreladas pela “transgressora” Isabel Sarli, pioneiros do cinema erótico argentino.¹⁰³ Para além da questão do nu explícito, a maioria dos filmes foram proibidos porque tratavam de temas como prostituição, homossexualidade, relações extra-conjugais, ninfomania, travestismo, enfim, uma série de temas considerados moralmente condenável pelos conservadores católicos. No entanto, chama a atenção a proibição de dois filmes nessa lista: *Homenaje a la hora de la siesta* e *Alias Gardelito*.

Alias Gardelito é um filme representante do *Novo Cinema* argentino, drama que concentra sua crítica nos efeitos psicológicos que a extrema pobreza exerce sobre os

¹⁰⁰ *Armas de mujer* (*Les bijoutiers du clair de lune*, 1958), *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu... créa la femme*, 1956), *Amante prohibido* (*En cas de malheur*, 1958), *Juguete de una mujer* (*La femme et le pantin*, 1960), *¿Quiere Usted bailar conmigo?* (*Voulez-vous danser avec moi?*, 1959), *La verdad* (*La vérité*, 1960), *Solamente por amor* (*La bride sur le cou*, 1961).

¹⁰¹ A classificação da Liga da Decência dos Estados Unidos pode ser encontrada nas listas da *Legion of Decency*, 1962 e *Legion of Decency*, 1965. In: BLACK, Gregory. *Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; SKINNER, James. *The cross and the cinema: the Legion of Decency and the National Catholic Office for Motion Pictures 1933-1970*. Westport: Praeger, 1993.

¹⁰² A única exceção encontrada foi o filme *Gervaise* (1957), que foi proibido pela *Dirección de Cine* na Argentina, e classificada como aceitável para adultos pela Legião da Decência.

¹⁰³ Os filmes argentinos proibidos foram: *La calle del pecado* (1954), *Mujeres casadas* (1954), *La bestia humana* (1957); *Dos basuras* (1958); *El trueno entre las hojas* (1958); *Sabaleros* (1959);... *Y el demonio creó a los hombres* (1960); *India* (1960); *Alias Gardelito* (1961); *Piel de verano* (1961); *El rufián* (1961), *A puerta cerrada* (1962); *La flor del Irupé* (1962); *Homenaje a la hora de la siesta* (1962), *La burrerita de Ypacaraí* (1962); *Testigo para un crimen* (1963); *Lujuria tropical* (1964); *María M* (1964).

personagens, explorando questões sociais como o desemprego, a marginalidade, contrabando e prostituição presente na periferia boanerense.¹⁰⁴ Já *Homenaje a la hora de la siesta*, de Leopoldo Torre Nilson — cineasta com uma obra de corte intelectual marcada pelo progressismo, anti-catolicismo, reivindicações anti-burguesas e de liberdade sexual — é um drama que conta a história de quatro viúvas de pastores protestantes queimados na fogueira por povos indígenas da Amazônia. Embora não haja nenhuma menção à Igreja Católica, em determinada cena um jornalista declara: “*a mí no me engañan, siempre hay algo detrás de la fe y el sacrificio*”, e a medida que a trama vai se desvendando, descobre-se que o suposto martírio dos padres protestantes havia sido uma farsa.

Não pretendo aqui empreender uma análise sobre o conteúdo das películas, perscrutando as motivações pelas quais elas teriam sido proibidas. A breve sinopse, no entanto, serve para questionarmos se o componente sexual era o único elemento que de fato justificava a proibição de um filme pela *Dirección*. Embora as justificativas não estejam presentes na *Guía de Dirección de Cine* — e não pude localizá-las em nenhum outro acervo — os dois filmes, que contém raras cenas de alcova, provavelmente foram proibidos por motivações políticas ou religiosas. Para além desses dois filmes argentinos, películas de outras nacionalidades parecem ter sido proibidas por motivações não apenas morais, como por exemplo *El milagro* (1947), *El tábano* (1956) e *Martín Lutero* (1953), obras cujo enredos apresentam claros questionamentos à doutrina da Igreja Católica.¹⁰⁵ Em síntese, é possível concluir que existiam outros núcleos conflitivos que estavam presentes no cinema argentino e europeu com os quais a censura tinha que enfrentar, envolvendo questões políticas e religiosas.

No entanto, chamei a atenção para as duas produções argentinas porque o lançamento dessas películas no início da década de 1960 é representativo de um movimento mais amplo no contexto latinoamericano: por um lado, o desenvolvimento da indústria cinematográfica

¹⁰⁴ De acordo com o agente fiscal que denunciou o filme ao Judiciário, *Alias Gardelito* “presenta una historia de los bajos fondos de Buenos Aires, en la cual todo: caracteres, medio ambiente, escenas, es bajo, sucio, repulsivo. Los protagonistas actúan movidos sólo por miserables pasiones, triunfando, al final, sólo los más poderosos, que llegan impunemente al asesinato. Es indudable que los autores se inspiraron en 'La dulce vita' si bien ubicaron a los protagonistas en ambiente más sórdido aún. Pero es innegable que les faltó el talento de Fellini, aunque les sobrara inmoralidad para encarar el tema”. In: El Fiscal de La Riestra ve 'Alias Gardelito'. *Revista Vea y Lea*, 1961.

¹⁰⁵ No original: *L'amore* (filme italiano, de Roberto Rossellini, 1948); *Ovod* (produção russa, de Aleksandr Fajntsimmer, 1955) e *Martin Luther* (produção alemã, de Irving Pichel, 1953).

argentina (com a criação de duas agências de fomento na época, o *Instituto Nacional de Cine* e o *Fondo Nacional de las Artes* em 1958) e o surgimento de uma vertente cinematográfica que compreendia o cinema como instrumento revolucionário, voltando-se para novos temas relacionados à denúncia e ao enfrentamento de questões sociais e políticas. Essas inflexões certamente geraram transformações na dinâmica do funcionamento de censura — tanto no organismo católico, quanto estatal. Essas conexões inclusive, podem ser delineadas através da trajetória do chefe do serviço de censura da *Dirección* e sua designação como diretor do organismo de censura estatal, como veremos adiante.

Há um caso interessante que serve como ponto de partida para pensarmos a inserção da lógica católica no aparelho estatal: a proibição da exibição de *Las hijas del mercader de caballos* e *Como se nace y se muere*.¹⁰⁶

A criação do organismo estatal com atuação em âmbito nacional data de 1951; antes disso as municipalidades detinham autoridade para exercer o controle da exibição de filmes, no entanto, esse tipo de atividade era exercido de maneira assistemática, na maioria das vezes sua atuação era provocada pela denúncia de particulares e o controle da produção cinematográfica não era concebido como uma política de estado.

Em junho de 1956, a medida proibitiva tomada por um intendente municipal de Buenos Aires foi criticada veementemente por diversas associações de produtores, distribuidores e jornalistas, causando grande polêmica na opinião pública. Em pouco tempo, a querela ganhava repercussão em outras cidades, como anunciava a chamada da notícia publicada na revista *Heraldo*: “*Empezó: 'Mercader' fue prohibida en Mendoza*”¹⁰⁷.

A medida de proibição da exibição dos filmes foi largamente apoiada por diversos grupos católicos. Várias associações leigas (e inclusive protestantes) apresentaram uma petição à *Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación* na qual solicitavam que fosse aumentado o rigor censório com o qual eram avaliadas as películas, e que fosse restaurada a autoridade das municipalidades para qualificação de filmes. Por último, requisitavam que as comissões fossem integradas “*no por funcionarios públicos, sino por personas representantes de los diversos núcleos culturales, educacionales, familiares etc., cuya finalidad es la*

¹⁰⁶ Dos films prohibidos por la intendencia porteña. *Heraldo del cinematografista*, XXVI, 150, 27 de junho de 1956.

¹⁰⁷ Empezó: “Mercader” fue prohibida en Mendoza. *Heraldo del cinematografista*, XXVI, 225, 25 de julho de 1956.

elevación social y moral de la comunidad".¹⁰⁸ A petição era assinada por várias associações vinculadas à Ação Católica Argentina: *Dirección de Cine, Liga de Madres de Familia, Liga de Padres de Familia, Liga de Amas de Casa, Obra de Protección a la Joven*, entre outras.

Com a petição, as associações leigas manifestavam a sua insatisfação com o trabalho que estava sendo feito pelo serviço estatal de censura e já pressionavam, mesmo que de maneira implícita, pela efetiva participação de católicos nos organismos públicos de controle cinematográfico.

Com efeito, os critérios adotados pelos católicos ao classificar as películas, pareciam muito mais rigorosos do que aqueles mobilizados pelo organismo estatal, como indicam os dados na *tabela 3* comparativa referente ao ano de 1958 — o único ano que pode ser comparado por ser o primeiro ano completo de funcionamento da *Subcomisión Calificadora Estatal*, órgão do estado responsável pela censura.

Tabela 3

Comparação entre a classificação de filmes realizada pela Dirección de Cine da Ação Católica Argentina e a Subcomissão Estadual - Ano de 1958			
Dirección de Cine (Ação Católica Argentina)		Subcomissão Estatal	
Aceitável para todos	17,2%	Sem restrições	83,6%
Aceitável para adolescentes	24,8%	Imprópria para menores de 14 e 16 anos	7,1%
Aceitável para maiores	32,8%	Imprópria para menores de 18 anos e proibida para menores de 16 anos	3%
Reservada	16,1%	Proibida para menores de 18 anos	6,1%
Proibida	9,1%	Sem classificação	0,2%

Tabela elaborada a partir da lista de 540 filmes disponível na *Guía de Dirección de Cine y Teatro* de 1965 e na revista *Heraldo del cinematografista*. Fonte: Acervo Enerc

¹⁰⁸ Sobre las medidas de la censura municipal emitieron declaraciones varias entidades. *Boletín de la Acción Católica Argentina*, XXVI, 196-197, 11 de julho de 1956.

A tabela foi elaborada a partir da classificação de 540 filmes disponível na *Guía de Dirección de Cine y Teatro* de 1965 e na revista *Heraldo del cinematografista*. Os dados são relativos aos filmes avaliados no ano de 1958. Desse total de mais de 500 filmes examinados, apenas dois foram classificados de maneira mais rigorosa pelo Estado do que pelo organismo católico: *El prisionero de la Bastilla* (1958) e *El tubo de la muerte* (*The snorkel*, Guy Green, 1958). Vale lembrar que a Subcomissão só podia exigir cortes, e não determinar a proibição de filmes, o que não permite estabelecer um critério equivalente para os dois organismos no quesito *proibidos*. Como já assinalado, o organismo da Ação Católica poderia determinar a classificação de uma película como proibida, mas não detinha autoridade para retirá-la de circulação, ou efetuar cortes. Somente o Estado detinha a autoridade para ordenar cortes, proibir películas e efetuar a apreensão de filmes. Essas prerrogativas vão se ampliando e tornando-se mais rígidas na medida em que se verifica um incremento do aparato estatal de controle cinematográfico. Se inicialmente o controle estatal era realizado de maneira assistemática e descentralizada — através das municipalidades —, nas décadas de 50 e 60 passa por um processo de expansão da sua estrutura, intensificação da sua atuação e enrijecimento do arcabouço legislativo voltado para a censura cinematográfica.¹⁰⁹

Em meio a esse acalorado debate que desdobrava-se ao longo dos anos de 1956 e 1957, estava em jogo o delineamento da censura a ser exercida pelo Estado. Ramiro de Lafuente, então chefe da *Dirección de Cine* da Ação Católica, aproveita a oportunidade para promover uma verdadeira campanha para a defesa da existência de um único organismo estatal de censura que funcionasse em âmbito nacional¹¹⁰.

Em princípios de 1958, Ramiro de Lafuente é nomeado assessor da *Comisión Honoraria de Moralidad en materia de espectáculos, publicaciones y emisiones radiales y televisivas* do Consejo Nacional del Menor, que possuía votos na Subcomisión de Calificación

¹⁰⁹ As municipalidades (ou prefeituras) das principais cidades argentinas possuíam uma oficina que realizava a classificação de filmes e por vezes, determinavam a proibição da *exibição* de determinado filme. Há casos inclusive em que o intendente municipal determina a realização de cortes para que o filme seja estreado. No entanto, o funcionamento das oficinas se dava de maneira assistemática, sua atuação era restrita, circunscrita àquela cidade. É possível percebermos uma escalada repressiva: em 1951 é criado o organismo estatal de âmbito nacional, a *Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos* (por vezes chamada de Subcomisión); em setembro de 1963 o decreto lei 8.205/63 autoriza o *Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica* a realização de cortes e autoriza o sequestro preventivo de filmes; em 1968, é criado o *Ente de Calificación*, organismo que vai concentrar os maiores poderes repressivos direcionados ao campo cinematográfico, uma vez que, além de efetuar cortes, poderá vetar películas.

¹¹⁰ DE LAFUENTE, Ramiro. La nueva ley de cine y la censura. *Revista Criterio*, 261-265, 25 de abril de 1957.

do Instituto Nacional de Cine. Junto a Ramiro de Lafuente, foram designados representantes do *Movimiento Familiar Cristiano* e do Arcebispo de Buenos Aires. Pouco tempo depois, em 1959, são adicionados sete membros à Subcomissão, um representante de cada uma das seguintes associações, todas vinculadas à Ação Católica Argentina: *Liga de Padres de Familia*, *Liga de Madres de Familia*, *Instituto de la Familia*, *Movimiento Familiar Cristiano*, *Obra de Protección a la Joven*, *Unión Internacional de Protección a la Infancia*, *Obras Privadas de Asistencia al Menor*.¹¹¹

As mudanças estruturais no serviço de censura eram acompanhadas por uma nova legislação, que, gradualmente, ampliava as justificativas para que uma película pudesse sofrer cortes ou ser proibida. As palavras do jornalista e crítico de cinema Tomas Eloy Martínez sinalizam a natureza da mudança que estava em curso em relação à censura: “*en nuestra insuficiente legislación, el acento está puesto sobre lo sexual. Por lo común, las películas de violencia acaban escapando de toda acción represiva gracias a sus finales moralizadores. Las figuras delictivas son menos claras en las películas de ese tipo que en las eróticas*”.¹¹² Nesse sentido, além da previsão de dispositivos que protegessem a moral e os bons costumes, iam sendo adicionados à legislação itens que justificavam a censura a conteúdos relacionados à segurança nacional, perfazendo um leque cada vez mais extenso de elementos sujeitos à proibição.¹¹³

É possível percebermos o peso da influência dos católicos na composição do órgão estatal de censura através da análise de outras informações. Entre os anos de 1958 e 1962, a porcentagem de filmes avaliados pela *Dirección de Cine* da Ação Católica como “apto para todos os públicos” apresenta uma variação que indica que os censores católicos ficaram mais rigorosos (em 1958, 17,5% dos filmes eram considerados aptos para todos os públicos e em 1962 esse número cai para 13, 9%).

Significativamente, durante o mesmo período, no qual os católicos passam a compor o órgão estatal, a porcentagem de películas classificadas como “apta a todos os públicos” pela *Subcomisión Calificadora Estatal* descende violentamente. No ano de 1958, 83% dos filmes

¹¹¹ Decreto 9.960 de 4 de agosto de 1959: Incorpora sete representantes de associações leigas católicas à *Subcomisión Calificadora Estatal*.

¹¹² MARTÍNEZ, Tomas Eloy. Los rostros de los censores. *Revista Platea*, p. 22-27, 11 de janeiro de 1962.

¹¹³ Por exemplo o decreto 6.797 de 1961, que adiciona dispositivos relativos a censura de obras que lesionassem a soberania nacional, a ordem constitucional, as relações internacionais, as crenças religiosas, que fizessem apologia ao delito, à desonestidade, a imoralidade ou à violência

avaliados pelo organismo estatal foram considerados de classificação livre; em 1962 a porcentagem de filmes classificados como apto para todos os públicos cai para apenas 30%.¹¹⁴ Acredito que esses indicadores são importantes para pensarmos que a incorporação de católicos ao âmbito da censura estatal implicou em uma transformação importante na lógica censória. Os novos “funcionários católicos” pareciam possuir critérios muito mais rígidos do que os dos funcionários anteriores do serviço de censura estatal, mas, ao mesmo tempo, esses critérios pareciam ser perfeitamente compatíveis e convenientes aos propósitos do governo.

Talvez por isso a trajetória ascendente de Ramiro De Lafuente no âmbito estatal tenha se prolongado por tanto tempo. Importante dirigente da *Ação Católica Argentina*, líder da *Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica* e integrante da *Subcomisión Calificadora Estatal*, em breve De Lafuente seria indicado para direção da *Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico* (CHCC), organismo estatal de controle cinematográfico criado em 1963 que substituiu a *Subcomisión Estatal* que funcionava desde 1957.¹¹⁵ Ali permaneceu como diretor durante uma década (desde 1963 até 1973), tendo conseguido impor sua atuação mesmo em períodos conturbados e mantido o seu posto mesmo depois da deflagração do golpe militar de 1966.

O papel ocupado por De Lafuente é bastante revelador da dimensão consensual estabelecida entre os propósitos do Estado e da Igreja Católica. É bastante sintomático que ele tenha preservado o seu lugar na direção do órgão durante toda a vigência da *Revolución Argentina* (1966-1973). Como já sinalizado, uma das interpretações possíveis para este arranjo seria pensar que a política e os critérios de classificação moral adotados anteriormente no âmbito das oficinas católicas estavam extremamente afinados com os projetos políticos dos militares. A batalha empreendida pelos militantes da *Acción Católica* contra o ateísmo,

¹¹⁴ Dados elaborados a partir da Guía de Dirección de Cine y Teatro (1965) e da Revista *Heraldo del cinematografista*. Em 1958, 83% dos filmes foram considerados aptos para todos os públicos, em 1959, a porcentagem foi 56%; no ano de 1960, 45%; em 1961, 34% e em 1962, apenas 30% dos filmes avaliados pela Comisión foram considerados aptos a todos os públicos. Optei por utilizar ao longo do trabalho a nomenclatura “apta a todos os públicos” por ser a expressão mais usual em português. Em espanhol, a designação utilizada pela Dirección de Cine é “acceptable para todos” e a CHCC e a Subcomisión utilizam o termo “sin restricciones”.

¹¹⁵ O decreto 8.205 de 27 de setembro de 1963 modifica a *Subcomisión Calificadora Estatal*, transformando-a em *Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico* (CHCC). A cúpula da *Comisión* funcionava nos mesmos moldes, como um Conselho, composto por representantes do Ministério da Educação e Justiça, Ministério da Defesa, Ministério do Interior, *Consejo Nacional de Educación* e *Consejo Nacional del Menor*, além dos sete representantes das instituições leigas católicas. Antes de se tornar *Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico*, a *Subcomisión* funcionava como um departamento subordinado ao Instituto Nacional de Cine (INC).

erotismo, peronismo e o comunismo, acabava resultando proveitoso para o governo militar, que compartilhava de valores semelhantes.

O decreto-lei baixado em 1963 que cria a *Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico* (CHCC) justificava o controle de filmes com base em argumentos educativos, de defesa da moral e dos bons costumes, mas, novamente, à estes somavam-se novas questões de segurança nacional, perfazendo um arcabouço mais rígido voltado para a censura de natureza política.¹¹⁶

No ano de 1966 a Legião da Decência era extinta nos EUA e a *Dirección de Cine* da Ação Católica publicava na sua última folha quinzenal, número 310, um balanço das suas atividades que soava a uma despedida. Com efeito, em fins da década de 1960 a própria Igreja Católica passava por um importante momento de renovação sob a influência do Concílio Vaticano II que ia colocando um fim à experiência da *Ação Católica* e consolidando a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

Uma vez que a *Dirección de Cine* da Ação Católica encerrava suas atividades, Ramiro De Lafuente começava a por em marcha um novo projeto para a censura, sendo um dos principais idealizadores do *Ente de Calificación Cinematográfica*, organismo de censura estatal a ser criado em 1969. E é justamente em meio ao acirramento das disputas no campo do poder político e ideológico de fins da década de 1960 que o governo militar de fato cria o novo organismo de controle cinematográfico, através de um projeto levado a cabo por Ramiro de Lafuente. Ressalve-se que a legislação que cria o *Ente de Calificación Cinematográfica*, em 1969, mantém a participação das entidades leigas na composição do órgão. De Lafuente assume a direção do órgão, e o *povo já tinha um censor*:¹¹⁷

¹¹⁶ A lei 8.205 de setembro de 1963 cria o CHCC no âmbito do Ministério da Educação e prevê a participação de membros do Ministério da Defesa e do Ministério do Interior na sua composição. Além disso, autoriza o organismo a realizar cortes nas películas sem a necessidade de sentença judicial e prevê a apreensão de filmes em caráter preventivo. Apesar de ser um órgão estatal, a legislação permitia a ingerência de oficinas locais no controle da exibição, o que permitia, na prática, uma situação de duplicidade entre o órgão estatal e as oficinas católicas.

¹¹⁷ Capa do número 25 da Revista *Primera Plana* de fevereiro de 1969, quando Ramiro de Lafuente foi designado diretor do Ente de Calificación Cinematográfica.

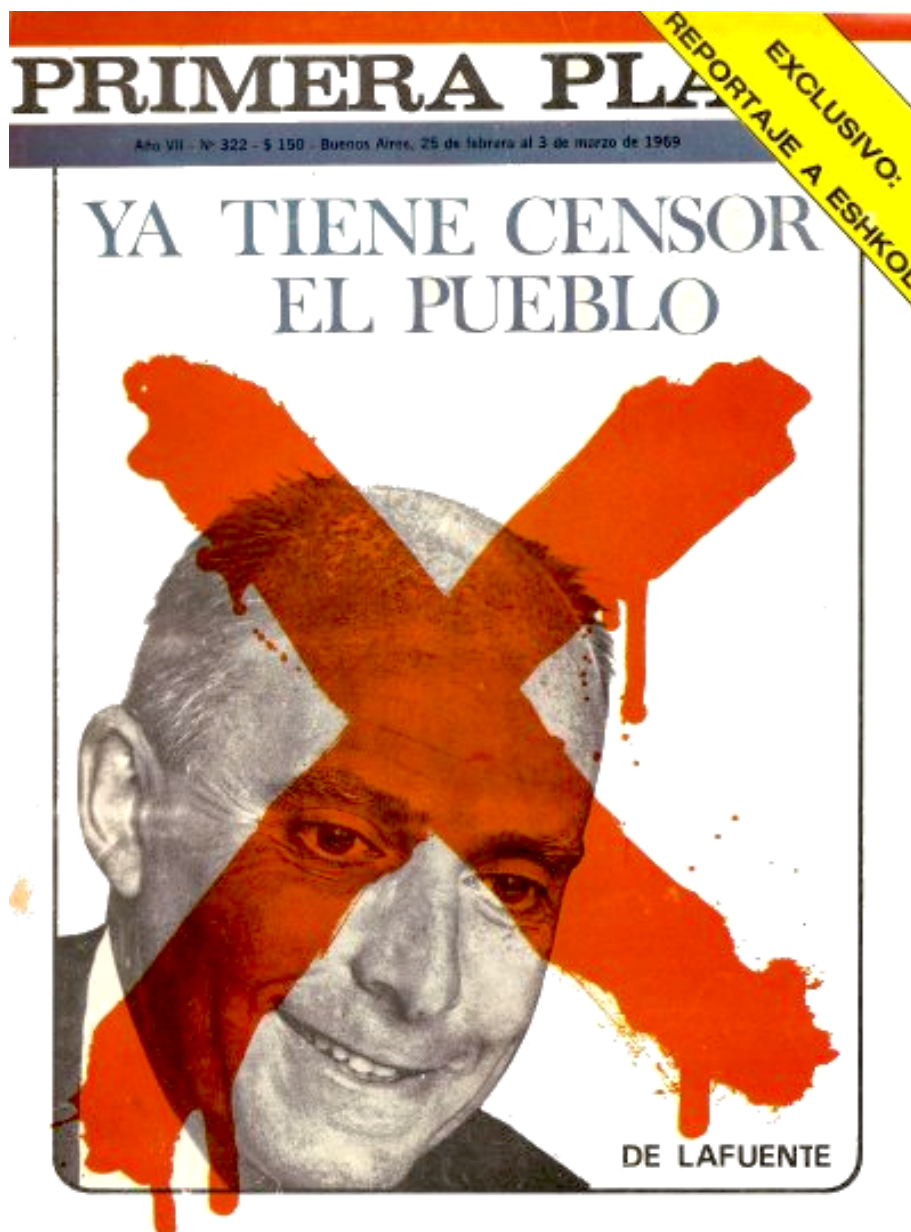


Imagem 1: capa do número 25 da Revista Primera Plana, fevereiro de 1969, quando Ramiro de Lafuente foi designado diretor do Ente de Calificación Cinematográfica

No editorial da revista que publicou na capa a imagem do censor católico, Ramiro Casabellas apregoava que *“fue elegido para el cargo uno de los pocos –si no el único– funcionarios con vocación y antecedentes para ejercerlo: Ramiro de Lafuente”*.¹¹⁸

De fato, a designação de Lafuente para o cargo de chefe do novo organismo de censura parecia agradar não somente aos católicos, ela constituía uma indicação de um *“gran técnico”* considerado suficientemente competente para vários setores da sociedade:

¹¹⁸ DE CASABELLAS, Ramiro. Ya tiene censor el pueblo. *Primera Plana*, p. 60-63, 25 de fevereiro de 1969.

El nombramiento del doctor Ramiro de Lafuente [...] ha sido recibido por el gremio con cierta sensación general de alivio. Se lo califica como 'un gran técnico' y la encuesta realizada a ese respecto por Heraldo permite afirmar que los hombres vinculados al quehacer cinematográfico lo consideran como la persona indicada.¹¹⁹

É possível perceber que, até o período que se inicia com a ascensão de Hector Cámpora ao poder em 1973, os grupos de militantes vinculados a Igreja Católica consolidam uma estrutura de classificação de películas destinadas à orientar o público católico. São exitosos em promover o seu ingresso nos organismos de controle estatal, e lutam para defender uma concepção moral do cinema como formador do indivíduo, distante dos conflitos sociais e políticos e dos questionamentos dos valores religiosos.

O grupo que havia se reunido em torno da criação da *Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica* é o mesmo que consegue se inserir nas comissões de censura estatais e influenciar sua política, mostrando que podem articular seus critérios morais com os interesses do Estado.

O período compreendido entre os anos de 1966 e 1973 — datas que assinalam a tomada do poder político pelo general Juan Carlos Onganía e o retorno ao governo constitucional — é marcado pela dinâmica de dois movimentos simultâneos: o surgimento de novos grupos de cinema militante empenhados na produção de uma série de filmes fortemente comprometidos com diferentes setores políticos de esquerda¹²⁰ e o desenvolvimento incipiente de uma indústria cinematográfica de massas de tipo patriótico voltada para produção de películas de exaltação aos feitos do regime militar. Ao cinema revolucionário, a ditadura respondia com a propaganda oficial. Em pouco tempo, o projeto de incentivar com políticas de fomento a uma produção local em função dos objetivos que a ditadura militar associava à difusão de valores patrióticos havia resultado em um grande êxito.

Durante esse período, a legislação também é adaptada para cercear os conteúdos políticos explorados no cinema: pela primeira vez se legisla sobre o controle da exibição de filmes em cineclubes e em circuitos alternativos — um âmbito que o Estado sempre havia se eximido de regular. Em fins da década de 1960 também se estabelece a obrigatoriedade de

¹¹⁹ Designación de R. de Lafuente. *Heraldo del Cine*, p. 57, 1969.

¹²⁰ Refiro-me a filmes como *La Hora de los hornos* (1968), *Informes y Testimonios* (1973), *Ollas populares* (1968), *Operación Masacre* (1973), *Los traidores* (1973), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1974), *La revolución Justicialista* (1971), *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) e outros que podem ser inseridos em uma produção que começou a compreender — e praticar — o cinema como arma política.

que os funcionários do *Instituto Nacional de Cine* denunciem perante a Justiça todos os cineastas que cometam apologia ao crime em suas produções. Como relatava de maneira ácida a matéria da revista *Siete Días Ilustrados* sobre as novas prerrogativas dos censores,

La parábola del ascenso de poder de los censores, parece cumplida: ya no sólo pueden calificar, cortar, prohibir todo lo que deseen, sino enviar a la cárcel a cualquier distribuidor, productor o guionista que se atreva a solicitarles permiso —en privado— para exhibir los frutos de una mentalidad sospechosa de pecado.¹²¹

O final da década de 1960 na Argentina foi tornando-se cada vez mais violento. Os levantes populares que se sucediam em diversas províncias do país — cujo episódio mais significativo foi o *Cordobazo*¹²² —, cada vez mais próximos da atuação das organizações guerrilheiras que se organizavam em fins da década de 1960, expressavam, de maneira manifesta, o conjunto de tensões que vinham se acumulando ao longo do onganiato. Pode-se dizer que, nesse período, “o político” passa também a ocupar um papel fundamental no campo da cultura.

Em meio a esse período turbulento da história argentina marcado pelo retorno do governo peronista ao poder, Octavio Getino é designado em 1973 diretor temporário do *Ente de Calificación*. Em *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, uma das obras de referência sobre cinema argentino, Getino assinala o lugar central ocupado pela Igreja Católica como uma instituição de tradição histórica na defesa da “moral” e dos “bons costumes” que conseguiu impor sua presença nos mais diversos âmbitos da vida social, desde o campo da educação até os meios de comunicação de massa, passando também pelo cinema:

Podríamos afirmar que la Iglesia Católica fue, y continúa de algún modo siendo, la institución que mayor interés puso en la Argentina en el estudio, análisis y política de orientación ideológica para la producción y difusión de películas. Mientras que el interés del Estado se redujo esencialmente al control de los problemas industriales y comerciales para el fomento de la actividad privada, la Iglesia tuvo especial injerencia no sólo en la definición de orientaciones ideológicas generales, sino que controló directa o indirectamente las estructuras oficiales ocupadas de determinar aquello que los argentinos podían ver o no.¹²³

A fala de Octavio Getino no princípio da década de 1970 é um importante testemunho do lugar central ocupado pelos católicos na lógica censória argentina. À luz do desmantelamento da *Dirección*, a Ação Católica perdia sua própria trincheira de combate, e precisava desenvolver estratégias para agir sob o âmbito estatal e manter o seu poder de

¹²¹ ¡Ufa con la censura!. *Revista Siete Días Ilustrados*, maio de 1969.

¹²² Chama-se *Cordobazo* ao episódio de levante das classes operarias e estudantis ocorrido na cidade de Córdoba em 1969 de forte impacto no desgate do regime militar, tendo se tornado uma referência nacional para as mobilizações sociais contra o governo militar no poder e o patronato.

¹²³ GETINO, Octavio. *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. 2.ed. Buenos Aires: CICCUS, 2005, p. 123

influência. Como vimos nas páginas anteriores, os católicos pareceram cumprir essa meta de maneira exitosa.

A partir do golpe de 1966 e a medida que se delineava o tortuoso caminho rumo ao retorno do peronismo em 1973, o *Ente de Calificación Cinematográfica* passava a incorporar novos membros à sua equipe, muitos deles provenientes da *Secretaria de Inteligencia del Estado*. Se antes a repressão estatal voltada ao cinema restringia-se à ação censória, tendo como foco a proibição de películas contrárias a moral, aos bons costumes, e estava atenta aos conteúdos políticos e religiosos que ofendiam ao regime vigente, a partir do golpe de 1976 ela passa a ter uma dimensão mais física, resultando no exílio, prisão e desaparecimento daqueles — inclusive cineastas — que se opuseram aos ditames do *Proceso*.¹²⁴

Os anos que antecederam ao golpe militar de 1976 foram marcados por eventos que, de alguma maneira, sinalizavam o recrudescimento dos tempos que estavam por vir. Em 1971, o presidente Levingston decreta a proibição e o sequestro do filme *Ni vencedores ni vencidos; México, la revolución congelada*, de Raymundo Gleyzer, foi proibida pelo Ente de Calificación e *Una mujer, un pueblo* também foi proibido por pedido do Ministro del Interior Arturo Mor Roig. Julio Ludueña, que havia filmado *Alianza para el progreso* na clandestinidade e com seus próprios recursos, recorda que uma noite a exibia clandestinamente em um apartamento quando “*aparecieron primero dos tipos en un Falcon y luego llegaron camiones y se llevaron a todos presos*”.¹²⁵ Ludueña foi detido e acusado pela lei 17.401 de repressão ao comunismo, a partir daí, parte rumo ao exílio.¹²⁶

Os embates polêmicos envolvendo a proibição de filmes e a Igreja Católica perduram nesse período. Um exemplo é o caso da proibição de *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini e o

¹²⁴ VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976/1983*. Rosario: Editora Municipal de Rosario, 2006; INVERNIZZI, Hernán; GOCIOI, Judith. *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006; INSAURRALDE, Andrés. La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 682-727, 2005.

¹²⁵ PÉCORA, Paulo. Julio Ludueña, un cineasta que superó la censura y la clandestinidad. *Télam*, 26 de outubro de 2014.

¹²⁶ Lei 17.401 de “Represión al comunismo”, 22 de agosto de 1967. De acordo com o artigo 1º, “serán calificadas como comunistas, con las consecuencias establecidas en los artículos 6º y 9º de la presente, las personas físicas o de existencia ideal que realicen actividades comprobadas de indudable motivación ideológica comunista. Podrán tenerse en cuenta actividades anteriores a la presente ley”. De acordo com esta lei, qualquer pessoa classificada como comunista por parte da *Secretaria de Informaciones de Estado* estaria inabilitada para requerer cidadania, ocupar cargos públicos e exercer a docência, dentre outras restrições. Essa lei também previa a punição por porte de material de propaganda comunista (jornais, revistas e folhetos) e práticas de difusão do comunismo (distribuir panfletos, colar cartazes nas vias públicas, escrever ou pintar *slogans* políticos nos muros e paredes).

périplo até a autorização da sua exibição em território argentino. *Teorema* desembarcava na Argentina depois de uma grande polêmica em torno do seu lançamento na Europa. Em março de 1969, o filme foi exibido no Festival de Cinema do Rio de Janeiro. Os jornais argentinos mencionavam o impacto que havia provocado o filme no público brasileiro, e alimentavam nos leitores grandes expectativas sobre a sua iminente estreia na Argentina.

Após assistir a *Teorema* em 1969, Ramiro de La Fuente publica a sua classificação como proibida para menores de 18 anos e estabelece os cortes a serem realizados na película para permitir a sua exibição. Apenas um dia depois de expedido esse certificado, o *Ente de Calificación Cinematográfica* determina o recolhimento das cópias para uma segunda avaliação.¹²⁷ Em uma segunda sessão de exibição na qual estiveram presentes Guillermo Borda, Ministro del Interior do governo de Onganía, Víctor Rodríguez, tenente coronel do Exército e o capitão da Armada Héctor Padilla, suspende-se o certificado de exibição e ordena-se a proibição do filme em todo o território nacional dada a grande polêmica que havia provocado na Europa.¹²⁸ Após diversas apelações por parte dos distribuidores, todas elas indeferidas, em 4 de abril de 1970 é promulgada a lei nacional 18.691 destinada exclusivamente a proibir a exibição da película em todo território nacional — um recurso sem antecedentes na Argentina.

De Lafuente teve um papel de destaque no desenvolvimento do sistema de controle da produção cinematográfica desde fins da década de 1950, mas certamente, como vimos, não estava sozinho. Havia outras instâncias de controle e grupos de pressão, e esses atores não reduziam sua atuação somente a supervisionar a produção e a exibição comercial de filmes. Sobretudo a partir de meados da década de 1970, os informes da *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires* (DIPBA) permitem entrever, ao menos parcialmente, a relação estabelecida entre os órgãos de repressão e o serviço de censura,

¹²⁷ *Revista Análisis*, n. 474, 14 de abril de 1970, Buenos Aires, pp. 53-56.

¹²⁸ O pedido de proibição era emitido pela *Dirección de Política del Ministerio del Interior* e foi ratificado pela resolução 32 de 1969 do *Ente de Calificación Cinematográfica*. De acordo com reportagem da *Revista Adversus*, em maio de 1969 “por resolución 32/69 el Ente vuelve a 'prohibir' la exhibición de *Teorema*, después de una reunión de la Sala de ese organismo, que integran el profesor Luis Vesco, el teniente coronel Víctor Rodríguez y el capitán de navío Héctor Padilla. En el expediente respectivo se documenta un pedido, en el sentido de la prohibición, de la Dirección de Política del Ministerio del Interior, teniendo en cuenta 'la polémica escandalosa' que ha provocado en Europa.” Cf. *Revista Análisis*, n. 474, 14 de abril de 1970, Buenos Aires, p. 53–56.

revelando também o papel dos grupos religiosos, militares e políticos envolvidos na lógica de produção de suspeita e perseguição aos “subversivos” no campo cultural.¹²⁹

Os informes da DIPBA possuem natureza preventiva, contém poucos registros de sequestro de obras contrárias ao regime, assim como uma listagem de pessoas e organizações consideradas potencialmente subversivas. À polícia interessava mais a perseguição de indivíduos de esquerda militantes em organizações políticas, sociais e culturais ou de comunistas infiltrados do que propriamente ações voltadas ao controle de obras proibidas.¹³⁰ Apesar do controle das produções culturais não ser a preocupação prioritária do Serviço de Inteligência, é possível pensarmos a existência de uma rede nas quais as polícias locais serviam como um “agente executor” para as ações que envolviam a espionagem, apreensão ou detenção de pessoas e obras que manifestavam oposição ou resistência ao regime instituído. Essas relações serão analisadas no segundo capítulo deste trabalho, onde será abordada a dinâmica de funcionamento do *Ente de Calificación Cinematográfica*, organismo de censura estatal na Argentina responsável pelo controle da produção cinematográfica até o ano de 1983. No segundo capítulo, permanecerá presente a preocupação com a dinâmica advinda das relações tecidas entre a Igreja e o Estado, no entanto, restrita somente ao âmbito de atuação do organismo de censura Estatal em funcionamento de 1969 a 1983, uma vez que a partir de meados da década de 1960 a prática censória se centraliza nas mãos do Estado e as oficinas de censura católicas vão se tornando cada vez menos atuantes, até o momento em que encerram suas atividades por completo.

Antes de iniciar o segundo capítulo, tratarei a seguir de algumas questões relativas ao poder de influência exercido pelos católicos no controle de filmes e as relações estabelecidas entre as associações leigas e o serviço de censura estatal no Brasil, chamado Divisão de Censura de Diversões Públicas. Sem dúvida, as orientações proferidas pelo Vaticano na primeira metade do século XX — a exemplo da encíclica *Vigilanti Cura* — e o trabalho de

¹²⁹ A *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires* funcionou entre os anos de 1956 e 1998 realizando espionagem política de pessoas e organizações no âmbito da província de Buenos Aires. O acervo da DIPBA está aberto a consulta pública desde 2003 e é gerido pela Comisión Provincial de la Memoria (La Plata).

¹³⁰ Os comunistas infiltrados aparecem por vezes na documentação como criptocomunistas. De acordo com Patricia Funes, os criptocomunistas “ocultan su verdadera ideología tras otra aparente, actúan en sectores políticos, sociales, gremiales, culturales, científicos, deportivos, etc. Son los más peligrosos de todos, pues son verdaderos agentes de propagación, pues tras la aparente finalidad llevan adelante su verdadera ideología que es la comunista”. Cf. FUNES, Patricia. *Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado. Dimensões*, n. 19, 142.

classificação efetuado pela Liga da Decência nos Estados Unidos também tiveram consequências no cenário brasileiro. No Brasil, o *Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira*, criado no âmbito da Ação Católica em 1938, foi o organismo formado majoritariamente por representantes de associações leigas para realizar a classificação moral de filmes.¹³¹

Além de funcionar como um guia moral de cinema para os católicos, o *Secretariado Nacional* tinha como um dos seus objetivos “entrar em entendimento com os poderes competentes a fim de que seja oportunamente melhorada a legislação referente aos problemas criados pelo cinema no meio social”.¹³² Assim como na Argentina, a oficina de censura da Ação Católica no Brasil também foi responsável pelo exame de filmes, cuja classificação era publicada quinzenalmente no Boletim do Serviço de Informações Cinematográficas e distribuída para jornais e revistas de grande circulação em várias cidades do país.

Ora, os parágrafos acima parecem indicar que a estrutura através da qual se organizaram os católicos para exercer o controle cinematográfico tanto no Brasil quanto na Argentina foram bastante similares: oficinas voltadas para classificação moral, difusão de boletins na imprensa, estímulo à formação de cine-clubes. No entanto, se aparentemente as iniciativas foram semelhantes, por que os católicos brasileiros não conseguiram se incorporar ao aparato estatal censório da mesma maneira que os católicos na Argentina? E de que modo os católicos se mobilizaram afim de pressionar a censura durante a ditadura militar brasileira, uma vez que não fizeram parte da composição desse órgão estatal?

Este último questionamento será abordado a partir da análise de uma seleção de fontes bastante relevante, que não está disponível para o contexto argentino: as correspondências enviadas por representantes da hierarquia católica e de associações leigas para o serviço de censura. A análise dessas cartas, além de oferecer uma perspectiva interessante e distinta do

¹³¹ Ao longo das décadas de 1940 e 1950, o órgão responsável pela classificação moral de filmes teve o seu nome alterado e suas atribuições ampliadas: Secretariado de Cinema e Imprensa, 1941; Secretariado de Cinema e Teatro, 1945; Departamento de Cinema e Teatro, 1946; Secretariado Nacional da Ação Católica e, nele, o Serviço de Informações Cinematográficas em 1950. Em 1953 é criado o Centro de Orientações Cinematográficas, sob a direção do Padre Guido Logger e em 1954 criou-se a Central Católica de Cinema, já depois da extinção de todos os departamentos da Ação Católica Brasileira. Cf. LOGGER, Guido. Organização, Dificuldades e Critérios na Censura do CIC. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.III, n.13, ago./set. 1959, p. 11-12 e REIS JÚNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia Educativa no Brasil (1889-1937)*. Tese (Doutorado) Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Educação na PUC-Rio, 2008.

¹³² CAMPELO, Thais. Jhonatas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas*. Ilhéus: UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

contexto argentino, pode ajudar na construção de uma análise comparativa que seja capaz de fornecer uma melhor compreensão sobre o papel desempenhado pelos católicos na dinâmica censória de filmes nas duas ditaduras militares.

1.2 Tradição e influência da Igreja Católica na censura estatal: Brasil

Para iniciar a análise da relação entre Igreja Católica, censura e Estado na primeira metade do século XX no Brasil, retomarei brevemente, o caso da interdição de *Je vous Salue Marie*, de Godard. Evoquemos, então, o ambiente turbulento de meados da década de 1980 e o grande alvoroço em torno da estreia do filme no país.

Je vous salue Marie foi lançado em 1985 na Europa e se tornou uma das obras mais controversas da filmografia de Godard, não somente pela sua releitura audaciosa da trajetória da sagrada família, mas também pelas reações que despertou no público — especialmente entre os católicos. Nas vésperas da estreia da película no Brasil em 1986, o presidente José Sarney justificava a sua decisão de proibir a película com o objetivo de “assegurar o direito do respeito à fé da maioria da população brasileira”.¹³³ De acordo com o Assessor de Imprensa da Presidência, Fernando Mesquita, Sarney nem ao menos assistiu ao filme que havia condenado; simplesmente “confiava no pensamento do papa”.¹³⁴

Apesar de *Je vous Salue Marie* ter sido a última obra censurada pela *Divisão de Censura de Diversões Públicas* em 1986, as tensas relações entre a Igreja Católica e o cinema permaneceram bastante vívidas na sociedade brasileira. A aprovação do texto da Constituição Federal em setembro de 1988 determinava o fim do veto de qualquer natureza às obras culturais, passando a contar apenas o sistema de classificação indicativa, que informa a qual faixa etária uma obra é indicada. A prescrição legislativa de determinada política, no entanto, dificilmente produz efeitos ou mudanças imediatas no terreno dos costumes e práticas culturais arraigadas na sociedade. Podemos perceber que as preocupações da Igreja Católica e

¹³³ Sarney veta filme de Godard com base na Constituição. *Jornal O Globo*. 5 de fevereiro de 1986.

¹³⁴ Sarney veta filme de Godard com base na Constituição. *Jornal O Globo*. 5 de fevereiro de 1986.

dos seus fiéis em relação ao mundo do cinema não cessaram com a decretação legal do fim da censura estatal. A agitação em torno da estreia no Brasil em 1988 de *A última tentação de Cristo*, de Scorsese, deixa transparecer a trama dessas relações subjacentes.

Em 17 de novembro de 1988, o polêmico filme *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, finalmente estreava nos cinemas da cidade do Rio de Janeiro com a presença de oficiais militares dentro e fora das salas. A presença dos militares, “misturados aos espectadores na plateia e nos banheiros”, configurava uma medida de segurança preventiva “devido aos sérios incidentes causados por católicos no exterior — como incêndios e quebra-quebra nos cinemas, bombas de gás lacrimogêneo e coquetéis molotov”.¹³⁵ Enquanto isso, em São Paulo, o prefeito Jânio Quadros ordenou a interdição de oito cinemas que exibiam o filme alegando falta de higiene nos banheiros e falhas de segurança nas salas.¹³⁶ Em tom de revanche, muitos cinemas substituíram *A última tentação* e colocaram em cartaz o filme erótico *As monjas pecadoras*. Em Brasília e Aracaju os maiores proprietários do circuito comercial de cinemas nas cidades suspenderam suas programações, assim como o grupo Severiano Ribeiro, maior cadeia de cinemas do Brasil, com oitenta salas de cinema, anunciava que não exibiria a película¹³⁷. Uma vez que as redes de cinema de Brasília decidiram pela não exibição do filme, alunos da Universidade de Brasília (Unb) pertencentes ao Cine-Clube da Unb desafiaram a decisão das redes particulares e organizaram sessões no cinema da universidade, enquanto o reitor da Universidade Federal Fluminense (UFF), atendendo a pedidos da Arquidiocese de Niterói, decidiu retirar de cartaz a película que estava em exibição no Cine-Arte da UFF.¹³⁸

As querelas em torno de *A última tentação de cristo* continuaram a estampar diversos jornais e animar manifestações nas ruas de diversos estados do país. Pedidos de liminar contra a exibição da película foram impetrados no Supremo Tribunal Federal, um deles suscitados por Maria Cora Bonclaro, que alegava que o filme faria parte de um complô do sionismo

¹³⁵ PM Vigia Cinemas. Jornal *O Globo*, 17 de novembro de 1988. Em outubro de 1988, em Paris, houve um grande incêndio criminoso em pleno quartier-latin: o alvo foi o cinema Saint Michael, incendiado enquanto exibia *A última tentação de Cristo*. O incêndio feriu 13 pessoas e trinta suspeitos foram detidos.

¹³⁶ A última de Jânio contra Scorsese. Jornal *O Globo*, 18 de novembro de 1988.

¹³⁷ Donos de cinema não exibem filme. Distorce a imagem de Cristo. *Correio de Notícias*, Paraná, 18 de novembro de 1988.

¹³⁸ Reitor da UFF cassa a 'tentação de cristo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1988 e UNB vai exibir hoje a 'última tentação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1988.

internacional para denegrir os valores cristãos e fazer “propaganda de aberrações sexuais para apodrecer e dominar nossas moças”.¹³⁹

Em agosto de 1988, o jornalista Nertan Macedo, do jornal *Tribuna da Imprensa* advertia aos seus leitores que coisas estranhas estariam acontecendo no Brasil, sobretudo no plano moral. Nas suas palavras, através das quais “transmitia o apelo angustiado de gente que ainda se considera católica no país”, sentia-se nos mais variados setores da sociedade uma “insistência diabólica em destruir os valores do cristianismo, solapando a família, a tradição, a moral sexual, em nome de uma nova civilização de novos conceitos de vida, de filosofias e praxes esotéricas e permissivas”.¹⁴⁰ A decepção de Nertan Macedo se voltava também à Igreja Católica, e considerava bispos, padres e freiras verdadeiros traidores que não queriam “xongas em defesa da família” e nos jornais, rádios, televisão serviam “para os mais debochados anúncios de consumismo, desde o da gasolina a uma certa marca de macarrão”. De acordo com o jornalista, o negócio dos bispos seria outro. Além de “aparecer nos jornais, rádios e televisão do Robertão da Globo”¹⁴¹, estavam interessados em

bajular comunistas, socialistas, bruxos, homossexuais, bichas loucas, aidéticos, invasores de terra, assassinos e assaltantes, estes protegidos das ‘pastorais da terra’ enfim, toda a vil canalha que atormenta a sociedade moderna. E ficam de bico calado quando o cinema americano produz e distribui filmes, como o que vem aí. A ‘Última tentação de cristo’, ao qual se seguirá outro, no qual Jesus é amante homossexual de São João, o Evangelista.¹⁴²

Apesar das enfurecidas acusações do jornalista contra a omissão da Igreja, na realidade a frente católica não esteve de braços cruzados. A orientação para que os fiéis se abstivessem de ver o filme fazia parte dos sermões e constava nos boletins de acompanhamento das missas em diversas cidades do país. A Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB) lançou um documento em que considerava o filme de Scorsese uma blasfêmia contra Cristo e um desrespeito à verdade histórica, já que a obra contrariava a Bíblia. Dom Eugenio Sales, arcebispo do Rio de Janeiro, publicou um anúncio nos principais jornais afirmando que a arquidiocese não aprovava meios violentos para resguardar o direito do respeito à fé; no entanto, alertava: a Igreja “exime-se de qualquer responsabilidade por atos

¹³⁹ Fé e polêmica na tela. *Revista Veja*, edição 1054, 16 de novembro de 1988, p. 76.

¹⁴⁰ O que está havendo? Nertan Macedo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1988.

¹⁴¹ O que está havendo? Nertan Macedo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1988.

¹⁴² O que está havendo? Nertan Macedo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1988.

que decorram do ultraje a Jesus Cristo. [...] A autoridade civil, por sua própria missão, deve assumir as consequências de exibição de *A Última tentação de Cristo*".¹⁴³

Já o arcebispo de Curitiba, Dom Pedro Fedalto, afirmava que o filme era pornográfico e os cristãos, "em sã consciência", não poderiam assistir ao filme: ao contrário, deveriam protestar contra sua exibição.¹⁴⁴ E seu apelo foi prontamente atendido pelos fiéis. Em diversas cidades, grupos católicos se reuniram em frente aos cinemas portando faixas e cartazes para protestar contra a exibição do filme.

A Última Tentação de Cristo entrou em cartaz no Cine São João, em Porto Alegre, em 17 de novembro de 1988 (ver *imagem 2*). Alarmados com a confusão que a estreia do filme estava causando no país e preocupados com as ameaças de bomba recebidas por telefonemas anônimos, os donos do cinema na capital gaúcha contrataram seguranças e requisitaram apoio da Brigada Militar para se prevenir dos protestos contra o filme e de possíveis atos de vandalismo às dependências da sala de cinema. Apesar da presença de seguranças e policiais, um grupo de manifestantes carregando cartazes se concentrou na porta do cinema para protestar contra *Scorcese, o herege*.

No centro de Curitiba, cerca de 500 pessoas se reuniram em protesto com cartazes que associavam a imagem de Scorcese à encarnação do Diabo¹⁴⁵; no Rio de Janeiro, cerca de três mil pessoas compareceram à celebração da missa na Catedral de São Sebastião, onde organizaram uma represália contra a "ofensa do filme *A última tentação de Cristo*". Depois da missa, cerca de trezentos fiéis saíram da Igreja em procissão carregando cartazes até o cine Metro Boa Vista, onde distribuíram terços e folhetos.¹⁴⁶ Em São José dos Campos, cinquenta freiras da Congregação das Pequenas Missionárias de Maria Imaculada manifestaram contra a exibição do filme no Cine Center, entoando cânticos religiosos e orações na porta do cinema.¹⁴⁷ Em março de 1989, em Feira de Santana, conclamados pela Rádio Católica da cidade e comandados por padres, centenas de pessoas acompanhadas por carros de som se mobilizaram para impedir a estreia do filme no Cine Timbira, e não recuaram nem mesmo

¹⁴³ Nota oficial do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio de Araújo Sales. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1988.

¹⁴⁴ Dom Pedro Fedalto, Arcebispo de Curitiba. *A última tentação de Jesus*. *Jornal Correio de Notícias*, Paraná, 13 de novembro de 1988.

¹⁴⁵ Tentação é alvo de protestos. *Diário do Pará*, Belém (PA), 27 de novembro de 1988.

¹⁴⁶ Católicos do Rio contra Scorcese, *Diário do Pará*, Belém (PA), 28 de novembro de 1988.

¹⁴⁷ Freiras & Scorcese. *Diário do Pará*, Belém (PA) 01 de dezembro de 1988.



Imagem 2: Manifestantes reunidos na porta do Cine São João empunham cartazes em protesto contra a exibição do filme *A última tentação de Cristo*. Porto Alegre (RS), 1988. Acervo Agência RBS.

diante da presença de um contingente da Polícia Militar. Para além de palavras de ordem, os manifestantes substituíram os letreiros luminosos do título do filme na fachada do cinema pela frase “Cristo é Deus” e deixaram claro que fariam novas manifestações caso o cine tentasse realizar novas sessões.¹⁴⁸

Apesar da grande celeuma, sob o signo da nova Constituição Federal de 1988 e da extinção da censura de diversões públicas, *A última tentação de Cristo* recebeu o certificado de classificação indicativa para maiores de 18 anos e foi exibida, inicialmente, apenas em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, no circuito de dezesseis salas pertencentes à *United International Pictures*, detentora dos direitos de exibição do filme no Brasil.¹⁴⁹ O caso envolvendo a estreia do filme de Scorsese revela que, mesmo às vésperas do fim da censura, houve uma significativa reação de diversos setores da sociedade contra a sua exibição,

¹⁴⁸ Católicos fazem protesto contra filme de Scorsese. *O Liberal*, Belém (PA), 27 de março de 1989.

¹⁴⁹ Salas Trancadas. *Revista Veja*. São Paulo: Abril. n. 1052, p. 110, 02 de novembro de 1988

motivada sobretudo por princípios morais. A Igreja Católica, além de mobilizar os fiéis para que boicotassem a película, promoveu uma verdadeira cruzada para dificultar a exibição do filme em todo o país.

Nem bem assentava a poeira sobre a polêmica envolvendo o último filme de Scorsese, uma nova onda se levantava e a Arquidiocese do Rio de Janeiro tentava negociar com a direção do Centro Cultural Cândido Mendes que a exposição *Interferências*, de Beatriz Berman, não se realizasse, uma vez que a obra da artista contava com vinte e cinco aquarelas cujo tema principal era imagens de santos.¹⁵⁰ Em 1989, durante o carnaval carioca, a *Beija Flor* perdia um pouco da suntuosidade do seu espetáculo ao abrir o desfile das escolas campeãs com um estranho carro alegórico exibindo uma enorme imagem do Cristo Mendigo envolto em lonas negras e uma inscrição: “mesmo proibido, olhai por nós”.¹⁵¹ Esta impactante entrada da Beija Flor na Avenida foi provocada pelo Cardeal do Rio de Janeiro, D. Eugenio Sales, que conseguiu na Justiça uma liminar para proibir a exibição do alegoria do Cristo Redentor no desfile.

A rememoração desse cenário em finais da década de 1980 serve para pensarmos sobre o papel ocupado pela Igreja Católica no âmbito cultural. A mobilização dos clérigos “em nome da moral e dos bons costumes” não esteve restrita à batalha pelos pequenos corações e mentes do público nas missas; movimentou discursos nos grandes meios de comunicação, articulou a presença e a intervenção de autoridades civis e militares, encampou uma postura reacionária contra o fim da censura no espaço público. Seria possível compreendermos o posicionamento e a atuação dos católicos no campo cultural em fins da década de 1980 inscritos em uma trajetória mais ampla de luta pela moralidade cristã? O repertório de ação mobilizado pelos católicos contra os eventos que julgavam obscenos e subversivos seriam os mesmos de décadas passadas ou foram atualizados em meio ao processo de redemocratização no Brasil? As relações estabelecidas entre o âmbito estatal e a Igreja durante os anos de ditadura militar contribuíram para assegurar a ingerência católica frente às inovações artísticas? Estas considerações trazem várias implicações para a estratégia de análise desta pesquisa, mas uma das principais é pensar que essas questões não são apenas

¹⁵⁰ Artes Plásticas. Vilma Homero. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 19 de setembro de 1988.

¹⁵¹ O Cristo Mendigo. Dom José Carlos de Lima Vaz, bispo-auxiliar do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 27 de fevereiro de 1989.

conjunturais: os imaginários e as práticas elaboradas pelos católicos em décadas anteriores certamente são revisitados — ou reelaborados — no presente de maneira a produzir efeitos materiais, simbólicos e políticos. A trajetória histórica das práticas e representações católicas direcionadas ao campo cultural condicionaram a sua atuação no futuro, em um cenário diferente, marcado pelo clima social, institucional e político animado pela redemocratização de finais da década de 1980.

As questões levantadas acima talvez possam ser percebidas, em contornos mais definidos, ao analisarmos a dimensão e o alcance da atuação dos católicos na esfera censória, e sua capacidade de aproximação e ingerência no âmbito estatal. A estratégia a ser desenvolvida nesse percurso do texto se propõe a empreender essa análise a partir de eventos e pontos específicos que se desenrolaram em meados do século XX, selecionados de modo a estimular uma reflexão sobre as relações entre católicos e a censura estatal em comparação com a dinâmica delineada para o contexto argentino. Para atingir essa pretensão, optei por percorrer três eixos principais: primeiramente, abordar o papel da Ação Católica no campo da censura cinematográfica a partir da publicação da encíclica *Vigilanti Cura* (1936); em segundo lugar, destacar a atuação de determinados personagens — sobretudo os católicos leigos — no âmbito estatal; por fim, analisar iniciativas católicas voltadas para o cinema no campo da imprensa e da educação, focando na abordagem de duas experiências específicas, a *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963) e a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais (1961-19).

Assim como na Argentina, no Brasil a promulgação da encíclica *Vigilanti Cura* constitui um ponto de inflexão na trajetória adotada pela Igreja Católica em relação às atividades cinematográficas. Na realidade, é possível perceber a repercussão da encíclica em uma chave mais ampla, uma vez que significou mudanças importantes no direcionamento da orientação da Igreja em relação ao cinema em diversos países.

A indicação do surgimento da *Vigilanti Cura* como importante demarcação temporal na trajetória da Igreja Católica no campo da cultura cinematográfica está formulada no recente estudo desenvolvido por Geovano Moreira Chaves, que chama a atenção para a existência de duas fases distintas relativas à política de orientação dos católicos ao longo da primeira

metade do século XX.¹⁵² Segundo o autor, a primeira fase vai do início do século XX até meados de 1930, período marcado, de um lado, pela popularização do cinema e consolidação das produtoras e estúdios cinematográficos estadunidenses, e, de outro, pela mobilização de papas e intelectuais católicos na construção e difusão de um discurso teórico que sustentasse as posturas conservadoras da Igreja no campo cinematográfico.¹⁵³ A segunda fase, que interessa mais particularmente para esta pesquisa, remete à oficialização, internacionalização e direcionamento das práticas dos católicos em relação ao cinema levados a cabo a partir de meados da década de 1930. Nesse sentido, a promulgação da *Vigilanti Cura* em 1936 pode ser considerada como um divisor de águas, já que “o texto da encíclica apresentou elementos que atenderam aos anseios dos grupos organizados da primeira fase, e logo após, serviu também como guia para as atitudes tomadas pelos grupos que movimentaram a segunda fase”.¹⁵⁴ É justamente a partir das orientações voltadas exclusivamente para o âmbito cinematográfico definidas na encíclica que devemos analisar as iniciativas neste terreno postas em marcha pela *Ação Católica Brasileira*, fundada em 1935.

Antes de me debruçar sobre a análise da frente de ação para o cinema organizada pela *Ação Católica Brasileira* gostaria de apresentar uma consideração adicional: por que a Igreja Católica, neste momento, voltava toda a sua atenção para o cinema, importando-se ao ponto de promulgar uma encíclica específica sobre o tema? Por que não verificamos a mesma dinâmica em outros campos, como o teatral ou musical, ou, pelo menos, por que não foi promovido uma investida na mesma intensidade? Este questionamento provavelmente não pode ser solucionado através de uma resposta única, categórica. É possível, no entanto,

¹⁵² CHAVES, Geovano Moreira. *Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900-1964)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2018. Outra divisão temporal possível para se pensar a atitude da Igreja face ao cinema é proposta por Michel Lagrée. Seriam quatro fases distintas. Inicialmente, a Igreja considera o cinema como uma distração inocente (até 1914); julga um instrumento perigoso durante a década seguinte e procede a um período de reavaliação, acolhendo a sua utilização (1925-1940) Por fim, o período entre os anos de 1945 e 1960 seria marcado por uma “idade de ouro”, tanto do ponto de vista do número de salas católicas quanto da mobilização de cine-clubes e da publicação de revistas especializadas. Esta periodização, apesar de apresentar semelhanças com o caso brasileiro, foi pensada para o caso específico da França. De qualquer modo, para os objetivos da tese, interessa-me sobretudo a terceira e quarta fase. Cf. LAGRÉE, Michel. Les patronages catholiques et le développement du cinéma. In: CHOLVY, Gérard; TRANVOUEZ, Yvon (Orgs.). *Sport, culture et religion: les patronages catholiques (1898-1998)*. Centre de recherche Bretonne et celtique, Brest, 1999, p. 276.

¹⁵³ CHAVES, Geovano Moreira. *Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900-1964)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2018, p. 19-20.

¹⁵⁴ CHAVES, Geovano Moreira. *Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900-1964)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2018, p. 20.

apontarmos algumas chaves de interpretação, incorporando a dimensão temporal histórica em que está inscrito o surgimento da *Vigilanti Cura*. A concepção da alta hierarquia eclesiástica em relação ao poder do cinema e ao impacto moral e psicológico que poderia ter sob os indivíduos está evidente no próprio texto da encíclica. Nas palavras de Pio XI, percebemos que o fascínio e a inquietude andavam juntos:

Não se encontra hoje meio mais potente do que o cinema para exercer influência sobre as multidões [...]. O poder do filme está no fato de que ele fala por meio da imagem viva e concreta. Esta é recebida com gosto e sem fadiga pela alma, mesmo que seja rude e primitiva. O cinema é na realidade uma lição direta que, para o bem ou para o mal, ensina a maioria das pessoas por razões mais concretas que abstratas.¹⁵⁵

Sob pena de desviar-me do tema a ser abordado nesta pesquisa, não empreenderei uma longa discussão acerca dos impactos e recepções da imagem fotográfica e do surgimento do cinema a partir do final do século XIX, nem me deterei sobre o fascínio proporcionado pelo registro da ação em movimento. Gostaria, no entanto, de destacar um elemento central no contexto de surgimento e afirmação da atividade cinematográfica, observado por Walter Benjamin já nas primeiras décadas do século XX no clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: o cinema como representante máximo do status de arte como fenômeno de massa.¹⁵⁶ Sem nos determos aqui nas implicações teóricas e políticas e nas repercussões da interpretação de Benjamin sobre as articulações entre cinema e arte, é importante destacar que o cinema é diretamente vinculado ao seu valor de exposição, ou seja, do ponto de vista social, o cinema apresenta uma guinada de caráter coletivo, um alcance de audiência extraordinário, além do potencial de um poderoso aparelho publicitário, de amplitude jamais experimentada por nenhum outro produto cultural anteriormente concebido. Podemos focar, portanto, em duas dimensões fundamentais do cinema apontadas por Benjamin: a amplitude da sua audiência e sua função propagandística. A percepção de Benjamin ao associar o cinema às máquinas publicitárias dos regimes fascistas se mostrava extremamente aguçada, afinada com o clima político que se descortinava à época. Lembremos que, enquanto Benjamin redigia *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Leni Riefenstahl, a “cineasta de Hitler”, rodava o famoso documentário *O Triunfo da Vontade*,

¹⁵⁵ Encíclica *Vigilanti Cura*, 1936, Papa Pio XI

¹⁵⁶ Para Benjamin, o cinema, semelhante à fotografia, traz em sua configuração a reprodutibilidade técnica, e por isso, dirigida às massas. Cf. BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. [1936]. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 166.

peça-chave na divulgação e legitimação da ascensão do regime nazista e da exaltação da raça ariana.

Neste momento, a potencialidade do cinema — seja como instrumento ideológico, propagandístico, de entretenimento — era percebida e mobilizada por distintos setores sociais, e a Igreja Católica era um deles. Se, em um primeiro momento os católicos interpretaram o advento do cinema como uma ameaça da modernidade, corruptora dos valores morais e familiares, em pouco tempo essa percepção é transformada radicalmente e o cinema passa a ser visto não apenas como um dispositivo a ser controlado (e censurado) pela Igreja, mas como um território a ser conquistado e convertido em aliado. A encíclica *Vigilanti Cura* é um chamado para o alistamento de católicos dispostos a atuarem no campo cinematográfico em diversas frentes de ataque: “é sobremaneira conveniente que vós, Veneráveis Irmãos, exerçais uma vigilância especial sobre a indústria cinematográfica em vosso país”¹⁵⁷, convocava Pio XI. Com efeito, autoridades civis, eclesiásticas, leigos e organismos estatais, desempenharam ao longo do século XX, um importante papel no âmbito do controle moral do que era produzido — e assistido — no cinema.

Uma das justificativas para a promulgação da *Vigilanti Cura* era o reconhecimento, por parte da Igreja, que a indústria cinematográfica não iria produzir filmes em conformidade com os princípios da moral cristã. Diante de tantos “esforços frustrados” para submeter a indústria cinematográfica aos preceitos cristãos, a encíclica assume uma natureza prescritiva; impõe, para clérigos e leigos, um dever de agir no mundo através da execução de vários programas. Como mencionado anteriormente, alguns dos principais esquemas e critérios a serem seguidos pelos católicos eram: a utilização da imprensa católica, escolas e igrejas paroquiais para guiar os fiéis a se absterem dos filmes que ofendessem as verdades e as instituições cristãs; a criação de juntas nacionais e internacionais vinculadas à *Ação Católica* para produção e classificação de filmes; a elaboração de boletins regulares com a classificação dos filmes e a organização de salas de cinemas existentes nas paróquias e associações católicas.¹⁵⁸

Assim como a *Ação Católica Argentina* criou o *Secretariado de Moralidad* atendendo à diretriz da *Vigilanti Cura* voltada para a criação de juntas nacionais, a *Ação Católica*

¹⁵⁷ *Vigilanti Cura*, Papa Pio XI, 1936.

¹⁵⁸ *Vigilanti Cura*, Papa Pio XI, 1936.

Brasileira criou, no mesmo ano de 1938, o primeiro organismo católico oficial destinado a tratar da questão cinematográfica: o Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira.

O Secretariado da Ação Católica foi responsável, no Brasil, por uma série de iniciativas elencadas na encíclica. Além da classificação moral dos filmes, publicada mensalmente no *Boletim Mensal da Ação Católica*, o Secretariado criou diversas oficinas e cursos nacionais de cinema e organizou cineclubes e salas de cinema nas associações católicas e paróquias.

Vinculado ao *Office Catholique International du Cinéma - OCIC* (a federação internacional de centros católicos de cinema com sede em Bruxelas), o *Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira* consistia em uma instância representativa que contribuía para que decisões e práticas pudessem circular em rede, articuladas com diversas entidades católicas ao redor do mundo.

O *Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira* iniciou suas atividades em 1938, no Rio de Janeiro. Infelizmente, as atas do Secretariado da ACB disponíveis no acervo do Centro Loyola de Fé e Cultura iniciam-se somente a partir de 1940. Há, portanto, segundo funcionários do arquivo, atas indisponíveis correspondentes ao intervalo compreendido entre setembro de 1938 e agosto de 1940. Devido ao volume considerável de atas acessíveis (167 atas produzidas entre 1940 e 1950), considero que esse lapso não comprometa o resultado desta investigação em seu conjunto.

Analisando a primeira ata do ano de 1940, podemos perceber que a estrutura inicial do Secretariado de Cinema foi constituída pela Diretoria (composta um presidente, um secretário, um tesoureiro) e mais quatro auxiliares de censura. É importante ressaltar, no entanto, que ainda no ano de 1940 há uma deliberação no sentido de criar uma comissão de censura com dez membros, ao invés de sete: três integrantes da diretoria; quatro censores efetivos e mais três censores “não permanentes” que poderiam fazer parte da Comissão como estagiários e eventualmente tornarem-se efetivos, após um período preparatório. É relevante assinalar: nenhum dos membros integrantes do Secretariado de Cinema eram clérigos, toda a sua composição era formada por leigos católicos.

Em 1941, o Secretariado de Cinema da ACB funcionava de acordo com a seguinte estrutura organizacional: uma Diretoria; um Conselho Consultivo e um Conselho Executivo, dividido em três departamentos (Associações, Paróquias e Escolar), sendo que cada

Departamento possuía um chefe nomeado pela diretoria, escolhido, geralmente, entre indivíduos pertencentes aos diversos grupos leigos associados à Ação Católica.¹⁵⁹

O Conselho Executivo tinha como fim a coordenação do trabalho em prol da divulgação das críticas, princípios e diretrizes do Secretariado de Cinema, e estava dividido em três departamentos: Departamento de Associações, responsável por desenvolver atividades junto a diversas entidades católicas leigas, congregações e federações, a exemplo da *Liga Feminina da Ação Católica Brasileira*, a *Juventude Universitária Católica* e os *Homens da Ação Católica*; o Departamento de Escolar, que desenvolvia ações em estabelecimentos de ensino masculinos, femininos e mistos, ou ainda subdivididos em primários, secundários, religiosos e leigos; por fim, o Departamento de Paróquias, que definia setores de atuação com grupos de sete a dez paróquias ou pelo menos três paróquias em casos de “subúrbios distantes e despovoados”.¹⁶⁰

Não é meu objetivo detalhar em pormenores a estrutura organizacional do Secretariado da Ação Católica, mas sim focar em dois âmbitos que considero fundamentais para o desenvolvimento do meu argumento nesta pesquisa: a relação estabelecida entre membros do Secretariado de Cinema da Ação Católica e organismos estatais e o projeto de difusão da classificação moral de filmes através dos Boletins da Ação Católica.¹⁶¹

Um dos protagonistas a circular no âmbito do Secretariado de Cinema da ACB foi o intelectual católico Jonathas Serrano. Militante no campo religioso desde a juventude, Jonathas Serrano ocupou funções de liderança em diversas entidades católicas e tornou-se um renomado intelectual, tendo produzido uma vasta bibliografia sobre temas relacionados a

¹⁵⁹ Ata da 109ª reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1941, Livro n. 2

¹⁶⁰ Na ata referente à organização do Departamento de Associações, são elencados ainda outros grupos: Juventude Católica Brasileira; Juventude Feminina da Ação Católica Brasileira; Federação das Congregações Marianas; Ligas Católicas; União das Filhas de Maria; Confederação Nacional dos Operários Católicos; Juventude Operária Católica e Juventude Estudantil Católica e associações não federadas. Cf. Ata da 109ª reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, 08 de junho de 1941. Livro n. 2.

¹⁶¹ Uma análise pormenorizada da estrutura funcional do Secretariado de Cinema da Ação Católica pode ser consultada em: SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. Tese. (Doutorado em Memória, Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Vitória da Conquista, 2016.

cinema, educação e ensino de história.¹⁶² Formado em Direito pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, Jonathas Serrano, além de jurista, dedicou-se ao ensino de História e atuou como docente no Colégio Pedro II. Ocupou vários cargos comissionados no Ministério da Educação, durante as gestões de Francisco Campos e Gustavo Capanema no primeiro governo Vargas (1930 – 1946) e participou como membro de importantes instituições, como o Conselho Nacional de Educação, Comissão Nacional do Livro Didático, e a Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Além da militância católica leiga e entre tantas atividades em instituições políticas, acadêmicas e culturais, Jonathas Serrano destacou-se como poeta e crítico de cinema, atuando como colaborador para as revistas católicas *A Ordem*, do Centro Dom Vital e *Vozes*, de Petrópolis, além de ter sido colunista no jornal *O Tagarela*.¹⁶³

Podemos dizer que o período entre 1930-1945, a chamada “Era Vargas”, correspondeu a um momento fundamental no processo de modernização — conservadora — do país onde o Estado passou a ocupar um papel de destaque, sobretudo a partir das políticas autoritárias instauradas com o advento do Estado Novo (1937-1945). Os projetos de reforma nos campos trabalhista, de educação e cultura postos em marcha durante a Era Vargas foram amplamente visitados pela historiografia, e revelam a emergência de novas correntes de pensamento atreladas a uma reconfiguração institucional e política do Estado. A participação de intelectuais como mediadores desse debate foi crucial e decisiva para definir os rumos a serem tomados ao longo do processo de implementação do projeto político do governo Vargas, e a Igreja Católica — e seus intelectuais — não estavam à margem desse processo. Marcar presença no campo político-cultural, na verdade, se descortinava para os católicos uma

¹⁶² Algumas das principais obras de autoria de Jonathas Serrano na área de educação e teoria e metodologia da História são: *Epítome de História Universal* (1913); *Metodologia da História* (1917); *Filosofia do Direito* (1921); *A Escola Nova: uma palavra serena em um debate apaixonado* (1932); *História do Brasil* (1931); *Epítome de História do Brasil* (1933); *História da Civilização* (vol. I em 1933, vol II em 1939, vol. III em 1938, vol. IV em 1934 e vol. V em 1935); *Como se ensina história*. (1935); *Antologia Brasileira* (1942); *História da Filosofia* (1944). Publicou ainda *Cinema e Educação* (1931), em co-autoria com Francisco Venâncio Filho. Publicou diversos romances, contos e poesias, como *Evangeliário* (1907); *Coração* (1913), *A montanha de Cristo* (1932), *Ludovico* (romance, 1932), *Esta vida que passa* (1938); *O chalé e outros contos* (1938); Farias Brito (1939).

¹⁶³ Uma síntese da trajetória profissional de Jonathas Serrano pode ser consultada em: CAMPELO, Thaís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas. Especiaria*. Ilhéus: UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007. Para uma análise das contribuições de Jonathas Serrano no campo da cinematografia educativa no Brasil ver REIS JÚNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese (1889-1937)*. 2008. 251 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

excelente oportunidade de expandir sua esfera de atuação para além dos muros da Igreja e reconquistar o status privilegiado que havia perdido juntamente com o final do Império.¹⁶⁴

A Igreja Católica se mostrava então, disposta a dialogar com o Estado, e a voz dos intelectuais católicos repercutiu sobretudo no campo da educação e da cultura, espaços nos quais a experiência histórica pautada no conservadorismo e moralidade católicos fornecia subsídios para ação mais imperativa.¹⁶⁵ Jonathas Serrano não foi um protagonista solitário nessa empreitada, atuava em meio a diversas instituições que serviam de laboratório para difusão desse discurso e de um prestigiado círculo de intelectuais católicos leigos – Alceu Amoroso Lima, Van Acker, Leonel Franca, Everardo Backheuser, Pedro Anísio.

Jonathas Serrano esteve à frente de debates fundamentais sobre cinema e educação no país, tendo publicado uma obra pioneira no tema, *Cinema e Educação* (1931) onde expõe as bases do seu projeto pedagógico de utilização do cinema em sala de aula e a defesa de um modelo de *cinema educativo*. E os ventos políticos trazidos pelo governo Vargas foram favoráveis aos projetos pessoais e à trajetória profissional de Jonathas Serrano.

Serrano desempenhou uma importante função junto ao governo federal na década de 1930, tendo não apenas participado da elaboração do decreto que nacionalizava o serviço de censura cinematográfica e regulamentava o uso de filmes na instrução pública, como também ocupado o cargo de representante do Ministério da Educação e Saúde na Comissão de Censura criada pelo mesmo decreto 21.240 em 1932.¹⁶⁶ Jonathas Serrano se manteve como integrante da Comissão de Censura Estatal até 1934, quando a jurisdição da Comissão é transferida do Ministério da Educação para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores. É com a experiência acumulada ao longo desses anos no âmbito censório estatal e na atuação em diversos grupos católicos leigos que o nome de Jonathas Serrano estará mais uma vez

¹⁶⁴ A interpretação de diversos autores é no sentido de que a Igreja Católica e as associações leigas procuraram, historicamente, se relacionar diretamente com o Estado para ampliar sua área de influencia social. Segundo Inimá Simões, “a Igreja buscou um tratamento preferencial que compensasse a separação que se dera, do ponto de vista da legalidade, com a proclamação da República”. Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1998, p. 35.

¹⁶⁵ Em 1931 Getúlio Vargas baixou um decreto instituindo o ensino religioso facultativo em escolas públicas. No mesmo ano, Vargas deu pelo menos mais dois indícios que estava disposto a colaborar com a Igreja e promover uma relação política amistosa com os católicos: o reconhecimento de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil e a inauguração da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. Cf. SCHWARTZMAN, Simon. *Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil*. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia; Centro de Estudos Estratégicos, 2001, capítulo 5, p.3.

¹⁶⁶ Antes desse decreto, o “exercício censório” e a proibição de filmes no Brasil era geralmente realizada através da ação da polícia de cada localidade. A comissão de censura criada em 1932 era assim composta: a) de um representante do Chefe de Polícia; b) de um representante do Juízo de Menores; c) do diretor do Museu Nacional; d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação Cf. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932.

presente como principal formulador do anteprojeto de criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo no fim da década de 1930. Um inequívoco indicativo do forte prestígio que gozava no meio estatal é que seu nome foi um dos cogitados pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para presidir o Ince em 1937.¹⁶⁷ Se, por um lado, nesse ano Jonathas Serrano não assume a presidência do Ince — Roquette Pinto foi designado para assumir o cargo — por outro, Serrano ocupará em 1937, dois relevantes postos no âmbito estatal e religioso: foi nomeado para o Conselho Nacional de Educação e assumiu a presidência do *Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira*.

Com a breve biografia esboçada acima, tive por objetivo fornecer a dimensão da trajetória e a proeminência desse personagem em meio aos diversos projetos políticos, educacionais e culturais implementados durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. O que interessa a esta investigação, em particular, é justamente trazer a tona o papel desempenhado por Jonathas Serrano como engajado intelectual católico e sua articulação em importantes setores responsáveis pelo controle cinematográfico no governo varguista. Sem dúvida, sua formação como um engajado intelectual católico produziu um discurso conservador que orientou a prática censória cinematográfica. Seu entusiasmo em relação ao cinema e a crença no potencial transformador de um cinema educativo era tão consistente ao ponto de se dirigir, em 1939, ao Cardeal do Rio de Janeiro, Dom Sebastião Leme, sugerindo a criação no Brasil de um culto à *Notre Dame du Cinéma*, semelhante ao que havia sido iniciado pelos franceses no início da década de 1930 — com uma denominação, claro, melhor adaptada aos trópicos: Nossa Senhora do Bom Cinema.¹⁶⁸

E se Jonathas Serrano defendia um bom cinema, é importante esclarecer: o “bom cinema”, na sua concepção, seria fruto de uma produção comprometida com os valores e a moralidade cristã. Nas palavras de Serrano,

A ação repressiva, o combate ao mau cinema, é uma necessidade que se impõe. Não resolve, porém, satisfatoriamente o problema. A ação positiva, a produção, a circulação, a recomendação dos bons filmes é dever inadiável dos que amam a Arte, a Educação, a Cultura, digna do nosso século.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Cf. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p. 153-181.

¹⁶⁸ Carta enviada por Jonathas Serrano a D. Sebastião Leme sugerindo o culto de uma Virgem Maria protetora do bom cinema. 1939, Arquivo Nacional

¹⁶⁹ SERRANO, Jonathas. Cinema e psicologia. *Revista Mensageiro da Fé*, ano XXXIII, nº 18, 15 de setembro de 1935, p. 138.

A missão a ser cumprida diante da enorme abrangência e influência alcançadas pelo cinema se dividia em duas frentes: uma de repressão ao “mau cinema” e outra propositiva, de difusão, produção e incentivo ao “bom cinema”. Apesar de ter se voltado para as questões cinematográficas ao longo da sua passagem em diversos grupos católicos leigos, Jonathas Serrano anunciava, logo no início da década de 1930 — quando nem existia no Brasil uma entidade oficial católica ou estatal de censura cinematográfica — que a responsabilidade da constituição de um projeto de um cinema educativo não poderia ficar restrito somente ao âmbito religioso:

Cremos não tardará muito o dia em que afinal compreenderá o nosso governo a relevância do problema cinematográfico na nossa educação nacional. Virá então porventura a criação de um órgão central coordenador de todo o movimento em nosso país e em colaboração direta com o Instituto Internacional de Roma. Será o momento de pensar numa Conferência ou Congresso de Cinematografia Educativa no Rio de Janeiro e na Inauguração da Cinemateca Nacional.¹⁷⁰

Serrano alertava que enquanto não houvesse apoio oficial para esses empreendimentos, a iniciativa popular, a ação da imprensa e a própria Igreja Católica não poderiam desanimar da “grande cruzada” de difundir um cinema educativo no país; afinal,

Não faltam ocasiões e meios para que a iniciativa de cada um de nós se possa exercer com real proveito social: abstenção de qualquer auxílio, direto ou indireto, a filmes prejudiciais; crítica rigorosa e reprovação enérgica de quaisquer tentativas desvirtuadoras do caráter artístico e educativo do cinema, ainda que se mascarem sob falsos aspectos científicos e pseudoestéticos: propaganda entusiástica do que for digno de estímulo; interesse pela questão complexa do cinema educativo, estudando-o e acompanhando os progressos constantes da técnica, afim de cooperar na grande cruzada de modo eficiente e eficaz.¹⁷¹

Em pouco tempo, os anseios de Jonathas Serrano pela criação de novas instâncias de controle do campo cinematográfico tornariam-se realidade. Como exposto anteriormente, em 1932, o governo Vargas publicava um decreto relativo à regulamentação censória cinematográfica e em 1937 era criado o *Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira*.

Antes de iniciar uma análise sobre as principais atividades desempenhadas pelo *Secretariado de Cinema*, gostaria de assinalar a relevante presença de mais um personagem que circulou nesse ambiente: o cineasta Humberto Mauro.

O nome de Humberto Mauro aparece nas atas de reunião do *Secretariado de Cinema da ACB* como membro do Conselho Consultivo a partir de 1941, depois que ele havia sido

¹⁷⁰ SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cayeiras; Rio: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1931, p. 135

¹⁷¹ SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cayeiras; Rio: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1931, p. 136

convidado por Roquette Pinto em 1936 para integrar a equipe do Instituto Nacional do Cinema Educativo.¹⁷² Na opinião de Maria Lúcia Morrone, neste momento, essa escolha representou uma relevante aproximação entre Igreja e Estado em assuntos cinematográficos e educacionais.¹⁷³ Como veremos mais adiante, nas próximas décadas Humberto Mauro ainda marcará presença em outras importantes iniciativas católicas para o cinema.

Ao trazer à tona os nomes de personagens como Jonathas Serrano e Humberto Mauro tive a intenção de ilustrar a participação de intelectuais vinculados a organizações católicas com um trânsito importante na esfera governamental. A ideia é, a partir dessas posições, refletir sobre a trama complexa que envolve a circulação de intelectuais em diversos espaços destinados a exercer controle sobre o cinema, seja ocupando cargos públicos, relacionando-se com a alta hierarquia católica e a cúpula governamental, ou atuando em instituições católicas leigas. Apesar de não haver me debruçado na formulação de uma análise detalhada através do cruzamento de nomes dos integrantes do *Secretariado de Cinema da ACB* e a eventual ocupação dos mesmos em cargos públicos, acredito que a agência desses dois personagens contribui para um entendimento mais amplo e uma perspectiva conjuntural das relações envolvendo o Estado e a Igreja Católica nesse período. Arriscando-me em um exercício de operacionalização das categorias de Pierre Bourdieu, poderíamos pensar que a experiência acumulada no campo do conhecimento cinematográfico funciona como *capital cultural*, um recurso de poder nas mãos de determinados intelectuais, cuja posse permite a movimentação e a circulação desses agentes em determinados espaços sociais — neste caso específico, religiosos e estatais.¹⁷⁴ É importante lembrarmos que durante a década de 1940 e mesmo de 1950 escolas, institutos e cursos voltados para formação de profissionais do cinema eram

¹⁷² Ata da 5ª Sessão Conjunta do Secretariado de Cinema da ACB, 29 de abril de 1941, Livro nº 2

¹⁷³ O estudo de Maria Lúcia Morrone destaca três importantes vertentes que disputavam a utilização do cinema na década de 1930: Escola Nova (defendia o ensino laico), Igreja Católica e Estado Novo. Ao longo da década, estas instâncias eventualmente se aproximam e entram em confronto. O objetivo principal do trabalho de Morrone é analisar as práticas pedagógicas referentes ao uso do cinema nas escolas, mas, ao longo do texto, há uma análise sobre a influência católica na utilização do cinema, e como esta prática teria sido apropriada pelo Estado Novo. Cf. MORRONE, Maria Lúcia. *Cinema e educação: a participação da “imagem em movimento” nas diretrizes da educação nacional e nas práticas pedagógicas escolares*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FE/USP, 1997.

¹⁷⁴ O conceito de capital cultural desenvolvido por Bourdieu é extremamente abrangente e com múltiplas dimensões interpretativas; me valho dele aqui como um dos tipos básicos de *capitais* interdependentes (econômico, social e simbólico) que remete ao recurso ou estratégia de poder associado à posse de determinadas informações, conhecimentos e competências que funcionam como um mecanismo fundamental na mobilidade social e institucional dos agentes detentores. Cf. BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. [Tradução de Fernando Pinheiro] *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 96, p. 105-115, Julho 2013, Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 Out 2017.

muito escassos, e certamente a experiência e o conhecimento adquiridos pelos católicos nesse setor foram um importante material aproveitado na constituição de outras instâncias dedicadas ao controle cinematográfico.

Apesar de ter situado nas páginas anteriores a movimentação de agentes comprometidos com o controle cinematográfico em circuitos institucionais, buscarei trazer à tona a trajetória de outros personagens ao longo do texto, de modo a evidenciar a continuidade dessas relações em um período de tempo mais extenso.

Retomando o eixo de análise que estrutura esse capítulo, gostaria de iniciar a discussão relativa a alguns elementos referentes à natureza da prática censória realizada no âmbito do *Secretariado de Cinema da Ação Católica*. Como mencionado anteriormente, o Secretariado de Cinema era responsável por desempenhar diversas atividades no campo cinematográfico, mas destacarei apenas algumas ações que julgo vinculadas, de maneira mais próxima, ao âmbito do controle da produção fílmica e da censura moral.

Em 1941, apenas três anos depois da sua fundação, o Secretariado de Cinema da Ação Católica expandia sua área de atuação e começava a classificar também obras na área do teatro e da radiodifusão.¹⁷⁵ Apesar dessas novas atribuições, o Secretariado de Cinema se ocupou do campo cinematográfico como atividade principal, tendo classificado, até o fim do ano de 1942, cerca de duas mil películas e 40 peças de teatro.¹⁷⁶ Uma vez que o objeto desta pesquisa é a censura cinematográfica — e sob pena de desviar-me excessivamente do rumo que tracei —, concentrarei o foco de análise nesse campo específico, embora reconheça que uma pesquisa que contemple os diversos âmbitos de atuação da Ação Católica sem dúvida traria contribuições relevantes para uma compreensão mais sofisticada acerca da ação desse organismo no período.

Uma das funções mais importantes do *Secretariado de Cinema da ACB* era a produção e divulgação de boletins semanais com a classificação moral dos filmes distribuídos em território nacional. Os boletins com as críticas morais dos filmes foram concebidos de maneira a atingir uma ampla difusão: à medida em que eram confeccionados, eram enviados para os

¹⁷⁵ Em vista da expansão do seu campo de atuação, em 1941, o *Secretariado de Cinema da Ação Católica* altera sua denominação para *Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica*. Em 1945, a nomenclatura é alterada novamente para *Secretariado de Cinema e Teatro*, e, em 1946, por fim, adota o nome de *Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira*. Apesar de estar ciente dessas mudanças nas funções designadas ao organismo, optei por adotar, neste estudo, somente a primeira denominação (Secretariado de Cinema) e a última (Departamento Nacional de Cinema e Teatro). Além de deixar o texto mais fluido, isto porque considero que são denominações que possuem mais afinidade com o objeto da pesquisa, pois refletem momentos de mudanças mais relevantes no campo de censura cinematográfica.

¹⁷⁶ Ata da 6ª reunião plenária, dezembro de 1942, Livro n. 2.

três departamentos do Secretariado de Cinema e distribuídos em diversas paróquias, escolas, e associações católicas. Além desta distribuição mais direta, realizada quase sem intermediários (e com custos de produção e distribuição arcados pelo próprio Secretariado), o boletim era transmitido através de programas de rádio e ainda poderia ser entregue mediante o pagamento de uma pequena taxa a título de assinatura para particulares, revistas e jornais. Nas atas do Secretariado de Cinema são mencionados com frequência pedidos de diversos lugares do país para a remessa dos boletins.

É possível encontrar a reprodução da classificação dos boletins do *Secretariado de Cinema* em diversos periódicos da década de 1940 e 1950, como ilustrado na *imagem 3*, que contém um extrato publicado na revista católica *A Ordem*:

Cinemas

QUER IR AO CINEMA OU AO TEATRO? Não se esqueça de recorrer à Censura de FILMES e PEÇAS TEATRAIS. Não se deve assistir a um filme ou a uma peça teatral sem ter a certeza de que seja pelo menos ACEITAVEL. É questão de consciência.

A CONQUISTA DO ATLANTICO, da Paramount, com Douglas Fairbank Jr., no «Rex»

Esta película descreve-nos as primeiras tentativas de travessia do Atlantico por navios a vapor. A parte romantica é tratada com discreção. Algumas cenas de embriaguês não chegam a prejudicar o filme. Póde ser visto por todos. *Acceptavel.*

(De «O Legionario», de São Paulo, de 7 de Abril de 1940).

ALEM DO INFERNO, da Metro, com Robert Montgomery e Midge Evans, no «Bival»

A guerra submarina. Sequencias comicas com Jimmy Durante, por entre outras de intensa emoção. *Só para adultos.*

(Do «Boletim do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira».)

AMOR DE UM ESPIA, da Metro, com Wallace Beery e Robert Taylor, no «São Pedro»

Cenas de banditismo, lutas corporais, tiroteios entre traficantes de escravos, assassínios, deshonestidades, mentiras e outras passagens não edificantes ou violentas, *vedam o filme a crianças e a adultos facilmente impressionaveis.*

Imagem 3: Difusão do boletim de cinema do Secretariado da Ação Católica Brasileira na Coluna “cinema” da Revista *A Ordem*, 4 de agosto de 1941 (RN)

Com efeito, a repercussão dos boletins parecia atingir um vasto alcance, e os critérios avaliativos dos censores do *Secretariado de Cinema* pareciam ser compartilhados por diversos setores da sociedade. O serviço de classificação moral executado pelos censores do Secretariado de Cinema serviu aos propósitos da própria Divisão de Censura e Diversões Públicas, órgão de censura estatal. Não foram raras as visitas de censores do DCDP às dependências do Secretariado de Cinema da Ação Católica solicitando a utilização dos boletins no âmbito de programas realizados pelo governo. Uma dessas visitas foi do censor e “amigo do bom cinema” Augusto Joaquim de Sant’Anna:

A convite do Sr. Presidente compareceu à reunião o Dr. Augusto Joaquim de Sant’Anna, antigo cineasta e amigo do bom cinema que solicitou nosso concurso para que a Divisão de Cinema, de cuja comissão é membro integrante, se utilize das nossas classificações para os filmes a serem exibidos nas escolas da prefeitura. O concurso solicitado não só foi aceito como mereceu unânimes aplausos dos presentes.¹⁷⁷

A relação entre a classificação moral levada a cabo pelos católicos leigos e os desígnios da DCDP, como veremos, irá se tornar mais íntima.

Até 1948, os censores do Secretariado de Cinema assistiam as películas que estavam em cartaz e elaboraram as avaliações morais, que eram posteriormente discutidas em reuniões semanais com a presença da diretoria. Somente depois dessa deliberação a classificação dos filmes era encaminhada para ser mimeografada e distribuída. Como mencionei, esse era o processo de produção e difusão dos boletins até 1948. A partir deste ano, pode-se dizer que o *Secretariado de Cinema* adentra em uma nova fase, “reorganizando suas atividades de modo a atingir o objetivo de orientar aos católicos e conseguir a elevação cultural e moral dos espetáculos cinematográficos e teatrais”.¹⁷⁸ O *Secretariado* muda até mesmo a sua denominação, passando a se chamar *Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira*, assumindo uma terminologia mais abrangente e típica da burocracia estatal.

Em 1948 há uma importante mudança na posição ocupada pelo Secretariado de Cinema, uma vez que seu âmbito de ação e poder de influência se reformula e a entidade católica consegue ingressar de maneira decisiva no terreno das práticas institucionais estatais.

¹⁷⁷ Ata da 84 reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1940. Ao mencionar a “divisão de cinema”, o redator da ata refere-se provavelmente à *Divisão de Cinema e Teatro* do Departamento de Imprensa e Propaganda, a quem cabia a censura prévia de filmes na época.

¹⁷⁸ Ofício circular emitido pelo Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica aos bispos e arcebispos. 24 de junho de 1948.

Em 6 de maio de 1948, o presidente Eurico Gaspar Dutra baixa um decreto autorizando entidades especializadas e educativas “interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos” a exercerem a função de assistência à censura prévia estatal.¹⁷⁹ Em outras palavras, instituições que detinham notório conhecimento e experiência no terreno das diversões públicas, poderiam auxiliar o órgão estatal no serviço de censura. O Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira se encaixava nesse perfil, e passava agora, *oficialmente*, a prestar serviços ao Estado. A concessão estatal sem dúvida foi bem recebida entre os católicos, como deixa claro a ata de reunião do Departamento que informa sobre o novo status alcançado pelo grupo:

Passando-se à Ordem do Dia, foi comentado o Decreto nº 24.911, de 6 de maio, assinado pelo Sr. Presidente da República, autorizando a assistência aos trabalhos de censura prévia às entidades especializadas e de fins educativos, interessados na elevação do nível dos espetáculos públicos. O Departamento Nacional de Cinema e Teatro, que se enquadra dentro do artigo, habilitou-se perante o Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores, pedindo a concessão para a assistência da censura prévia para a sua diretoria pelo ofício cuja cópia foi arquivada. Enviou também o Departamento, telegrama de congratulações ao Sr. Presidente da República e Ministro da Justiça.¹⁸⁰

Como anunciado pela *Diretoria do Departamento de Cinema e Teatro*, a aproximação com a esfera estatal “foi uma grande conquista” que acarretou mudanças na dimensão da reestruturação produtiva dos censores católicos. Estes deveriam ser atualizados acerca das novas “normas para a censura prévia dos filmes” e devidamente orientados sobre a “maneira de proceder em face da censura oficial”:

Sobre a “maneira de proceder em face da censura oficial”, determinou-se: a maior delicadeza e respeito para com a turma da censura policial. Falar o menos possível. Quando interpelados sobre o filme, dizer que não devemos nos externar individualmente, senão em conjunto com o departamento. Entrada e saída na hora certa. Tomar nota do roteiro, antes, ou durante a exibição.¹⁸¹

Em relação ao aspecto técnico da elaboração da crítica moral de películas, estas deveriam ser classificadas de acordo com as categorias de *recomendável, para todos*,

¹⁷⁹ O decreto 24.911 de 6 de maio de 1948 altera a redação do artigo 134 do Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, passando a vigorar com a seguinte redação:

Art. 134. O Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores poderá autorizar a assistência aos trabalhos da censura prévia, em caráter permanente ou ocasional, e representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos, sem ônus para o Tesouro, e sem que isto importe em qualquer intervenção nos trabalhos da censura

Parágrafo único. A Secretaria do S. C. D. P. comunicará, com a devida antecedência, às entidades de que trata este artigo, o horário e local das exibições prévias e dos ensaios gerais.

¹⁸⁰ Ata da Reunião Ordinária da Diretoria do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. 19 de maio de 1948, Livro n. 3.

¹⁸¹ Ata da Reunião Extraordinária. 18 de junho de 1948, Livro n 3.

aceitável com restrições, para adultos, para adultos com restrições, prejudicial e desaconselhável, e o exame dos censores deveria seguir as seguintes diretrizes:

Nas críticas, devemos considerar a ideia central da peça. Considerar o filme sobre 3 aspectos: artístico, pedagógico e moral. Quanto à parte artística, considerar o cenário, a interpretação, o som, e a fotografia. Quanto à parte pedagógica, considerar a influência do assunto no público; e moral, procurar justificar a classificação moral.¹⁸²

Assim, os censores do *Departamento* passaram a exercer uma censura prévia, assistindo aos filmes antes da sua estreia oficial, juntamente com os censores federais. Podemos dizer, portanto, que os censores católicos participaram do processo de censura estatal junto com os técnicos do governo, mesmo que por um breve lapso de tempo entre os anos de 1948 e 1961.

Se ao longo da década de 1940 é possível perceber o início de uma movimentação no sentido de aproximação da prática censória católica com o âmbito estatal, é a partir de 1948 que esta tendência se torna mais evidente, com a incorporação da classificação moral de filmes realizadas por censores do *Departamento Nacional de Cinema e Teatro da ACB* ao serviço de censura exercido pelo Estado. Como esclarece o padre Guido Logger:

Desde 1948 gozamos da licença para assistir à censura prévia, feita na capital federal pela Polícia de todos os filmes que entram no Brasil. O acesso de um serviço católico às sessões de censura prévia do Estado é um fato único no mundo, verificado no Congresso do “1^o Office Catholique International du Cinéma”, em 1954, na Colônia. No mundo inteiro, a censura católica assiste à estreia do filme num cinema lançador e somente depois pode dar a sua cotação moral.¹⁸³

É interessante notar que neste momento, o organismo de controle administrado por católicos leigos se associa, por um lado, ao âmbito estatal, mas também parece tecer relações mais estreitas com grupos pertencentes à hierarquia católica. A partir de 1948, por exemplo, é possível constatar a presença do Monsenhor Helder Camara nas reuniões promovidas pelo *Departamento Nacional de Cinema e Teatro*, momento em que foi designado vice-assistente do Secretariado da Ação Católica Brasileira.

O *Departamento Nacional de Cinema e Teatro* encerrou suas atividades em 1950, tendo sido extinto juntamente com outros departamentos da *Ação Católica Brasileira*. A atividade de censura cinematográfica e classificação moral de filmes é retomada através do *Serviço de Informações Cinematográficas (SIC)*, o serviço de censura da *Central Católica de Cinema*, organismo criado dentro da estrutura da Conferência Nacional de Bispos do Brasil

¹⁸² Ata da Reunião Extraordinária. 18 de junho de 1948, Livro n 3.

¹⁸³ RCC, Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC, Padre Guido Logger, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959, p. 12

(CNBB -1952). A recomposição da prática censória católica no início da década de 1950 teria sido marcada portanto, pelo declínio da posição privilegiada ocupada pela *Ação Católica* junto ao episcopado e a ascensão de uma entidade de natureza eclesiástica, a CNBB.¹⁸⁴ Considero que a perda de influência da esfera de ação institucional dos católicos leigos no campo cinematográfico, a partir desse momento, seja fundamental para pensarmos a dinâmica assumida pela Igreja Católica perante à censura durante os anos de ditadura militar, tema que será retomado nos capítulos seguintes. Neste momento, caberia a seguinte questão: os militantes do *Serviço de Informações Cinematográficas* não continuaram presentes nas atividades realizadas no âmbito da censura federal? Esta é uma questão que não tem uma resposta simples. Não consegui encontrar nenhum trabalho de referência sobre o SIC; ele é mencionado *en passant* em alguns artigos, teses e dissertações, sempre de maneira rápida e superficial. Não pude localizar a documentação produzida por este órgão, que tinha sede no Rio de Janeiro, e imagino que este material deve estar sob a guarda de alguma instituição da Igreja Católica, mas não disponível para consulta. Em face da falta de fontes que permitam determinar com precisão a trajetória do SIC, arrisco conjecturar que este órgão tenha se distanciado do âmbito estatal de controle cinematográfico, pois não encontrei nenhuma menção ao SIC nos documentos produzidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. Imagino que se esta relação tivesse se perpetuado, o organismo de censura federal que funcionou durante a ditadura militar teria produzido algum registro sobre esta passagem. Justamente por isso sustento aqui que no caso brasileiro observamos uma aproximação dos censores católicos com a esfera do Estado, mas esta foi uma relação contingencial verificada entre o fim da década de 1930 até 1961. Claro, não é pelo fato de ser circunstancial que se torna um elemento irrelevante para esta análise, pelo contrário: considero fundamental para se perceber as complexidades e construir uma reflexão mais sofisticada sobre as relações tecidas entre Igreja e Estado nesse período.

Ao identificarmos o trânsito de censores católicos dentro da esfera estatal e a apropriação pelos censores federais do *savoir faire* aperfeiçoado nas oficinas católicas de classificação de filmes, suscita-se a seguinte questão: a aproximação dos católicos com o âmbito estatal verificada sobretudo a partir de 1948 não invalidaria uma das hipóteses centrais desta tese, de que os católicos no Brasil configuraram um grupo de pressão no campo da

¹⁸⁴ Em 1950 foram extintos todos os órgãos da ACB devido a reforma no organismo central do apostolado leigo oficial. Cf. RCC, Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC, Padre Guido Logger, n.13, n. 3, agosto de 1959, p. 11

censura cinematográfica, apartados do Estado? Não acredito que comprometa esta hipótese, uma vez que sustento que os católicos permaneceram afastados das práticas de censura exercidas em âmbito estatal durante a *ditadura militar*. O fato dos censores católicos e censores federais terem se aproximado durante determinado momento revela a existência de um espaço de colaboração, mas provavelmente esta experiência chega ao fim com o processo de centralização da censura de diversões públicas a partir do início da década de 1960, como veremos adiante.

Pelo que é possível constatar a partir da literatura especializada, a partir de 1957, sob a liderança do Padre Guido Logger, o *Serviço de Informações Cinematográficas* da CNBB torna-se mais atuante no campo de classificação moral de filmes e se mantém em atividade até 1975.¹⁸⁵ O *Serviço de Informações Cinematográficas* possuía uma estrutura organizacional composta por uma comissão de treze a quinze membros, dentre médicos, advogados, mães de família, professoras e assistentes sociais, além de um único sacerdote que respondia perante o Espiscopado — o próprio padre Guido Logger, diretor da Comissão de classificação de filmes.¹⁸⁶

Em passagem por Belo Horizonte por ocasião do oferecimento do *Curso de Moral e Crítica Cinematográfica*, o padre Guido Logger explica o funcionamento da comissão de censura da *Central Católica de Cinema*:

É composta por elementos que possuem cursos especiais para o julgamento de filmes sendo eles pais e mães de família, médicos, advogados, professores e estudiosos dos problemas sociais do cinema. Eu sou o único sacerdote. Cada crítico tem o seu dia de censura. Os julgamentos dos filmes são feitos imediatamente, e, na ocasião do lançamento são resumidos no Boletim da Associação de Pais de Família do Rio, sendo mais tarde mimeografados e mandados para as capitais de todos os estados e para todos a quem possam interessar. O SIC mantém ainda um fichário para atender a todas as solicitações que lhe são enviadas, principalmente do interior, onde os filmes demoram mais a serem exibidos, também para o caso de reprises.¹⁸⁷

O procedimento de produção das classificações morais é detalhado ainda em outra passagem:

A nossa equipe assiste ao filme e logo depois comunica ao Centro o título do filme e a sua cotação. Mais tarde envia a sua crítica completa com os motivos das restrições para esta ou aquela categoria de espectadores. No Centro (Palácio S. Joaquim, Rua da Glória, 446), comparamos a cotação dos nossos censores com a cotação católica

¹⁸⁵ Além de Guido Logger, a avaliação moral era realizada por também por Ronald Monteiro, crítico de cinema. Na documentação, constam as seguintes iniciais referentes aos nomes dos outros censores: L.S.F., F.I, F.H e F.B.

¹⁸⁶ LOGGER, Guido. Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959, p. 12

¹⁸⁷ LOGGER, Guido. O cinema é um meio de valorização do homem e de formação da personalidade. *Jornal O Diário*. Belo Horizonte (MG), 09 de junho de 1957.

de outros países. Temos informações da Legion of Decency, dos Estados Unidos, da C.C.R.T, da França, da C.C.C., da Itália, da C.A.C.C., da Bélgica, da K.F.C, da Holanda, da C.C.O.C, de Cuba. Se a divergência da cotação dos nossos censores for grande será necessário estudar o assunto pessoalmente com eles e ver suas razões. As críticas completas são incluídas no Boletim do SIC, saindo duas vezes por mês e enviado aos nossos correspondentes nos Estados, mais ou menos 250, para a divulgação oportuna em suas cidades ou zonas.¹⁸⁸

Assim como o Secretariado de Cinema da ACB, a *Central Católica de Cinema* — ao qual o SIC era subordinado — tinha como um dos seus principais objetivos a organização e difusão da classificação moral dos filmes lançados em território nacional, e orgulhava-se de ter classificado, durante o ano de 1959, 744 películas.¹⁸⁹ Similar ao procedimento adotado pelo *Departamento de Cinema e Teatro da ACB*, as classificações elaboradas pelo SIC eram publicadas regularmente em boletins e semanalmente no Boletim da Associações dos Pais de Família do Rio de Janeiro, além de serem distribuídas via remessa postal para assinantes, gratuitamente em paróquias e escolas e republicadas em jornais e revistas.¹⁹⁰ Um diferencial do SIC foi a publicação de catálogos que reuniam todas as cotações de películas realizadas durante determinado período, sendo o primeiro Catálogo Geral de Filmes publicado em 1958 contendo a avaliação de 1827 filmes classificados entre os anos de 1955 e 1958. O segundo volume do catálogo foi publicado em 1959 com a cotação de 548 filmes classificados entre os meses de julho de 1958 e julho de 1959. O terceiro catálogo de filmes do SIC foi publicado em 1960 (referente ao período de 1959-1960, com 707 filmes classificados) e o quarto catálogo em 1961 (referente a 1960-1961, com 851 cotações). Apesar de uma quantidade substancial de películas classificadas, o diretor da comissão de censura do SIC queixava-se da falta de pessoal para realizar o trabalho. Segundo Guido Logger, a tarefa de classificar um filme custava ao censor cerca de 3 a 4 horas, incluindo o tempo de deslocamento até a cabine, o tempo de projeção do filme, fora trailers. Diante desta dificuldade, o padre se questionava “quantas pessoas, casadas ou solteiras, donas de casa ou homens que trabalham com possibilidade de sacrificar uma manhã ou uma tarde inteira? E essas pessoas ainda devem conhecer bem o cinema, ter instrução e formação moral e religiosa segura”.¹⁹¹

¹⁸⁸ LOGGER, Guido. Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*. Padre Guido Logger, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959, p. 12

¹⁸⁹ Do total de 744 filmes classificados, 304 eram produções estadunidenses. Cf. Serviço de Informações Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1959. Centro Loyola de Fé e Cultura/PUC-Rio.

¹⁹⁰ Os boletins da SIC eram regulares, mas não há uma periodicidade exata: de modo geral, eram publicados dois a três boletins por mês.

¹⁹¹ LOGGER, Guido. Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959, p. 12

Apesar das queixas do padre Guido Logger, através da análise da compilação nos catálogos produzidos pelo SIC constata-se que foram examinados, entre os anos de 1955 e 1961 o volume de quase quatro mil películas. Durante esse período, os censores do SIC realizavam um processo de censura prévia juntamente com os censores do Serviço de Censura do Estado (SCDP), assistiam os filmes junto com a equipe da censura federal. Essa dinâmica é radicalmente alterada com o início do processo de centralização e aperfeiçoamento da censura de diversões públicas posto em marcha pelo governo a partir do início da década de 1960. Com a inauguração da nova capital em 1961 e a transferência da administração federal do Estado da Guanabara para Brasília, a aliança oficial formada entre censores católicos e censores estatais estava desfeita. Nos anos subsequentes, o SIC prossegue exercendo a prática censória, mas em intensidade menor que a observadas nas décadas anteriores. Entre 1965 e 1967 classificaram-se cerca de duzentos filmes por ano, e por fim, em 1967 foi extinta a classificação moral do SIC, de acordo com a orientação da Assembleia Geral do OCIC em 1966. As inflexões ocorridas a partir do golpe de 1964, no entanto, serão retomadas no próximo capítulo.

Antes de encerrar este capítulo, gostaria de apresentar mais duas importantes iniciativas no meio cinematográfico vinculadas à Igreja Católica na primeira metade do século XX: uma referente ao campo da imprensa e a outra, no campo acadêmico. Essa abordagem será realizada a partir do estudo de duas experiências que — não por mera coincidência — tiveram lugar na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Em Belo Horizonte tivemos um dos mais importantes cineclubes católicos do país, marcado por uma intensa atividade e responsável pela formação de uma cultura cinéfila na cidade. Junto à *Ação Católica*, a *Revista de Cultura Cinematográfica* e a Escola Superior de Cinema são trazidas à este estudo como espaços em que foram mobilizados discursos, práticas e representações sobre o cinema, conformando um ambiente multifacetado no qual o catolicismo desenvolveu estratégias de ação e influência na sociedade.

Fundada em 1957 “atendendo aos apelos do Papa Pio XII pela criação de órgãos moralizadores do cinema e difusores do bom espetáculo cinematográfico”¹⁹², a *Revista de Cultura Cinematográfica*, iniciativa da União dos Propagandistas Católicos em parceria com o Cine Clube Belo Horizonte, foi um importante instrumento não apenas de informação acerca das últimas estreias no mundo do cinema, mas de formação e educação

¹⁹² *Revista de Cultura Cinematográfica*. Lançamento da Revista de Cultura Cinematográfica, vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957, p. 77.

cinematográfica entre os leitores. Diferentemente dos boletins — com citações direcionadas para um público não especializado —, a *Revista de Cultura Cinematográfica* era uma publicação de natureza mais densa, com em média oitenta páginas de conteúdo que explorava as novas correntes e teorias do cinema e produzia elaborados ensaios e críticas cinematográficas. Apesar do caráter intelectual e da proposta de debater questões estéticas, técnicas e críticas a respeito da produção fílmica, a *Revista* possuía linguagem acessível, formato de bolso, impressão em tipos grandes e evidente preocupação pedagógica.

O posicionamento da Revista em relação à necessidade da existência da censura — e da ação católica — justificava-se, fundamentalmente, em um discurso moralizador e na convicção da incapacidade do espectador de julgar, por si próprio, a inconveniência de uma película. Como esclarece a matéria *Possibilidades e limites da verdadeira cultura cinematográfica, tecnicamente* o espectador poderia tirar proveito de qualquer produção cinematográfica. No entanto, o espectador carrega uma série de *limitações*, dentre elas, idade, sexo, maior ou menor atividade imaginativa e emocional, temperamento, desequilíbrio psíquico. Em vista dessas *limitações* — sobretudo inerentes à juventude — resultam duas condutas complementares: a primeira relacionada à censura; a segunda, à formação do espectador:

Compreende-se perfeitamente o papel da censura: o seu papel consiste em afastar aqueles filmes cuja influência se julgue pernicioso ou proibir determinadas passagens que possam ser nocivas à assistência. [...]. A missão da censura é preventiva. Sua finalidade é moralizar as sessões cinematográficas e zelar pela formação do homem em todos os sentidos, afastando de nossas telas filmes que, pelo seu enredo, impeça o desenvolvimento normal das nossas crianças e jovens.¹⁹³

Estava claro, para os católicos, que o ato de exercer a classificação moral de películas não configurava uma “censura católica”. Como esclarece, de maneira controversa, o Padre Guido Logger, a censura não supõe apenas a classificação de filmes em diversas categorias de acordo com a faixa etária, mas, também “o direito de cortar cenas condenáveis e até filmes inteiros. E isso é tarefa do Estado.”¹⁹⁴

E, em fins da década de 1950, com o desenvolvimento de uma precursora indústria de pornochanchada no país, os católicos consideravam ter razões de sobra para demandar uma

¹⁹³ Cinema e juventude. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 11, ano 2, abril-maio 1959, p. 1

¹⁹⁴ É curioso notar que apesar de esclarecer que o ato de censurar é exclusivo do Estado, o título do artigo do Padre Guido Logger o contradiz, uma vez que o Serviço de Informações Cinematográficas era um órgão oficial vinculado à hierarquia católica: *Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC* (o grifo é meu). Cf. RCC, *Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC*, Padre Guido Logger, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959, p. 11

censura mais rígida por parte do Estado. Já na edição inaugural da *Revista de Cultura Cinematográfica* em 1957, Geraldo Fonseca, Secretário da Revista, já expressava sua preocupação com a suposta escalada de imoralidades que se propagava nos meios de comunicação, e tecia duras críticas em relação à negligência da censura estatal perante tal situação:

A situação atual do cinema no Brasil está a impor a imperativa atenção daqueles que prezam essas coisas hoje relegadas para o terreno da esquisitice: moral, cultura, arte, etc. [...] Hoje, escudados em amparos governamental, tem os picaretas arvorados em cineastas no Brasil campo aberto para as suas incríveis e audaciosas investidas. [...] O importante é produzir. Semanalmente mais. Entulhar a mentalidade dos brasileiros com a pornografia falada pela boca dos Ankito, Carequinha, Oscarito e outros diminutivos que diminuem a cultura no Brasil. O Sr. Lulu de Barros com uma equipe bastante treinada em indecentes reboleios, cantores de rádio que deveriam estar mais entregues ao seu aprimoramento artístico, imitadores de homossexuais, com a pior classe de elementos da técnica cinematográfica, produz agora a mancheias. Filme não falta. Piadas indecentes — o povo gosta, o govêrno as permite nos filmes e a Censura declara: “livre” — “Boa qualidade”, “Assinado”, “Fulano de tal”, “Chefe do SCDP”. E assim, com geito vai, a picaretagem avançando na bilheteria.¹⁹⁵

Embora no período em que a matéria foi escrita ainda houvesse uma colaboração oficial dos católicos com a censura federal, percebemos através das queixas de Geraldo Fonseca que provavelmente nem todos os filmes eram analisados em conjunto pelas duas instâncias, religiosa e estatal. Ou, ao menos, que havia grandes divergências entre as classificações realizadas nos dois âmbitos. Ao que parece, os critérios morais da censura federal eram menos rígidos que aqueles adotados pelos católicos: o SCDP, por exemplo, licenciava “livremente uma destas picaretagens intitulada *Baronesa Transviada*”.¹⁹⁶ Geraldo Fonseca, no entanto, vangloriava-se da incisiva reação mineira para a classificação da *Baronesa Transviada*: “os mineiros em Belo Horizonte recensuraram as coisas enlatadas: Laudo carioca: livre — Laudo mineiro: impróprio para menores de 18 anos”.¹⁹⁷

Já o comprometimento da *Revista* com a formação moral do leitor/espectador, aparece de maneira evidente no editorial de 1958:

Por aí se vê que a influência do cinema na sociedade pode ser no sentido do bem e do mal. A penetração dos maus filmes constitui um sério problema. É necessário grande vigilância, principalmente por parte dos bons católicos, que devem orientar

¹⁹⁵ FONSECA, Geraldo. Em defesa do (bom) cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*. vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957, p. 53

¹⁹⁶ FONSECA, Geraldo. Em defesa do (bom) cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*. vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957, p. 53

¹⁹⁷ FONSECA, Geraldo. Em defesa do (bom) cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*. vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957, p. 53

os incautos e fazer forte combate às películas imorais, ou a quaisquer filmes, que possam inocular nas almas inocentes a semente da maldade.¹⁹⁸

Percebe-se, portanto, que a concepção de controle cultural veiculada na *Revista de Cultura Cinematográfica* fazia referência não somente a uma “simples proteção negativa mediante a difusão da qualificação moral das películas”¹⁹⁹: em fins da década de 1950, percebemos que o posicionamento da Igreja Católica em relação aos meios de comunicação muda substancialmente, e se preocupa, cada vez mais, com a tarefa de educar para uma verdadeira “cultura cinematográfica”, que não poderia ser conhecida “à margem das leis morais”.²⁰⁰

De acordo com os seus idealizadores, a *Revista de Cultura Cinematográfica* foi lançada fazendo “questão fechada da defesa da moral no cinema”²⁰¹ e tinha como missão

o combate à conspiração de uma das maiores artes jamais dadas ao homem desfrutar, e que infelizmente, por descuidar dos governantes, educadores e responsáveis pelas condições dos que estão inibidos de uma opinião formada, atirada ao abismo da depravação em nome da livre criação, da pornografia em função do avantajado pé de meia bilhetérico, detalhes estes e outros que, se reúnem e se harmonizam em pontos altamente prejudiciais — o desserviço à cultura, o descaso às condições que devem reger as diretrizes que orientam a família, a mostra ao mundo de um país onde nas casas legislativas se renega o divórcio, se condena o jôgo, e por outro lado se faculta ao povo o pior cinema, completamente ineficaz como veículo de cultura, mas amplamente pejado de detalhes absolutamente perigosos, isto a começar pelo que teimam em chamar: cinema nacional, mas que de forma alguma possui características ou credenciais e (porque não dizermos) sangue nacional nos diagramas das coisas pornográficas postas em cena.²⁰²

Seguindo à risca as diretrizes da *Encíclica Miranda Prorsus*, promulgada em dezembro de 1957 com o intuito de reforçar os preceitos da *Vigilanti Cura* (1936), a *Revista de Cultura Cinematográfica* deveria funcionar como um instrumento de educação do espectador. Diversas matérias publicadas na *Revista de Cultura Cinematográfica* deixam evidente essa mudança de postura da Igreja. Em um primeiro momento, na década de 1930, sob os auspícios da *Vigilanti Cura*, o apostolado cinematográfico teria uma feição de cruzada, “consistia em grandes campanhas públicas de boicote sistemático às más películas”²⁰³. Com

¹⁹⁸ *Revista de Cultura cinematográfica*. Editorial, vol 2, n. 8, Belo Horizonte, nov de 1958, p.1

¹⁹⁹ É necessário fomentar a cultura cinematográfica. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, vol 1, n. 1, Belo Horizonte, ago de 1957, p. 35

²⁰⁰ É necessário fomentar a cultura cinematográfica. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*. vol 1, n. 1, Belo Horizonte, ago de 1957, p. 36

²⁰¹ *Revista de Cultura Cinematográfica*. Editorial, vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957, p. 3

²⁰² *Revista de Cultura Cinematográfica*. Editorial, vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957, p. 2

²⁰³ Apostolado Cinematográfico. Lauro de Oliveira (Secretário Geral do Centro de Orientação Cinematográfica - Recife). In: *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte, v. 2, n. 8, nov 1958, p. 22

efeito, o impacto da *Vigilanti Cura* se deu sobretudo na intensificação das atividades censórias de grupos católicos já existentes e na organização de novos grupos dispostos a realizar a classificação moral de filmes. O excerto de uma matéria da RCC traz de maneira inequívoca a nova postura a ser adotada:

Já de há muito que se fala na necessidade de educar o público. Ninguém discute mais o fato de que a divulgação das cotações morais — que é feita no Brasil desde 1937, com regularidade — constitui o lado negativo da ação cinematográfica católica. Precisamos interessar-nos, também, pelo lado positivo desta ação — **formar o público**.²⁰⁴

A proposta de educação cinematográfica ganha força em um segundo momento, na década de 1950, e se concentra em dois eixos principais: na formação de um espectador capaz de “reagir convenientemente em face do espetáculo cinematográfico”, e na inserção do cinema, tanto em programas de estabelecimentos de ensino quanto na formação de meios dirigentes como medida para educação do grande público.²⁰⁵

Recomendava-se, nesse sentido, a introdução do estudo do cinema em seminários e a realização de cursos para sacerdotes e intelectuais católicos. Em fins da década de 1950, a consolidação da indústria hollywoodiana como produto de consumo por excelência em escala mundial e a emergência de movimentos cinematográficos revolucionários — social e esteticamente — como a *nouvelle vague* francesa e o neorrealismo italiano gestaram o cenário efervescente da década de 1960. É na esteira desse cenário de aceleradas transformações culturais, sociais e políticas em todo o mundo, que a construção de uma cultura cinematográfica através de uma ação pedagógica tornava-se uma questão cara — e urgente — à Igreja Católica.

A publicação de revistas especializadas fazia parte da frente de combate da Igreja Católica, já que uma preparação adequada do espectador se daria também através da “disponibilidade de uma série de publicações que abarque desde a revista de alta cultura cinematográfica até o periódico de hábil divulgação das películas”.²⁰⁶ A criação e difusão de cine-clubes e cursos específicos de cinema aliavam-se à essa frente, e sobre eles me debruçarei nas páginas seguintes.

²⁰⁴ COELHO, Valdir. O cinema católico no nordeste. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 14, ano 3, out-nov de 1959, p. 17.

²⁰⁵ No tocante à dimensão pedagógica, ressalto que a União de Propagandistas Católicos, responsável pela publicação da RCC, possuía uma produtora de filmes chamada FILMES UPC, e anunciava na RCC a venda de filmes de curta metragem “ próprios para colégios”, como *A Santíssima Virgem Maria*, *O papa e o nascimento da televisão* e *A cidade do Vaticano*.

²⁰⁶ Possibilidades e limites da verdadeira cultura cinematográfica. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, ano 2, n. 9, vol. 2, Belo Horizonte, dez-jan 1958-1959, p. 9

Além de publicações especializadas e produção de boletins com cotações morais, o cine-clubismo foi uma das importantes vertentes de atuação da *Ação Católica*. Fundado em Belo Horizonte na década de 1940, o Cine-Clube da Ação Católica se tornou um dos cineclubes católicos mais influentes do país, e reuniu um grande número de cinéfilos e intelectuais dedicados à difusão de um discurso e instituição de práticas moralizantes voltadas à produção cinematográfica.

O Cine Clube Ação Católica muda de nome em 1959 e passa a se chamar Cine-Clube Belo Horizonte (CCBH), contando, a partir desse ano, com reuniões semanais na Igreja de São José e cerca de 200 associados, grande parte deles estudantes secundaristas que pertenciam a movimentos estudantis católicos. A principal diretriz que orientava as práticas do CCBH era formação de um público — de espectadores e educadores — que incorporasse a *cultura cinematográfica* transmitida através de diversas iniciativas: críticas, sessões comentadas, cursos, palestras, festivais, conferências, publicação de artigos em revistas e jornais. Ao longo da sua existência — que perdurou até o ano de 1963 —, o CCBH foi responsável pela organização de diversos cursos de cinematografia e técnica fílmica, visando não somente a formação de um espectador especializado no assunto, mas também a formação de diversos profissionais do cinema, cinegrafistas, roteiristas, censores, educadores, críticos.

A atuação do CCBH nesse campo foi uma das mais pujantes no cenário brasileiro, mas não representou uma iniciativa isolada: ao longo das décadas de 1940 e 1950, sobretudo nas capitais de diversos estados do país, foram inaugurados cine-clubes católicos que se dedicaram à criação de cursos de cinema voltados ao grande público. Como destaca Elysabeth Senra de Oliveira,

A partir da segunda metade da década de 1940, percebe-se uma grande produção de cineclubes no país. O fenômeno do cineclubismo e a propagação das revistas especializadas em crítica cinematográfica foi uma tendência nas principais cidades da América Latina a partir de meados da década de 1940. Quando comparada as demais capitais do Brasil, Belo Horizonte se destaca pela produção de uma produção teórica e crítica sistemática e organizada.²⁰⁷

Fundado em Belo Horizonte em 1951, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) também foi um cineclubes de referência nacional, responsável pela produção da *Revista de Cinema*, que, junto da *Revista de Cultura Cinematográfica*, figuravam como duas das

²⁰⁷ OLIVEIRA, Elysabeth Senra. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 1950*. São Paulo: Annablume, 2003.

publicações especializadas em cinema mais atuantes no país.²⁰⁸ Ao longo das décadas de 1940 e 1950, as diversas cidades do interior de Minas Gerais foram terreno fértil para a criação de salas de cinema e associações paroquiais, cineclubes, revistas e jornais especializados em cinema e diversas outras iniciativas católicas que ajudaram a compor um promissor cenário da sétima arte, no qual Belo Horizonte despontava como o principal laboratório difusor de ideias, críticas, práticas e teorias do campo cinematográfico.

Com efeito, estas experiências vivenciadas no Estado de Minas Gerais ao longo dessas décadas, prepararam o terreno para o surgimento em 1961 da *Escola Superior de Cinema* da Universidade Católica de Minas Gerais. O cineclubismo teve um papel fundamental nessa empreitada, afinal, as atividades, encontros, cursos e sessões sobre cinema realizados nesses espaços supriam as demandas da comunidade perante à inexistência de um curso universitário.

A realização do primeiro curso de Cultura Cinematográfica patrocinado pela Universidade Católica de Minas Gerais ocorreu em 1961, com colaboração do Cine-Clube Belo Horizonte (CCBH), a União Estudantil Católica (UEC), Liga Independente Católica (LIC), Juventude Estudantil Católica (JEC) e a Conferência dos Religiosos. Apesar de concebido originalmente como curso de extensão de apenas um ano, o grande número de interessados — cento e cinquenta e seis inscritos — sugere que a iniciativa atendia às expectativas e demandas gestadas em décadas anteriores.

O Padre Edeimar Massote, grande entusiasta do cinema educativo, foi um dos grandes idealizadores do projeto, sendo responsável por articular os contatos com o reitor da Universidade Católica e diversos membros da Federação de Cineclubes de Minas Gerais, além de se tornar responsável pela elaboração do currículo do curso e ocupar o cargo de diretor e, posteriormente, docente do curso de cinema. Esse primeiro curso, com duração de um ano, tinha por objetivo uma formação ampla, voltado para professores, críticos de cinema, roteiristas e técnicos:

²⁰⁸ Apesar da indiscutível importância da *Revista de Cinema* (1954-1964) na composição do espaço de cultura cinematográfica em Belo Horizonte, optei por não fazer uso como fonte de pesquisa, já que não possuía orientação religiosa. O CEC (1951-1968), responsável pela publicação da *Revista de Cinema*, apresentou, inclusive, forte tendência marxista na época da sua criação. Vale ressaltar ainda que a *Revista de Cinema*, em oposição ao que pregava a *Revista de Cultura Cinematográfica*, manteve um discurso contrário à censura. Uma análise sobre a trajetória do movimento cineclubista em Belo Horizonte ao longo das décadas de 1940 e 1950 pode ser consultada em: CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

O curso de cinema da Universidade Católica de Minas Gerais tem a finalidade de formar professores de cinema para o segundo ciclo; promover as vocações de críticos e roteiristas, e, finalmente, dar uma visão mais profunda dos problemas cinematográficos aos orientadores de cineclubes ou de movimentos com o cinema.

Ou como mais tarde escreveria ao fazer-se a pergunta de o que é a Escola Superior de Cinema? Primeira no Brasil em seu gênero, a Escola Superior de Cinema, com sede em Belo Horizonte, é estabelecimento de ensino superior e está incorporada à Universidade Católica de Minas Gerais desde 1962.

O objetivo da Escola é, prioritariamente, o de formar técnicos de cinema. É preparar seus alunos para fazer cinema nos vários setores concernentes à realização de um filme. Ao mesmo tempo que ela fornece subsídios para aqueles que queiram se dedicar à crítica, ao ensino do cinema, pesquisadores, ou aos que pretendem, apenas, uma cultura cinematográfica organizada.

A Escola estimula todas as experiências práticas de seus alunos, inclusive um dos requisitos para a obtenção do certificado final é a confecção de, pelo menos, um filme de curta-metragem.

O curso teria, inicialmente, a duração de um ano ou 220 horas-aula.²⁰⁹

A aula inaugural do curso, com a projeção de *O Descobrimento do Brasil*, foi proferida pelo cineasta Humberto Mauro no auditório do Banco de Crédito Real de Minas Gerais, e suas aulas ministradas no Colégio Santo Antônio, três vezes por semana, das 19 às 21 horas. Foi justamente devido ao grande êxito alcançado por este primeiro curso de curta duração, concluído em fins de 1962, que a Federação de Cineclubes de Minas Gerais sugere a criação de um curso de graduação em cinema e os próprios alunos consultam o reitor da Universidade Católica sobre a criação de um curso mais extenso e aprofundado, com duração de quatro anos. Não havendo na época nenhuma instituição de ensino superior com curso de graduação em cinema para servir de modelo, o currículo do curso foi desenvolvido a partir de uma deliberação coletiva entre alunos, religiosos e professores. Em 1963 ocorreu o primeiro vestibular para o curso de quatro anos, com uma aceitação de público equiparável à primeira edição de 1961. A partir daí, houve diversas reformulações curriculares e contratação de novos membros para compor o quadro docente.

Parte considerável das disciplinas do curso eram ministradas por clérigos, mas gostaria de ressaltar a presença de dois personagens já conhecidos: os padres Edeimar Massote e Guido Logger.

O depoimento do frei Urbano Plentz, cineclubista, membro do corpo docente e importante articulador do curso de Cinema junto ao arcebispo Dom Serafim Fernandes de

²⁰⁹ CUADRADO, Valentim Bahillo, Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987 p. 238.

Araújo, na época reitor da Universidade Católica de Minas Gerais, revela a existência do vínculo entre o padre Guido Logger²¹⁰ e a prática de classificação moral de filmes:

nós o convidávamos às vezes, porque ele de fato conhecia muito bem técnica cinematográfica, expressão, a linguagem do cinema. Ele era conhecedor, ele publicou vários livros, mas o padre Guido, de outro lado, era demasiadamente preocupado com a parte religiosa, porque a gente deve considerar esse fato no trabalho — ele era uma espécie de auxiliar dos bispos, ele trabalhava, por exemplo, na censura, o que nós nunca aprovamos que alguém vá censurar filmes, em vista do seu conteúdo religioso ou não. E o padre Guido fazia esse trabalho. Então a gente admirava a parte de conhecimento dele que nós aproveitávamos, às vezes, mas não aproveitávamos a parte de censor que ele exercia demais. Nós não queríamos trabalhar neste sentido. Então esta parte a gente evitava quando ele vinha, nós até falávamos para não fazer perguntas naquele setor.²¹¹

Embora não tenha sido possível, nesta pesquisa, rastrear a trajetória de todos os docentes do curso de cinema e seus vínculos com o exercício da classificação moral de filmes, considero que a presença de um personagem como Guido Logger seja significativa para pensarmos a dimensão da rede que entrelaça as duas esferas. Esta dimensão se torna mais relevante ainda devido ao fato que o personagem em tela é um sacerdote da Igreja, e não apenas membro das associações católicas leigas. Ao dizer que o padre Guido Logger exercia o trabalho de censura, Frei Urbano Plentz se refere à função de diretor de classificação de filmes desempenhada pelo padre Guido Logger no âmbito da *Central Católica de Cinema*, organismo filiado à OCIC criada com objetivo de organizar e realizar a classificação moral de filmes. E, vale a pena recordar, no período de 1955 a 1961, a equipe da Central Católica assistia e avaliava os filmes junto com a equipe da censura federal. Sem dúvidas, a experiência adquirida por Logger como “censor” na oficina católica repercutiu nas práticas e orientações definidas para a educação cinematográfica como ocupante do cargo de Diretor da Escola Superior de Cinema.

Embora não tenha sido possível comprovar nenhuma vinculação do Padre Edeimar Massote com as práticas de controle realizadas nas oficinas católicas de cinema, sua atuação na Escola Superior de Cinema é extremamente relevante pois representa a defesa de um

²¹⁰ Padre Guido Logger era holandês e radicou-se no Brasil em 1936. Teve grande atuação no cinema: foi assistente eclesiástico da SIC (Serviço de Informação Cinematográfica) - que tinha uma postura de proteção aos fiéis, através das cotações morais -, e presidente do Centro de Orientação Cinematográfica, ligado à CNBB e destinado à formação de espectadores, ambos sediados na capital fluminense. Além disso, a partir de 1954, foi professor de cinema e teoria cinematográfica em cursos da Ação Social Arquidiocesana, no Rio de Janeiro e posteriormente na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Ministrou diversos cursos de cinema e palestras em várias cidades brasileiras, muitas vezes ao lado de Hélio Furtado do Amaral. Publicou os livros *Elementos de Cinestética*, de 1957 e *Educar para o Cinema* da coleção *Educar para a Vida*, da editora Vozes, em 1965

²¹¹ Depoimento de Urbano Plentz, 1985. Cf. RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*. p. 167

projeto de educação católica para o cinema que deveria ultrapassar os muros da universidade e conquistar o espaço público, influenciar o meio social:

O cinema é um fato de grande importância em nossa época. Meio de comunicação o mais presente a atuante, ele consegue uma penetração psicológica das mais profundas, principalmente na alma dos mais jovens. O cinema já se tornou hábito social. E como mais da metade da população brasileira é constituída de adolescentes, a Sétima Arte converteu-se também em objetivo de preocupações para educadores e responsáveis pela formação dessa juventude. [...] Dada à escassez, evidente, à primeira vista, de professores, dentro da Igreja, dedicados profissionalmente à Comunidade Social, parece-nos de urgência que se formem, oportunamente, sacerdotes, religiosos e também leigos que possuam a devida competência nestes instrumentos e possam dirigi-los para o fim do nosso Apostolado.²¹²

Talvez, tenha sido devido justamente ao rigor do seu comprometimento com um ambicioso projeto moralizador para o cinema que o padre Edeimar Massote tenha se tornado, paradoxalmente, um empecilho na incipiente trajetória do curso de cinema. Se, nas primeiras iniciativas da Escola Superior de Cinema observa-se a presença marcante de alunos ligados ao catolicismo, em uma fase posterior percebe-se que um público mais amplo e variado passa a ser atraído pelas atividades desenvolvidas na escola, moldando um corpo discente com perfil substancialmente distinto daquele prevalecente no início da década de 1960. Há indícios, inclusive, que membros do Partido Comunista e funcionários do serviço de censura frequentaram o curso da Escola Superior de Cinema.²¹³ A conformação de um público mais diversificado e laico no âmbito do curso pode ser assinalado como um elemento importante para compreendermos os conflitos que emergiram em torno do padre Edeimar Massote e o gradual desmonte do curso da *Escola Superior de Cinema*.

A referência à configuração de um “espaço de disputa” aparece no testemunho de José Tavares Barros, professor contratado pela *Escola* a partir de março de 1964 para ministrar as disciplinas de *Crítica Cinematográfica, Teoria de montagem e Edição*:

Havia o grupo católico. Se bem que dentro do grupo católico não havia preconceito contra ideologia. Ninguém tinha que professar um catolicismo, e até depois se verificou, muitos eram, afinal, filiados, membros do Partido Comunista Brasileiro.

²¹² CUADRADO, Valentim Bahillo, Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987 p. 248.

²¹³ A menção à presença de membros do PC e funcionários da censura entre os alunos pode ser encontrada no trabalho de André de Novais Oliveira. Essa informação aparece nos testemunhos de ex-alunos e professores do curso, coletadas no âmbito do projeto de memória da PUC Minas, disponível no Fundo Escola Superior de Cinema do Centro de Memória e de Pesquisa Histórica da PUC Minas. Cf. OLIVEIRA, André de Novais. *Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: a construção do mito*. Coleção Memória. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010, p. 16-17.

Alguns vários casos ali. Mas havia muita liberdade nesse sentido. Não havia sim uma unificação de espaço, mas havia sim uma disputa de espaço.²¹⁴

A impressão da constituição de um ambiente conflituoso é reforçada através do relato de outro membro do corpo docente da *Escola Superior de Cinema*, professor Paulo Antônio Pereira:

A ação do Partido Comunista, sem dúvida, agilizou indiretamente a destruição da Escola. Não vou dizer que foi ele que destruiu a Escola, que seria ridículo fazer uma análise assim. Foi uma espécie de gota d'água. Havia uma paranóia anti-comunista dentro da universidade. Até mesmo Massote acreditava que, por trás de toda agitação, existia instruções do partidão para destruir a Escola.²¹⁵

É interessante perceber que, se por um lado, o testemunho adverte para a existência de uma “paranóia anti-comunista”, por outro, confirma que a ação do Partido Comunista consistiu em um componente fundamental e elemento catalisador no processo de extinção da *Escola*. É válido ressaltar que os depoimentos referem-se a um dos períodos mais conturbados da história política nacional, e que o golpe militar de 1964 foi deflagrado em uma conjuntura marcada pela intensa manifestação — e manipulação — do anticomunismo. Neste momento, o significado da presença de alunos filiados ao partido comunista deve ser apreendido em uma chave de análise que demarca o comunismo como fenômeno multifacetado, dotado de diversas dimensões não excludentes entre si: significando, para alguns setores, um “perigo real” e servindo, à outros, como munição para uma exploração oportunista do medo.²¹⁶ A coexistência de sentenças na fala do professor desmoralizando o fenômeno anticomunista como “paranóia”, por um lado, e reconhecendo o seu papel de agente “destruidor”, por outro, apresenta apenas uma aparente contradição. Considero a narrativa bastante ilustrativa do caráter complexo que o anticomunismo assumia nessa conjuntura específica de meados da década de 1960.

Apesar da grande amplitude de motivações e preceitos que mobilizam o fenômeno anticomunista, como assinala Rodrigo Patto Sá Motta, é possível apontar os católicos como um segmento diferenciado, para quem os comunistas representavam, verdadeiramente, um

²¹⁴ Depoimento de José Tavares de Barros. Fundo Escola Superior de Cinema. Acervo de Memória e Pesquisa histórica da PUC Minas.

²¹⁵ PEREIRA, Paulo Antônio. Depoimento [1986]. In: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 187.

²¹⁶ Rodrigo Patto Sá Motta trabalha com o conceito de “indústria do anticomunismo” para tratar da manipulação oportunista do medo comunista por parte, sobretudo, de segmentos mais conservadores da sociedade. Essa perspectiva sobre o anticomunismo não se subsume somente ao âmbito da manipulação, tendo adquirido diversas feições. A repulsa e o medo ao comunismo foi mobilizada também por convicções e motivações sinceras, notadamente pelos católicos. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Indústria do anticomunismo*. In: *Em guarda contra o “perigo vermelho”*: O anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

inimigo que pretendia destruir a Igreja e atacar os seus valores fundamentais.²¹⁷ Este argumento pode ajudar a compreender de maneira mais precisa a reação defensiva do padre Edeimar Massote em relação às reivindicações mobilizadas pelos alunos do curso de cinema, sendo a principal delas a insatisfação pela demora do reconhecimento da Escola pelo Ministério da Educação.

O encerramento das atividades da Escola Superior de Cinema se dá em meio a um ambiente repleto de conflitos e tensões, marcado por uma postura insurgente dos alunos contra as determinações tomadas pela Direção em relação ao curso. Apesar do pioneirismo na área do ensino do cinema, da expansão da oferta de cursos (graduação, extensão e pós-graduação), da grande aceitação por parte do público interessado, da inserção de aulas regulares de cinema em diversos colégios de ensino fundamental e médio de Belo Horizonte e da viabilização de parte expressiva da produção fílmica da época, a Escola Superior de Cinema teve uma existência efêmera.²¹⁸

Na opinião de Luiz Gonzaga Teixeira, professor a partir de 1967 da disciplina *História do cinema* na Escola,

Talvez o excesso de idealismo, resultado de um perfil psicológico marcado por forte dose de individualismo e elevada auto-imagem, com simultâneos traços de abertura e liberalidade, o tenham transformado, progressivamente, em personalidade controvertida e singular no seio corporativista de sua Ordem e, também, aos olhos da direção superior da Universidade Católica.

Solitário, sem companhia, viveu, com a pressão gerada pelos alunos, no sentido da regularização institucional da Escola, a sua crise maior, já em seus últimos anos de funcionamento.²¹⁹

Embora a postura do padre Edeimar Massote, “personagem controvertida e centralizadora”²²⁰, certamente tenha gerado descontentamento em diversos segmentos envolvidos com o curso de cinema da Escola, o que estava em jogo nesse cenário pode ter dimensões mais abrangentes, como o papel de desarticulação do movimento estudantil

²¹⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Indústria do anticomunismo. In: *Em guarda contra o “perigo vermelho”*: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

²¹⁸ Atividades regulares de cinema foram implementadas nos seguintes colégios de Belo Horizonte: Santa Maria, Santa Dorotéia, Helena Guerra, Pio XII, Assunção e Sacré-coeur de Jesus. Cf. Relatório 1967. Os cursos oferecidos a nível de especialização eram: Diretor de filmagens, diretor de produção, Argumentista, Cenógrafo, Diretor de Fotografia, Diretor Artístico, Interpretação, Desenho de Produção e Montagem. Cf. CUADRADO, Valentim Bahillo, Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987 p. 241.

²¹⁹ Documento Cinema e Ação Cultural, de Luiz Gonzaga Teixeira, 1993. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e de Pesquisa Histórica da PUC Minas.

²²⁰ A definição do Padre Edeimar Massote nesses termos foi realizada pelo professor José Américo. Cf. Documento Cinema e Ação Cultural, de Luiz Gonzaga Teixeira, 1993. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e de Pesquisa Histórica da PUC Minas.

promovido pelas forças armadas nesse momento e a politização de parcela da juventude que passou a integrar o corpo discente da Escola.

Em fins da década de 1960, um momento de intensa mobilização da ação política estudantil no país, o posicionamento combativo do corpo discente, mobilizado pelo Diretório Acadêmico, indica a configuração de um espaço de disputas inserido em um ambiente de acirramento de forças.²²¹ A presença ostensiva das Forças Armadas neste momento pode ser melhor apreendida quando verificamos a existência de um ofício do 4º Batalhão de Engenharia de Combate endereçado ao Diretor da Escola solicitando, com urgência, “a relação do corpo docente e discente da Escola, bem como os respectivos endereços” para conclusão do IPM relativo à Escola Superior de Cinema da PUC.²²²

A efervescência do movimento estudantil, a grave situação política desencadeada com o golpe de 1964 e as diretrizes de cunho moralizante e conservador emanadas pela Direção da Escola podem ser compreendidos como elementos que compuseram a crise em torno do curso de cinema e seu clímax, com o encerramento das atividades da Escola Superior de Cinema e a integração do ensino do cinema ao recém inaugurado Curso de Comunicação da Universidade Católica em fins de 1969.

A experiência da Escola Superior de Cinema foi trazida nessa pesquisa com o intuito de explorar o surgimento de um importante espaço de iniciativa católica no campo do cinema. Sem dúvidas, esse projeto, que envolveu a participação de intelectuais católicos, censores pertencentes a oficinas católicas, cineclubistas, associações de católicos leigos, sacerdotes e a alta hierarquia da Igreja tinha como objetivo fundar as bases institucionais de uma educação cinematográfica comprometida com os valores do catolicismo e a moralidade cristã.

²²¹ Alunos e professores da escola de Cinema fizeram parte da equipe das seguintes realizações: curta metragem sobre a doença de Chagas, encomendado pelo Departamento Nacional de Endemias Rurais; serviço fotográfico sobre o barroco mineiro encomendado pela Secretaria de Trabalho e Cultura; participação na filmagem de dois longas metragens em Minas Gerais: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos e *O Padre e a moça*, Joaquim Pedro de Andrade; realização de dois documentários sobre a rede de educandários das Irmãs Doroteias (que abrangia treze capitais e quatro cidades do interior); documentário *Sinfonia Brasileira* e levantamento fotográfico de 13 capitais que serviram para material didático para escolas. No ano de 1966 foram produzidos dez filmes, em 1967, oito, em 1968, catorze e em 1969 dezesseis. Durante o seu funcionamento, foram expedidos 5.000 certificados de curso de extensão referentes a cursos realizados fora de Belo Horizonte. Cf. Relatório de Funcionamento. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e Pesquisa Histórica da PUC Minas.

²²² Ofício 26 proveniente do Ministério da Guerra, 4º Batalhão de Engenharia de Combate, dirigido ao diretor da Escola de Cinema. 16 de maio de 1966. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e Pesquisa Histórica da PUC Minas.

As iniciativas da Igreja Católica no Brasil e na Argentina para o campo do controle cinematográfico, como delineado ao longo deste capítulo, estão inscritas em uma temporalidade mais extensa que se inciam já nas primeiras décadas do século XX. No Brasil, se as décadas de 50 e 60 podem ser consideradas como o ápice do cineclubismo católico e da emergência de entidades destinadas especificamente para o controle e ensino do cinema, passando pela experiência pioneira da criação de um curso superior de cinema, em fins da década de 1960 percebe-se um esvaziamento de todas essas iniciativas.

Apesar do predomínio no campo do cineclubismo — particularmente forte em Minas Gerais —, as dezenas de cineclubes católicos acabaram por ter o mesmo destino da grande maioria dos cineclubes no Brasil: sofrem um refluxo a partir do golpe militar de 1964 e entram em declínio.²²³ Há interpretações que pontuam o declínio do cineclubismo católico devido ao seu caráter artificial e utilitário, executado como uma política nacional de expansão da religião e dos valores católicos que não conseguiu fixar as bases de uma prática cultural nas comunidades em que se implantou.²²⁴ Considero que essa explicação de conotação internalista deve ser associada à questões mais amplas, sobretudo ao processo de recrudescimento do próprio regime militar e a um momento de emergência da juventude como sujeito mobilizador de novas práticas políticas e comportamentais que rejeitavam a lógica conservadora e moralizante da Igreja Católica.

Ao lado do declínio do movimento cineclubista, percebe-se a retração de outras iniciativas católicas neste período: no âmbito da imprensa católica, as publicações especializadas em cinema são interrompidas e os semanários católicos que reproduziam as classificações morais passam a dedicar um espaço cada vez menor ao cinema e criam novas colunas voltadas para outros temas.²²⁵

²²³ De acordo com Milene Gusmão, entre os anos de 1964 e 1968, com o advento do regime militar, as atividades cineclubistas entraram em declínio: “nesse período o país possuía cerca de 300 cineclubes e seis federações regionais. O Conselho Nacional de Cinema e as federações desapareceram em 1969, assim como quase todos os cineclubes do interior do país”. Cf. GUSMÃO, Milene Silveira. Memória, Cinema e Educação. In: LOMBRADI, José Claudinei et al. *História, Cultura e Educação*. Campinas: Editora Autores Associados, 2006, p. 53.

²²⁴ GATTI, André. Cineclube (verbetes). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Orgs.) RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. São Paulo: Editora SENAC. 2000, p. 129 e MACEDO, Felipe. *Movimento cineclubista brasileiro*. Cineclube da Fatec, São Paulo, 1982, p. 15-17

²²⁵ É o caso, por exemplo, de *Lar Católico*, um dos mais influentes semanários católicos do país (com sede em Juiz de Fora, sua difusão abrangia principalmente os Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo). Na década de 1960 a coluna “Cinema” é substituída por outra coluna intitulada “Comunismo em Foco”. Cf. BRUM, Alessandra. Estratégias de persuasão: o cinema visto pelo semanário *Lar Católico*. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 12, p. 99-109, 2016. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/467> Acesso em: 12 abril 2018.

As oficinas no âmbito das associações de católicos leigos dedicadas ao cinema e a realização da classificação moral de filmes deixam de existir. Como mencionado, com a criação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em 1952, uma das principais representantes do laicato brasileiro, a *Ação Católica Brasileira*, vai perdendo força. A partir daí, o *Serviço de Informações Cinematográficas* (SIC) e posteriormente, a Central Católica de Cinema, subordinado à CNBB, torna-se o principal organismo de difusão e educação cinematográfica e subsiste, precariamente, até 1962. Como mencionado, em fins da década de 1960, a censura estatal, que havia se aproximado institucionalmente e compartilhado práticas e valores censórios com os católicos — permitindo, inclusive, que estes assistissem às películas com exclusividade — muda-se do Rio de Janeiro, para Brasília, impossibilitando a continuidade da associação entre o organismo católico e a esfera estatal. Esta separação se tornará mais evidente com a promulgação da lei em fins da década de 1960 que determina que a censura de filmes cinematográficos, tanto para exibição em cinemas, como para exibição em televisão, será da exclusiva competência da União.

Como visto, em um momento inicial, a relação dos católicos com o cinema assumiu um viés de controle, voltado para a classificação de filmes, e em uma fase posterior, adquiriu uma dimensão mais pedagógica. No entanto, essa trajetória não deve ser inscrita em uma linearidade teleológica. Busquei evidenciar que, mesmo em conjunturas na qual a proposta de educação cinematográfica era mais acentuada, as práticas de classificação moral de filmes não deixaram de existir. Diferentemente do que ocorreu na Argentina, onde os católicos foram exitosos em garantir sua participação na censura estatal, no Brasil os católicos viram seu espaço junto ao Estado se reduzir nos anos 1960, embora tenham sido um importante grupo de pressão da censura federal ao longo de toda a ditadura militar.

Diante do que foi exposto até o momento sobre a prática censória e as relações estabelecidas entre a Igreja Católica e o Estado nos dois países, é possível ensaiar algumas considerações para melhor compreender a dinâmica distinta assumida pelos católicos em relação ao cinema ao longo das décadas de 1970 e 1980. No próximo capítulo, dedicado à analisar a estrutura censória estatal voltada para o cinema durante as ditaduras militares, tento trazer à narrativa eventos que sejam capazes de recuperar a dimensão do agenciamento dos católicos nessa dinâmica. No entanto, gostaria de antecipar aqui considerações mais amplas

que julgo fundamentais para que possamos refletir, em perspectiva comparada, sobre as práticas que estavam sendo mobilizadas pelos católicos em relação ao cinema.

O exercício de reconstrução histórica que me propus a tecer nesse primeiro capítulo sobre a ação católica no campo do controle cinematográfico se manifestou como necessidade incontornável para empreender uma análise sobre a censura na Argentina, e à medida que a pesquisa avançava, o papel assumido pelos católicos no contexto brasileiro se delineou como elemento cada vez mais relevante. Em um esforço de síntese, gostaria de tecer três considerações que encerram questões fundamentais para compreensão dessa conjuntura.

De modo geral, poderíamos concluir que a estrutura através da qual se organizaram os católicos para exercer o controle cinematográfico tanto no Brasil quanto na Argentina foram bastante similares: oficinas voltadas para classificação moral, difusão de boletins na imprensa, estímulo à formação de cine-clubes. No entanto, se aparentemente as iniciativas foram semelhantes, por que os católicos brasileiros não conseguiram se incorporar ao aparato estatal censório da mesma maneira que os católicos na Argentina? E de que modo os católicos se mobilizaram afim de pressionar a censura durante a ditadura militar brasileira, uma vez que não fizeram parte da composição desse órgão estatal?

Como exposto, na Argentina, o prestígio e a experiência acumulada dos católicos no campo do controle cinematográfico era tal, que representantes de diversas associações leigas (Liga de Madres de Família, Padres, etc.) foram incorporados ao organismo de censura estatal em 1951. E justamente em meio ao acirramento das disputas no campo do poder político e ideológico de fins da década de 1960 é criado o organismo responsável por exercer a censura de filmes até o fim da última ditadura militar, em 1983: o *Ente de Calificación Cinematográfica*. E as associações católicas leigas continuaram a ter assento no novo organismo: em 1969, a legislação que cria o *Ente de Calificación Cinematográfica* mantém a participação das entidades leigas na composição do órgão.

Em perspectiva comparada com a atuação dos católicos na Argentina, uma das hipóteses é que, apesar de não participarem mais do aparato censório federal durante a ditadura militar brasileira, eles configuraram um segmento influente para as políticas de controle cultural. Os católicos leigos se tornaram um grupo de pressão ao serviço de censura, aspecto que pode ser apreendido sobretudo através das correspondências desses setores remetidos ao serviço de censura governamental, como se verá adiante.

A segunda consideração é que no Brasil, a partir de fins da década de 1960, a censura de filmes era realizada exclusivamente pela União, em âmbito federal, centralizada em Brasília. No contexto argentino, o maior grau de autonomia das municipalidades permitiu a conformação de uma estrutura expressivamente distinta — e significativamente mais ramificada — daquela apresentada no Brasil. Nessa estrutura, tanto as municipalidades quanto os grupos de católicos leigos nas províncias do interior participaram intensamente do efetivo controle de filmes, valendo-se tanto de instrumentos legais quanto de alguns mecanismos mais informais, como comunicados, memorandos, pareceres, “recomendações”, “advertências” e “listas negras” que trataram da censura cultural e acabaram por conformar uma forma particular de censura, ampla, difusa. Esse aspecto mais “ramificado” da censura cinematográfica na Argentina na realidade compõe uma lógica mais ampla, que abarca não apenas a censura voltada para outros campos artísticos culturais (como teatro, literatura, música), mas também a organização do aparato repressivo do Estado durante a última ditadura militar Argentina. Nesse sentido, o trabalho de Gabriela Águila é esclarecedor para se pensar que embora a repressão tenha assumido um caráter sistemático a nível nacional, assumiu especificidades em diversas regiões do país.²²⁶ A pesquisa realizada em escala local — tanto para a Argentina quanto para o Brasil — configura um importante recurso metodológico para apreensão dos dispositivos e dinâmicas adotadas em cada localidade. Apesar de reconhecer a necessidade e a importância dos estudos em escala local, esta tese se propõe a realizar uma comparação ampliada. Para além do meu objetivo, seria extremamente difícil — tanto devido a disponibilidade de recursos financeiros quanto pela limitação de prazo — desenvolver esta pesquisa com coleta de fontes em diversas províncias argentinas. Com poucas exceções, todas as fontes utilizadas para essa pesquisa foram consultadas em acervos das cidades de Buenos Aires e La Plata, e acabaram por compor um robusto conjunto de material a ser analisado. Os estudos em escala local me parecem um campo fértil para analisar a censura em ambos os países, não tenho dúvidas de que um trabalho a partir desta perspectiva permitiria o rastreamento das contradições entre os discursos que circulam na sociedade, os matizes na aplicação das políticas de censura, os perfis dos diversos funcionários, as continuidades e discontinuidades entre as gestões municipais, etc.

²²⁶ ÁGUILA, Gabriela. *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983: Un estudio sobre la represión y los comportamientos y actitudes sociales en ditadura*. 1a ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

É interessante perceber que no caso de algumas cidades da Argentina, algumas associações de católicos leigos continuaram a exercer uma intensa fiscalização sobre o cinema em âmbito local mesmo depois da criação do órgão estatal de censura, configurando assim não apenas uma situação de “duplicidade de censuras” (uma definida pelo *Ente de Calificación Cinematográfica* e outra no âmbito da municipalidade), mas um verdadeiro compartilhamento de funções e valores, desempenhadas tanto pelos membros das associações de católicos leigos quanto pelos funcionários do organismo de censura estatal. *Paracensura* foi o termo utilizado por Héctor Lastra para conceituar esta característica marcante da censura argentina:

intelectuales de distintas disciplinas suelen colaborar, y a veces sin ser llamados, con la maquinaria de la censura. Hoy, un libro que les resulta inmoral ; mañana, un actor o una actriz que les parece un tanto dudoso o demasiado bueno ; pasado mañana, una película que a los dos días de exhibición, o antes, se le debe cortar más escenas que se le escaparon a la tijera mayor [...] Esas personas integran lo que yo llamo paracensura.²²⁷

Na Argentina, o papel das entidades católicas leigas e organizações da sociedade civil no âmbito do controle cinematográfico permanecerá central mesmo após a deflagração do golpe militar de 1976. Diversas dessas entidades irão compor, junto com o *Ente de Calificación Cinematográfica*, o sistema de repressão voltado para o campo cultural, mantendo uma ingerência ativa sobre o que deveria ou não ser proibido. Casos ilustrativos sobre o nível de participação desses grupos ao longo da última ditadura militar argentina serão incorporados ao texto no próximo capítulo, com o intuito de destacar o papel desempenhado por esses atores inscritos em uma temporalidade mais longa.

Por fim, e não menos importante, uma última consideração antes de encerrar este capítulo: como delineado no início do texto, deve-se pensar a trajetória histórica das relações entre Igreja e Estado nos dois países, inserida numa lógica de concorrência, onde Igreja e o Estado entraram em confronto e/ou acordo para delimitarem a competência e as áreas de influência de cada um. A especificidade da separação entre Igreja e Estado no Brasil, contrastada com a simbiose experimentada entre as duas esferas na Argentina, sem dúvidas são fatores que ajudam a explicar os diferentes caminhos assumidos pelos católicos de ambos os países.

²²⁷ AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL, 1986. p. 213

2. CINEMA E CENSURA EM TEMPOS DE DITADURA

O golpe de 24 de março de 1976 se tornou a data emblemática para começarmos a falar de ditadura militar na Argentina. Como já delineado nas páginas anteriores, refletir sobre as práticas de controle no campo cultural vividas entre meados da década de 1970 e o começo dos anos de 1980 é empreender um exercício que permite compreender o golpe de 1976 não como um momento de ruptura isolado, mas um evento inscrito em um processo de escalada autoritária em curso desde décadas anteriores. Ao chegar na década de 1970, a Argentina já havia acumulado cerca de três décadas de instabilidade institucional. Este ritmo intenso e acelerado, marcado por uma série sucessiva de intervenções militares sinalizavam o quanto estava afetada a vida nacional argentina e a sua produção cultural.

Este capítulo começa justamente tratando do processo de institucionalização da censura cinematográfica na Argentina ao longo da década de 1960, procurando traçar as principais linhas de força que definem a dinâmica censória nesse período. É no fim dos anos de 1960 que é criado o *Ente de Calificación Cinematográfica*, organismo estatal que esteve em funcionamento ao longo de toda a última ditadura militar, encerrando suas atividades somente com o fim do regime, em 1983. Entre a sua criação e a eclosão do golpe militar de março de 1976, há um breve *Interlúdio* entre os anos de 1973 e 1976, período marcado pelo retorno do peronismo ao cenário político argentino depois de muitos anos de ostracismo. Em 1973, depois de seis anos e onze meses, o golpe militar que se auto-denominou *Revolução Argentina* chegava ao seu fim com as eleições constitucionais que levaram o candidato peronista Hector Cámpora à presidência da nação. Sua ascensão ao poder também representa uma *primavera* para o cinema argentino, que consegue tomar um curto fôlego durante a gestão de Octavio Getino frente ao organismo de censura.

O segundo sub-capítulo traz uma análise da censura cinematográfica exercida no Brasil durante a ditadura militar (1964-1988) a partir do estudo da *Divisão de Censura de Diversões Públicas*, órgão de censura oficial que consistiu em um dos pilares fundamentais da máquina repressiva do Estado.

3.1 O processo de institucionalização do serviço de censura cinematográfico na década de 1960 e a criação do Ente de Calificación Cinematográfica

Las increíbles aventuras del señor tijeras é a quarta faixa do álbum intitulado *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, lançado em 1974 pela banda de rock argentino *Sui Generis*. O terceiro disco da banda é uma obra conceitual, sua unidade se encontra em um eixo temático que propõe uma crítica, de forte conteúdo político, a diversas instituições da sociedade argentina da primeira metade dos anos de 1970.

Os anos de 1973 e 1974 representam a conturbada volta do peronismo ao poder, instaurando um clima de tensão no cenário político argentino traduzido no fortalecimento da luta armada de setores radicalizados da esquerda, de dentro e fora do peronismo — *Montoneros* e *Ejército Revolucionário Popular (ERP)* — e no recrudescimento da ofensiva de direita encabeçada pelo Ministro do Bem Estar Social, José Lopez Rega e posta em marcha pela *Alianza Anticomunista Argentina*, grupo paramilitar mais conhecido como *triple A*.

A experiência revolucionária dos anos 1970 — tanto no campo político, quanto artístico — é também um momento de revolução na música argentina, em que o rock nacional começava a se consolidar como um dos fenômeno culturais de maior amplitude e permanência no país nos últimos cinquenta anos.

Gravado no segundo semestre de 1974, logo após a morte do presidente Juan Domingo Perón e em meio ao clima de instabilidade e acirramento das forças políticas em disputa pelo poder, *Pequeñas anédoctas sobre las instituciones* é lançado no fim do mesmo ano com uma pré-venda encomendada de vinte e cinco mil unidades. Em sua impactante capa (ver na *imagem 4*), a arte em preto-e-branco de autoria do desenhista Juan Gatti montava um mosaico de influência gráfica psicodélica representando seis cenas que remetiam às canções do disco: *Música de fondo para cualquier fiesta animada* (acima à esquerda), *El tuerto y los ciegos* (abaixo à esquerda), *El show de los muertos* e *Tango en segunda* (acima à direita), *Pequeñas delicias de la vida conyugal* (abaixo ao centro) e *Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras* (abaixo à direita) e, por detrás dos desenhos de Charly García y Nito Mestre, uma metrópole repleta de edifícios que faz referência à canção que dá nome ao disco: *Instituciones* (acima ao centro).

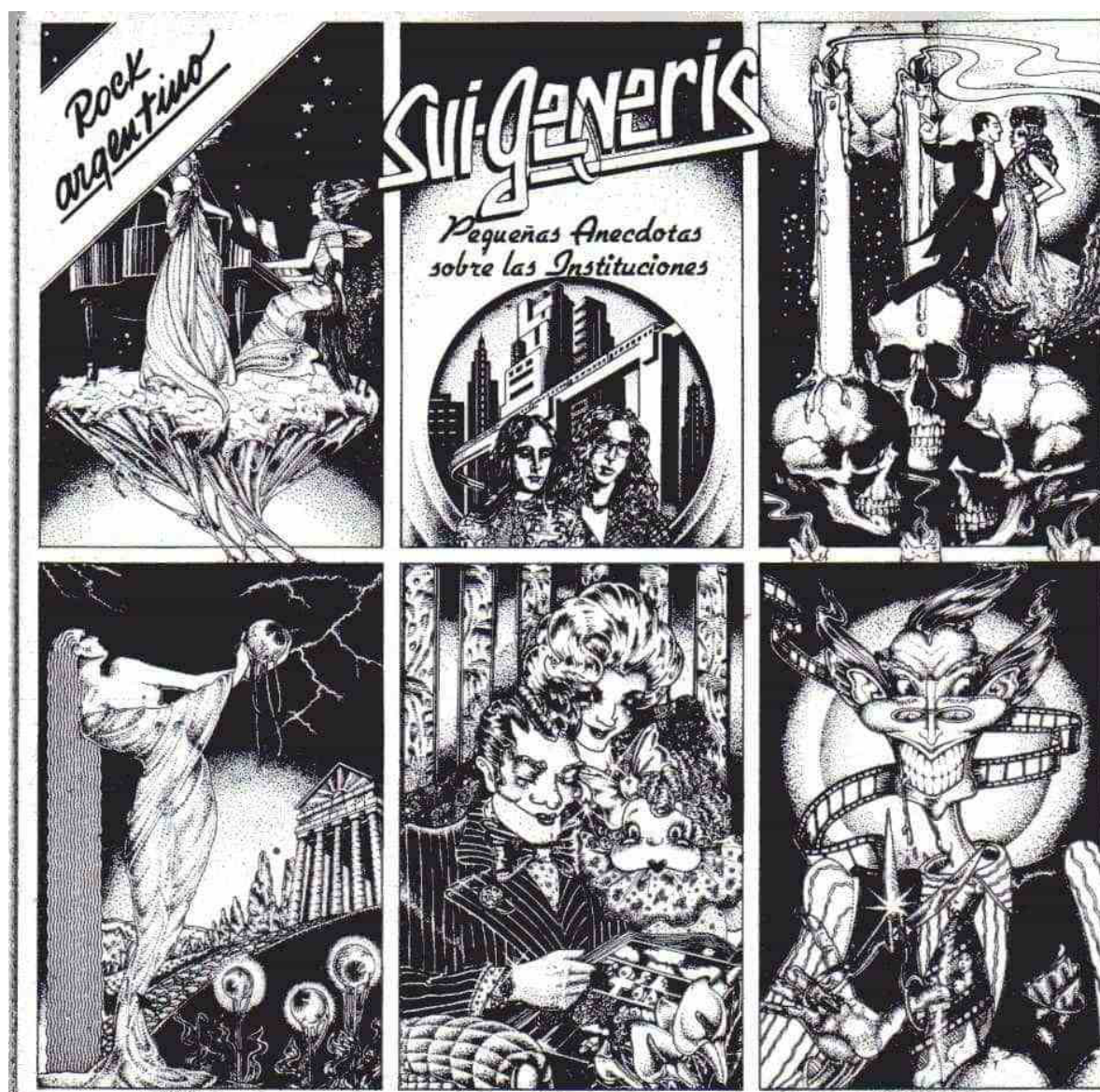


Imagem 4: Capa do álbum *Pequeñas Anecdotas sobre las Instituciones*, Sui Generis, 1974

O fio condutor que une e dá significado às cenas de narrativas entrelaçadas é a temática do disco, uma crítica às diversas formas de controle social — às *instituições*— como

o matrimônio, a corrupção judicial, e a censura.²²⁸ Na cena que representa a canção *Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras*, vemos um personagem sombrio exibindo um mórbido sorriso de dentes cerrados, ar perverso e feições diabólicas. As mãos, mais assemelhadas à garras, empunham uma tesoura de lâminas brilhantes, prestes a cortar o trecho de uma película na qual o fotograma-gravata em primeiro plano exhibe a imagem de uma mulher desnuda. É emblemático percebermos que, apesar de estar retratado em um suporte musical — que, inclusive, teve duas de suas canções mais polêmicas e contestadoras retiradas do álbum —, a referência imediata construída na imagem é relativa ao cinema.²²⁹ Isso porque o *Sr. Tijeras*, na realidade, era a caricatura de uma figura famosa à época: o censor Miguel Paulino Tato, nomeado interventor do *Ente de Calificación Cinematográfica* em 1974.

A unicidade do álbum se torna mais consistente quando, a partir da letra da canção, descortinam-se elementos que ajudam a compor o quadro imagético anunciado na capa do LP:

Escondido atrás de su escritorio vi
Un ser bajo, pequeño, correcto y gentil
Atiende los teléfonos y nunca está
Mira a su secretaria imaginándola desnuda y en su cama
Y vuelve a trabajar

Entra en el micro-cine y toma ubicación
Hace gestos y habla sin definición
Se va con la película hasta su hogar
Le da un beso a su esposa y se vuelve a encerrar a oscuras y en su sala
De cuidar la moral

Entra ella y se va desvistiendo
Lentamente y casi sonriendo
Alta, blanca, algo exuberante
Dice "ahora" y camina hacia adelante
Mira al hombre pequeño que se raya
Cuando ella sale de la pantalla

²²⁸ Sobre as motivações para um disco desta natureza, Charly García, ao ser questionado em uma entrevista concedida à *Rolling Stone Argentina* por que decidiu fazer um disco sobre instituições, responde: “*En realidad, esa idea es precursora de The Wall. Me imaginaba una gran muralla de ladrillos sobre la que pintaba el Manifiesto Comunista. Veía a las instituciones como una pared gigante... En esa época se hablaba mucho de los atentados contra las instituciones, y las instituciones hablaban. Eran el Poder: Los militares, bah, que se habían apropiado de las instituciones. Había una canción de Caetano Veloso que decía: “Señor general, a usted yo no le gusto, ¿pero a su hija?”. Era como poner una quinta columna en la casa, pervertir a la hija... Y bueno, hablando salieron el matrimonio, la censura; las instituciones más blandas, digamos.*” Vale ressaltar que Charly García, ao remeter à uma canção de Caetano Veloso, comete um equívoco; a música na verdade é *Jorge Maravilha*, de Chico Buarque. Cf. SÁNCHEZ, Fernando; RIERA, Daniel. *Revista Rolling Stone*, maio de 2002. Disponível em: <http://www.rollingstone.com.ar/583011-charly-talk>. Acesso em: 24 mar 2018.

²²⁹ A edição original do álbum saiu sem as canções *Juan represión* e *Botas Locas*, que foram substituídas por *Tango en segunda* e *El tuerto y los ciegos*. Apesar de não ter existido uma proibição oficial, o produtor da banda, Jorge Alvarez, sugeriu que as canções inicialmente previstas para compor o álbum — cujos temas eram relacionados com os militares e a polícia — fossem excluídas e que algumas letras fossem alteradas, sob pena de enfrentarem problemas com a censura. Cf. SÁNCHEZ, Fernando; RIERA, Daniel. *Revista Rolling Stone*, maio de 2002. Disponível em: <http://www.rollingstone.com.ar/583011-charly-talk>. Acesso em: 24 mar 2018.

El hombre la acuesta sobre la alfombra
 La toca y la besa, pero no la nombra
 Se contiene, suda y después con sus tijeras plateadas le corta su cuerpo, le
 corta su cuero, deforma su cara, y así mutilada la lleva cargada a la pantalla
 justo a la mañana

No conozco tu cuerpo ni se más quién sos
 Vi tu nombre en los diarios, y nadie te vio
 La pantalla que sangra ya nos dice adiós
 Te veré en veinte años en televisión, cortada y aburrida
 A todo color
 A todo color

(Parte censurada:)
 Yo detesto a la gente que tiene el poder
 De decir lo que es bueno y lo que es malo también
 Solo el pueblo, mi amigo, es capaz de entender
 los censores de ideas temblarían de horror
 ante el hombre libre con su cuerpo al sol.²³⁰

A letra da canção descreve de maneira poética o cotidiano de um personagem “baixo, pequeno, correto e gentil”, que deixa o seu escritório e se dirige a um cinema, onde escolhe um assento e começa a assistir um filme. Entusiasmado, leva a película para sua casa, encerra-se na sala às escuras e continua a sua sessão particular. Neste momento, está claro que o protagonista é um encarregado da censura e a denúncia a este tipo de repressão toma forma através de uma linguagem mais crua na narrativa quando o censor, com tesouras prateadas, corta o corpo, a pele, deforma e mutila a mulher alta, branca e exuberante que irrompia da tela da televisão. Sem dúvidas, a alegoria remetia a Miguel Paulino Tato, que em agosto de 1974 assumia o cargo de diretor do ECC e, somente em nove meses de gestão proibira cento e vinte cinco películas.

Apesar de Charly García, *bandleader* da Seru Girán, ter afirmado que a censura nunca o afetou de maneira direta — “*nunca vino nadie a decirme nada*”— o empresário da banda praticava autocensura, e sugeriu que duas canções mais contestatórias fossem retiradas do repertório do álbum, além da alteração de letras de diversas músicas e a exclusão da última estrofe de *Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras*: “*yo detesto a la gente que tiene el poder de decir lo que es bueno y lo que es malo también. Solo el pueblo, mi amigo, es capaz de*

²³⁰ Letra da canção *Las increíbles aventuras del Sr. Tijeras*, Seru Giran, 1974.

entender. Los censores de ideas temblarían de horror ante el hombre libre con su cuerpo al sol”.²³¹

O golpe de 24 de março de 1976 na Argentina sem dúvidas significou o recrudescimento das práticas censórias no campo cultural. A partir da instauração da ditadura militar, as rádios nacionais receberam ordem de não retransmitir determinadas canções que estavam proibidas, por determinação do *Comité Federal de Radiodifusión* (COMFER). O documento emitido pelo COMFER intitulado *Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*, que continha sete folhas com duzentas e vinte e uma canções proibidas desde 1969 até 1982, só se tornou público a partir de 2009. Desde *J'taime...moi non plus*, de Serge Gainsbourg, proibida em 1969 até *El amor*, de Perez Botija, proibida em julho de 1982, passamos por *Desayuno*, de Roberto Carlos (1979), *Cocaine*, de Eric Clapton (1979), *Another Brick on the Wall*, de Pink Floyd (1980), e *Viernes 3 AM*, de Charly García (1981).²³²

Apesar de não ter sentido a face mais violenta da repressão — a prisão, a tortura, ou exílio —, durante sua carreira, Charly García conseguiu compor canções críticas ao regime valendo-se de recursos metafóricos, não duvidava que a censura proibisse sua obra, tanto que alterou diversas letras de música e chegou a cantar em apresentações ao vivo estrofes que não constavam nas versões gravadas em álbum. Não por acaso, dedicou uma canção de *Pequeñas Anedoctas...* especialmente a essa instituição e ao seu principal representante naquele momento, o censor Miguel Paulino Tato.

A título introdutório para o tema que tratarei neste capítulo, a breve incursão sobre a canção *Las increíbles aventuras del señor tijeras* serve para tecer algumas considerações importantes sobre a dinâmica da censura cultural em um período anterior à eclosão do golpe militar de 1976.

²³¹ Sobre a censura às canções, Nito Mestre, guitarrista da *Seru Girán*, recorda-se: “La censura no tenía una cara visible. A veces era Jorge quien nos pedía moderación porque a él se lo sugería Kaminsky, quien a su vez había conversado con un fulano que le recomendaba suavizar tal o cual estrofa por si acaso. Nos movíamos en base a rumores y a comentarios en voz baja.” Cf. Blog de Charly Garcia, 22 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.charlygarcia.com.ar/2014/12/las-instituciones-terminaron-ganando.html>

²³² No documento, os nomes das músicas estão traduzidos para o espanhol: “Yo te amo, pelo no mucho”; “Cocaína”; “Otro Ladrillo en la pared”. Cf. *Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*. Presidencia de La Nación. COMFER. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20120601175236/http://www.comfer.gov.ar/web/blog/wpcontent/uploads/2009/07/canciones-prohibidas1.pdf> Acesso em: 23 de janeiro de 2017).

Ao longo desta tese, propus uma análise da censura cinematográfica inserida em uma temporalidade mais extensa, justamente com o objetivo de construir uma compreensão mais sofisticada das continuidades e mudanças na prática censória ao longo de conjunturas histórias distintas. Nesta seção, analiso o processo de instituição do *Ente de Calificación Cinematográfica*, o organismo estatal responsável por realizar o controle da produção fílmica durante a última ditadura militar argentina (1976-1982). Para atingir esse objetivo, percebi que era necessário remontar à décadas anteriores em dois momentos: às décadas de 1940 e 1950, como explorado no primeiro capítulo, para perceber a influência da Igreja Católica nesse campo, e a um contexto temporalmente mais limitado, circunscrito aos anos anteriores à deflagração do golpe. Esta estratégia se justifica baseada em dois argumentos principais: em primeiro lugar, uma perspectiva institucional, já que a constituição do órgão estatal que vai exercer a censura cinematográfica durante a última ditadura militar data de 1968, período marcado pela autodenominada *Revolução Argentina*. Em 1966 ocorre um golpe militar na Argentina que destitui o presidente constitucional Arturo Illia, iniciando-se um período ditatorial de sete anos em que sucedem-se três militares no poder até o ano de 1973, quando o peronismo retorna ao cenário político com os mandatos de Héctor José Cámpora (maio de 1973-julho de 1973), Juan Domingo Perón (1973-1974) e Maria Estela (Isabel) Martínez de Perón (1974-1976).²³³

Em segundo lugar, o percurso nesse período é justificado, como mencionei, não apenas devido à perspectiva institucional, mas também devido a necessidade de abordar uma questão que considero fundamental na pesquisa: perceber, ao longo do período democrático sob o governo peronista as inflexões pelas quais passou a prática censória. Julgo que esse viés é capaz de permitir uma análise que evidencie continuidades atreladas ao período militar anterior (1966-1973) e relações que serão conservadas ao longo da última ditadura militar (1976-1982). Para além de apontar os liames que conectam essas temporalidades, identificar a dinâmica assumida pela censura durante a vigência do governo peronista certamente servirá para impulsionar uma reflexão sobre a existência de práticas de controles presentes também

²³³ *Revolução Argentina* é o nome com o qual se autodenominou o a ditadura militar instaurada com o golpe de Estado de 28 de junho de 1966 que destituiu o presidente Arturo Illia do poder. Sucederam-se três militares na presidência a partir de então: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

em governos democráticos — nem por isso menos trágicos ou violentos, como os anos que vão de 1973 a 1976 na Argentina.

Uma última observação em relação a essa breve incursão temporal: o objetivo desse exercício é procurar articular o tema da censura cinematográfica inserido no seu contexto, expondo os antecedentes mais relevantes para passarmos à análise referente ao período da última ditadura militar. Não é meu propósito, portanto, empreender uma história do cinema na Argentina entre os anos de 1966 e 1976, muito menos analisar películas produzidas nesse intervalo — recurso que não é mobilizado nesta tese, salvo exceções com caráter ilustrativo. A intenção portanto é tentar propor uma reconstrução dos processos, procedimentos e políticas que estruturaram o aparato censório cinematográfico nesses anos.²³⁴

Neste sentido, acredito que as considerações tecidas em torno de *Las increíbles aventuras del señor tijeras* é um ponto de partida instigante para pensarmos as relações entre Estado e censura no campo cultural durante esse período. Afinal a censura cinematográfica era legalmente instituída, amparada na legislação federal e de caráter público, conhecida — e demandada — por grande parte da sociedade.

A censura cinematográfica na Argentina não é inaugurada, em âmbito estatal, com a criação do *Ente de Calificación Nacional* em 1968. Antes do surgimento do *Ente*, constata-se a existência de um arcabouço legislativo — inclusive a nível federal — que dava suporte a prática censória, além de iniciativas para criação de um órgão estatal de âmbito nacional responsável por controlar a produção fílmica, como, por exemplo, a criação do *Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica* em 1963. Mas, qual a singularidade do *Ente de Calificación Nacional* em relação às experiências anteriores?

Um possível argumento é apontado por Hernán Invernizzi: as disposições legais que regulamentam o funcionamento do *Ente* inaugurariam o sistema de censura cinematográfica mais rigoroso que conheceu a Argentina.²³⁵ Isso porque, diferentemente das experiências censórias anteriores, o *Ente* abrange, pela primeira vez, uma grande diversidade de funções de censura e fiscalização do campo cinematográfico em um único organismo público autônomo.

²³⁴ Uma análise sobre a censura exercida entre os anos de 1946 e 1976, com destaque para a política cultural para o cinema nesse período pode ser encontrada em: INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados*. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976. Buenos Aires: Capital intelectual, 2014.

²³⁵ INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados*. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976. Buenos Aires: Capital intelectual, 2014, p. 209.

Existem registros de filmes que tiveram sua exibição proibida nas décadas de 1930 e 1940, no entanto, a partir de 1957, o ato de proibir a exibição de filmes inteiros não é mais permitido — somente efetuar cortes de cenas e realizar a classificação indicativa.²³⁶ Em um marco repressivo mais rígido, com a criação do *Ente de Calificación Cinematográfica*, se inaugura a possibilidade de proibir completamente a exibição de um filme.

Como bem assinala Andrés Avellaneda, a década de 1960 e o início dos anos 1970 podem ser interpretados como um período de germinação, no qual a prática da censura cultural vai se sistematizando, fortalecendo e unificando seus critérios.²³⁷ Nesse sentido, a lei 18.019 de 1968 determina a criação do *Ente de Calificación Nacional*, e, posteriormente, o decreto 2.508 de 1968 estabelece que entidades de católicos leigos, como a *Liga de Madres de Familia*, se incorporem ao *Ente*. Por fim, o decreto de 8. 294 de 1969 regulamenta as funções do organismo, como classificação, cortes e proibições de películas, fiscalização de roteiros de filmes nacionais e execução de inspeções e multas.

Sob a égide de um regime militar, a década de 1960 deve ser compreendida como um período de recrudescimento repressivo, que vai alcançar uma efetividade plena somente em meados da década de 1970. É importante ressaltar que eventos importantes influenciaram a fermentação autoritária em curso na Argentina, como a recém-triunfante Revolução Cubana em 1959, o golpe no Brasil em 1964 e as aceleradas transformações no campo dos costumes simbolizadas pela emergência do Maio de 68 francês.

Em princípios da década de 1960, estava à frente do *Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográfica* Ramiro de Lafuente, personagem que, como mencionado anteriormente, possui uma longa trajetória de ativismo em associações católicas leigas, sobretudo no Secretariado de Cinema da *Ação Católica Argentina*. Logo antes de deixar o poder, em 1963, o presidente José María Guido (29 de março de 1962 – 12 de outubro de 1963) assinou um decreto no qual transformava a *Subcomision Calificadora de Películas*, que existia desde 1957, no organismo autárquico *Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográfica* (CHCC). Ramiro de La Fuente se manteve como presidente do *Consejo* ao

²³⁶ LLORENS, Fernando Ramírez. El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía. XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de História. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca, agosto de 2011.

²³⁷ AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960, 1983*. T I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, pg.84.

longo de diferentes governos — José María Guido (1962-1963), Arturo Illia (1963-1966), Juan Carlos Onganía (1966-1970) — e, em 1969, no contexto de recrudescimento da ofensiva autoritária e da promulgação de uma lei de censura mais severa, La Fuente é escolhido para permanecer na direção do novo organismo de censura, o *Ente de Calificación Cinematográfica*.

Sem dúvidas, o alvo principal da censura cinematográfica ao longo da década de 1960 foram temas relacionados ao campo da moralidade e ao erotismo, vejamos alguns exemplos. Em 1965, Ramiro de La Fuente assinava uma resolução do *Consejo Nacional de Calificación* que determinava oito cortes na película sueca *Adorado John*, como cenas na qual o protagonista acariciava “a parte inferior do corpo da mulher entre as pernas”.²³⁸ Semelhante ao caso de *Adorado John*, à película *Matrimônio sueco* foram determinadas três cortes, um deles referente à cena da câmara nupcial, onde deveriam ser suprimidos “a) nudez da mulher b) desde que Simón tira a camisa até que sua mão com aliança esteja visível c) o resto da tomada na cama, depois que os protagonistas se beijam”.²³⁹

Considerada uma obra de arte do cinema modernista, a película *O Silêncio*, do cineasta sueco Ingmar Bergman, explora alguns temas caros à moralidade, como cenas de sexo em locais públicos e masturbação feminina. Em fevereiro de 1964, o filme estava em exibição há duas semanas e foi sequestrada por ordem judicial, entrando novamente em cartaz com os devidos cortes.²⁴⁰ Em novembro de 1967, Bergman é novamente alvo da censura: *Persona*, também sofreu cortes: apesar de não exibir cenas eróticas ou nudez, o trecho no qual um dos personagens relata sua experiência sexual mais importante foi suprimido²⁴¹.

Todos esses cortes, relacionados de maneira mais direta com a questão da moralidade, eram realizados com base no decreto lei 8205/63, que autorizava a supressão de cenas de filmes “por graves e fundadas razões que se relacionam com a proteção dos menores, da família, da moral pública, dos bons costumes ou da segurança nacional”.

Embora existam raros exemplares disponíveis de pareceres ou resoluções oficiais do serviço de censura que revelem as justificativas para proibições e cortes, é possível, através da

²³⁸ Resolução do *Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas*, maio de 1965.

²³⁹ Resolução do *Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas*, 4 de fevereiro de 1966.

²⁴⁰ GROSSI, Héctor et al. *La censura en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Libera, 1966, p. 47.

²⁴¹ Censura: los ojos de la tijera. *Revista Extra*, 1969.

observação dos títulos que foram proibidos, arriscar uma interpretação para possíveis vetos de natureza política ocorridos no período.

É importante ressaltar, no entanto, que durante a década de 1960, a grande maioria de películas estrangeiras que abordavam temas conflituosos, de natureza político-ideológica mais evidente, não estrearam na Argentina. Os filmes argentinos produzidos nesta época que possuíam um tom político mais acentuado, em sua maioria, colaboraram para reforçar a perspectiva oficial antiperonista e anticomunista (como, por exemplo, a filmografia de Lucas Demare).²⁴² Ou seja, não havia porque sofrerem perseguição por parte do Estado. Some-se a isso o fato de que a geração de jovens cineastas da década de 1960 que produziram obras de crítica social mais marcante, o faziam em formato de curta-metragem, que não eram submetidos à avaliação da censura oficial. No entanto, o episódio de censura ao filme *Revolución de Octubre* (documentário de Frédéric Rossif, 1967), no qual foram determinados cortes em cenas que se consideraram favoráveis à União Soviética, deixam claro que existiam sim, casos de censura com um viés estritamente político-ideológico.²⁴³

Tendo em vista essas considerações, é possível destacar o caso envolvendo o documentário francês sobre a guerra civil espanhola, *Morrer em Madri* (Fredéric Rossif, 1963), que teve que atravessar diversos trâmites e obstáculos até poder ser exibida em território argentino. O distribuidor do filme, Nestór Gaffet, havia entrado com o pedido do certificado de censura, no entanto, através de um procedimento atípico, o *Consejo de Calificación* transferiu o pedido de aprovação para o Ministério das Relações Exteriores, o que significou um grande obstáculo no processo de liberação da película²⁴⁴. Ante esta situação de extrema demora nos trâmites de liberação, Gaffet — talvez consciente da oportunidade estratégica de divulgação do filme — decide desafiar o serviço de censura e estreia a película mesmo sem o certificado. Ciente de que poderia ocorrer qualquer incidente por ocasião da exibição do filme, Gaffet toma as devidas precauções e convida a grande imprensa para a estreia em duas salas de cinema em Buenos Aires, *Cine Libertador* e *Paramount*.

Em 17 de setembro de 1964, poucas horas depois de iniciada a exibição no cine *Libertador*, desencadeia-se a temida reação esperada por Gaffet. Como vemos estampado na

²⁴² *Después del silencio*, 1956; *Detrás de un largo muro*, 1958; *Los guerrilleros*, 1965.

²⁴³ Os cortes foram determinados em 1969. Cf. THEVENET, Homero Alsina. Los laberintos de la censura en el cine. *Cuadernos Panorama*, 09 de junho de 1970.

²⁴⁴ Censura: los ojos de la tijera. In: *Revista Extra*, 1969.

página de jornal abaixo, Ramiro de LaFuente, acompanhado do seu braço direito, Juan Martín Biedma (vice-presidente do CHCC), dirige-se pessoalmente ao *Libertador* para sequestrar a cópia de *Morrer em Madri*, sob alegação de que o filme não possuía certificado de exibição exigido pela nova lei. Os espectadores, revoltados, seguiram os sequestradores por dois quarteirões, acompanhados por um oficial de polícia. O mesmo fato volta a acontecer, desta vez no cine Paramount.²⁴⁵



Imagem 5: Los juegos prohibidos de la censura. *Revista Confirmado*, 19 de agosto de 1965, p. 40.

O episódio dos “homens da sacola” causou grande rechaço por parte de distribuidores, críticos e intelectuais do cinema, e a imprensa promoveu uma veemente campanha contra este ato que ganhou repercussão nacional. A polêmica estava criada e imediatamente instaurou-se um processo na Justiça para que a proibição fosse declarada inconstitucional²⁴⁶. A película estreou novamente poucas semanas depois, com cortes. Apesar do grande alvoroço, a causa na justiça se arrastou por vários meses e *Morrer em Madri*, sequestrada em setembro de 1964, demorou mais de um ano para poder ser relançada sem cortes.

²⁴⁵ Los juegos prohibidos de la censura. In: *Revista Confirmado*, 19 de agosto de 1965, p. 40.

²⁴⁶ Uma descrição do processo judicial pode ser encontrada em: AGUILAR, Juan Carlos Goti. “Articulación jurídica de la censura” In: AGUILARJ. C; GROSSI, Héctor; KOHON, José David Kohon et al. *La censura en el cine*. Buenos Aires, Libera, 1966.

Como busquei demonstrar, houve casos de censura cultural ao longo de toda década de 1960. No entanto, considero relevante assinalar o ano de 1966 como um momento particularmente significativo para pensarmos a dinâmica censória. Nesse ano, a ascensão de Onganía ao poder simboliza uma confluência de interesses entre Estado e católicos em relação as providências a serem adotadas no campo cultural.

A boa disposição e o apoio dos católicos aos princípios anunciados pelo governo de Onganía é declarada de maneira inequívoca logo no primeiro editorial do *Boletín Oficial da Ação Católica Argentina* lançado após o golpe. Em 1966, ano de comemoração do sesquicentenário da independência argentina, o editorial do *Boletín da ACA* associava as expectativas de uma ação moralizadora sinalizada com a emergência do golpe de 1966 com o contexto de declaração de Independência Argentina, proclamada em 1816 no Congresso de Tucumán:

¿Qué símil entre las costumbres seguramente austeras de nuestros diputados al Congreso de Tucumán y el auge actual de la inmoralidad que se difunde desde la mayoría de las pantallas cinematográficas, donde imperan los espectáculos eróticos, sexuales o aún peores [...] gracias a la colaboración de quienes asisten a tales exhibiciones, por una parte, y, por la otra, a la defensa que los pseudo-artistas y pseudo-escritores cacarean en nombre de la libertad del “arte” y de la “libertad de la expresión” y de la “cultura”, cada vez que las comisiones calificadoras honorarias, con los pobres medios de que disponen, o los fiscales celosos del cumplimiento de sus deberes, intentan poner coto a los extremos ya absolutamente inadmisibles?²⁴⁷

Com efeito, o golpe de 1966 significou uma ofensiva moralizadora no campo cultural. Poucos dias após a ascensão de Onganía ao poder, à meia noite do dia 27 de agosto de 1966, todos os canais de televisão emitiram em rede nacional o comunicado do capitão Enrique Green Urien, cunhado do presidente, que coordenava uma ação de apreensão de revistas consideradas pornográficas pela *Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Impresos de la municipalidad de Buenos Aires*. Nas palavras do capitão, “*se reprimirá en forma ágil y concreta a las revistas pornográficas. No hay que olvidar que tudo esto es la base de la penetración comunista*”.²⁴⁸ A tarefa de apreensão das publicações teria sido provocada pelo presidente da *Comisión de Calificación*, secretário da *Liga de la Defensa Defesa Moral y las Buenos Costumbres* e presidente dos *Caballeros de Cristo*, Francisco Mario Fasano. Nesta mesma semana, foram apreendidas vinte e sete revistas, dentre elas

²⁴⁷ *Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, 1966. ¿En qué sentido seguimos siendo 'golpistas'? 145-146.

²⁴⁸ ANGUIA, Eduardo; CAPARRÓS, Martín. *La Voluntad*. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina, Tomo I/1966-1969, Ed. Booket. Buenos Aires, 2006.

Bichofoe, *Churrolandia*, *Adán* e *Playboy*. Pouco tempo depois, um expoente da revolução cultural e estética no campo do humor gráfico da década de 1960 tornou-se o novo inimigo público do governo de Onganía. A revista de humor político *Tía Vicenta*, lançada em 1957 por Landrú (Juan Carlos Colombres) e um grande sucesso de vendas às vésperas do golpe de 1966 estampava, na famosa capa do número 369 de julho de 1966, a imagem de morsas com enormes bigodes, traço mais evidente da fisionomia do general Onganía.²⁴⁹ A provocativa sátira do cartunista custou-lhe o fechamento da revista em função “de la irrespetuosidad hacia la autoridad y la investidura jerárquica”.²⁵⁰

Esse tipo de evento se repetiu, com pequenas variantes, em momentos posteriores. Em 1967, *Blow-up*, película de Michelangelo Antonioni — inspirada no conto de Julio Cortázar, *Las babas del del diablo* — não foi exibida em Buenos Aires. A distribuidora do filme, Metro Goldwyn Mayer, após consultar o próprio diretor, declarou que o mesmo não aceitava estreitar a película com “mutilações de nenhuma ordem”, o que a impedia de exibi-la no país com os cortes exigidos pelo *Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica*.²⁵¹

Em 1968, as cópias de *A greve* (1924) e *Outubro* (1927), do cineasta soviético Sergei Eisenstein, foram sequestradas por determinação na Secretaria de Informações do Estado. Vale ressaltar que a distribuidora dos filmes, Artkino, fundada na Argentina na década de 1940 e especializada em produções da União Soviética havia sido recém-absolvida da acusação de promover propaganda comunista.²⁵²

Diante da falta de fontes disponíveis produzidas pelo governo, seguir os rastros e construir hipóteses relativas a proibição ou cortes realizados em películas por motivos políticos-ideológicos não é uma tarefa simples. Por isso, mencionarei dois importantes episódios ocorrido na década de 1960 no campo teatral, com o intuito de trazer à tona outros elementos para compor a complexidade desse cenário. Refiro-me ao evento envolvendo a proibição da encenação da peça *El Vicario*, do dramaturgo alemão Rolf Hochhuth e o conhecido *caso Bomarzo*.

²⁴⁹ Sobre a trajetória de *Tía Vicenta*, do seu lançamento no contexto peronista até sua proibição no governo de Onganía ver GANDOLFO, Amadeo. *Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)*. *Caiana*. Buenos Aires, 2013.

²⁵⁰ Secretaría de Prensa de Presidencia. Comunicado. Archivo General de La Nación. Departamento de Archivo Intermedio. 23 de julho de 1966.

²⁵¹ Debido a problemas con la censura no se estrenará “Blow-up”. *La Nación*. Buenos Aires, 14 de julho de 1967.

²⁵² Censura: los ojos de la tijera. In: *Revista Extra*, 1969.

O enredo da peça *El Vicario* dizia respeito ao papel ocupado pela Igreja Católica durante a segunda Guerra Mundial, expressando uma severa condenação pela omissão do Papa Pio XII em relação ao genocídio nazista.

No início do mês de fevereiro de 1966, poucos dias após a estreia da peça na capital argentina, o intendente da cidade de Buenos Aires, Francisco Rabanal, assinava um decreto de proibição da peça, alegando que o governo possuía “o dever inescusável de defender os valores superiores próprios da essência do povo de da nação”.²⁵³ O que salta aos olhos nesse caso específico é o motivo do ato proibitivo: desassociando-se do terreno da “defesa da moral e dos bons costumes”, a obra simbolizava uma ofensa à instituição religiosa, e os militantes católicos mobilizaram suas redes de influência com notável destreza para assegurar seus interesses. As movimentações das peças nesse jogo político tornam-se mais fáceis de serem acompanhadas quando analisamos o teor da carta de agradecimento pela proibição da peça enviada pelo arcebispo de Buenos Aires, cardeal Antonio Caggiano, ao intendente Francisco Rabanal:

Tengo el agrado de acusar recibo de la copia del decreto 1688 firmado por usted com fecha del presente mes [...]. Como yo, en mi carácter de arzobispo de Buenos Aires, y en nombre del clero y de los católicos de nuestra ciudad, he pedido al señor intendente que tomara las medidas necesarias para evitar que se denigrara la memoria de Pio XII afrentando la conciencia católica, me siento obligado a manifestarle lo mucho que agradezco la resolución adoptada.²⁵⁴

A peça foi proibida em Buenos Aires, mas os moradores de Mar del Plata conseguiram assistir ao espetáculo, que se manteve em cartaz durante apenas dez dias, fazendo parte da programação do prestigioso *Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata*:

O episódio envolvendo a execução da ópera *Bomarzo* causou uma repercussão ainda maior à época, e a própria história da ópera tornou-se indissociável do seu processo de censura.

Em julho de 1967, *Bomarzo* — ópera de autoria do músico e compositor Alberto Ginastera baseada na novela de Manuel Mujica Láinez — alcançou um enorme sucesso de críticas e bilheteria na sua *première* em Washington, nos EUA, rendendo ampla cobertura do espetáculo em jornais e revistas da Europa e da América Latina e provocando grande expectativa em torno da sua estreia na Argentina.

²⁵³ Decreto 1688 do Poder Ejecutivo de la Municipalidad de Buenos Aires, 4 de fevereiro de 1966.

²⁵⁴ La nación, 12 de fevereiro de 1966.

Aproveitando o êxito do lançamento mundial e os primeiros comentários laudatórios da imprensa em relação à ópera, em Buenos Aires, o *Teatro Colón* mobilizava uma grande campanha para divulgação da sua estreia marcada para o dia 04 de agosto. Apesar da notável fama internacional e da relevância alcançada pelos autores argentinos e pela obra no panorama contemporâneo do teatro lírico, quinze dias antes da data prevista para sua estreia, uma inesperada medida da municipalidade de Buenos Aires determinou a proibição da apresentação de *Bomarzo*.²⁵⁵

No mês de julho, ao tomar conhecimento do conteúdo da ópera, que envolvia cenas de homossexualidade, adultério e violência, o general Juan Carlos Onganía determinou a exclusão do espetáculo do repertório do *Teatro Colón*, invocando no decreto de proibição a proteção da moralidade pública:

A las autoridades del municipio les corresponde adoptar las medidas necesarias para el resguardo de la moralidad pública, en ejercicio de funciones inherentes a la naturaleza intrínseca de la institución comunal; Que atento a que el principio expuesto se concreta cotidianamente en los espectáculos públicos ofrecidos particulares, razones elementales de equidad señalan que dicha norma debe ser también de aplicación a las representaciones dadas en los escenarios oficiales. Este tratamiento igualitario afianza y da sólida base al ejercicio justiciero del principio de autoridad. [...]

Que a raíz del estreno de Bomarzo en Washington, esta Intendencia Municipal recién pudo tomar conocimiento cabal de los aspectos característicos del espectáculo, en cuyos quince cuadros se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos demás elementos concurrentes como lo han destacado con crudeza manifestaciones de los propios autores y la crítica del periodismo internacional. [...]

Que, sin entrar a juzgar los valores artísticos de la obra ni los méritos relevantes en el ámbito musical y literario de sus autores, fuera de toda discusión, desde el punto de vista de la tutela de los intereses de la moral pública resulta inadecuada la representación de la mencionada obra para ser ofrecida a la población de la Ciudad de Buenos Aires.²⁵⁶

As vezes que se levantaram contra a proibição de Bomarzo vieram de múltiplos espaços, mas aquelas que a defenderam foram extremamente vigorosas, sobretudo as entoadas pelos católicos. O prestigioso semanário católico *Esquiú* não apenas deixava claro seu apoio à decisão de Onganía, mas utilizava o caso Bomarzo para realizar um amplo ataque contra todas as manifestações de arte moderna: “de fato, em muitas criações contemporâneas, enchemos as telas de manchas e horrores incompreensíveis, destruimos a harmonia do verso e

²⁵⁵ Ha sido excluida del teatro Colón la ópera Bomarzo. *La Nación*. Buenos Aires, 19 de julho de 1967.

²⁵⁶ Considerandos do decreto municipal 8276/67 de 14 de julho de 1967.

evitamos qualquer motivação superior.”²⁵⁷ *Esquiú* justificava o caráter prejudicial e degenerante da obra entrelaçando aspectos estéticos e morais: “não é a música que ofende, e sim os gestos, as vestimentas e a linguagem dos protagonistas. E sobretudo, o espírito negativo, desalentador, sensual e mórbido dos personagens”.²⁵⁸ O posicionamento oficial da Igreja Católica veio à tona algumas semanas depois da proibição através do pronunciamento do arcebispo de Buenos Aires, Antonio Caggiano, que associava a criação de obras da natureza — decadente — de *Bomarzo* a um ataque à civilização cristã e ocidental empreendido pelo materialismo ateu:

El Concilio proclama que la primacía del orden moral objetivo ha de ser aceptadas por todos, puesto que es el único que supera y congruentemente ordena todos los demás órdenes humanos, sin excluir el arte [...] No hay, pues, lugar a dudas. El arte es un gran valor, pero no es un valor absoluto [...] Desde el punto de vista moral, “Bomarzo” es inaceptable y con mayor razón desde el punto de vista cristiano. Siento una gran pena al comprobar que, en este caso, el arte de personas tan bien dotadas pueda exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar. Así se aplaudían en la Roma pagana todas las abyecciones del Coliseo del Palatino [...] El éxito obtenido por la obra en Estados Unidos significa que el paganismo no ha muerto. Esto también significa que, en ciertos sectores, hay una decadencia moral que en las actuales circunstancias del mundo, es el peligro más grave de nuestra civilización ante el ataque organizado por el materialismo ateo.²⁵⁹

É interessante ressaltar que pouco tempo depois da declaração do arcebispo porteño, o presidente Juan Carlos Onganía pronunciava um discurso similar e perfeitamente alinhado com as opiniões moralistas e o tom bélico manifestados por Caggiano, assinalando o espírito de cruzada que o governo militar deveria empreender contra a arte imoral, considerada um instrumento de extremismos ideológicos:

...existen algunos momentos en que, frente a un enemigo que no vacila en utilizar los medios más insidiosos y, paralelamente, los más violentos, no cabe otra alternativa que la represión. Cuando lo que está en juego es nuestro sentido cristiano de vida, se hace necesario apelar a recursos extremos, por más desagradables que nos resulte su aplicación.[...] Las medidas adoptadas en el orden municipal (para prohibir la representación de ciertas obras musicales, teatrales y cinematográficas de reconocido prestigio) guarda completa coherencia con el pensamiento de la Revolución Argentina y del gobierno nacional. Llevaremos a cabo todas las acciones necesarias para evitar que los medios masivos de comunicación y de cultura se pongan al

²⁵⁷ Revista *Esquiú*, ano VIII, n. 379, 30 de julho de 1967.

²⁵⁸ Revista *Esquiú*, ano VIII, n. 379, 30 de julho de 1967. Tradução minha de “no es la música la que ofende, sino los gestos, las vestimentas y el lenguaje de los protagonistas. Y sobre todo, el espíritu negativo, desconsolador, sensualista y morboso de los personajes”.

²⁵⁹ Posición de la Iglesia respecto de ‘Bomarzo’. *Clarín*. Buenos Aires, 11 de agosto de 1967.

servicio de la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política.²⁶⁰

Bomarzo só foi apresentada na Argentina cinco anos depois, em 1972, quando Onganía não estava mais no poder. Devido a sua repercussão, o chamado “caso Bomarzo” foi objeto de diversos estudos, e a confluência de interesses e as relações tecidas entre diversos setores do catolicismo e o governo de Onganía foram assinaladas como um relevante componente no processo de proibição do espetáculo. Esteban Buch, ao reconstruir detalhadamente o episódio em *L'affaire Bomarzo: opéra, perversion et dictature*, insere-o em meio a um grande debate sobre as relações entre arte, moral e religião no contexto de funcionamento do Estado autoritário²⁶¹. A análise de Buch é particularmente pertinente para se pensar a dinâmica de atuação de forças e interesses nesse momento, uma vez que o autor compreende o desenrolar das ações de proibição contra as produções artísticas como parte de uma campanha de moralização da vida pública lançada com o golpe de Estado de 26 de junho de 1966. Na sua interpretação, a intensidade com a qual a questão da sexualidade e da moralidade emerge neste momento é uma das facetas do avanço do poder militar sobre a sociedade civil, que inclui uma ação repressiva também no terreno político e ideológico, resultado de uma “cruzada ocidental e cristã” contra o comunismo.²⁶²

Além da variedade de objetos e métodos [para realizar a proibição de espetáculos], tudo isso constitui, sem dúvida, uma política coerente, decorrente da aliança entre o setor pré-conciliar da Igreja Católica, liderado pelo Arcebispo Antonio Caggiano, e a ala antiliberal das Forças Armadas, representado pelo general Onganía — um homem que é claramente inspirado pela Espanha franquista, em particular no que diz respeito ao modelo social corporativo e o papel da igreja como guardião da moralidade pública.²⁶³

Com efeito, ao longo do onganiato, a articulação católica junto ao Estado para proibir obras que consideravam atentatórias aos preceitos cristãos consistia em uma prática frequente, e diversos livros, peças de teatro e filmes tiveram sua circulação dificultada por ações dessa

²⁶⁰ Conferência de Juan Carlos Onganía. Jornal *La Prensa*, 16 de agosto de 1967, p. 4.

²⁶¹ BUCH, Esteban. *L'affaire Bomarzo: opéra, perversion et dictature*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011. Uma análise sobre a reação de setores católicos à execução da ópera também pode ser encontrada no artigo BARANDIARÁN, Luciano; PADRÓN, Juan Manuel. Arte y censura en la Argentina: los católicos ante Bomarzo y Teorema (1967-1972). In: *La escalera*, n. 22-23, anos 2012-2013, p. 325-354.

²⁶² BUCH, Esteban. *L'affaire Bomarzo: opéra, perversion et dictature*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 106.

²⁶³ BUCH, Esteban. *L'affaire Bomarzo: opéra, perversion et dictature*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 107.

natureza.²⁶⁴ É importante assinalar que esta campanha de repressão posta em marcha no campo cultural apresenta uma significação política-ideológica direta, mais claramente percebida na reação das forças conservadoras contra o comunismo.

A década de 1960, como mencionei, é um momento particularmente interessante para percebermos a presença simultânea de diversos movimentos políticos e sociais em disputa: a ascensão do espírito contestatário e rebelde da juventude expresso, de maneira mais ameaçadora, nas vanguardas estéticas e políticas; o clima repressivo que adquire contornos definidos com o golpe de Onganía e a ofensiva conservadora e moralista dos católicos frente à uma suposta ação subversiva nos meios de comunicação de massa, propagadora da destruição dos valores da fé, da família e da moral cristã. Há um ponto de inflexão nesta década-chave, representado pelo confronto entre um movimento de modernização cultural, estético e social e posicionamentos conservadores que percebem esse cenário como uma renovação dos valores de inspiração materialistas e anticristãos que estavam tomando de assalto o “mundo livre ocidental”.

Aproximando-nos do fim da década de 1960, outro caso de proibição de grande repercussão pública envolveu a exibição de *Teorema*, película de Pier Paolo Pasolini lançada em 1968. Na própria definição do diretor, a narrativa não-convencional de *Teorema* representa uma parábola cristã e marxista, onde a presença de um misterioso personagem messiânico provoca momentos de epifania e irrupções religiosas que transformam, irremediavelmente, a vida dos membros de uma típica família burguesa de Milão.²⁶⁵ Em *Teorema*, o drama familiar expõe a crise estrutural do capitalismo em um viés social, onde indivíduos representantes da classe burguesa tornam-se incapazes de encontrar a sua própria individualidade e sua identidade social. A tensão em relação ao sagrado funciona como pano de fundo ao longo de todo o filme, expressa de maneira mais evidente na questão da sexualidade equiparada à um

²⁶⁴ Além de El Vicario, outras peças de teatro foram proibidas em meio a uma grande mobilização realizada por religiosos: *Salvados*, de Edward Bond (1967), *La vuelta al hogar*, de Harold Pinter (1968); *Opera Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez e Alberto Ginastera (1967); *Extraño Clan*, de Román Viñoly Barreto (1970); *Territórios*, de Marcelo Pinchón Riviere (1974), *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky (1977); *Juegos a la hora de la siesta e María Lamuerte*, de Roma Mahieu (1978); *La sartén por el mango*, de Javier Portales (1980); *Apocalipsis según otros*, de Angel Elizondo (1980); *Doña Flor*, de Jorge Amado (1983); *Real Envido*, de Griselda Gambaro (1983). Uma compilação parcial de decretos, leis, proibições e declarações oficiais sobre a censura teatral na Argentina entre o período de 1961 e 1983 pode ser consultada em: GIELLA, Miguel Angel; ROSTER, Peter (Orgs). *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del Siglo Veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.

²⁶⁵ PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 12.

fenômeno divino e na dissolução da família, que surge como um evento maior e um ataque frontal à instituição religiosa e à reprodução do modelo capitalista.

A estreia mundial de *Teorema* durante o *Festival Internacional de Cinema de Veneza* em setembro de 1968 foi marcada por um evento significativo: a obra de Pasolini recebeu o prêmio do *Office Catholique International du Cinema* (OCIC), organismo oficial da Igreja Católica. Pode-se dizer que esse foi o pontapé inicial para uma trajetória repleta de polêmicas e controvérsias no processo de divulgação do filme. Pouco tempo depois de ter sido agraciado com o prestigiado prêmio, não apenas o filme passa a ser vítima de uma vigorosa crítica negativa capitaneada pela alta hierarquia católica, mas também a OCIC passa a ser repreendida por ter cometido um equívoco ao conceder o prêmio a Pasolini. Pode-se dizer que, a partir deste momento, começava-se a desenrolar uma grande celeuma ao redor de *Teorema*. Em um curtíssimo espaço de tempo, podemos elencar a irrupção de uma série de eventos relacionados entre si: o filme teve a exibição proibida e a polícia italiana recebia uma ordem de sequestro de todas as cópias da película para exportação; o papa Paulo VI declarava sua desaprovação à conduta do OCIC, um “ato público que encorajava a enorme audiência do cinema a assistir um filme tão vergonhoso”; por fim, Jean Bernard, presidente do OCIC, assume publicamente o erro cometido pela comissão ao conceder o prêmio à *Teorema*.²⁶⁶

Foi justamente em meio a esse clima tenso de debates acalorados e reações indignadas por parte de setores ligados ao Vaticano e ao catolicismo europeu de vertente mais conservadora que *Teorema* teve sua estreia anunciada em território argentino; um périplo, como veremos, repleto de obstáculos e entraves impostos à sua exibição. Sem dúvida, a repercussão gerada em torno do prêmio conferido pelo OCIC extrapolou as fronteiras europeias e impactou também a opinião de setores católicos no novo mundo.

Um personagem de destaque em meio a comunidade católica argentina, Juan Carlos Moreno, Secretário de Moralidade da ACA, teceu duras críticas em relação à conduta do OCIC. Em matéria publicada na revista católica *Jauja*, Juan Carlos Moreno redigiu um inflamado texto onde expôs seu descontentamento de longa data com o OCIC, afinal, nunca

²⁶⁶ *Teorema* foi proibido na Itália a partir de maio de 1969, depois de um breve período no qual foi exibido com classificação para maiores de 18 anos. Cf. VIGANO, Dario Edoardo. “The Roman Catholic Church, cinema and the 'culture of dialogue': italian catholics and the movies after the Second World War”. In: BILTEREYST, Daniel; GENNARI, Daniela Treveri (Orgs.). *Moralizing Cinema: Film, Catholicism, and Power*. Routledge, 2015, p. 43.

teria sido convencido de sua eficácia. De acordo com Moreno, após cometer equívocos ao conceder prêmios à película francesa *Los paraguas de Cherburgo*, obra que “con hábil presentación estética hacia simpático el amor libre” e à *Un hombre y una mujer*, filme que a municipalidade de Buenos Aires teria qualificado como proibida para menores de dezoito anos, no caso de *Teorema* o OCIC teria se excedido e chegado ao cúmulo. Após uma extensa argumentação na qual manifestou sua reprovação e desacordo em relação a concessão do prêmio e à própria existência do OCIC, o secretário de Moralidade de ACA, mobilizando termos habituais ao repertório do *mito da conspiração*, interpretou a entrega do prêmio como uma estratégia subversiva posta em marcha por maçons e judeus infiltrados no organismo:

¡Basta! No es necesario agregar más para condenar la película y condenar a la OCIC.

En artículo publicado en “Esquiú”, yo decía que debía ser intervenida la OCIC. Ahora sostengo que debe desaparecer o, por lo menos, quitársele el marbete de católico, con el qual ha engañado a muchos cristianos incautos sin criterio.

Esta es una de las formas en que actúa el “ministerio de iniquidad” de que hablaba San Pablo hace veinte siglos: la obra de aquellos que trabajan, dentro de la Iglesia, contra la Iglesia. La OCIC se ha metido en la Iglesia para deteriorar a la familia cristiana, en lo moral y en lo religioso. Al laurear la obscena película *Teorema*, ha subvertido y vulnerado los fundamentos capitales del dogma y la moral. De ahí la decidida y pronta intervención de los obispos italianos.

Es innegable que en la OCIC hay infiltrados, es decir, gente contraria, masones o criptojudíos, los cuales de consuno con los malos teólogos (falsos profetas) que discuten las encíclicas pontificias y desvirtúan la pureza de la Biblia y de la Sagrada Tradición, tienen la misión diabólica de destruir la Iglesia, bajo la apariencia de protegerla. Son meramente lobos con piel de ovejas.²⁶⁷

A crítica católica à *Teorema* assumiu nuances diversas, alternando desde oposições mais radicais — como a do secretário da ACA — à apreciações mais moderadas, que giraram em torno sua da questão das sexualidades presentes no filme (embora isto não queira dizer que esses setores sejam necessariamente mais progressistas).

A Revista *Criterio* — publicação católica, mas significativamente mais aberta que as conservadoras *Jauja* ou *Esquiú* — utilizou o caso de *Teorema* para sinalizar que em fins da década de 1960 as medidas católicas para avaliar a produção de filmes estava perdendo força. Isso porque se delineava um panorama no qual os organismos religiosos voltados para classificação de filmes estavam desaparecendo e o OCIC se manifestava de forma bastante ampla: a prova disso era o prêmio concedido à Pasolini. A resenha crítica de *Teorema* publicada em *Criterio*, assinada por Jaime Potenze, assumiu tons mais leves, assinalando a

²⁶⁷ Reprobación de la OCIC. Juan Carlos Moreno. *Revista Jauja*, n. 24, dezembro de 1968, p. 18.

impressão fantástica provocada pelo filme e enfatizando aspectos estéticos e técnicos da produção.

Criterio, contudo, reproduziu em matéria de novembro de 1968 um interessante texto extraído do jornal *L'Osservatore Romano*, umas das principais fontes de divulgação de notícias do Vaticano. A reportagem, assinada pelo sacerdote Claudio Sorgi, secretário de redação do *L'Osservatore*, pode ajudar a identificarmos alguns elementos-chave sobre o posicionamento da Igreja Católica em relação à *Teorema*:

...Aunque reconociendo que la obra de Pasolini manifiesta una investigación y un compromiso serios, no solamente en el plano estético, sino también religioso, debo expresar netas y severas reservas a la atribución del premio de la OCIC a este film. Un premio otorgado por un jurado católico y llamado a tener un amplio eco tiene dos objetivos: expresar su reconocimiento al autor y promover su obra ante el público en razón de sus valores religiosos y morales. No parece que “Teorema” pueda responder al segundo objetivo porque en este film los elementos positivos vienen con frecuencia a ser muy ambiguos por las incertidumbres ideológicas y la insistencia puesta sobre las escenas eróticas. En un vasto público, esto puede engendrar una confusión equívoca entre la religión, el erotismo y la ideología marxista.²⁶⁸

Mesclando justificativas mais próximas ao campo dos costumes à motivações de ordem ideológica, pode-se afirmar que a dimensão moral e a política não corriam em paralelo, conformavam um mesmo âmbito. Isto fica evidente nos relatos trazidos acima.

Depois de submetida à análise pelo distribuidor ao *Ente de Calificación Cinematográfica*, *Teorema* teve classificação proibida para menores de dezoito anos e sofreu diversos cortes determinados por Ramiro de La Fuente. Apenas dois dias depois de expedido o certificado de censura, a película foi requisitada novamente para ser submetida a uma nova avaliação, desta vez em uma sessão de projeção com a presença do Ministro do Interior do governo de Onganía, Guillermo Borda. Após a reavaliação e a pedido do ministro, o certificado de censura foi suspenso e a exibição de *Teorema* estava proibida em todo o território nacional.²⁶⁹ Após diversos processos ao Judiciário por parte do distribuidor, *Teorema* teve um dos recursos acolhidos e por resolução judicial, adquire um novo certificado de censura e estreia em 3 de abril de 1970 em dois cinemas da capital, *Luxor* e *Iguazú*. Em nova

²⁶⁸ Revista *Criterio*, 14 de novembro de 1968, n. 1.559.

²⁶⁹ Resolução 32 de 8 de maio 1969 do Ente de Calificación Cinematográfica. Para decidir pela proibição do filme, estariam reunidos nas dependências do *Ente de Calificación Cinematográfica*, além do ministro Francisco Imaz, o tenente-coronel Víctor Rodríguez e o capitão de navio Héctor Padilla. Após a reunião, apresentou-se um pedido da *Dirección de Política del Ministerio del Interior* ao *Ente*, no sentido da proibição do filme levando em consideração “la polémica escandalosa” que havia sido provocada na Europa. Cf. Revista *Análisis*, nº 474, Buenos Aires, 14 de abril de 1970, p. 53–56.

reviravolta, um dia depois da estreia, a promulgação de uma lei nacional — recurso que até então não tinha precedentes na Argentina —, proibiu a exibição do filme em todo o país. O general Francisco Imaz, recém empossado ministro do Interior, justificava que a promulgação da lei 18.641 sustentava-se no fato de que

Dicho film se basa en un contenido cuya apreciación por los organismos administrativos intervinientes trasunta el desarrollo de cuestiones que agravan seriamente los principios morales y afectan los basamentos del núcleo familiar, en cuya defensa el Estado debe agotar todos los remedios a su alcance.²⁷⁰

Em meio a esse cenário complexo no qual desponta o envolvimento de uma multiplicidade de atores e instituições, o depoimento do *secretario de gobierno de la Municipalidad de Buenos Aires*, Héctor Guevara, é bastante revelador da presença dessas diversas instâncias nos casos de censura no campo cultural:

Quizá todo esto hubiera podido obviarse si la Municipalidad hubiera hecho uso de sus facultades concurrentes con el Ente de Calificación, reconocidas por la ley y referidas a la policía moral. Precisamente el caso de *Teorema* nos ha hecho detener en este aspecto del procedimiento y entablamos contacto con el Ente para fijar un acuerdo a este respecto.

Los funcionarios no juzgamos los actos del gobierno. Estamos o no de acuerdo con los mismos; si no estamos de acuerdo, renunciamos. Por lo tanto, yo estoy totalmente de acuerdo con la sanción de la ley. Es obligación del Estado recurrir a todos los medios legales para poner en práctica las medidas que preconiza. Y una de ellas es la defensa de la familia y del estilo de vida nacional.²⁷¹

Apesar, portanto, de existir um organismo estatal oficial para a censura cinematográfica, percebe-se a ingerência — e a disputa de espaços — de outros setores no processo de controle cultural, como representantes de entidades católicas leigas, da Igreja Católica e mesmo do poder executivo, municipal e federal. Se essa dinâmica ocorria na esfera do cinema, na qual a presença de um órgão estatal destinado a exercer a censura assumia um papel centralizador, é possível supor que para outros campos — como o teatral, literário, musical —, o controle era exercido de maneira ainda mais difusa e ramificada.

Junto à proibição de diversas obras cinematográficas e peças de teatro, a censura de livros considerados pornográficos como *Lolita*, de Vladimir Nabokov, *Candy*, de Terry Southern, *Sexus*, de Henry Miller, *Fabrizio Lupo*, de Carlo Coccioli, *Nanina*, de Germán García, deixam ainda mais claro um campo de disputas simbólicas, onde o peso da influência religiosa e os propósitos de setores políticos autoritários desempenharam um papel fundamental no controle da circulação de obras consideradas ameaçadoras — tanto para a

²⁷⁰ Revista *Análisis*, n. 474, Buenos Aires, 14 de abril de 1970, p. 53-56

²⁷¹ Revista *Análisis*, n. 474, Buenos Aires, 14 de abril de 1970, p. 53-56

preservação dos “valores da família e dos bons costumes” quanto para a manutenção da ordem social. Além de livros considerados pornográficos pelo regime, obras provenientes de Cuba, China e União Soviética, de manuais de economia política até obras de dramaturgia também foram proibidos durante a ditadura de Onganía.²⁷² Uma longa lista de livros que não apresentavam temas diretamente relacionados com o erotismo tiveram sua circulação proibida durante o período, como *Incitación al nixonicidio*, de Pablo Neruda; *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, *Don Juan el Zorro*, de Javier Villafañe. De acordo com Esteban Buch, a lista de obras censuradas por questões morais entre 1966 e 1969 sob a presidência do general Onganía é bastante impressionante se nós comparamos com os números de obras proibidas em outros países na mesma época ou em outras épocas na história Argentina — a única exceção seria o período do *Proceso* (1976-1983), que em muitos aspectos o regime de Onganía parece anunciar como um prelúdio.²⁷³

Antes de começar a análise acerca da dinâmica da censura cinematográfica durante os anos do *Proceso*, considero imprescindível abordar, mesmo que detidamente, o período compreendido entre 1973 e 1976. De apreensão complexa, esse curta temporalidade encerra um período turbulento, marcado pelo desencadeamento de múltiplos processos que agudizaram o caráter violento assumido nos confrontamentos políticos na Argentina ao longo da década de 1970. Como veremos, a presidência de Héctor Cámpora significou também uma primavera — breve, mas próspera — para o cinema na Argentina. Talvez, um interlúdio ou a emergência de um projeto distinto, para não nos deixar esquecer que a história não é teleológica, e que a ascendência autoritária e repressiva que se abateu sobre o campo cultural, social e econômico, foi fruto de uma conjuntura, dentre tantas outras alternativas possíveis.

Para iniciar esta discussão, trago à tona o seguinte trecho, que faz parte das considerações dos ministros da Educação e do Interior ao projeto de lei 18.019 de dezembro

²⁷² As práticas de censura de diversas produções artísticas conviviam com práticas de resistência. Na livraria Hernandez, por exemplo, cujo dono tinha sócios no Uruguai, era possível encontrar obras de autores como Mao Tsé Tung, Lenin e Marx. Cf. RANCÉ, Inés (Org.). *Damián Carlos Hernández. Pasión por el libro*. Ed. Hernández, Buenos Aires, 2006, p. 12. Alguns trabalhos que reúnem análises sobre a censura cultural durante esse período: COSSE, Isabella. Germán Leopoldo García y Nanina: claves de lectura para una novela de los 60'. *Hispanica. Revista de Literatura*, 32 (96), 2003, p. 103-114.; OVEJERO, Verónica Alicia. La censura en las expresiones audiovisuales de Tucumán - Argentina - durante la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973). *Anais do III Encontro Regional Sudeste de História da Mídia*. Escola de Comunicação da UFRJ, 2014.

²⁷³ BUCH, Esteban. *L'affaire Bomarzo: opéra, perversion et dictature*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 105.

de 1968, que cria o *Ente de Calificación Cinematográfica*, organismo estatal responsável pela censura cinematográfica até o fim da última ditadura militar argentina:

Desde hace muchos años viene siendo especial preocupación de los poderes públicos la influencia que tiene el espectáculo sobre las costumbres de vastos sectores de la población y muy especialmente de la juventud. Y es claro que no podía ser de otro modo si se tiene en cuenta que el cine es hoy un medio masivo de comunicación social, enormemente difundido en nuestro medio y con recursos tales que, a través de la imagen, el sonido, el color y el movimiento, cautiva la atención y hasta la voluntad de los espectadores.

Es razonable entonces que los poderes públicos hayan arbitrado remedios orientados a evitar que esa técnica maravillosa que es a un tiempo, para el hombre moderno, entretenimiento, expresión de cultura, arte, industria, comercio, e instrumento idóneo como el que más para el conocimiento y acercamiento de los pueblos, vea desvirtuada esa noble misión y sea puesta a menudo al servicio del desorden social y de oscuros intereses.²⁷⁴

Os últimos anos da década de 1960 foram decisivos para a reestruturação do controle estatal do campo cinematográfico. Uma hipótese relevante a ser sustentada para o período abordado aqui é que apesar da prática censória não se encontrar plenamente sistematizada na década de 1960, percebe-se uma etapa de acumulação de experiências e discursos repressivos que passa a ganhar contornos mais nítidos ao longo do governo de Onganía, e alcança um estágio de estruturação e intensidade maiores entre os anos de 1974/1976 até 1983, como veremos.²⁷⁵ Esta perspectiva é apontada em diversos trabalhos que se dedicaram ao estudo da censura em diferentes campos culturais, no entanto, é preciso ressaltar que o controle e as práticas repressivas obedeceram a dinâmicas próprias, manifestaram-se de formas múltiplas de acordo com cada âmbito da produção artística.

A promulgação da nova lei de censura, voltada para um espectáculo maravilhoso, mas frequentemente posto “*al servicio del desorden social y de oscuros intereses*”²⁷⁶, se materializava através de dispositivos extremamente rigorosos; as funções do *Ente de Calificación Cinematográfica* foram regulamentadas, incluindo a possibilidade de proibição

²⁷⁴ Nota do poder Executivo assinada por José Maria Astigueta e pelo ministro Guillermo Borda ao projeto de lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968.

²⁷⁵ Essa hipótese também é sustentada em: AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura*. Argentina 1960–1983. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986 e ARANCIBIA, Juana; MIRKIN, Zulema. *Teatro argentino durante el Proceso (1976–1983)*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992.

²⁷⁶ Nota do poder Executivo assinada por José Maria Astigueta e pelo ministro Guillermo Borda ao projeto de lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968.

de películas e as entidades de católicos leigos tiveram sua incorporação oficializada ao sistema censório estatal. O êxito de uma frente censória autoritária e moralista foi absoluto.

O cenário político que emoldurava esse novo projeto para o campo cinematográfico deixava evidente as tensões e conflitos que acompanhavam o crescente estado de mobilização popular e o desgaste das Forças Armadas para lidar com a retomada de espaço que o peronismo e grupos marxistas revolucionários articulavam. A eclosão do *Cordobazo*, em 1969, é considerada como um momento-chave que inaugurou uma época de renovação e reordenamento das forças políticas, sindicais e estudantis na Argentina. Aos poucos, as *puebladas* — manifestações de revolta popular, geralmente de âmbito local — vão sendo substituídas por protestos de maior envergadura encampados por organizações políticas que atingem um alto grau de estruturação e capilaridade.²⁷⁷ O crescente nível de politização popular e a emergência de embates massivos e violentos, a partir de então, passaram a compor o cenário político de diversas províncias do país, como o *Tucumanazo*, o *massacre de Trelew* e o *Viborazo* — para citar apenas algumas de maior destaque dentre dezenas de insurreições que eclodiram entre os turbulentos anos de 1969 e 1972.²⁷⁸ Percebe-se, em fins da década de 1960 uma ampliação da presença de novos atores e organizações contrárias ao regime, além da multiplicação de um repertório de ações com alto grau de violência, cuja expressão maior se traduziu na emergência no espaço público de organizações armadas — tanto à esquerda quanto à direita do peronismo.²⁷⁹

Se um dos principais esforços dos militares que encamparam a Revolução Libertadora foi a *desperonização* do país através de um processo de deslegitimação dos “inimigos internos”, no fim da década de 1960 estava claro que a proscrição de Perón e as iniciativas

²⁷⁷ Dentre muitas, as principais organizações armadas nesse período foram: *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP), Montoneros e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias* (FAR), cada um com diferentes formações ideológicas e distintas origens políticas e sociais.

²⁷⁸ Tucumán foi palco de um ciclo de revoltas que se desenrolaram entre 1969 e 1972, protagonizados sobretudo pelo movimento estudantil, operários e sacerdotes terceiromundistas. Sobre os *tucumanazos*, ver: CRENZEL, Emilio: *El Tucumanazo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991. O *massacre de Trelew* foi um episódio ocorrido em 1972 na Patagônia que envolveu uma tentativa de fuga frustrada de 25 presos políticos pertencentes a organizações de esquerda (*Fuerzas Armadas Revolucionarias* (FAR), *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) e *Montoneros*). Seis deles conseguem abordar um avião e desviar o curso do voo até o Chile, e os 19 que fracassaram no intento, entregam-se e são encaminhados à base naval militar de Trelew, onde 16 são sumariamente executados. O *Viborazo*, conhecido também como segundo *Cordobazo*, foi um episódio ocorrido em Córdoba em 1972 marcado por greves e protestos contra Camilo José Uriburu, governador indicado por Roberto Levingston. Cf. ANZORENA, Oscar. *Tiempo de violencia y utopía: del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976)*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998.

²⁷⁹ TORTTI, María Cristina. Protesta social y ‘nueva izquierda’ en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional. In: PUCCIARELLI, Alfredo. *La primacía de la política*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

para expulsá-lo do imaginário popular não foram suficientes para aniquilar o peronismo. Na verdade, há estudos que consideram que o período iniciado com a chamada “revolução argentina” se caracterizou justamente por um processo de *peronização* de amplos setores da classe média, notadamente uma geração de jovens formados em família de tradição antiperonista que reinterpretaram o peronismo como um vetor de rebeldia e possibilidade de transformação social.²⁸⁰ No entanto, diferentemente da conjuntura da década de 50, estava claro que no fim dos anos de 1960 o peronismo havia deixado de ser um movimento monolítico: agora conviviam de maneira conflituosa diversos setores, as vezes com posicionamentos ideológicos opostos.

As dissidências internas do regime militar restavam manifestas nos últimos anos ditatoriais. Com a deposição de Onganía em junho de 1970, a *Junta de Comandantes das Forças Armadas* designa o general Roberto Levingston para assumir o governo, mandato que durou menos de um ano. Em um clima político desfavorável, de grande insatisfação popular e aumento da atividade guerrilheira, o governo do terceiro militar no poder da autoproclamada “revolução argentina”, general Alejandro Agustín Lanusse, foi marcado pela irrupção da juventude peronista com força singular no cenário nacional e por uma solução de saída dos militares com o anúncio de eleições presidenciais para o mês de março de 1973.

Em 1971, o chamado *Gran Acuerdo Nacional* (GAN), acordo de transição democrática proposto por Lanusse com os principais partidos políticos não arrefeceu os ânimos dos setores mobilizados. Ao contrário, ao longo dos anos de 1972 e 1973 conforma-se um espaço de consolidação de práticas e repertórios contestatórios, com predominância da presença da esquerda peronista. Neste sentido, a *Juventud Peronista* se transformou em uma via capaz de unificar as diversas aspirações e demandas de setores que se mobilizavam em

²⁸⁰ MAZZEI, Daniel. Soldados de Perón. Los jóvenes oficiales del Ejército y el Peronismo durante la “Revolución Argentina.” In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Questions du temps présent, setembro de 2015. Consultado em: 14 de janeiro de 2018. Outros trabalhos que assinalaram a peronização de setores da classe média ao longo da década de 1960 são: BARLETTA, Ana María. Peronización de los universitarios (1966-1973). In: *Pensamiento Universitario*, nº 9, Universidad de Quilmes, 2000; BARLETTA, Ana María. Una izquierda universitaria peronista. Entre la demanda académica y la demanda política (1968-1973). In: *Prismas*, nº 6, Universidad de Quilmes, 2002; RAMÍREZ, Ana Julia. Radicalización y peronización de los universitarios: El caso de la UNLP (1969-1974). In: *Cuadernos del CISH*, nº 5, Centro de Investigaciones Sociohistóricas, Facultad de Humanidades, UNLP, 1999; MILLÁN, Mariano. Radicalización y peronización estudiantil durante la Revolución Argentina (1966-1971). Un examen crítico a la luz de los casos de Rosario y el Nordeste. Trabalho apresentado na *IX Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.

torno de uma alternativa política concreta: primeiramente, a eleição de Héctor Cámpora, depois, Perón.

As eleições de março de 1973 na Argentina foram emblemáticas por vários motivos mas um dos mais significativos é porque foram as primeiras eleições em que o peronismo pode participar desde 1955, depois de 18 anos proscrito. Contudo, embora Perón representasse uma das figuras políticas mais populares do país, não participou do pleito eleitoral de 11 de março de 1973, uma vez que não se encontrava domiciliado na Argentina quando as eleições foram convocadas.

Em vista da impossibilidade de participar dessas eleições, Perón indica Hector Cámpora como candidato da *Frente Justicialista de Liberación* (FREJULI) para as eleições de março de 1973. O resultado do pleito não foi uma surpresa: a FREJULI triunfa com 49% dos votos e os militares saem de cena ao som de poderosas — e sombriamente auspiciosas — palavras de ordem *¡se van, se van, y nunca volverán!*. O terceiro governo peronista é inaugurado sob o signo de uma intensa conjunção de forças, com um campo de protestos políticos de ação coletiva plenamente ativado: o peronismo havia retornado.²⁸¹ E veio a primavera, breve e prenhe de desenlaces que se mostraram frágeis e incertos.

Esta sucinta incursão na contextualização histórica do retorno do peronismo à cena política tem como principal objetivo situar as mudanças e assinalar a dinâmica assumida neste momento pelo Estado no campo do controle cultural. Poucos partidos políticos ou fenômenos sociais despertaram tanto interesse no âmbito acadêmico das ciências sociais na Argentina quanto o peronismo, condição que permitiu o desenvolvimento de um profícuo campo de estudos, contando com diversos centros de pesquisa e uma vasta bibliografia especializada

²⁸¹ Inspirado em Bourdieu, Javier Auyero utiliza o termo “campo de protestas” para se referir ao conjunto de práticas, mecanismos e processos que se encontram na base da formulação de reivindicações coletivas, mediadores entre as forças globais e as insurreições locais. Apesar de se referir especificamente à dinâmica política na década de 1990, penso que o conceito pode ser interessante para pensarmos outras conjunturas históricas, uma vez que assinala a importância das continuidades e mudanças presentes nas ações coletivas em relação à práticas de épocas anteriores. A emergência de revoltas e insurreições, aparece não como um evento superficial, uma “explosão”; sua lógica é mais complexa e se inscreve em processos que se desenvolvem em um tempo mais prolongado. Cf. AUYERO, Javier. *La protesta: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas, 2002.

sobre o tema.²⁸² Sem a intenção — e a necessidade — de aprofundar em um tema tão complexo e fartamente visitado pela literatura especializada, a ideia nestas páginas introdutórias foi tentar reconstruir a lógica política e social do período que precede aos fatos que tratarei mais adiante, relacionados com a dinâmica censória cinematográfica.

O amadurecimento da mobilização popular desenvolvido ao longo dos anos de ditadura militar (1966 - 1973) certamente foi decisivo para pautar o ritmo assumido pela presidência de Cámpora. E sua breve gestão no poder, de 25 de maio a 13 de julho de 1973, foi também marcada pelas disputas que se deram no terreno cultural. Às vésperas da posse de Cámpora, o clima ainda era de incerteza sobre os rumos a serem tomados para o cinema no futuro governo peronista. Esse é o tom da matéria publicada na revista *Gaceta de los Espectáculos* em 15 de maio de 1973:

a diez días del 25 de mayo sigue la incógnita. En cuanto la censura, son menos los optimistas que los pesimistas. Estos últimos apuntan al hecho de que sucesivos gobiernos han dejado a la censura en el área de influencia de la Iglesia Católica y opinan que es difícil que eso pueda cambiar en un periodo de tregua. La aspiración unanime del cine, como se sabe, consiste en volver a un régimen como el del decreto 62/57.²⁸³

Apesar dos otimistas constituírem a minoria, um evento importante transcorrido durante o governo peronista encheu de expectativas e deu esperanças àqueles que ansiavam por uma política de censura cinematográfica mais moderada: o censor Ramiro de La Fuente renunciava ao cargo de diretor do *Ente de Calificación Cinematográfica*.

Como diretor interino foi designado Francisco Raimundo Toranzo, e no início de agosto, Octavio Getino é indicado interventor do Ente de Calificación por um período de três meses. A nomeação de um cineasta e militante de esquerda como Getino para a condução do *Ente* certamente era um indício da boa disposição — ao menos de uma vertente do peronismo — para mudar radicalmente a política censória. E, de fato, as diretrizes adotadas por Getino frente ao Ente mostraram-se extremamente progressistas.

Ao assumir a direção do organismo censório Getino já contava com um invejável currículo no campo cinematográfico: desempenhou o papel de consultor em vários

²⁸² Alguns dos mais relevantes institutos de pesquisa sobre o peronismo na Argentina são: *Instituto Nacional Juan Domingo Perón de Estudios e Investigaciones Históricas, Sociales y Políticas*; *Centro de Documentación y Investigación acerca del peronismo - CEDINPE* (vinculado à Universidad San Martín). Há uma vasta bibliografia sobre o tema, para citar alguns: JAMES, Daniel (Org). *Nueva Historia Argentina*. Tomo IX: *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003; DE RIZ, Liliana. *Retorno y derrumbe: el último gobierno peronista*. México: Folios, 1981; OLLIER, María Matilde. *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*. Buenos Aires: CEAL, 1986.

²⁸³ *Gaceta de los Espectáculos*, 15 de maio de 1973.

organismos internacionais, publicou diversas obras sobre cinema e meios de comunicação na Argentina e na América Latina (em 1964, inclusive, ganhou o prêmio *Casa de las Américas* pela publicação do livro de contos *Chulleca*) e foi cofundador do *Grupo Cine Liberación*, movimento político-cultural que inaugurou a experiência do cine militante na Argentina.²⁸⁴ Em contraposição à figura taciturna de Ramiro de La Fuente — que correspondia à imagem clássica do censor no senso comum, um personagem habitualmente retratado como um ser rude e ignorante — Octavio Getino simbolizava o intelectual ativista, mais liberal no campo dos costumes e com uma proposta revolucionária para o cinema como ferramenta política. A dimensão de oposição que os dois elementos representavam nesse contexto pode ser facilmente apreendida através da leitura das caricaturas de Izquierdo Brown publicadas na revista *Satiricón* em outubro de 1973:



RAMIRO DE LA FUENTE

Imagem 6: Caricatura de Ramiro de La Fuente. Revista Satiricón, outubro de 1973

²⁸⁴ O *Grupo Cine Liberación*, juntamente com o Cine de Base de Raymundo Gleyzer, o *Cinema Novo Brasileiro* e o *Cinema Revolucionário Cubano*, fez parte do movimento chamado *Tercer Cine*. Surgido no contexto latino-americano da década de 1960, o movimento visava o uso do cinema como ferramenta política e prática descolonizadora, fortemente comprometido com a denúncia de injustiças sociais e o despertar de uma consciência crítica no espectador. O *Grupo Cine Liberación* irrompe na cena cinematográfica dando origem ao cine militante argentino com a exibição de *La hora de los hornos* (direção de Octavio Getino e Pino Solanas) na IV Mostra Internacional do Novo Cine de Pesaro (Italia), em junho de 1968. Cf. MESTMAN, Mariano. La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). In: *Cuadernos de la Academia*, n. 9, 2001, p. 443-463. De acordo com Octavio Getino, o termo cine militante se refere ao cinema que, para além de político — pois todo filme pode ser considerado político —, é militante, no sentido de que deixa explícito que seu objetivo é produzir contrainformação, mudanças sociais e tomada de consciência por parte do espectador. Cf. GETINO, Octavio. Algunas observaciones sobre el concepto del ‘Tercer Cine’ In: *Comunicación y Cultura*. México, n. 7, 1982.



OCTAVIO GETINO

Imagem 7: Caricatura de Octavio Getino publicada na Revista Satiricón, outubro de 1973.

Na primeira imagem, vemos um senhor de terno e gravata, exibindo feições hostis. Na mão direita, empunha uma tesoura, e, por excesso de zelo, acaba por cortar a sua própria mão esquerda ao invés dos fotogramas. A caricatura de Octavio Getino representa um jovem com traços agradáveis e expressão gentil, manuseando cuidadosamente o fotograma e a tesoura, concentrado e atento ao seu ofício. Percebe-se que a caricatura informa, sobretudo, sobre a esperança representada pela nomeação de um personagem de perfil mais compreensivo e menos rigoroso para ocupar o cargo de direção do *Ente de Calificación*. A mensagem é reforçada na matéria que acompanha as caricaturas, *La censura madre que nos censuró*. Nela, o jornalista Carlos Ulanovsky assinala que a presença de Getino no *Ente* não significa realmente o fim da censura, mas “una moderada, reparadora descompresión”. Apesar da censura não ser extinta, o futuro que se descortinava com Getino era muito mais animador do que os despropósitos e ambiguidades que vinham sendo cometidos pelos “sábios” funcionários da censura, que, “con Ramiro de la Fuente a la cabeza (la poca cabeza) ya se sabe, sabios no son”.²⁸⁵

²⁸⁵ ULANOVSKY, Carlos. *Revista Satiricón*, n. 12, outubro de 1973.

O cartunista Andrés Cascioli, na mesma edição de *Satiricón*, recupera as palavras de ordem entoadas por ocasião da posse de Cámpora, desta vez dirigidas não mais aos militares, mas à censura: *se va, se va y nunca volverá!*:



Imagem 8: Ilustração de Andres Cascioli, *Revista Satiricón*, outubro de 1973.

A gestão de Octavio Getino no organismo de censura foi interpretada pelos pesquisadores da história do cinema argentino como um período marcado pela liberação de diversos filmes que estavam proibidos ou se encontravam no “limbo” dos trâmites censórios para conseguir o certificado de exibição.²⁸⁶

Para além da liberação de películas proibidas, o testemunho do próprio Getino nos dá a dimensão de outras importantes iniciativas implementadas na sua gestão:

No podíamos incumplir la legislación existente, procedente de la época anterior, hasta que no se implementaran nuevas normas legales, salvo que incurriésemos en “incumplimiento de deberes como funcionario público”. Pero si podíamos llevar a cabo iniciativas que formarían parte de un proyecto de cambios radicales en todos los campos de la vida nacional. Por ejemplo, instituímos un Consejo Asesor del que

²⁸⁶ MARANGHELLO, César. La censura afloja sus cuerdas. Octavio Getino libera films prohibidos y se respira libertad cultural. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 652-662.

participaban, no ya ignotas y secretas figuras de asociaciones inventadas por la Iglesia, sino intelectuales, profesionales, científicos y críticos y autores cinematográficos (Elbia Marechal, Alcira Argumendo, Hernán Keselman, Jorge Carpio, Héctor Recalde, Antonio Caparrós, René Mujica, Rodolfo Khum, Nemesio Juárez, Edmundo Eichelbaum, Carlos Mazar, Agustín Mahieu, Humberto Ríos, Nemesio Juárez y sacerdotes que expresaban al sector de la iglesia más comprometido con el cambio, como los padres Richiardelli y Bernaza). Además, como la ley vigente no lo impedía, incorporamos por primera vez en esa labor, el asesoramiento del Sindicato de la Industria Cinematográfica y el de la Confederación General del Trabajo, una medida esta última que tendía a hacer participar a quienes representaban a millones de trabajadores, a la vez que espectadores potenciales de cine.²⁸⁷

Pela primeira vez, o organismo de censura cinematográfica não estava nas mãos de católicos vinculados à alta hierarquia da Igreja ou pertencentes à associações leigas (e essas tiveram sua participação mitigada na composição do Conselho), o que indicava a possibilidade de uma mudança de mentalidade em relação ao conteúdo de películas normalmente consideradas ofensivas à moralidade.

Octavio Getino foi um cineasta marcado por uma trajetória intensa e carreira diversificada nas décadas de 1960 e 1970 na Argentina.²⁸⁸ Um dos idealizadores do *cine militante argentino* e co-fundador do mítico grupo *Cine Liberación*, Getino fez parte de uma geração de cineastas latinoamericanos das décadas de 1960 e 1970 que passaram a conceber o cinema como prática descolonizadora e instrumento de resistência cultural estratégico na luta antiimperialista. Além da militância política e da vasta experiência no campo cinematográfico, Getino foi um dos pioneiros no campo de investigação da História do Cinema Argentino e escritor profícuo, tendo produzido uma vasta obra sobre a indústria cultural argentina e o cinema latinoamericano.

²⁸⁷ GETINO, Octavio. Algunos apuntes de Octavio Getino sobre la censura de cine en la Argentina. 12 de junho de 2010. Disponível em: <http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/06/algunos-apuntes-de-octavio-getino-sobre.html>

²⁸⁸ Octavio Getino é de origem espanhola, nascido na cidade de León, em 1935. Na década de 1950 se muda com a sua família para a Argentina e logo inicia seus estudos na única escola de cinema que existia em Buenos Aires na época, a *Asociación de Cine Experimental*. Em pouco tempo progride na carreira de cineasta e se torna um um dos principais teóricos e cofundador do *Grupo Cine Liberación*. Participou do movimento *Tercer Cine* junto a Pino Solanas e Gerardo Vallejo. Alguns estudos relacionam o *Tercer Cine* a outros movimentos estéticos e políticos da época, como o *Cine de la Base* de Raymundo Gleyzer (também argentino), o Cinema Novo brasileiro e o Cine Revolucionario cubano, todos de corte antiimperialista. Nos primeiros anos da década de 1970 o *Grupo Cine Liberación* foi se aproximando progressivamente do peronismo, e o próprio Getino se vincula ao peronismo de esquerda. Por essa aproximação, Getino teria sido nomeado interventor do Ente de Calificación pelo prazo de 90 dias em 1973. Na sua breve gestão foram autorizados diversas películas que haviam sido proibidas, como o *Último Tango em Paris*, *Estado de Sítio* e *Laranja Mecânica*. Depois do golpe militar de 1976 é perseguido e ameaçado pelas forças de repressão e é exilado no Peru. Cf. GONZÁLEZ, Roque. Octavio Getino, un referente en la investigación latino-americana de cine y medios audiovisuales. In: *Revista GEMInIS*, ano 3, n. 2, 2012, p. 40-58.

Ao ser perguntado quais foram as principais medidas tomadas durante a sua gestão, Getino esclarece que “*en primer lugar liberar todas aquellas películas que habían estado prohibidas, demoradas u obligadas a sufrir cortes por razones político-ideológicas*”.²⁸⁹ Durante a gestão de Getino, somente uma película foi proibida, um documentário italiano sobre a África, que na sua opinião, “*significava una interpretación netamente racista y colonizante del pueblo africano*”.²⁹⁰ A época de Octavio Getino na direção do *Ente* representou novo fôlego para a produção cinematográfica, expressa sobretudo na liberação de películas nacionais que antes haviam sido proibidas na censura anterior, na viabilidade de projetos nacionais na linha do testemunho histórico e de denúncia e na abertura para as temáticas consideradas moralmente condenáveis na gestão anterior.

Salvo casos considerados mais polêmicos e conflituosos que demandavam a ingerência direta do chefe de censura, o diretor do *Ente* era geralmente responsável somente por assinar o certificado de censura, validando a classificação conferida pela equipe de censores. Em relação às mudanças nas atividades e no quadro pessoal, por determinação legal que garantia a estabilidade dos funcionários públicos, Getino estava impedido de dispensar empregados que haviam sido designados anteriormente, tendo limitado-se a dar novas orientações mais precisas sobre o processo de classificação de filmes. Embora não pudesse destituir antigos funcionários, não havia impedimentos para a aquisição de novas figuras a serem incorporadas ao *Ente*: somaram-se ao quadro pessoal psicólogos, sociólogos, psicanalistas, cineastas e escritores, além de representantes de entidades como a Confederación General de Trabajo (CGT) e o Sindicato da Industria Cinematográfica para participar do processo de classificação de filmes, medida inédita no processo censório.

A gestão de Getino estreava com uma medida ousada: a aprovação de *Estado de Sítio* (1972), de Costa-Gavras, cujo pedido de certificado de censura se encontrava em trâmite no *Ente de Calificación* há meses.²⁹¹ Os cinemas em Buenos Aires tiveram lotação máxima. Proibido na mesma época em vários países da América Latina, muitos brasileiros residentes na Argentina conseguiram assistir ao filme “sem corte algum, com a famosa cena da bandeira

²⁸⁹ DAGRON, Alfonso Gumucio. Reportaje a Octavio Getino: una experiencia diferente. In: *Cine, censura y exilio en America Latina*. Bolívia: Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa, 1984, p. 40

²⁹⁰ DAGRON, Alfonso Gumucio. Reportaje a Octavio Getino: una experiencia diferente. In: *Cine, censura y exilio en America Latina*. Bolívia: Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa, 1984, p. 42

²⁹¹ O filme *Estado de Sítio* (État de siège), dirigido pelo cineasta grego Costa-Gravas e filmada no Chile sob o governo de Salvador Allende, baseia-se em fatos reais, o sequestro e morte do diplomata estadunidense Dan Mitrione e do cônsul brasileiro Aloysio Gomide pelos Tupamaros, em 1970, no Uruguai. Na película, os nomes próprios foram alterados e a ação se desenrola em um país latinoamericano não identificado.

do Brasil incluída”. Ao final das sessões, os “argentinos aplaudiam, os brasileiros se enfiavam debaixo das poltronas de vergonha”.²⁹²

E a “primavera censória” não parou por aí: foram liberados filmes que estavam proibidos, como *La Chinoise* (Jean Luc Godard, 1967), proibida em 1970) e *Os demônios* (Ken Russel, 1971) proibida em 1971. Películas que se encontravam “em suspenso”, aguardando o julgamento do Ente para expedição do certificado também foram aprovadas, como *Decamerón* (Pier Paolo Pasolini, 1971), *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971) e *Operação Massacre* (Jorge Cedrón, 1973), *Último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Voto más fusil* (Helvio Soto, 1973), *Gritos e Sussurros* (Ingmar Bergman,). A liberação da película *La hora de los hornos* constitui um feito emblemático: dirigida pelo próprio Octavio Getino, ela havia sido proibida por Ramiro de la Fuente em 1969, considerada

una pieza de propaganda comunista, sumamente eficaz y de alto grado de penetración en todo tipo de público... Si bien la producción del film cumple con las exigencias determinadas en el artículo 7º de la Ley 17.741, teniendo en cuenta su contenido ideológico, este Instituto considera que debe prohibirse la exhibición de la citada película.²⁹³

As novas diretrizes promovidas por Octavio Getino encontraram diversos obstáculos, e não apenas por parte das forças católicas conservadoras e do Judiciário. Entusiasmados com a nova política do organismo de censura, várias distribuidoras de pequeno e médio porte aproveitaram a oportunidade para importar uma grande quantidade de filmes eróticos e pornográficos.

Na primeira semana de setembro de 1973, foram submetidos 17 pedidos de certificados de censura ao *Ente de Calificación Cinematográfica*, sendo que 9 deles eram relativos a filmes de cunho pornográfico. Diante desta situação inesperada, Getino revê seu posicionamento anterior e adverte os distribuidores: “*de seguir esta tendencia, me veré obligado a replantear el criterio defendido hasta ahora y que me propuse sostener, al menos, hasta el término de mi desempeño*”.²⁹⁴

Os conflitos de jurisdição travados entre o *Ente de Calificación* e as municipalidades também não desapareceram ao longo do governo peronista. Ao mesmo tempo em que, sob o comando de Getino, o *Ente* suspendia a proibição de diversas películas, a municipalidade de

²⁹² Clovis Rossi. Correspondente da Folha em Buenos Aires. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13 de dezembro de 1983, p. 27.

²⁹³ Adolfo Ridruejo, Diretor do Instituto Nacional del Cine. Memorando 15/167 de 16 de agosto de 1969.

²⁹⁴ *Gaceta*, 14 de setembro de 1973.

Mendoza vetava a exibição de *Las colegialas se confiesan* (Ernst Hofbauer, 1970) e *Furia Infernal* (Armando Bo, 1973). Outras contradições tornavam-se mais aparentes, e sinalizavam a força da reação conservadora contra a política de censura adotada pelo *Ente*.

Em outubro de 1973, na Capital Federal, o presidente da Câmara de Representantes da Legislatura²⁹⁵ apresentava um projeto de lei no qual solicitava o saneamento moral de filmes, publicações e canções que atentassem contra a moralidade pública ou consideradas pornográficas. Para atingir esse objetivo, propôs que o organismo censório fosse dotado de autoridade para apreender, confiscar e prender sempre que necessário. A Revista *Heraldo* chamava a atenção dos seus leitores para o fato de que o projeto de lei apresentado não era um caso isolado: haveria rumores, que pareciam corresponder à realidade, sobre a formação de uma brigada de decência. Esses fatos teriam ligação com tudo o que vinha acontecendo nos últimos dias e teriam apenas um nome: reação.²⁹⁶ O que salta aos olhos na matéria é que essa reação não seria um motivo para conclamar uma resistência, antes pelo contrário; *Heraldo* insinuava que talvez os “reacionários” tivessem razão:

uno si pregunta si realmente la reacción no tiene razón y si la descompresión de la censura que todos apoyamos no nos está indicando una inmadurez cultural. La censura la tiene que hacer el pueblo...si lo dejan. En Mendoza se prohíbe *Furia infernal* y *Las colegialas se confiesan*, también vedada en Rosario. Repetimos, no son hechos asilados y el derecho al pataleo, ausente sin aviso.²⁹⁷

O fim da gestão de Octavio Getino a frente do órgão censório foi impulsionada, prematuramente, pelos conflitos deflagrados a partir da sua autorização para a liberação d'*O Último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972).

Último tango estreou nos cinemas de Buenos Aires em 3 de outubro de 1973, com a presença de Alejandro Beruti Lagos e Mario Soage Pinto, fiscais do Poder Judiciário. Ao saírem da sessão, os fiscais denunciaram a película como pornográfica ao juiz Edmundo Sanmartino, alegando que o conteúdo seria “*agresivo para el pudor público medio*”.

Beruti Lagos e Soage Pinto foram os autores desta denúncia que mobilizou o aparato judicial, mas é importante ressaltar que, como assinalado na matéria publicada em *La Razón*,

en el caso concreto su calidad de acusadores públicos no es más que un detalle agregado a la historia. Cualquier ciudadano tiene el derecho de hacer una denuncia en este estilo toda vez que un espectáculo vulnere, por obsceno, su sensibilidad. Pero, por supuesto, las sensibilidades de los ciudadanos cualesquiera no están entrenadas en el complejo mecanismo de registrar profundamente las agresiones que

²⁹⁵ Equivalente no Brasil às câmaras municipais, órgão legislativo da administração dos municípios.

²⁹⁶ Revista *Heraldo*, 29 de outubro de 1973.

²⁹⁷ Revista *Heraldo*, 29 de outubro de 1973.

fabrican enfermos como Pasolini, Resnais, Bergman, Malle o Bertolucci. Un ciudadano cualquiera carece, además, de la celeridad de respuesta que ha creado en un fiscal su oficio de custodio de la ley, el orden y las buenas costumbres.²⁹⁸

De fato, ao ser interpelado na entrevista concedida ao jornal, Beruti Lagos faz declarações que vão ao encontro da imagem partilhada pelo senso comum, uma autoridade encarregada da fiscalização do campo cultural com uma visão conservadora em relação a preservação dos valores morais e dos bons costumes e uma preocupação com a formação moral da juventude:

- La película es agresiva para el pudor del publico medio.
- **Debe ser difícil determinar el “pudor publico medio”...**
- ¡Difícil! ¿Como difícil? Hay coito contra natura, masturbación, dedos en el ano...
- **Esto último que usted menciona...lo de los dedos...no tiene ningún significado sexual en la película...**
- ¡Como! Usted vio la expresión de gozo en la cara del hombre...
- **No, no...eso no ví.**
- Bueno, pues él tiene expresión de gozo y es inmoral para cualquiera. *El silencio* fue muy discutida...y tenía arte. Pero la vi y la prohibí. *El silencio* era un cuento de hadas al lado de esto.
- **¿La permitiría ahora?**
- No...en fin, tendría que volver a verla. Pero no, seguramente la prohibiría de nuevo.
- **Hay otras películas que parecen expresamente fabricadas para que el 128 las encuadre, sin embargo...**
- Bueno, yo tengo también otras cosas en qué pensar, no puedo dedicar todo mi tiempo a perseguir películas.
- **Este caso le pareció que valía la pena**
- No es un caso cualquiera. ¿Usted que dice?
- **Que no es un caso cualquiera.**
- Hay jurisprudencia a montones. Además si el doctor Sanmartino la vio y la retiró es porque lesionaba el bien jurídico que protege el 128, lesionaba el pudor social medio.
- **Parece ser un concepto muy maleable.**
- Sí, sí...ese es el problema. Para eso está la justicia...para que deje de ser maleable y se mantenga dentro de sus justos limites.
- **Usted dice que el bien jurídico protegido es el pudor social medio...el pudor social medio cambia. Es inútil que le de ejemplos, hay miles. ¿La justicia debe permanecer ajena a esos cambios o adecuarse a ellos?**
- El pudor social medio tende a modificarse, pero la justicia, el Estado, tiene que tender a mantenerlo. Es una de suas funciones.
- **Yo le decía esto pensando en la cantidad de gente que iba a ver la película... esa gente en su mayoría sabía qué iba a ver.**
- ¿Con eso que me quiere decir? Lo claro es que van novios, parejitas...Yo soy católico. ¿A dónde van después de la vista?
- **Yo no sé.**

²⁹⁸ Variadas instancias en el ambito judicial determinarán la suerte de una película: opinan los fiscales y el juez que “Ultimo Tango en Paris” es muy cruda, y agresiva al pudor público medio. Buenos Aires, 4 de noviembre de 1973.

— Usted no sabe...La norma protege la moral y las buenas costumbres. Yo no soy puritano, pero con el arte se puede justificar cualquier cosa.²⁹⁹

O fato do processo de proibição ter sido motivado pela denúncia de fiscais ainda evidencia uma das facetas da dinâmica censória argentina, a legitimação da atuação de diversos órgãos oficiais para a prática de censura, e não somente ao *Ente de Calificación*, a quem a princípio recairia a responsabilidade para realizar atividades dessa natureza. Em registros de episódios antecedentes sobre a mesma matéria — como *El Silencio* e *Los Amantes* —, a proibição foi motivada pela denúncia de particulares, o que fez com que a repercussão não alcançasse a mesma complexidade alcançada por *O Último Tango*.³⁰⁰

Diante da denúncia, o juiz Sanmartino, acompanhado do fiscal Arnaldo Correa, se dirige ao *Cinema Uno* no dia 15 de outubro para assistir pessoalmente ao polêmico filme. Com concordância com a opinião dos denunciantes, Arnaldo Correa considerou a película aberrante, agressiva para a “sexualidade média”, com a presença de “un pervertido sexual, con toda crudeza”³⁰¹. Após a exibição, o juiz imediatamente ordenou o sequestro da cópia do filme, única existente no país. A contenda em torno de *Último tango* custou a Octavio Getino a acusação em um processo na Justiça Federal por delito de obscenidade, constando também como réus Mario Soffici, diretor do *Instituto Nacional del Cine*, a distribuidora *Artistas Unidos* e os exibidores de *Último Tango em Paris*.³⁰²

Diante dessa complicada situação, Getino escreve uma carta ao ministro da Educação, Jorge Taiana, consultando-o sobre a continuidade ou não da política de classificação de filmes, em sua opinião, inseparavelmente vinculada do projeto político de liberação cultural votado pelo povo.³⁰³ Diante do silêncio do Ministro da Educação, Getino decide apresentar sua renúncia como interventor do *Ente*.

²⁹⁹ O artigo 128 do Código Penal argentino reprime a exibição, publicação e reprodução de imagens obscenas. Cf. Variadas instancias en el ambito judicial determinarán la suerte de una película: opinan los fiscales y el juez que “Ultimo Tango en Paris” es muy cruda, y agresiva al pudor público medio. Buenos Aires, 4 de novembro de 1973.

³⁰⁰ Conflicto de poderes por “Último Tango en Paris”. *Opinião*, 20 de novembro de 1973.

³⁰¹ Variadas instancias en el ambito judicial determinarán la suerte de una película: opinan los fiscales y el juez que “Ultimo Tango en Paris” es muy cruda, y agresiva al pudor público medio. Buenos Aires, 4 de novembro de 1973.

³⁰² Informe 59 da Agência Nacional de Notícias - Telam. Último Tango. Um dos fiscais o acusou de violação aos deveres de funcionário público em relação exibição do filme classificado como proibido a menores de 13 anos. A Octavio Getino se atribuiu “ la violación deliberada de las prohibiciones expresas en las normas de calificación de películas”. Buenos Aires, s/d.

³⁰³ GETINO, Octavio. Algunos apuntes de Octavio Getino sobre la censura de cine en la Argentina. 12 de junho de 2010. Disponível em: <http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/06/algunos-apuntes-de-octavio-getino-sobre.html>

Com a saída de Octavio Getino como interventor do Ente em agosto de 1974, a política de censura anterior foi restaurada e as práticas censórias foram intensificadas a partir do golpe militar de 1976. Poucos meses depois de deflagrado o golpe, em junho de 1976, Getino é declarado pelo governo militar como “rebelde” por não se apresentar como imputado, à audiência relativa ao caso de *Último Tango em Paris*.³⁰⁴ Devido à sua ausência, um pedido de captura em seu nome foi emitido em 10 de novembro de 1976, mas na época já se encontrava exilado no Peru.

Em seu lugar assumiu o crítico de cinema Miguel Paulino Tato, personagem que converteu o seu ofício de diretor do órgão de censura em uma verdadeira cruzada contra a suposta onda de subversão e imoralidade que se propagava nos meios de comunicação.

Parte relevante da historiografia interpreta que o golpe de março de 1976, mais do que uma ruptura na vigência institucional, significou o ápice de um processo de cristalização de valores que aprofundavam-se na sociedade argentina. Mariana Caviglia assinala alguns elementos que já se encontravam presentes na sociedade e que implicam uma dimensão de continuidade após o advento do golpe de 1976: “*la creencia en la existencia de enemigos, la negación del Otro, la violencia como herramienta para dirimir conflictos de tipo político, el autoritarismo, la idea de que el fin justifica los medios, la violación permanente de la ley, el descreimiento en las instituciones, el miedo y las representaciones del orden y el caos*”.³⁰⁵

Mas, é relevante assinalar: inscrever a conjuntura da década de 1970 na Argentina em uma espiral de radicalização ideológica, repressão e violência política gestada em processos históricos anteriores não implica em desconsiderar a especificidade da experiência advinda com o golpe militar de 1976. Apesar da continuidade de determinadas práticas, a lógica censória foi balizada por um projeto em que eliminar a subversão significava sustentar uma política fundamentada em estratégias de extermínios, torturas, sequestros, desaparecimentos e refundar uma nação que, sob ação do comunismo, havia abandonado os valores ocidentais e cristãos. Certamente, esta tese não tem o objetivo de esgotar um panorama completo dessa estrutura repressiva, mas analisar de que maneira arquitetou-se sua ramificação voltada para o campo da cultura e explorar alguns aspectos acerca do importante papel assumido pelos mecanismos de controle do cinema, não perdendo de vista suas relações e entrelaçamentos com o projeto autoritário mais amplo levado a cabo pelos militares.

³⁰⁴ Informe 59 da Agencia Nacional de Noticias - Telam. s/d

³⁰⁵ CAVIGLIA, Mariana. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias: una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo, 2006, p. 32.

E o ímpeto de violência e a extensão da repressão com o qual este projeto autoritário foi levado a cabo pelos militares estava claro logo nos momentos imediatos ao golpe de 1976, como é possível perceber através dos exemplos a seguir.

Na Argentina, o dia 30 de agosto é conhecido como o *Día de la Vergüenza del Libro Argentino*. A efeméride remonta ao evento ocorrido no dia 30 de agosto de 1980 em um terreno baldio da província de Buenos Aires, quando foram queimados, ao longo de três dias, mais de 18 milhões de livros publicados pelo Centro Editor de América Latina (CEAL), cerca de duas toneladas e meia de papel, de acordo com os informes da DIPBA. A barbárie representada pelo evento é emblemática e ao mesmo tempo assustadora, mas esta não foi a primeira vez que o regime militar decretou uma ordem dessa natureza. Poucas semanas depois do golpe militar, em 29 de abril de 1976, Luciano Benjamín Menéndez, chefe do III Corpo do Exército em Córdoba, ordenou a queima de diversos livros proibidos que haviam sido apreendidos em bibliotecas, escolas e universidades nas semanas anteriores, dentre eles, obras de autoria de Trotsky, Marx, Engels, Proust, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Vargas Llosa, Saint-Exupéry, Eduardo Galeano, Sartre e Freud.³⁰⁶

A queima de livros, geralmente executada em lugares públicos e amplamente divulgada entre a população, se tornou prática recorrente do governo militar argentino. Os “rituais purificadores”, como eram chamados pelos militares, tinham uma forte e evidente mensagem intimidatória dirigida à população: a exposição das obras censuradas, o impacto agressivo e fascinante de uma enorme fogueira erguida em cerimônia pública, a publicação das ordens e diretrizes oficiais na imprensa e posterior divulgação do evento em diversos meios de comunicação. A feição pública e o caráter ostensivo do controle no campo cultural assumia dimensões explícitas, em proporções bastantes distintas daquela verificada na ditadura militar brasileira.

Para além das ações de caráter preventivo — a censura prévia, notadamente — as ações de caráter punitivo e exemplar, como a queima de livros, assumiram contornos mais

³⁰⁶ No mês de abril de 1976 houve duas importantes queimas de livros apreendidos. A primeira se deu no dia 2 de abril, nas dependências da Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, quando o interventor Manuel Carmelo Barceló recolheu da biblioteca dezenove títulos de autores marxistas e os levou até o pátio para serem destruídos em uma grande fogueira, na presença de alunos e professores. A queima que se deu no dia 30 de agosto, no entanto, ganhou mais repercussão, pela maior publicidade e proporção de publicações destruídas. Cf. ZEBALLOS, Federico. *Bibliotecas y Dictadura Militar*. Córdoba, 1976-1983. In: SOLARI, Tomás; GÓMEZ, Jorge. (Orgs.) *Biblioclastía. Los robos, la represión y sus resistencias en Bibliotecas, Archivos y Museos de Latinoamérica*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008, p. 133-162.

profundos na Argentina. Ao longo da ditadura brasileira, não se presenciou, por exemplo, casos de intervenção de editoras universitárias, ao contrário do contexto argentino, cujo episódio mais conhecido é relativo à intervenção militar da *Eudeba*, editora da Universidade de Buenos Aires, processo que suscitou a queima de milhares de livros publicados pelo selo da editora e a perseguição e o desaparecimento de diversos funcionários.³⁰⁷

Com o golpe de 1976, a deflagração do plano sistemático de extermínio do *inimigo interno* foi acompanhado pelo aperfeiçoamento de uma estrutura voltada para o controle cultural, com um grau de extensão e violência não experimentado em décadas anteriores.

Um dos documentos mais conhecidos sobre a atuação militar no âmbito cultural e educacional, confeccionado com objetivo de facilitar aos docentes a “compreensão do fenômeno subversivo e o reconhecimento dos inimigos da nação”, foi o “folheto” com 76 páginas conhecido como “Díaz Bessone”, distribuído em todos os estabelecimentos de ensino ao longo dos anos de 1977 e 1978³⁰⁸. *Subversión en el ámbito educativo. Conozcamos a nuestro enemigo* era o título emblemático que deixava evidente a predisposição do governo militar em relação a construção de um suporte estatal com fins de repressão e controle social e cultural no país: sua intenção era contribuir para o “*propósito de erradicación de la subversión en todas sus formas*”³⁰⁹. Para o cumprimento da defesa dos valores da moral cristã, da tradição nacional e da erradicação da subversão em todas as suas formas, o Ministério da Cultura e Educação teria uma “*responsabilidad de especial significación*” e ao setor docente caberia acompanhá-lo nessa tarefa:³¹⁰

³⁰⁷ Em 27 de fevereiro de 1977 vários caminhões das Forças Armadas se dirigiram ao depósito da editora para apreender e incinerar cerca de 80.000 livros. Um dos trabalhos mais completos sobre o processo de intervenção na Eudeba durante a última ditadura militar é *Un golpe a los libros*, de Judith Gociol e Hernán Invernizzi. Cf. INVERNIZZI, Hernán; GOCIOL, Judith. *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

³⁰⁸ O documento de 76 páginas intitulado “*Subversión en el ámbito educativo: conozcamos a nuestro enemigo*”, apesar de levar a assinatura do então Ministro da Cultura Juan José Catalán, foi conhecido como “Informe Díaz Bessone” porque se dizia à época que o documento na realidade havia sido redigido por Ramón Genaro Díaz Bessone, general designado à frente do Ministério do Planejamento em outubro de 1976. Cf. BOSSIÉ, F. (2010). *Censura a los libros en la ciudad de La Plata durante la última dictadura militar (1976-1983): Una experiencia de investigación*. I Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, 6 e 7 de dezembro de 2010, La Plata, Argentina. In: Actas. La Plata: UNLP-FAHCE. Departamento de Bibliotecología. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.764/ev.764.pdf

³⁰⁹ Considerandos do Informe *Subversión en el ámbito educativo. Conozcamos a nuestro enemigo*. Resolução 538. Buenos Aires, 27 de outubro de 1977

³¹⁰ Juan José Catalán Ministro da Cultura e Educação. *Subversión en el ámbito educativo (conozcamos a nuestro enemigo)*. Resolução 538. El propósito y los objetivos básicos para el proceso de Reorganización Nacional. Buenos Aires, 27 de outubro de 1977.

Así es como en el país hemos de hablar de guerra, de enemigo, de subversión, de infiltración, términos éstos poco acostumbrados en la historia argentina contemporánea y sobre todo en ámbitos como el de la educación y la cultura; pero esa es la cruda realidad y como tal se debe asumir y enfrentar: con crudeza y valentía [...]. La estrategia y el acionar político de la subversión, considera a los ámbitos de la cultura y de la educación, como los más adecuados para ir preparando el terreno fértil hacia la acción insurreccional de masas, ya que por medio de su acción en ellos, pretende orientar subjetivamente la conciencia de los futuros dirigentes del país, lo que le permitirá desviar el sistema político de la Nación hasta el marxismo que sustenta.

En consecuencia, la infiltración en estos ámbitos fue planificada y ejecutada paulatina y sistemáticamente, respondiendo a una estrategia particular perfectamente definida.³¹¹

Conozcamos a nuestro enemigo não foi apenas distribuído entre os docentes. O decreto que o sancionou exigia que o documento fosse lido e comentado, obrigatoriamente, com todos os professores.

No mesmo documento, os militares advertiam para a ofensiva marxista no âmbito da renovação da literatura infantil. Esse tipo de literatura teria por objetivo emitir um tipo de mensagem que permitiria a criança “autoeducarse”, que os ajudassem a não temer a liberdade e a desejar, lutar e a afirmar-se como sujeito. Essa concepção da literatura como potencial material subversivo conduziu à proibição de diversos livros dedicados ao público infantil, a exemplo de *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann e *La Torre de cubos*, de Laura Devetach.³¹² As justificativas para o ato censório adquiriram contornos mais nítidos, deixando transparecer as motivações de cunho político-ideológico, como podemos apreender da análise do texto do decreto nacional que proibia a circulação do livro *La Torre de Cubos*:

Que del análisis de la obra *La Torre de Cubos*, se desprenden graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológicos-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes; Que algunos de los cuentos-narraciones incluidos en el mencionado libro, atentan directamente al hecho formativo que debe presidir todo intento de comunicación, centrando su temática en los aspectos sociales como crítica a la organización del trabajo, la propiedad privada y al principio de autoridad enfrentando grupos sociales, raciales o económicos con base completamente materialista, como también cuestionando la vida familiar, y giros de mal gusto, la cual en vez de ayudar a construir, lleva a la destrucción de los valores tradicionales de nuestra cultura, y resuelve finalmente: prohibir el uso de la obra *La Torre de Cubos* de Laura Devetach en todos los establecimientos educacionales dependientes de este Ministerio.³¹³

³¹¹ Juan José Catalán Ministro da Cultura e Educação. *Subversión en el ámbito educativo (conozcamos a nuestro enemigo)*. Resolução 538. El propósito y los objetivos básicos para el proceso de Reorganización Nacional. Buenos Aires, 27 de outubro de 1977, p. 45.

³¹² Outros livros infantis proibidos durante a última ditadura militar argentina foram *Niños de hoy*, *Nuestros muchachos* e *El amor sigue siendo niño*, de Álvaro Yunque; *Mi amigo el Pespír* e *Cinco patas*, de José Murillo; *Cuentos para chicos*, de Jacques Prevert; *El Nacimiento, los niños y el amor*, de Agnes Rosenthal; *Cinco Dedos*, do coletivo livros para crianças de Berlín e *El Principito*, de Antoine de Saint Exupéry.

³¹³ Decreto nº 480 do Ministério da Cultura e Educação de Córdoba, Província de Santa Fé. 23 de maio de 1979.

Seguindo a mesma toada, o decreto de proibição de *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann, considerava que os contos destinados ao público infantil tomavam um posicionamento que ofendia a moral, a família e o ser humano, cuja “finalidad era preparatoria a la tarea de captación ideológica del accionar subversivo”³¹⁴. A lógica da repressão, pautada na defesa de valores cristãos e na neutralização das ideias marxistas, serviu de fundamento para diversos casos de censuras a livros no âmbito educacional, a exemplo da proibição da obra *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire:

Su metodología para interpretar la realidad, el hombre y la historia es manifiestamente tendenciosa. El pensamiento de Paulo Freyre posee fuentes inspiradoras y propone modelos y ejemplos de clara inspiración marxista. Sirve como medio para la ideología marxista en los ámbitos educativos. Toda su doctrina atenta contra los valores fundamentales de nuestra sociedad occidental y cristiana.³¹⁵

O repertório bélico e conservador assumido nos decretos de proibição foi uma tônica do período, e além dos exemplos trazidos aqui, redigiram-se diversos documentos com teor semelhante ao longo da ditadura militar.³¹⁶ Para além de notícias veiculadas em jornais e circulares, docentes, pais e a população, de modo geral, foi convocada a abandonar a “*desidia e indiferencia*” e assumir uma postura vigilante, velar pela pátria e denunciar todos aqueles que pudessem ser subversivos aos olhos do regime. As ações empreendidas para cercar o “inimigo” se deram em várias frentes de ataque. Especialmente elaborada para pais com filhos em idade escolar, a cartilha *Cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas* ensinava que um dos principais sinais para se reconhecer a presença esquerdista no meio escolar é estar atento para a utilização de um determinado vocabulário pelas crianças, a exemplo dos termos *diálogo, burguesia, proletariado, América Latina, exploração, compromisso*, etc.³¹⁷ A cartilha, publicada também na revista *Para Ti* em janeiro de 1977, se encerrava com uma advertência para os pais: “Deben vigilar, participar y presentar las quejas que estimen convenientes”.³¹⁸

³¹⁴ Decreto nº 3155 de 13 de outubro de 1977.

³¹⁵ Resolução n 1541 do Ministério da Educação, 17 de outubro de 1978. A proibição é relativa à obra *Pedagogia del oprimido*, publicada em 1970 pelo *Editorial Siglo XXI*, no entanto, esta mesma resolução informa que não deveriam ser utilizados nem recomendados os seguintes títulos de Paulo Freire: *La educación como práctica de la libertad*; *Acción cultural para la libertad*; *Concientización, teoría y práctica de la liberación* e *Las iglesias, la educación y el proceso de liberación humana en la historia*.

³¹⁶ Dentre outros documentos podemos citar a “Directivas sobre la infiltración subversiva en la enseñanza”, editado em 1977 pelo Ministério da Educação, e “Marxismo y subversión: ámbito educativo” (sem data) editado pelo Comando Mayor General del Ejército.

³¹⁷

³¹⁸ Revista *Para Ti*, janeiro de 1977.

E não apenas pais apresentavam denúncias. Diversas revistas e jornais tornaram-se veículos de apoio ao regime, disponibilizaram páginas para manifestações e queixas de leitores e para publicações de notas dirigidas à autoridades do governo. *Doctor Catalán: esto tiene que preocuparlo*, era o título sugestivo da nota publicada na revista *Gente* endereçada ao Ministro da Cultura e Educação, Juan José Catalán. Com finalidade de delatar a presença de material subversivo em escolas, o artigo tinha como principal alvo de denúncia o livro de história *Las edades Moderna y Contemporánea*, de autoria dos professores Juan Antonio Bustinza y Gabriel Ribas:

El país viene de sufrir una guerra armada e ideológica. Y la ganó gracias al valor y sacrificio de muchos. Pero, esa guerra no terminó. El enemigo aprovechará cualquier fisura para seguir con su trabajo destructor. Un área fundamental para ellos es la educación en los tres niveles. Su táctica es atrapar mentes y en especial la de los jóvenes, que son el futuro de la Nación. Nos preocupa entonces que aún hoy circulen en los colegios libros con frases y conceptos como los que transcribimos. No pretendemos desatar una caza de brujas. Pero el lenguaje y la ideología que estos libros expresan se parecen demasiado a la ideología que imponen los subversivos marxistas en la prédica diaria. Creemos que esto debe ser controlado y corregido.³¹⁹

Talvez não por coincidência, pouco tempo depois de publicada a nota na revista, uma portaria do Ministério da Educação estabeleceu que o conteúdo veiculado nos livros não estava de acordo com os objetivos educativos do governo, e por isso não poderiam ser utilizados em sala de aula e nem recomendados pelos professores, devendo ser apreendidos das bibliotecas escolares sob supervisão das autoridades.³²⁰

De todos os documentos emitidos pelo regime militar, público e confidenciais, percebe-se a importância crucial que as autoridades conferiam aos livros como difusores de uma “ideologia exótica” — notadamente a marxista. O âmbito educativo se conformava em um terreno particularmente fértil para não apenas cercear o que se considerava ameaçador e subversivo, mas também para impor um processo de militarização e um modelo pedagógico no seio das instituições de ensino.³²¹ A centralidade ocupada em torno de um projeto educativo já estava manifesta desde os princípios do regime. Já concebida em março de 1976, a chamada *Operación Claridad* foi a materialização desse projeto, operativo que estabelecia

³¹⁹ *Revista Gente*, 4 de abril de 1978.

³²⁰ Resolução 555 do Ministério da Educação, 1978.

³²¹ Além de diversos artigos sobre as políticas estatais para a educação, Laura Graciela Rodriguez desenvolve um estudo de fôlego sobre as principais políticas adotadas pelo Ministério da Cultura e Educação durante a última ditadura militar argentina pode ser consultada em: RODRÍGUEZ, Laura Graciela. *Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura (1976-1983)*. Rosario: Prohistoria, 2011.

as estratégias de repressão contra estudantes e professores, a criação de “listas negras”, a proibição de livros e a intervenção em escolas e universidades públicas e privadas.

A censura de livros, como busquei delinear acima, configurava apenas uma das facetas de um projeto repressivo mais amplo levado a cabo pelos militares para o âmbito educacional e cultural. É relativamente difícil fazer um levantamento quantitativo dos livros censurados durante a última ditadura militar argentina, uma vez que havia obras que tiveram sua circulação proibida a nível nacional e outras a nível local.³²² Baseado em alguns dados, no entanto, é possível estabelecer um liame comparativo consistente: no Brasil, ao longo de vinte e um anos de ditadura militar, foram proibidos cerca de duzentos e setenta títulos³²³. Somente em 1976, durante o primeiro ano do governo militar argentino, foram proibidos mais de cem títulos, a grande maioria classificada como bibliografia marxista.³²⁴ Ainda é preciso ressaltar: a repressão também guarda a sua face clandestina, que incluiu o sequestro e o desaparecimento de jornais, livros e revistas.

A natureza incisiva dos documentos e discursos oficiais, para além da força simbólica e material manifestada pelas fogueiras públicas, sem dúvida são elementos que dizem muito sobre a destruição sistemática da cultura ao longo dos anos ditatoriais.

Neste ponto do texto, o leitor pode se perguntar porque trilhei — ou me desviei — por um caminho repleto de livros censurados, ao invés de películas. A intenção foi justamente chamar atenção para o caráter sistemático da repressão cultural: tratar da censura cinematográfica como objeto de pesquisa é uma escolha que não deve deixar de lado a dimensão mais ampla da censura cultural e da prática censória empreendida pelo regime militar. As chamas das fogueiras de livros, neste sentido, não devem ser tomadas como feixes

³²² Some-se a isto o fato de que a estrutura operativa do sistema de controle de publicações era complexa: o órgão especializado em controle do Ministério do Interior era a *Dirección General de Publicaciones* (DGP), que centralizava, a nível nacional, o controle de impressos. No entanto, o Ministério da Cultura e Educação também exerceu grande ingerência neste campo. Além disso, a comunidade informativa (os serviços de inteligência das três Forças Armadas, a *Secretaría de Informaciones del Estado* (SIDE) e as municipalidades) também colaboraram ativamente através de informes, denúncias, recomendações, consultorias, etc. Cf. INVERNIZZI, Hernán; GOCIOLO, Judith. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última ditadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2007, p. 54

³²³ Um levantamento sobre o número de livros censurados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas pode ser consultado em: CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

³²⁴ GUEVARA, Alfredo Antonio; MOLFINO, María del Rosario. La censura y la destrucción de libros en el último gobierno de facto (1976-1983). *IV Jornadas de Sociología de la UNLP*, 23 al 25 de noviembre de 2005, La Plata. La Argentina de la crisis: Desigualdad social, movimientos sociales, política e instituciones. In: *Memoria Académica*. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6579/ev.6579.pdf

de luz excessivamente raiosos ao ponto de obscurecer a repressão levada a cabo nos mais diversos âmbitos artísticos e culturais. Como advertiu o general Jorge Rafael Videla, de maneira contundente, em julho de 1976: “*la lucha se dará en todos los campos, además del estrictamente militar*”. A luta, portanto, também foi travada no terreno cultural.

A estratégia de repressão cultural de alcance nacional levado a cabo pelo regime militar argentino sem dúvida esteve atrelada a um projeto claro, sistemático, com objetivos definidos, voltado para diversas áreas. Neste sentido, pode-se dizer que a censura praticada no campo cinematográfico obedeceu a uma dinâmica própria, específica, mas deve ser compreendida em um contexto mais amplo que entrelaça a lógica repressiva no âmbito cultural gestada antes do golpe militar de 1976 e aperfeiçoada ao longo da última ditadura.

Ao longo das próximas páginas, me dedicarei a analisar o processo de estruturação do sistema repressivo voltado para o controle do campo cinematográfico que esteve em vigência durante os anos ditatoriais, focando nas atividades desempenhadas no âmbito do *Ente de Calificación Nacional*. Apesar do protagonismo deste organismo, é fundamental assinalar um traço peculiar da lógica repressiva do regime militar argentino: o Estado teve a sua disposição uma grande e heterogênea quantidade de organismo destinados a controlar e regular o campo cultural, com características específicas inclusive em âmbito local. Com o intuito de estabelecer uma demarcação mais precisa para esta pesquisa, tomarei como bússola o *Ente de Calificación Nacional*, mas pontuarei sempre que possível a presença de outros importantes organismos nessa dinâmica, como a *Dirección General de Inteligencia* (DIPBA), *Servicio de Inteligencia del Estado* (SIDE), *Comité Nacional de Radiodifusión* (COMFER), órgãos da administração provinciais e municipais e associações católicas leigas (que permanecem atuando ativamente ao longo da ditadura militar).

O caminho escolhido aqui para abordar a dinâmica censória cinematográfica durante a última ditadura militar argentina percorrerá três eixos principais: a análise da arquitetura do aparato repressivo estatal para execução do controle e censura; levantamento de casos que permitam trazer à tona a racionalidade da lógica censória através das justificativas de proibição e, por último, uma investigação sobre a atuação de personagens-chave nesse enredo, notadamente os ocupantes do cargo de chefe do organismo estatal de censura. Nesta narrativa, tento encetar um desenvolvimento analítico desses três eixos não de modo apartado, mas como fatores associados entre si ao longo do período ditatorial.

Apesar de destacar as semelhanças e diferenças, um dos vieses interpretativos caros a este trabalho é pensar as *continuidades*. O golpe é deflagrado em 24 de março de 1976, mas, uma vez mais, devemos recuar alguns passos no tempo e retornarmos a 1974 para compreendermos de maneira mais sofisticada a conjuntura específica dos anos de ditadura, e considero que a dimensão da *continuidade* torna-se um elemento central para esse exercício analítico.

Um ponto de partida possível para abordar a arquitetura da estrutura censória e sua lógica de funcionamento é pensar sua fundamentação legal. A prática censória em curso ao longo da última ditadura militar argentina teve como base fundamental de sustentação dois principais dispositivos: o decreto-lei n° 18.019/68 (Lei de Censura), que cria o *Ente de Calificación Cinematográfica* e a lei n° 17.141/68 (Lei de Cine), que cria o *Instituto Nacional de Cinematografía*, organismo responsável pelo fomento das atividades cinematográficas em todo o território nacional. No mesmo ano de 1968, constituiu-se legalmente pilares complementares de ordenação das atividades cinematográficas: de um lado, o controle da produção fílmica, do outro, a criação de uma entidade de fomento e financiamento a nível nacional (a diferença de experiências anteriores, que foram concebidas em âmbito local). É interessante assinalar que dentro de um curto espaço de tempo, no Brasil, também eram concebidos importantes dispositivos de controle e fomento da produção cinematográficas similares: a criação da *Embrafilme* (decreto-lei n° 862/69) e a determinação legal em 1966 da competência exclusiva da União para realizar a censura de filmes cinematográficos em todo território nacional, marcos que serão explorados mais adiante nesta tese.³²⁵

Na Argentina, os anseios que inspiraram a lei 18.019 de 1968 traduzem a necessidade de uma censura cinematográfica mais rígida e a criação de um organismo estatal centralizado para aplicá-la. Na nota de apresentação da lei de censura, a mensagem principal era que o cinema não poderia constituir nunca um “*factor negativo y causa mediata o inmediata de descomposición social*”.³²⁶ Curiosamente, a lei de criação do *Ente* inicia o seu primeiro parágrafo com uma sentença de tom progressista, estabelecendo, a princípio, uma interpretação restritiva da norma, na qual a proibição é entendida como uma exceção:

³²⁵ Artigo 26 do Decreto-lei n° 43, de 18 de novembro de 1966: A censura de filmes cinematográficos, para todo o território nacional, tanto para exibição em cinemas, como para exibição em televisão, é da exclusiva competência da União.

³²⁶ Lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968.

Art. 1. No podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de expresión cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones y cualquiera sea el medio de exhibición que se utilice, salvo cuando razones educacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran, en cuyo caso el organismo de aplicación podrá disponer prohibiciones y cortes en las películas y colas que sean sometidas para su calificación en virtud de lo dispuesto por la presente ley.³²⁷

A partir daí, o texto legal estende-se em mais quarenta e sete artigos que preveem justificativas e motivações para autorização de cortes e proibições, conformando o sistema de censura cinematográfica que permaneceu vigente até fevereiro de 1984, quando as atividades do *Ente* foram extintas.

À época de criação do *Ente*, em 1968, este organismo encontrava-se subordinado à *Secretaria de Educação e Cultura*, mas durante a ditadura militar sua estrutura foi deslocada para o âmbito presidencial, diretamente subordinado à *Secretaria de Información Pública* (SIP). Isso significa dizer que, administrativamente, o órgão foi transferido para um âmbito mais próximo da cúpula governamental, da qual emanavam as principais diretrizes políticas do Estado.

Essa não é uma alteração de menor importância. Poucos meses após o golpe de 1976, o Estado Mayor General del Ejército emitiu o informe especial número 10, dedicado a resolver a problemática da “*gran y heterogénea cantidad de organismos y entes oficiales destinados a dirigir, controlar o regular los medios culturales y de comunicación social*”.³²⁸ O informe colocava em primeiro plano a reestruturação governamental em direção a uma organização mais centralizada e hierarquizada. Dentro deste esquema pensado para incrementar o controle sobre o campo cultural, a *Dirección General de Publicaciones del Ministerio del Interior* e a *Secretaría de Información Pública* foram apontados como setores de grande relevância estratégica, seguidos pelo *Ministerio de Cultura y Educación* (MCyE), a *Municipalidad de Buenos Aires* e a *Secretaría de Inteligencia del Estado* (SIDE).

Com a reestruturação administrativa levada a cabo pela junta militar que tomou o poder em 1976, a Armada passou a gerir a *Secretaria de Información Pública* (SIP), cujo objetivo era “*contribuir mediante la comunicación social a lograr que la población local y las áreas de decisión internacionales, adopten actitudes y conductas positivas de adhesión al Proceso de Reorganización Nacional*”.³²⁹ A SIP foi pensada como órgão encarregado de

³²⁷ Lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968.

³²⁸ Informe Especial n° 10 do Estado Mayor General del Ejército. Arquivo BANADE-CONADEP. 1977

³²⁹ HARVEY, Edwin. *La política cultural en Argentina*. Madrid: Unesco, 1977, p. 84.

produzir, divulgar e obter informações relevantes para o Poder Executivo Nacional, especialmente através da exploração dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e imprensa). Para além dos meios massivos, a SIP deveria controlar “*las manifestaciones de cinematografía, fotografía, publicidad y en menor medida, libros, teatros, espectáculos públicos*”.³³⁰ Em *menor medida* porque, de acordo com o informe, estas últimas manifestações deveriam ser controladas em primeira instância pelos governos provinciais e pela Municipalidad de Buenos Aires. A SIP, portanto, era responsável pela coordenação, direção e administração dos principais meios de comunicação, como a *Dirección Nacional de Radio y Televisión*, *Agencia de Noticias* (Telam), o *Comité Federal de Radiodifusión* (COMFER), o *Instituto Nacional de Cinematografía* e o *Ente de Calificación Cinematográfica*.³³¹

Resumidamente, este esquema de reestruturação da regulamentação dos meios de comunicação e das produções culturais implicava uma restrição da competência dos governos locais. Como vimos no primeiro capítulo, ao longo das décadas de 1940 e 1950, as municipalidades e as entidades de católicos leigos haviam sido as principais encarregadas de exercer uma vigilância sobre o campo cultural, estabelecendo critérios definidores para obras consideradas em desacordo com a moralidade e os bons costumes. Neste novo organograma proposto pelo governo militar, os poderes locais perdiam terreno e tornavam-se subsidiários do controle centralizado exercido pela SIP, restringindo sua atuação sobretudo à vigilância em relação a circulação de livros e a inspeção de teatros e espetáculos públicos.

Diante de queixas de governos locais em relação a esta racionalidade centralizadora do regime militar, o Ministério do Interior ratifica que aos poderes locais só caberia atuar em matéria de “*inmoralidades*”, enquanto que a Justiça e ao Ministério do Interior seriam as autoridades competentes para tratar de matérias relacionadas a “*obscenidades o pornografía*” e à “*inmoralidad subversiva*”.³³² Este documento emitido pelo Ministério do Interior pode ser

³³⁰ Informe Especial n° 10 do Estado Mayor General del Ejército. Arquivo BANADE-CONADEP. 1977

³³¹ De acordo com Paula Canelo, durante os primeiros anos pós golpe a Secretaria de Informação Pública esteve sob domínio da Armada e respondia à Emilio Massera, representando um espaço de enfrentamento das relações entre Massera e o general Jorge Rafael Videla (Exército). Entre 1976 e 1978 foram subsecretários de Informação Pública os capitães de fragata Carlos Corti e Carlos Carpintero e o contraalmirante Ruben Franco. A SIP esteve sob gerência da Armada até fins de 1978, quando passou para o controle do Exército. Cf. CANELO, Paula. “La política contra la economía: los elencos militares frente al plan económico de Martínez de Hoz durante el proceso de Reorganización Nacional (1976-1981)”. In: PUCCIARELLI, Alfredo (Org.) *Empresarios, tecnócratas y militares: La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p. 219-312.

³³² Este documento emitido pelo Ministério do Interior não está datado, mas se encontra em apenso com outros documentos do Arquivo Banade que datam de 1977. Arquivo BANADE-CONADEP, pacote 58, anexo 6. 6/06/77.

interpretado como um instrumento discursivo que fortalece a intenção de subordinação dos poderes locais aos órgãos de cúpula, alinhado aos desígnios do Estado Mayor General del Ejército. Uma outra interpretação possível é no sentido de que, como muitas pesquisas têm mostrado, o *Proceso* gerou de fato certa municipalização do poder em certas esferas; no entanto, no caso específico da SIP e do *Ente de Calificación* teria sido o contrário, esses organismos representaram uma centralização do poder no âmbito estatal.

A SIP desenvolveu um Plano Nacional de Comunicação Social ambicioso, com a intenção, por um lado, de organizar um sistema de meios de comunicação que pautasse as principais diretrizes políticas do governo militar, abarcando tanto meios estatais quanto privados e, por outro, criar e gerir um departamento específico para produzir material gráfico e audiovisual de propaganda governamental.

No que diz respeito à política cinematográfica, em maio de 1976 a *Secretaria de Información Pública* divulgou um comunicado assinado pelo Capitão de Fragata Carlos Corti intitulado *Pautas de la Secretaria de Información Pública en Relación con la Cinematografía*. O documento tinha por objetivo ajustar a gestão de orientação e classificação de películas “ante el comienzo de una etapa en la cual distintos organismos del Estado brindarán todo su apoyo para estimular, consolidar e expandir la industria cinematográfica”³³³, estabelecendo três níveis de classificação de películas:

1 - Una categoría de obras que muestren al hombre en su lucha eterna y diaria por la justicia, contra el materialismo, el egoísmo y el desaliento, la venalidad y la corrupción, debatiéndose por su dignidad y la de sus hijos, por su libertad y por su honra y su religión o por sus principios, sin entregarse nunca a los recursos fáciles de la violencia o el descreimiento.[...] A esta categoría de producciones les daremos, directa e indirectamente, toda la ayuda concebible para que puedan realizarse y representarnos en todos los países del mundo.

2 - Consideramos otra categoría de obras cinematográficas que — sin ser la concreción óptima de los ideales a los cuales aspiramos en estos momentos de lucha por la reconstrucción del ser nacional — no solamente no estarán fuera de la ley sino que se beneficiarán en conjunto y aun en casos particulares de la expansión de la industria y de apoyo que se preste a la comercialización y exportación. Estarán en esta categoría las producciones de mero entretenimiento, las que puedan calificarse de vanguardia o de enfoques no transitados previamente y en definitiva todas aquellas cuya exhibición sea autorizada, con las restricciones adecuadas a la preparación de los espectadores para recibirlas.

3 - Finalmente se toman en consideración la categoría de las producciones que carecen totalmente de valores artísticos o de entretenimiento o que atentan contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos. Estas obras de

³³³ *Pautas para el cine*, Radiolandia, 14 de maio de 1976.

disolución no serán permitidas y su exhibición será prohibida en forma parcial o total, temporaria o permanente.³³⁴

O comunicado das pautas foi lido em uma reunião (com uma hora e meia de duração) com a presença do interventor do *Instituto Nacional de Cinematografía*, Capitão Jorge Enrique Bitleston, com produtores de cinema, que foram notificados oficialmente das resoluções que “*deberán regir el futuro cine nacional*”.³³⁵

As pautas para cinematografia estavam afinadas com o tom repressivo do comunicado número 19, um dos trinta e um comunicados oficiais da Junta Militar emitidos no dia do golpe de 24 de março de 1976:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.³³⁶

Além do previsto nos documentos oficiais citados até o momento, a última ditadura militar argentina inaugurava uma estrutura normativa complexa, institucionalizando um ordenamento legal que permitisse o funcionamento de mecanismos repressivos que viabilizassem a imposição do *Proceso de Reorganización Nacional*. A política para o campo cultural, como assinalado aqui, não ocupou um lugar de menor vulto, antes pelo contrário. No projeto de reforma da sociedade argentina, o controle, a repressão e a censura assumiam um lugar de destaque, um dos pilares, como ressalta Hernán Invernizzi, necessário para o cumprimento integral do terrorismo de Estado como estratégia de controle e disciplinamento da sociedade argentina entre o período de 1976 e 1983. Esta, inclusive, é uma das perspectivas teóricas fundamentais para este trabalho: o campo da cultura, embora alçada a objeto privilegiado nesta pesquisa, não deve ser entendida como uma esfera autônoma infensa às dinâmicas próprias de outros campos do mundo social. Nesse sentido, elejo a esfera da cultura como compartimento de análise na medida em que reconheço a existência de processos específicos de organização, produção, formação, bem como a dinâmica interna dos

³³⁴ *Pautas de la Secretaria de Información Pública en Relación con la Cinematografía*. Secretaria de Información Pública, 5 de maio de 1976.

³³⁵ Dictan normas para un cine optimista. *Última hora*, 4 de maio de 1976.

³³⁶ Comunicado 19. *La Prensa*. Buenos Aires, 24 de março de 1976.

sujeitos que a fazem existir, mas a sua própria manifestação emerge em um plano dialético com outras dimensões sociais. Em outras palavras, a esfera da cultura atua sobre sua própria dinâmica, mas é definida pelo processo de interações e práticas com outros campos sociais. Reconhecer a importância central do campo cultural no âmbito do projeto ditatorial também não significa, de forma alguma, relativizar que a face mais violenta da repressão foi manifestada através do desaparecimento, assassinato, tortura e sequestro dos *opositores* ao regime. Na realidade, ao situar a relevância de um projeto sistemático de controle do campo da cultura, põe-se em relevo a racionalidade perversa do regime militar, que levou adiante a perseguição e a eliminação física de intelectuais, professores, músicos, escritores, cineastas, atores e tantos outros elencados nas *listas negras*.

Retomando aqui a ideia de *continuidade*, o arcabouço legal que amparava a censura cinematográfica durante a última ditadura militar argentina, foi o mesmo delineado em fins da década de 1960. O aspecto que dá novos contornos a essa estrutura depois do golpe militar de 1976 é pautado fundamentalmente pela existência do recrudescimento de um plano sistemático de repressão e controle voltado para o campo cultural.

Uma vez que, segundo o regime, “*las pautas morales e ideológicas vigentes hasta el 24 de marzo eran diferentes o no existían*”³³⁷, os novos princípios delineados para gestão dos meios de comunicação pretendiam a restituição de valores considerados fundamentais à sociedade, como ordem, trabalho, hierarquia, responsabilidade, tudo “*dentro del contexto de la moral cristinana*”.³³⁸ Um dos procedimentos a serem adotados se refere a “*eliminación total de términos e imágenes obscenas, procaces, chocantes o descomedidas, apelaciones eróticas o de doble intención*”.³³⁹ Além desse componente de viés moral, reiterava-se a “*absoluta prohibición de efectuar propaganda subliminal en todas sus formas*”, e “*la necesidad de contribuir a que la juventud consiga identificarse con tareas y obras que lo hagan responsables, de lo contrario, la alternativa es una juventud difusa que es fácilmente*

³³⁷ Memorando 04/76. Para información del señor interventor en el Instituto Nacional de Cinematografía. Capitão de navio Carlos Busser, Subsecretario-perativo da Secretaria de Información Pública. 27 de abril de 1976.

³³⁸ Principios y procedimientos a que deberán gerirse los medios de comunicación. Secretaria de Información Pública. Carlos Bonino, diretor de Prensa, s/d.

³³⁹ Principios y procedimientos a que deberán gerirse los medios de comunicación. Secretaria de Información Pública. Carlos Bonino, diretor de Prensa, s/d.

influenciable por ideologías y procesos apátridas”.³⁴⁰ O organismo de fomento não deveria avaliar películas de cunho “*pornográfico-erótico o que atente contra la moral pública y buenas costumbres, violencia, aberraciones, drogas o subversión, las de disolución*”.³⁴¹

Tendo em vista a natureza do conjunto de princípios e procedimentos propostos para orientar a gestão dos meios de comunicação, podemos supor que a manutenção de uma autoridade como Miguel Paulino Tato à frente do órgão censório depois do advento do regime militar funcionou como um elemento que, potencialmente, corresponderia de maneira satisfatória às pretensões do novo governo.

O *Ente de Calificación Cinematográfica* funcionou durante a última ditadura militar de acordo com a seguinte estrutura: três funcionários superiores designados diretamente pelo poder Executivo; quinze membros pertencentes ao *Consejo Asesor Honorario* que se dividem em nove representantes de diversos Ministérios e seis de “*instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad*”.³⁴² Esta disposição deixa evidente a importante condição político-institucional da direção do *Ente*: todos eram funcionários designados diretamente pela Presidência, ou seja, supõe-se tratar-se de autoridades suficientemente confiáveis para levar a cabo a política cultural do Estado.

A nomeação de Ramiro de Lafuente, primeiro gestor do *Ente de Calificación* em fins da década 1960, representou uma política de censura cujo alvo primordial era o combate às temáticas relacionadas a sexualidades e ao uso de entorpecentes. Com a ascensão de Héctor Cámpora ao poder em maio de 1973, a gestão de Octavio Getino frente ao *Ente de Calificación Cinematográfica* representou uma breve, mas importante inflexão na dinâmica censória cinematográfica. Em 1974, após a morte de Juan Domingo Perón e em uma conjuntura de forte acirramento político marcada pela ascensão da direita peronista, o crítico de cinema Miguel Paulino Tato é nomeado pelo governo de Isabel Martínez de Perón o novo interventor do *Ente de Calificación Cinematográfica*. E, como assinalado, manteve-se no posto após o golpe de março de 1976.

³⁴⁰ Principios y procedimientos a que deberán gerirse los medios de comunicación. Secretaria de Información Pública. Carlos Bonino, diretor de Prensa, s/d.

³⁴¹ *Películas a realizar y el apoyo del INC*. Secretaria de Información Pública de la Nación. Instituto Nacional de Cinematografía. 1977

³⁴² Lei 18.019/69, art. 9

A ratificação do nome de Tato mesmo após o golpe configura uma prática que, como assinala Laura Graciela Rodríguez, foi relativamente comum ao se analisar a trajetória de muitos outros funcionários públicos no mesmo período. Um aspecto relevante explorado pela historiadora em *Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura* é justamente o liame estabelecido entre a última ditadura militar (1976-1983) e a autodenominada *Revolução Argentina* (1966-1973): diversos projetos gestados na ditadura anterior foram reapropriados, assim como muitos funcionários públicos ressurgiram — ou foram mantidos — pelo *Proceso*.³⁴³

Ao assumir o cargo de chefe do *Ente de Calificación* em setembro de 1974, Miguel Paulino Tato era um septuagenário e já havia construído uma significativa e consistente trajetória profissional bastante próxima do mundo do cinema. Jornalista especializado em crítica de cinema, ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940, Tato havia percorrido dezenas de redações de jornais e revistas, como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Rico Tipo*, *El Mundo* (1928-1936), *Cabildo*, *Sábado*, *Tribuna*, *El Laborista*, *Mayoría*, *El Pampero*, *Esquiú* e *Cámara!* (1937 e 1938). Incursionou também como diretor de programação em emissoras de rádio e TV, além de produzir e dirigir um filme em 1952: *Facundo, el tigre de los llanos* (que, ironicamente, teve problemas com a censura à época).³⁴⁴ Tato foi membro da *Asociación de Cronistas Cinematográficos da Argentina*, entidade a qual se desvinculou quando assumiu o cargo de interventor do *Ente*. Se por um lado a saída da associação foi publicizada em diversos jornais como ato proveniente de decisão do próprio Tato, que dizia compreender “la improcedencia de su doble función”³⁴⁵, por outro, um comunicado publicado no jornal *Clarín* pela *Asociación de Cronistas Cinematográficos da Argentina* deixa manifesta a discordância da entidade com a natureza da função a ser exercida por Miguel Paulino Tato:

ante hechos concretos de declaraciones públicas, prohibiciones y cortes de films y libros cinematográficos, dispuestos por la actual intervención en el Ente de Calificación Cinematográfica, el Consejo Directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina refirma la permanente posición de la entidad en defensa de la libertad de expresión y su repudio hace toda clase de censura.

³⁴³ Laura Graciela Rodríguez reconstrói com riqueza a trajetória de diversos funcionários do Ministério da Cultura e Educação, expondo os vínculos estabelecidos entre estes funcionários e instituições católicas, assim como a força da influência do ideário católico para diversas iniciativas da área educativa. Cf. RODRÍGUEZ. *Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura (1976–1983)*. Rosario: Prohistoria, 2011.

³⁴⁴ Entre os anos de 1955 e 1965 Tato conduziu a programação da LV9 Radio Guemes, de Salta. Em 1969, sob o governo do general Juan Carlos Onganía, foi designado diretor geral do Canal 7.

³⁴⁵ Néstor resigna su condición actual de periodista de cine. *Cronica*, Buenos Aires, 5 de setembro de 1974.

Asimismo deplora que sea un socio de la institución quien haya aceptado desempeñar ese tipo de funciones.³⁴⁶

Apesar do posicionamento contrário de alguns setores, a nomeação de Tato pareceu — pelo menos em um primeiro momento — corresponder aos anseios do governo.

Um ano após assumir o cargo de chefia no organismo de censura estatal, Tato se declarou um “religioso fanático” e ao longo de toda sua carreira realizou um trabalho com forte espírito cristão e nacionalista. Conhecido como *el censor*, Tato construiu um personagem de alta performance, caracterizado por um estilo exótico, posicionamentos polêmicos e opiniões contundentes. A proibição de filmes enquanto esteve à frente do *Ente de Calificación* entre 20 de agosto de 1974 e 20 de setembro 1978 foram acompanhadas de declarações provocadoras na imprensa, característica que potencializava a divulgação e recepção de sua imagem como uma verdadeira estrela de cinema.

Em um tom desafiante e pretensioso, vangloriava-se em rede nacional do fato de já haver proibido 125 películas apenas nove meses depois de ter sido nomeado chefe do *Ente*. Estava satisfeito com esta “tarefa higiênica”, e afirmava que se o deixassem no cargo mais alguns meses, chegaria a proibir duzentas películas, sua meta ideal em um ano.³⁴⁷ Como pode-se observar a partir dos dados disponíveis na *imagem 7* correspondente a quase totalidade do período em que Tato ocupou o cargo de diretor do *Ente de Calificación* (de agosto de 1974 a setembro de 1978), o número anual de películas proibidas nunca chegou a duzentos. No entanto, ao longo de cinco anos de gestão de Tato, uma cifra bastante significativa de duzentos e oitenta filmes de origem nacional e estrangeira foram vetados pelo *Ente*.

Com a nomeação de Miguel Paulino Tato à frente do *Ente*, tornavam-se mais claros os contornos que moldariam a política censória a partir daí. A oposição em relação à gestão mais democrática da época da *primavera camporista*, traduzia-se na proibição de diversas películas que haviam sido autorizadas pelo seu antecessor, Octavio Getino. A exemplo da proibição de exibição em todo o território nacional de *Estado de Sítio*, de Costa Gravas, uma película cuja proibição foi justificada pelo seu conteúdo político.

Ao ser “injustamente” acusado de exercer censura prévia sobre *todos* os roteiros a serem filmados, Miguel Paulino Tato esclarece que o *Ente* era responsável por “*opinar sobre aquellos guiones de películas nacionales o coproducciones que aspiren a créditos y subsidios*”

³⁴⁶ *Clarín*, Buenos Aires, 12 de setembro de 1974. Publicado também em *La Opinión*, em 12 de setembro de 1974.

³⁴⁷ 15 de maio de 1975

Imagem 7: Classificação de películas durante a gestão de Miguel Paulino Tato. Fonte: Acervo Enerc.

del Estado".³⁴⁸ Este tipo de atividade, que era exercido com menor intensidade antes do golpe de Estado, passa a ser uma prática cotidiana do *Ente de Calificación*, em certa medida porque na mesma época houve uma reestruturação do organismo de fomento de atividades cinematográficas, o Instituto Nacional de Cine.

Outra mudança que se pode perceber na dinâmica da política cinematográfica adotada a partir da instauração da ditadura militar é detalhada pelo próprio Miguel Paulino Tato em um informe dirigido ao capitão de fragata Carlos Alberto Bonino em 21 de fevereiro de 1977. O informe tem por objetivo trazer um balanço das principais atividades levadas a cabo pelo *Ente* entre 24 de março de 1976 e 28 de janeiro de 1977, de acordo com a sua missão de "*calificación de películas, examen de guiones cinematográficos, control de la minoridad en las salas cinematográficas y vigilancia de la propaganda de dichos espectáculos*". Em tópico intitulado *Filosofía para acción del Ente*, Tato declara que está trabalhando pessoalmente em uma reforma da lei de censura para adequá-la corretamente aos novos fenômenos de violência, ideologias "*otros factores perniciosos de reciente incorporación al séptimo arte*":

Es necesario definir y concretar una filosofía de la Censura y sus fundamentos. Aunque contamos con la ley 18019/68, sabia y prudente, dentro de las limitaciones de la época, empero sus concepciones y previsiones han quedado cortas frente a los desbordes de la corrupción y la violencia en los últimos tiempos. Desde aquellos planteos básicos elementales, que inicialmente presentaban los problemas de la moral, la pornografía y el morbo, hasta los angustiosos y cada vez

³⁴⁸ *Opinión*, Buenos Aires, 14 de outubro de 1978.

más apremiantes conflictos con los extremismos, la guerrilla y las lacras sociales que se extienden el convulsionado mundo actual.

Todo ello hace urgente trazar un cuadro de situación para formular el consecuente planeamiento de nuestra actividad preventiva y defensiva, a fin de salvaguardar, no solo na minoridad y la familia, sino también a la sociedad y a todo el país.³⁴⁹

Se, ao realizar declarações públicas na imprensa sobre as atividades desempenhadas pelo *Ente de Calificación*, Tato assumia um tom irônico permeado de chistes e anedotas, o teor das correspondências administrativas contrapõem a imagem desse personagem aparentemente espirituoso e revelam uma personalidade meticulosa, vigilante ao advertir que o *Ente* estava bastante atento às questões de cunho político:

Se ha iniciado y está desarrollándose una actividad con distintos grupos de acción psicológica, nacionales y privados, de Reparticiones oficiales e Instituciones del Estado, militares y civiles, para planificar y realizar una acción combinada de interpretación, difusión y aplicación de la Ley 18019 y sus normas de calificación cinematográfica. En este aspecto se está dedicando muy especial atención a problemas tan urgentes como la guerrilla, las ideologías extremistas y la infiltración subliminal.³⁵⁰

Embora não exista disponível uma grande quantidade de documentos oficiais produzidos pelo *Ente*, os informes, listas e pareceres remanescentes para consulta tornam-se, até mesmo pelo universo escasso, uma fonte de análise de extrema relevância³⁵¹. É bastante razoável supor que o organismo censório produzisse constantemente informes com registros relativos aos filmes proibidos. Por não haver a possibilidade de acesso a muitos documentos desta natureza até o momento, os dados de um informe produzido em 1978 pelo *Ente de Calificación* com a listagem e resumo dos filmes proibidos configura uma peça preciosa para pensarmos sobre a lógica política que orientava a dinâmica de funcionamento da censura cinematográfica.³⁵²

³⁴⁹ Informe do Diretor do Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato, endereçado ao capitão de navio Carlos Alberto Bonino. 21 de fevereiro de 1977.

³⁵⁰ Informe do Diretor do Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato, endereçado ao capitão de navio Carlos Alberto Bonino. 21 de fevereiro de 1977.

³⁵¹ Ao longo da pesquisa, foi-me relatado que a grande maioria da documentação produzida pela Secretaria de Informação Pública foi destruída com a queda da última ditadura militar. Octavio Getino, que conduziu o *Instituto Nacional de Cinematografía* (INCAA) em fins da década de 1980, teria sido o responsável por conservar a grande maioria dos documentos que existem hoje disponíveis. Quando os regimes ditatoriais chegam ao fim, é razoável supor a emergência de ordens de destruição de documentos sigilosos e comprometedores. É fundamental, no entanto, estarmos atento para a armadilha retórica implícita no tipo de discurso que nega a existência de documentos da repressão (que é o discurso de praxe das Forças Armadas). Tanto no Brasil quanto na Argentina verificamos que diversos acervos documentais inéditos em quase toda sua totalidade já foram desvelados no pós-ditadura, sobretudo nas últimas duas décadas.

³⁵² Informe de Miguel Paulino Tato ao Secretario de información Pública, Contralmirante Rubén Franco. 20 de março de 1978.

Para nosotros la libertad (*A Nous la Liberté*, França, de René Clair, 1931), *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*Four Horsemen of the Apocalypse*, EUA, de Vincente Minnelli, 1962), *Los 39 escalones* (*The 39 steps*, Inglaterra, de Alfred Hitchcock, 1935) e *La posada maldita* (*Jamaica Inn*, Inglaterra, de Alfred Hitchcock, 1939) constituem alguns dos filmes presentes na referida listagem. A título de amostragem, dentre muitas comédias de costumes e títulos eróticos — como *Intimidades de una prostituta* ou *Los libertinos* —, os filmes citados se destacam pela temática (que constituem desde dramas que tem o cenário da I Guerra Mundial como pano de fundo até suspenses envolvendo tramas de espionagem internacional). Não existem disponíveis todos os pareceres contendo a motivação para cortes e proibição dos filmes, mas levando em consideração o enredo central das mesmas, podemos concluir que tiveram sua exibição proibida por motivações de cunho político-ideológico.

Como mencionei, os pareceres censório são escassos, até mesmo por essa condição, considero importante realizar uma breve análise das temáticas censuradas a partir do material disponível. Em processo censório de dezembro 1979, a película argentina *La noche viene movida* foi, por voto unânime entre todos os conselheiros, proibida para todo o público por conter “*la presentación de escenas lascivas o que repugnen la moral y las buenas costumbres*”. Dentre as justificativas apresentadas pelos censores para sua interdição, “*desnudos en cantidad, diálogos con palabrotas*” e “*película grosera, sin nivel. Es una mala imagen de lo que no debe hacerse en cine*”.

Em vista da determinação do veto, o distribuidor era notificado acerca da classificação e orientado a realizar os seguintes cortes para submetê-la novamente à avaliação do *Ente de Calificación Cinematográfica*:

Acto 1º: a) borrar de la banda sonora el término “no sea boludo”, en el diálogo entre J. Portales y su choffer.

b) cortar escena de despedida de Mario Sapag a su novia, donde dice: “la puta que te parió”.

c) Escena de una mujer que sale del baño semidesnuda.

Acto 2º: Diálogo telefónico en que aparece Nadiuska con los senos desnudos.

Acto 3º: Acortar escena de desnudo de Susana Traverso.

Acto 4º: Parte final de la escena en que Nadiuska toma la corbata de Tristán quitando la expresión deste último.

Acto 6º: Escena en que J. Portales le dice a Ethel Rojo al salir de una boite: “Dale che, no te hagas la estrecha”.

Acto 7º: Exclamación de J. Portales: “se va a la p...”, durante la discusión entablada en la puerta del hotel alojamiento.

Acto 8º: a) final de la escena en habitación de un hotel, cortando expresión de placer de Ethel Rojo.

b) Primer secuencia de desnudo de Nadiuska en el hotel.³⁵³

Havendo realizado todos os cortes determinados pelo organismo censório, a distribuidora *Dispro Films* reverteu a situação de proibição total e obteve um certificado de classificação de “proibida para menores de 18 anos”, válido por dez anos em todo o território nacional.

A maioria dos pareceres censórios justificavam as proibições e cortes fundamentados nos três primeiros incisos da Lei de Censura: a) justificação de adultério, e, em geral do quanto atente contra o casamento e a família; b) justificação do aborto, da prostituição e perversões sexuais e c) apresentação de cenas lascivas ou ofensivas à moral e aos bons costumes. Ou seja, aparentemente — e seguindo uma lógica histórica baseada na “defesa da moral e dos bons costumes” no âmbito censório —, a maioria das películas eram censuradas por conteúdo de cunho erótico ou pornográfico. No entanto, os pareceres emitidos pelo *Ente de Calificación Cinematográfica* apresentavam mais itens a serem preenchidos pelos censores — referentes aos incisos *d*, *e* e *f* da lei de Censura. Neste sentido, outros incisos permitiam manifestamente a prática de censura em um viés mais eminentemente político, identificando filmes que contivessem: d) apologia ao crime; e) as que negam o dever de defender a Pátria e o direito de suas autoridades a exigí-lo; f) as que comprometam a segurança nacional, afetem as relações com países amigos ou ofendam o interesse das instituições fundamentais do Estado.

O drama italiano *Mussolini, último acto* (*Mussolini: Ultimo atto*, Itália, de Carlo Lizzani, 1975), que narrava a queda do ditador italiano Benito Mussolini, foi submetida à avaliação do *Ente* pouco tempo depois do golpe militar, em julho de 1976, sendo proibida por ser considerada “tendenciosa, dando como verídicos hechos no acaecidos y exaltando la actuación de la guerilla”.³⁵⁴ Nas justificativas para o veto, eram indicados os seguintes aspectos:

a. La apología de la 'justicia popular', puesta además en manos de partisanos cuya relación con el marxismo no deja ningún tipo de dudas, mediante una profusa simbología muy fácil de caracterizar ideológicamente.

³⁵³ Processo nº 782/79. Asunto: calificación película y cola La noche viene movida. Argentina. Data de iniciação: 26 de dezembro de 1979. Obs: no documento original não consta o “acto nº5”.

³⁵⁴ Expediente nº 252/76. Acta volante nº 11737. 01 de julho de 1976.

b. 'La violencia en manos del populacho no es violencia sino justicia'. Concepto que lamentablemente es demasiado familiar con una realidad nacional muy reciente como para que exista algún tipo de dudas sobre la conveniencia de permitir la difusión masiva de este 'mensaje' de contenido claramente subversivo.

c. La 'irresistibilidad' supuesta de un movimiento guerrillero como expresión de una supuesta 'voluntad popular' de la cual actúa como 'vanguardia armada' y brazo ejecutor.

Atento a la actual situación que existe en el territorio nacional, resulta inconveniente su difusión, siendo de opinión que la misma debe ser declarada de DIFUSION PROHIBIDA. Además, cabe dejar expresa constancia de que esta es una vista que no puede ser reconsiderada mediante la aplicación de 'cortes', ya que el problema no reside en determinadas escenas en particular sino en la totalidad de esta obra, por la naturaleza intrínseca del mensaje que difunde la misma.³⁵⁵

A análise do parecer de *Mussolini, último acto* traz importantes considerações acerca da dinâmica censória à época. A primeira delas refere-se ao contexto político específico do golpe de março de 1976, estreitamente vinculado aos conflitos internos do peronismo. Como mencionado anteriormente, à medida que a experiência do último governo peronista caminhava para o seu fim, percebe-se um acirramento das lutas no campo do poder político, marcado pelos embates entre setores da esquerda armada peronista e a direita paramilitarizada do movimento. Nesse marco, como assinala Marina Franco, o entrelaçamento do contexto da guerra fria — com a luta contra o comunismo como seu fundamento ideológico —, da doutrina de segurança nacional e da doutrina de guerra revolucionária, desemboca em uma espiral de violência que faz emergir o “subversivo” como inimigo interno a ser eliminado³⁵⁶. Como já enfatizado neste trabalho, a repressão instalada na Argentina a partir do golpe de 1976 deve ser compreendida inserida em um conjunto de práticas, discursos e normas preexistentes, mas essa perspectiva não deve significar a negação das inflexões produzidas pela ascensão do regime militar ao poder.³⁵⁷ O conceito de *subversivo*, que já possuía antecedentes entre os setores mais conservadores da sociedade na década de 1960, vai ganhando terreno no contexto de radicalização social e política de meados dos anos de 1970 e

³⁵⁵ Expediente n° 252/76. Acta volante n° 11737. 01 de julho de 1976.

³⁵⁶ FRANCO, Marina. *Un enemigo para la Nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

³⁵⁷ Nesta perspectiva, Marina Franco se vale de uma análise mais conjuntural sobre a repressão no contexto da última ditadura militar argentina, que destaca a intensificação da polarização política e o aprofundamento da escalada de violência instaurada no contexto do terceiro peronismo. Cf. FRANCO, Marina. La “seguridad nacional” como política estatal en la Argentina de los años 70. In: *Revista Antíteses*, vol. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/> Acesso em: 20 jun 2018; FRANCO, Marina. *Un enemigo para la Nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

se organizando como elemento legitimador e fundante do discurso animado pelas Forças Armadas e compartilhado por diversos setores da sociedade.

O contexto do golpe de 1976 foi marcado por uma convulsão político-social no qual as práticas discursivas confluíram na representação de um *inimigo* que não estava associado somente à luta armada. Já ao longo do ano de 1976 os focos considerados mais “perigosos” e “violentos” da luta armada já haviam sido debelados. Mas isso significava o desaparecimento de um inimigo *concreto*, mas não a completa extinção do inimigo. É nesse sentido que o inimigo passa a ser uma entidade ideológica, que não necessariamente vai portar armas; sua condição subversiva passava cada vez mais a ser identificada, de maneira difusa, com a ideologia marxista, o esquerdismo, o questionamento da ordem, com a defesa da liberdade sexual, e tudo mais que fosse potencialmente ofensivo ao ser nacional e cristão. Se, por um lado, o pós II Guerra Mundial colocava em cheque a noção de guerras convencionais e a substituía pelo conceito de guerra ideológica-subversiva, por outro, pregava que a luta contra o inimigo não poderia mais ser limitada às fronteiras convencionais, mas atacada em todas as frentes: política, econômica, cultural, militar. A lógica de combate era ampliada para todas as frentes contra um inimigo comum e “difuso”, fundamentalmente marxista.

Nesse sentido, talvez uma primeira versão do “inimigo interno” tenha se materializado através das forças políticas da esquerda armada, para, posteriormente, nos últimos anos da ditadura militar, conformar uma dimensão mais ampla na qual o inimigo seria associado a qualquer grupo que manifestasse oposição aos desígnios defendidos pelas Forças Armadas. É importante destacar que a construção do *inimigo interno* associado ao marxismo também configurava um argumento discursivo que ia ao encontro dos ideais da Igreja Católica, na medida em que o ateísmo, o materialismo e a crítica da alienação religiosa estavam presentes no pensamento marxista. Ou seja, neste momento, mesmo que a definição do marxista como subversivo tenha sido originalmente gestada no âmbito militar, ela foi reapropriada ou recepcionada tanto pela Igreja quanto por parte significativa da imprensa, moldando um processo de cristalização do elemento *subversivo* na sociedade. Aliás, não por acaso, a Igreja Católica é, historicamente, um ator relevante capaz de formar alianças com setores-chave em distintos processos políticos ao longo do século XX. E a Igreja assumiu um papel fundamental no golpe militar de 1976.

O elemento *subversivo*, portanto, passava a ter de ser aniquilado não apenas fisicamente, mas também no terreno cultural. Essa perspectiva da batalha a ser travada pela conquista dos *corações e mentes* também estava posta antes do golpe de 1976, mas assume contornos mais nítidos com a ascensão do governo militar ao poder.³⁵⁸ É nessa linha interpretativa, portanto, que devemos compreender o desenrolar de eventos como o anunciado na matéria publicada pelo jornal *La Voz* em abril de 1976 sob o título: “*Incineración de literatura marxista*”.³⁵⁹ Considero que é nesta mesma chave que podemos compreender as práticas de controle cultural instituídas também em outros campos, como o cinematográfico.

Os motivos elencados para justificar a proibição de *Mussolini, último acto*, em julho de 1976, demonstram, justamente, um entrelaçamento de elementos discursivos: o ser subversivo, a doutrina marxista e a violência.

Outra observação relevante a ser assinalada em relação ao processo de proibição de *Mussolini, último acto*, é que, diversamente do procedimento habitual, não seria possível a submissão de um pedido de reconsideração do veto, “*ya que el problema no reside en determinadas escenas en particular sino en la totalidad de esta obra, por la naturaleza intrínseca del mensaje que difunde la misma*”.³⁶⁰ Em realidade, a distribuidora solicitou a revisão da classificação, mas Miguel Paulino Tato responde ao pedido informando que tendo em conta o parecer do Consejo Asesor Honorario, e os informes emitidos pelos representantes dos Ministerios do Interior e da Defesa, resolve-se manter a decisão de exibição proibida determinada em julho de 1976.³⁶¹

Embora não tenha encontrado outros processos de censura emitidos em data tão próxima à eclosão do golpe de 1976, pela análise dos títulos proibidos à mesma época é razoável supor que as motivações para o veto tenham sido bastante semelhantes. É

³⁵⁸ Ao analisar o diário de campanha do general Acdel Edgardo Vilas, que conduziu o *Operativo Independencia na provincia de Tucumán* em fins de 1975, Emilio Crenzel destaca como dado relevante que essa confrontação, longe de tratar-se de um enfrentamento exclusivamente militar, trava-se eminentemente no campo cultural. Nas palavras do próprio general, “Cuando en Tucumán nos pusimos a investigar las causas y efectos de la subversión, llegamos a dos conclusiones: 1) entre otras causas, la cultura era verdaderamente motriz. La guerra a la cual nos veíamos enfrentados era una guerra eminentemente cultural. 2) existía una perfecta continuidad entre la ideología marxista y la práctica subversiva, sea en su faceta militar armada, sea en la religiosa, institucional, educacional o económica. Por eso, la subversión había que herirla en lo mas profundo, en su esencia, en su estructura, o sea, en su fundamento ideológico”. Cf. CRENZEL, Emilio. *El Operativo Independencia en Tucumán*. In: ORQUERA, Fabiola (Org.). *Ese ardiente Jardín de la República: formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción Editora, 2010.

³⁵⁹ Incineración de literatura marxista. *La Voz*, 30 de abril de 1976.

³⁶⁰ Expediente n° 252/76. Acta volante n° 11737. 01 de julho de 1976.

³⁶¹ Expediente n° 252/76. Acta volante n° 11737. 01 de julho de 1976. Secretaria de Información Pública. Ente de Calificación Cinematográfico. Assinado por Miguel Paulino Tato. 12 de novembro de 1976.

interessante observar que, em diversos pareceres, os censores apontavam como justificativa para os cortes ou proibição motivos de ordem moral e mais estritamente de cunho político. A exemplo da figura reproduzida a seguir sobre o parecer do filme *Mad Max*, na qual o censor considerou que o mesmo deveria ser proibido, uma vez que o seu conteúdo apresentava, de maneira conjugada, ofensas aos bons costumes e apologia à violência.

ENTE DE CALIFICACION CINEMATOGRAFICA
Consejo Asesor Honorario

FECHA: 4/16/80

FOJA 10

PELICULA: *Mad Max*

DICTAMEN DEL CONSEJERO: *Juan Carlos*

Delegado de: *S.T.P.*

Recomendable para público infantil.
 Apta para todo público.
 Prohibida para menores de 14 años.
 Prohibida para menores de 18 años.
 PROHIBIDA.

Inc. a) La justificación del adulterio y, en general de cuanto atente contra el matrimonio y la familia.
 Inc. b) La justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales.
 Inc. c) La presentación de escenas lascivas o que repugnen la moral y las buenas costumbres.
 Inc. d) La apología del delito
 Inc. e) Las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo.
 Inc. f) Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionan el interés de las instituciones fundamentales del Estado.

Indicar los motivos de la restricción, salvo que sean APTAS PARA TODO PUBLICO:

*Por su violencia - apologia de la violencia -
 Por la actuación de la Policía - Justicia, por
 propia mano*

CON CORTES: SI NO (Tachar lo que no corresponda)

SI PIDE CORTES: indicar los actos y escenas:

FIRMA: *Juan Carlos*

Imagem 9: Parecer de censura do filme *Mad Max*, 04/06/1980. Fonte: Acervo Enerc.

Entre 24 de agosto de 1974 e 28 de fevereiro de 1978, foram proibidas 32,4% dos filmes estrangeiros submetidos à análise do *Ente de Calificación Cinematográfica*³⁶². Fazem parte desse percentual duas películas brasileiras, *Xica da Silva* (de Cacá Diegues, 1976) e *Dona Flor e seus dois maridos* (de Bruno Barreto, 1976). No caso de *Xica da Silva*, Fernando Ayala, cineasta e dono da distribuidora *Aries Cinematografia*, escreveu ao *Ente de Calificación* em instância recursal informando que havia procedido aos cortes determinados, relacionados a “*la escena posterior al baile ante el Visitador Real y a la eliminación de la parte final del convento con que terminaba la película*”. Embora apenas dois ofícios estejam presentes na pasta referente ao processo de *Xica da Silva* (uma listagem com a decisão de cada um dos censores em relação a classificação da película e outro, o recurso assinado por Fernando Ayala) chama a atenção o corte determinado a cena do convento. A “cena do convento” refere-se a uma das últimas cenas da película, de duração aproximada de 5 minutos, em que a ex-escrava *Xica da Silva*, perseguida pelos habitantes da cidade, refugia-se em um convento só para negros construído por ela. Apesar do processo não conter as justificativas para os cortes, percebe-se, pela listagem de votos dos censores, que a maioria dos representantes de grupos católicos se manifestou a favor do veto total.

A estreia no Brasil em 1976 de *Dona Flor e seus dois maridos* foi um êxito sem precedentes, tendo levado mais de dez milhões de espectadores ao cinema. Tendo sido lançado com a determinação de apenas três cortes pela censura brasileira, a liberação de *Dona Flor* à época significou para alguns setores mais progressistas o início de um promissor processo de abrandamento das rédeas censórias, para outros mais conservadores, um aceno favorável à indústria das pornochanchadas que iriam dominar o circuito comercial nas próximas décadas.³⁶³

Com repercussão internacional, em outros países a expectativa para assistir ao filme era grande, mas o espectador argentino não pode ver o filme na época do seu lançamento: a lista de cortes exigidos em *Dona Flor e seus dois maridos* pelo *Ente de Calificación*

³⁶² Nota datada de 24 de março de 1978 de Miguel Paulino Tato ao Secretario de información pública, Contralmirante Rubén Franco.

³⁶³ Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 1986, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, censor responsável pela liberação do filme no Brasil em 1976, declarou que este foi um processo difícil: “Liberei *Dona flor e seus dois maridos* e ganhei como castigo seis meses de isolamento na Academia Nacional de Polícia. Alguns anos mais tarde liderei o grupo que liberou *Pra frente*, Brasil e recebi outro exílio, quando quase fui parar em Sergipe. E agora, participei das démarches pela liberação de *Ave Maria* e talvez tenha que ‘sair’”. In: ÁLVARO, Marcia; GALVEZ, Virgínia. SNI controla censura, diz Coriolano. *Folha Ilustrada. Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de fevereiro de 1986.

Cinematográfica foi bastante extensa, como podemos observar na reprodução que aparece na *imagem 10*.

O filme estreia na Argentina com os cortes somente em setembro de 1978, mas em pouco tempo torna-se uma das produções mais exitosas do mercado argentino, como anuncia a nota do jornal *O Globo* de agosto de 1979: “O filme brasileiro *Dona Flor e seus dois maridos* está em primeiro lugar este ano na Argentina. Já foi visto por 601.188 pessoas, superando os filmes *Super-homem* (508 mil expectadores) e *Franco atirador* (486 mil)”.³⁶⁴

Dentre os diversos cortes exigidos para que a película pudesse ser liberada, gostaria de chamar a atenção de um específico, que destoa dos demais por não apresentar conteúdo de natureza erótica: a extirpação da cena que contém o diálogo “*con el cura que dice ¿no tenés pecados? ¡Ja, ja!*”.

A menção a este tipo de corte é relevante na medida em que deixa evidente justificativas de proibição de cunho religioso. Este é um argumento que fortalece a percepção de que a participação de representantes de entidades católicas no organismo censório estatal foi fator importante no alinhamento da política cultural e determinante nas ações repressivas do Estado.

Ao longo da ditadura militar, para além de funcionarem como dispositivo fundamental acionado de dentro da máquina estatal, os católicos demonstraram um efetivo poder de agenciamento posto em marcha através das práticas de controle exercido pelos grupos leigos. A *Liga de la Decencia de Rosario* se mostrou uma das entidades mais combativas no campo da defesa da moralidade, reivindicando aos órgãos públicos não apenas cortes e proibições de filmes, mas também realizando diversas denúncias sobre a publicidade cinematográfica veiculada nos diversos meios de comunicação. Segundo Gabriela Águila, a Liga de la Decencia de Rosario “*se involucró directamente con la dictadura, a la que acompañó, legitimó y dotó de una base de apoyo más amplia que la dimensión estrictamente militar. Fue una colaboración voluntaria, de adhesión ideológica y política activa a la dictadura*”.³⁶⁵

Criada em julho de 1963 e dirigida por Pedro Martín García, a Liga difundiu um forte discurso moralista e conservador que buscava alertar a população sobre os perigos de frequentar determinados locais e espetáculos, assim como consumir determinadas obras artístico-culturais. Embora o anuário publicado pela *Liga de la Decencia de Rosario* não esclareça exatamente o que significa “control” — se os números referem-se à quantidade total do material avaliado ou somente ao material não aprovado pela comissão —, os dados nos

³⁶⁴ Nota da redação. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1979.

³⁶⁵ La Liga de la Decencia, una gestión de complicidad civil en dictadura. In: *La Capital*, 25 março 2012.

dão uma noção mais precisa do trabalho intenso exercido pela entidade entre os anos de 1974 e 1979 no campo do controle cultural:

Tabela 4						
Anuário da Liga de la Decencia de Rosario (1980)						
Ano	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Impressos literários controlados (livros e revistas)	102	69	89	253	294	244
Outros materiais controlados (posters de filmes, fotos e publicidade em geral)	12000	8250	7800	12600	12676	7140

Tabela elaborada a partir do Anuario estadístico, Rosario, 1980. Ministerio de Educación y Cultura.
Fonte: Biblioteca Nacional Mariano Moreno

A *Liga de La Decencia de Rosario* constituía um grupo bastante influente, contando com a presença de autoridades ilustres — e diretamente vinculadas à burocracia militar — em diversas de suas reuniões. A exemplo da comemoração do seu décimo terceiro aniversário de fundação em julho de 1976, onde estavam presentes Ramón Genaro Díaz Bessone, chefe do II Corpo do Ejército, Guillermo Bolatti, arcebispo de Rosário; o juiz da Corte Suprema de Justicia da Província, Eduardo López Roldán; o chefe do Distrito Militar de Rosario, Hugo Laciari e o chefe do *Ente de Calificación Cinematográfica*, Miguel Paulino Tato.

A *Liga de la Decencia de Rosario* manteve um discurso moralista e relações estreitas com o organismo de censura ao longo de toda a ditadura militar.³⁶⁶ Em 1979, Pedro Martín Garcia escrevia, com certa dose de irreverência, ao Chefe do *Ente* para informá-lo que havia recebido as cópias do rolo da película *El Tambor* com os cortes determinados pela censura. De acordo com o presidente da *Liga de la Decencia de Rosario*, ao assistirem ao filme,

tuvimos la convicción que las escenas cortadas estaban incluídas en la exhibición. Sin embargo, por la noche de ayer, concurrimos nuevamente al cine Gran Rex donde continúa en cartelera, y con sorpresa advertimos que una prolija ‘poda’ y adecuamiento a los cortes, había sido realizada.

Hay aún cuadros y centímetros con imágenes discutibles, pero consideramos que en el contexto ofrecido, no vale la pena discutir. En general, los tres profesionales de la Liga que vimos tanto los cortes como la película autorizada tenemos la impresión

³⁶⁶ A atuação da *Liga de la Decencia de Rosario* só começa a declinar em 1984. Cf. ÁGUILA, Gabriela. Disciplinamiento, control social y acción psicológica en la dictadura argentinas. Una mirada a escala local: Rosario 1976-1981. In: *RBBA*, vol. 3, nº 1. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/rbba/article/view/2884>> Acesso em: 23 de setembro de 2018.

que quedan escenas autorizadas que son peores que las cortadas, de manera que la débil posición del Ente no merece en este caso procedimiento de defensa alguno. Reintegro con la presente el rollo enviado oportunamente.³⁶⁷

A carta, que traz comentários ácidos em relação à performance “indefensável” dos censores do *Ente* traz à tona uma importante dimensão da dinâmica censória: por vezes, o rigor censório defendido pelos grupos de católicos leigos parecia ser mais elevado do que aquele habitualmente praticado pelo *organismo de censura estatal*.

Essa dissonância entre os atores pode ser percebida também através da análise de uma interessante troca de correspondências realizada entre a *Liga de Padres y Madres de Familia* e o chefe do *Ente de Calificación*. Em 1979, a *Liga de Padres y Madres de Familia* enviou uma *aclaración* à diretoria do *Ente* queixando-se que a junta avaliadora nem sempre levava em consideração as opiniões dos seus representantes no organismo estatal:

Las Ligas de Padres y Madres de Familia, que tienen acreditados ante el Ente de Calificación Cinematográfica al Dr. José María Bosseli y al Sr. José María Marcos, acaban de declarar que ‘no siempre las opiniones de nuestros representantes obtienen coincidencias en el cuerpo calificador, en materia de prohibiciones, cortes y observaciones, sobre el contenido de los filmes comerciales’.

Según opiniones de allegados a las Ligas, la declaración fue hecha con motivo ‘de la abundancia de filmes que non condicen con las normas de la moral, por las frecuentes escenas de violencia y pornografía, que a pesar de la labor de los miembros de las Ligas, no siempre consigue que las películas sean prohibidas o tales escenas quitadas de la misma’.³⁶⁸

Diante desta nota acusatória, o diretor do *Ente de Calificación* responde com um telegrama em tom ríspido, no qual ameaçava: se os representantes da Liga não estavam satisfeitos com a “suavidade” da ação da censura, deveriam pensar se estavam realmente dispostos a continuar integrando o *Consejo Asesor Honorario* do organismo, “*pues, caso contrario, se iniciará el trámite de sustitución*”.³⁶⁹

Uma das descobertas desta pesquisa é que os grupos católicos leigos na Argentina não se conformaram somente em um grupo de pressão; participaram diretamente da censura exercendo práticas de controle muitas vezes semelhantes àquelas que eram exercidas pelo órgão oficial, ademais de terem representações no Conselho do *Ente*. Para além da atuação no campo de fiscalização e controle das atividades cinematográficas, a censura de cunho religioso manteve uma tônica forte mesmo nos estertores da ditadura militar.

³⁶⁷ Carta do presidente da Liga de la Decencia de Rosario, Pedro García, ao Chefe do Ente de Calificación Cinematográfica, Alberto León, 19 de dezembro de 1979. Acervo Enerc.

³⁶⁸ Nota *Aclaración de Ligas de Padres y Madres de Familia*, endereçada a Alberto León, 1979. Acervo Enerc.

³⁶⁹ Telegrama enviado pelo chefe da Censura, Alberto León à Liga de Padres y Madres de Familia, 19 de outubro de 1979. Acervo Enerc.

A vida de Brian (Monty Python's *Life of Brian*, de Terry Jones, 1979), uma das obras mais emblemáticas e audaciosas do grupo britânico Monty Python pode ser considerada uma das melhores comédias cinematográficas. Mais do que uma paródia sobre a vida de Jesus Cristo, *A vida de Brian* é uma crítica contundente à alienação religiosa, e à época do seu lançamento causou uma grande polêmica, chegando a ser proibida em diversos países. Na Argentina, não foi diferente. A película foi submetida à avaliação de *Ente de Calificación Cinematográfica* somente em 1981, tendo sido considerada proibida por unanimidade entre censores, enquadrando-a no artigo f) do inciso segundo da Lei de Censura: “*las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionar el interés de las instituciones fundamentales del Estado*”. No parecer final, o diretor resolve classificar a película como proibida, pois apesar

del indudable tono de comedia subida y a veces algo procaz, circunstancias esas que por si solas no habilitan prohibir una película, en el caso que nos ocupa se ha abordado con triste resultado pasajes de la vida de Nuestro Señor Jesus Cristo, dado que si bien no se lo nombra taxativamente el personaje Brian es un burdo remedo de aquel de donde resulta que se agravia a toda la Cristiandad ridiculizando vidas, actos y personajes históricos que en mayor o menor medida participaron o gestaron episodios de los orígenes del Cristianismo. Aunque el ejercicio de la libertad de expresión pudiera hacer pensar que espetáculos como este entran dentro de su ámbito, no puede soslayarse que el tolerar la burla y el escarnio de todo lo que hace al espíritu del hombre y a su razón de ser implicaría abandonar el prudente y legítimo deber de respetar y hacer respetar los símbolos de la Fé y la Fé misma que profesa la mayoría de los Argentinos.³⁷⁰

Como percebe-se pela análise da justificativa, a ofensa religiosa representada pela película pode ser considerada o principal fundamento para sua proibição. Esse aspecto, inclusive, é apontado pelos censores em todos os pareceres individuais:

— Se toma a broma toda la época de la predicación y muerte de JesuCristo. Aparece inclusive una escena del nacimiento en que los reyes magos se confunden y adoran a Brian. Es una burla a nuestra religión mofándose de los símbolos como la muerte en la cruz. Hay desnudos femeninos y masculinos. En la escena final se niega la existencia de Dios expresando ‘venimos de la nada y a la nada vamos’.
Coronel Pedro Cáceres (Delegado de la SIDE)

— La considero una falta total de respeto, por el desarrollo de la ‘parodia’ de la vida de JesuCristo al cristianismo, por lo que no se puede aceptar bajo [ilegível] concepto.
José María Marcos (Liga de Padres de la Familia)

³⁷⁰ Parecer assinado por Eduardo Ares, diretor adjunto do *Ente de Calificación Cinematográfica*. Buenos Aires, 29 de outubro de 1981. Acervo Enerc.

— En la película se efectúa una crítica de la cristiandad incluyendo algunos de los hechos fundamentales de la misma como el nacimiento de Jesús, el sermón de la montaña, etc.

Gutiérrez (Organizaciones Privadas de Asistencia al Menor)

— Porque atenta contra las instituciones fundamentales del Estado por hacer mofa de la religión católica.

María Fornieles (Orientación a la Joven)

— Esta película tomada en broma evidentemente ofende nuestras creencias y toda nuestra educación y formación.

Maria Urizar (Liga de Madres de Familia)

— Ridiculiza la religión, la vida de Jesus

Ruiz Toranzo (Liga de la Decencia de Rosario)

— Por falta de respecto total al cristianismo - donde se involucra desde el nacimiento hasta la muerte de Cristo.

Iván Lánus (Secretaría de Información Pública).³⁷¹

Se é possível identificarmos uma fundamentação eminentemente *católica* para a prática de censura, especialmente sensível aos temas religiosos, é importante tecer duas considerações sobre essa assertiva. A primeira delas é que a censura — como assinala Andrés Avellaneda — pode ter uma fundamentação principalmente católica, mas é fundamental atentar para que esse discurso é produzido e difundido não apenas a partir do âmbito religioso, propaga-se através de entidades e posicionamentos políticos, acadêmicos, científicos, jurídicos e culturais.³⁷² À primeira vista, esta observação pode soar como uma questão de menor importância, mas traz uma consequência analítica fundamental sobre o funcionamento da censura: quando empreendemos uma tipificação sobre a natureza censória, enquadrando-a em uma dimensão moral, religiosa ou ideológica, é fundamental assinalar que estes âmbitos não se expressam no mundo de maneira dissociada, apartada entre si. Ao defender determinados valores, crenças e comportamentos, a censura constrói e prescreve certa visão de mundo pautada em uma normatividade moralista e conservadora, onde não há espaço para transgressões, adultérios, erotismos, doutrinas “exóticas”. Neste sentido, mesmo quando argumentos em defesa “da moral e dos bons costumes” são acionados, há nesta prática uma postura prescritiva diante do mundo que será fundamentalmente política. Assim, se é possível identificarmos a preponderância de discursos específicos, não se pode perder de vista que a

³⁷¹ Pareceres censórios do processo referente ao filme “La vida de Brian”. Ente de Calificación Cinematográfica, n. 617, 1981. Acervo Enerc.

³⁷² AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1986.

prática censória é um fenômeno complexo e produto de diversas confluências — sendo a matriz da religião católica uma dessas linhas de força em atuação.

Gostaria de ressaltar ainda que o procedimento para classificação de *A vida de Brian* não foi o mesmo obedecido em todos os filmes. Em *A vida de Brian* há um processo integrado por um pedido de exame por parte da distribuidora, pareceres de todos os integrantes do *Ente*, pertencentes a *Secretaría de Informaciones del Estado* (SIDE), *Ministerio de Defensa*, *Secretaría de Cultura y Educación*, *Secretaría de Difusión y Turismo* e diversas entidades “relacionadas con la defensa de la familia y los valores morales de la comunidad”.³⁷³ O caso de censura da película chilena *Voto más fusil* (de Helvio Soto, 1973) foi muito mais complexo. Neste processo censório o *Ente de Calificación* entra em contato com a SIDE em outubro de 1971 para solicitar que o órgão de informação examine a película *Voto más fusil*, tendo em vista a possibilidade de classificá-la previamente como “comunista” nos termos da lei 17.401 de “*Represión del comunismo*”³⁷⁴.

De acordo com o Ramiro de Lafuente, chefe do *Ente*, o filme

es de indudable apología marxista, aunque habilmente disimulada bajo un enfoque tipo nacionalista, desde un punto de vista chileno muy particular y discutible.

Consideremos que si se llega a exhibir “Voto más fusil”, por su temática, por su contenido altamente polémico y por su excelente realización artística tendría una considerable influencia en nuestros sectores universitarios de izquierda y en el medio artístico, particularmente en teatros vocacionales e independientes, en cuyo ambiente transcurre una buena parte de la acción.

Se, por el contrario, resulta prohibida, se desalentaría la importación chilena de futuros envíos de material cinematográfico similar (“Voto más fusil” es la primera película chilena que se somete a consideración de este Ente desde la asunción al gobierno del Dr. Salvador Allende).³⁷⁵

Caso a SIDE concordasse em proceder ao exame do filme, o *Ente* enviaria “*de inmediato el material fílmico para ser proyectado en esa Secretaría*”.³⁷⁶ Pouco tempo depois, em dezembro de 1971, a *Secretaría de Informaciones de Estado* envia um ofício ao *Ente* informando que considera a película como comunista e que sua exibição seria um perigo para a Segurança Nacional por se tratar de um tema relacionado com um país estrangeiro que não

³⁷³ De acordo com o previsto na lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968.

³⁷⁴ Ofício do Chefe do *Ente de Calificación Cinematográfica* dirigido ao *Secretario de Informaciones del Estado*, general de brigada Hugo Mario Miatello. 19 de outubro de 1971. Acervo Enerc.

³⁷⁵ Ofício do Chefe do *Ente de Calificación Cinematográfica* dirigido ao *Secretario de Informaciones del Estado*, general de brigada Hugo Mario Miatello. 19 de outubro de 1971. Acervo Enerc.

³⁷⁶ Ofício do Chefe do *Ente de Calificación Cinematográfica* dirigido ao *Secretario de Informaciones del Estado*, general de brigada Hugo Mario Miatello. 19 de outubro de 1971. Acervo Enerc.

se vinculava com a situação da Argentina.³⁷⁷ Após a manifestação da SIDE, o *Ente de Calificación* emitiu uma ata com assinaturas do representante do *Ministerio de Defensa*, da SIDE e da *Obras de Protección a la Joven* classificando a película, por unanimidade, como de *exibição proibida*.³⁷⁸ Este processo censório se deu entre os anos de 1971 e 1972, portanto antes do golpe de março de 1976. Levando esse aspecto em consideração, o caso evidencia que as decisões de proibição de películas não eram proferidas apenas pelos funcionários do *Ente*, mas sofriam influência dos organismos pertencentes à comunidade de segurança e informações. Embora os documentos produzidos pelo *Ente* durante a última ditadura militar argentina sejam raros, é bastante provável supor que este tipo de prática tenha perdurado com o advento em 1976 de um regime ditatorial que pôs em funcionamento um aparato repressivo destinado a neutralizar todos os seus opositores. A confecção das *listas negras*, que veremos mais adiante, reforça esse argumento.

Ainda gostaria de explorar, brevemente, um aspecto que considero relevante sobre o entendimento da censura cinematográfica no contexto argentino: a existência ou não de uma “censura” *econômica*.

Em *Censura en el cine*, clássica coletânea de artigos sobre censura cinematográfica lançada em 1965, o diretor de cinema José David Kohon escrevia que “*en el caso específico de la producción de películas argentinas se presenta un problema que implica, de alguna manera, una forma oculta, subrepticia, de censura*”.³⁷⁹ Kohon se referia à “madre castradora”, as políticas de incentivo e financiamento público destinadas à produção cinematográfica. Uma proteção estatal que, a seu ver, era “*utilizada a manera de censura previa*”.³⁸⁰ O cineasta esclarecia ainda que embora não se desse o nome de *censura* a esta prática, de alguma maneira o mecanismo utilizado para outorgar investimentos à produção de filmes seria equivalente à censura. Este pequeno texto parece ter sido um dos primeiros a trabalhar com a noção de *censura econômica*, principiando uma relevante linha interpretativa nos estudos dedicados ao cinema argentino. É interessante perceber que esses estudos desenvolvem um conceito de censura articulado com as práticas de proibição e fomento,

³⁷⁷ Oficio SIDE 50.680/71 do general Hugo Mario Miatello ao Chefe do *Ente de Calificación Cinematográfica*, Ramiro de LaFuente. 23 de dezembro de 1971. Acervo Enerc.

³⁷⁸ Expediente n. 751/71, Acta volante n. 7991, Ente de Calificación Cinematográfica, 11 de janeiro de 1972. Ata assinada pelo representante do *Ministerio de Defensa*, representante da SIDE e o representante da entidade *Obras de Protección a la Joven*. Acervo Enerc.

³⁷⁹ KOHON, José David. Censura y protección. In: GOTI, Aguilar, GROSSI, Héctor; KOHON, José David; BELTRÁN, Virgilio Rafael. *La censura en el cine*, Buenos Aires: Ediciones Libera, 1966, p. 53.

³⁸⁰ KOHON, José David. Censura y protección. In: GOTI, Aguilar, GROSSI, Héctor; KOHON, José David; BELTRÁN, Virgilio Rafael. *La censura en el cine*, Buenos Aires: Ediciones Libera, 1966, p. 53.

estratégias complementares que serviriam para a consecução de um mesmo objetivo: fabricar produtos culturais capazes de propagar valores caros à ditadura militar, como o respeito à pátria, a preservação da família e da moral cristã, às ideias de ordem, disciplina e hierarquia.³⁸¹

Embora não considere que a concessão ou não de investimentos estatais para a confecção de películas configure uma *prática censória* — uma vez que compreende-se aqui o ato de censurar como uma determinação estatal vinculada ao âmbito do controle de circulação ou exibição da obra — julgo que este aspecto é importante para situar a dinâmica de censura de filmes na Argentina. Em primeiro lugar, porque a indústria cinematográfica argentina era menor em tamanho e proporção se comparada com a indústria brasileira da mesma época, por exemplo. Nesse sentido, a filmografia argentina caracterizava-se pela produção relativamente pequena, de cerca de duzentas estreias anuais, raramente eram lançadas mais de trinta películas nacionais.³⁸² Talvez justamente devido a esta particularidade de um espaço de produção limitado, a questão do fomento estatal tenha ocupado um lugar de destaque nas análises sobre o cinema argentino.

Em segundo lugar e mais relevante para a minha argumentação, é fundamental assinalar que ao longo da ditadura militar, o processo de produção de filmes patrocinados pelo *Instituto Nacional del Cine* apresentou um aspecto bastante distinto daquele experienciado no contexto brasileiro: para além da estruturação de um robusto setor de propaganda cinematográfica oficial em prol do regime, a produção de películas comerciais alinhadas com um ideário reacionário e valores conservadores em torno da família e do trabalho foram diretamente impulsionadas pelo governo militar.

No Brasil, ainda que cinema nacional através da *Embrafilme* passasse a receber consideráveis aportes financeiros destinados a fomentar a produção e distribuição de filmes, estimulando o desenvolvimento uma indústria cinematográfica importante na década de 1970, o discurso autoritário emanado do Estado militar não chegou ao público da mesma maneira que foi difundido na Argentina. Aliás, no Brasil, não percebemos fenômeno similar ao ocorrido na Argentina, no qual verificamos um grande sucesso de público nas salas de cinema para assistir comédias familiares que exaltavam representações do mundo militar.

³⁸¹ EKERMAN, Maximiliano Adrián. “Luz, cámara y control”: la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983. *Maestría en Historia Contemporánea*. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014. LLORENS, Fernando Ramírez. *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería, 2016.

³⁸² Ver na seção de anexos a tabela referente ao número de estréias argentinas e estrangeiras.

Uma vez que esse aspecto das atividades cinematográficas não tem paralelo no Brasil e se revelou de importância central no contexto argentino — sendo, inclusive, compreendido como uma modalidade de censura por alguns autores —, considero relevante tecer algumas breves considerações sobre esse tema com o intuito de dimensionar melhor esse objeto. Produções como *Dos locos en el aire* (Palito Ortega, 1976), *Brigada en acción* (Palito Ortega, 1977), *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1978), *¡Qué linda es mi familia!* (Palito Ortega, 1980) ou *Mire que es lindo mi país* (Ruben Cavallotti, 1980), são exemplos de películas *blockbusters* que funcionaram como verdadeiras armas culturais à serviço da política estatal. Ramón Palito Ortega foi um dos personagens midiáticos que encampou com grande entusiasmo essa campanha.

Na época do golpe militar de março de 1976, Palito Ortega já podia ser considerado uma estrela do cinema, além de figura emblemática da música popular argentina dos anos de 1960 e 1970. Foi durante a última ditadura militar, no entanto, que estreou na carreira de cineasta e produziu toda a sua filmografia, começando com *Dos locos en el aire*, lançada em julho de 1976. *Dos locos en el aire* pode ser considerada como um dos exemplos mais representativos do cinema de “exaltação militar”, expressando um claro elogio às instituições de poder, a defesa da fé católica e dos símbolos pátrios. Com efeito, todas as películas dirigidas e produzidas por Palito Ortega oscilaram entre a propaganda institucional das Forças Armadas e comédias de costumes conservadoras onde o foco recaía sob os valores cristãos no seio da família argentina.

Dos locos en el aire começa com um longo plano de sucessão contínua de cenas que se desenrolam em diversas bases militares da Aeronáutica. As imagens veiculadas nos primeiros cinco minutos do filme são capazes de dar a tônica de toda a película: fileiras de soldados marchando em perfeita sincronia acompanhando a cadência da marcha executada pela banda militar; de um púlpito erguido em meio aos militares, um sacerdote lança sua bênção sobre os soldados; uma flamante bandeira argentina anuncia o fim da sequência, que se encerra com uma cena que simboliza a grandiosidade da Força Aérea: uma esquadrilha de aviões decola em formação conjunta, sobrevoando o espetáculo marcial que prosseguia em terra. Pouco tempo depois, uma voz em *off* narra: “*aquí hay un símbolo hermoso de nuestra soberanía, que está siempre flameando en nuestra base. En este infinito de nieve y de cielo, se siente más cercana la presencia de Dios*”.

Para além do enredo, o que salta aos olhos em *Dos Locos en el aire* é que a grande maioria das locações do filme foram gravadas em várias dependências das Forças Armadas, dentre elas, a Escuela de Aviación Militar e bases da Força aérea.³⁸³ Na sequência dos créditos iniciais, exhibe-se uma tela de agradecimentos pela colaboração das seguintes instituições: *Escuela de Aviación Militar, I Brigada Aérea, VII Brigada Aérea, Centro de Experimentación y Lanzamiento de Projectiles Autopropulsados, Banda de Música y Guerra de la Jefatura Militar de lComando General de la Fuerza Aérea, Base Aérea Rio Gallegos, Instituto de Investigaciones Aeronauticas y Espaciales del Área Material Córdoba de la Fuerza Aérea Argentina e Base Aérea Vicecomodoro Marambio.*

O pôster publicitário do filme, reproduzido na *imagem 11*, já anuncia a temática militar como pano de fundo, apresentando imagens que fazem alusão a um enredo com elementos de romance e comédia. Cenas de ação também estão presentes na película, tendo sido representadas principalmente por enfrentamentos físicos entre os cadetes, práticas de voo e exercícios de combate acompanhadas de uma trilha sonora — também assinada por Palito Ortega — que prega o amor à pátria, a Deus e a família. O protagonista da película, Palito Ortega, interpreta um piloto da Força Aérea que se apaixona pela filha do seu superior. Em determinado momento do filme, o personagem renuncia o seu futuro junto à sua enamorada e abandona a Escuela de Aviación Militar para “prestar servicios en los confines de la patria”. No momento em que deve partir para base Marambio, Palito Ortega despede-se cantarolando:

Allá van, valientes defensores
de la patria y de esta gran nación.
Allá van los hombres que a la patria
le entregaron su fe, su valor.

Son las alas de mi patria,
que en el cielo van surcando,
con orgullo su grandeza y el honor,
mientras brilla nuestro pabellón.

A trilha sonora das películas de Palito Ortega não é um detalhe de menor importância. Com uma trajetória notável como cantor e compositor, ao estrear como diretor de cinema, Palito Ortega se dedicou a criar uma obra musical cinematográfica em comunhão com os propósitos da linha narrativa e a dramaticidade do filme. Suas películas foram musicalizadas

³⁸³ No segundo semestre de 1975, o lançamento da comédia *Los chiflados dan el golpe* (de Enrique Dawi, 1975), filmada nas dependências da *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) parecia surgir como um nefasto presságio poucos meses antes do golpe militar de 1976.

Imagem 11: poster do filme Dos Locos en el aire (1976)

com releituras de velhos *hits* e novas canções especialmente compostas em uma linguagem castrense, incorporando metáforas e temas que exaltassem e legitimassem o discurso de reafirmação da pátria, da família e de Deus promovido pelo governo militar.³⁸⁴

Como mencionei, a trama da película se desenrola quase completamente em cenários de bases militares das Forças Armadas Argentinas. A impressão causada a partir desse encadeamento narrativo é que todas as dimensões da vida — afetiva, profissional, amorosa — encontram-se encerradas no universo militar, e as Forças Armadas representam uma espécie de “grande família”, instituição pela qual seus integrantes devem sujeição e sacrifício pessoal em nome de um bem maior, a Pátria.

Às películas dirigidas e estreladas por Palito Ortega somaram-se outras produções da época orientadas pelas mesmas normativas castrenses associadas a valores tradicionais da família, da pátria e da religião. *Brigada en acción*, lançada em 1977, outro grande sucesso dirigido por Palito Ortega, seguiu a linha de *Dos locos en el Aire*, uma trama envolvendo um grupo de policiais vestindo trajes civis e dirigindo Ford Falcons verdes para combater o crime — vale lembrar que este modelo se tornou símbolo da repressão por ter sido o veículo habitualmente utilizado pela polícia e militares para realizar sequestros e detenções durante a última ditadura.

Nesta tese, não me proponho a realizar a análise fílmica — esta é uma das formas possíveis de abordar os filmes em perspectiva histórica. Busquei incorporar as análises das obras cinematográficas com o principal objetivo de alcançar um “sentido latente” à película, a apreensão de um conhecimento sobre as condições de produção, difusão e recepção da mesma em um contexto ditatorial.³⁸⁵ A ideia também é trazer a análise fílmica como um recurso para evidenciar a maneira com a qual são acionadas as engrenagens do aparato repressivo: sob quais argumentos, por exemplo, um censor determina o corte específico em uma película?

³⁸⁴ A trilha sonora de *Dos Locos en el Aire* contém os seguintes títulos de autoria de Palito Ortega: *Surcando el cielo de mi patria*, *Gente Simples*, *Yo Canto porque me gusta*, *Yo quiero tener amigos* e *Por esa gente aleluya*.

³⁸⁵ A expressão “sentido latente” é utilizada por Marc Ferro para se referir ao método de análise do historiador que visa “descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através de visível”. Nesse sentido, o objetivo do historiador, que não seria o filme em si, mas sim as conjunturas que este permite entrever: “não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta o saber e as abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, imagens não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos, analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”. Cf. FERRO, Marc. *O filme, uma contra-análise da sociedade?* In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1971], p. 87.

Valores compartilhados por determinada sociedade em uma configuração histórica específica podem ser apreendidos através da análise dessa prática censória?

O objetivo da incursão delineada acima foi evidenciar que, em uma época de censura rigorosa, onde películas habitualmente sofriam cortes e proibições, onde cineastas, atrizes e artistas foram sequestrados, exilados e desaparecidos, algumas produções alinhadas com o regime receberam incentivo financeiro e apoio institucional das Forças Armadas, como foi o caso da filmografia de Palito Ortega.³⁸⁶

Nesse sentido, considero importante, ao tratar da censura voltada para a produção cinematográfica na última ditadura, não ignorar a lógica da política para o campo cultural posta em marcha pelo Estado durante este período. Essa questão ganha maior relevo quando comparamos com o caso brasileiro, em que as produções fílmicas e o organismo estatal de fomento para o cinema apresentaram características e uma dinâmica de funcionamento substancialmente distintas. No Brasil, o *Instituto Nacional de Cinema* (INC), foi criado em 1966 com o objetivo de ser um órgão centralizador do desenvolvimento cinematográfico, voltado para o planejamento e regulamentação das políticas cinematográficas no país. Não existia ainda, neste momento, um claro direcionamento cultural e político estatal para o cinema no país. A *Embrafilme*, criada em 1969 originalmente para promover a difusão de películas brasileiras no exterior, e que posteriormente incorpora as funções de fomento, regulação e distribuição do INC, funcionou durante décadas com uma ingerência política bem mais tímida do que verificamos se comparamos ao contexto argentino.

Até o fim do regime militar brasileiro, a Embrafilme foi responsável pela produção e distribuição de muitas películas de sucesso, muitas delas dirigidas por cineastas alinhados com a esquerda, como por exemplo *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto; *Dama do loteação* (1978), de Neville de Almeida; *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha; *Pixote — A lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco; *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade; *Pra frente, Brasil* (1983), de Roberto Farias; *Eles não usam black-*

³⁸⁶ Palito Ortega realizou sete películas de sucesso ao longo da última ditadura militar através da sua produtora, *Chango Producciones*, que funcionou de 1976 até 1982. *Memoria Abierta* dispõe de um catálogo de películas sobre a última ditadura, o terrorismo de Estado e a transição democrática Argentina (*La dictadura en el cine*), ordenado em subdivisões temáticas. A categoria “a favor del régimen”, referente a filmes “que exaltan el accionar de las Fuerzas Armadas y el modelo de sociedad promovido por el régimen dictatorial” contém 20 títulos dirigidos ou protagonizados por personagens famosos, como Palito Ortega e Hugo Sofovich, dentre outros. Pode ser consultado em <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

tie (1981), de Leon Hirszman e *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco.³⁸⁷

Casos como estes aconteceram no contexto argentino, mas foram raros. Mesmo com o tenso clima político — e apesar dele — foram produzidas no período películas que contestaram o regime vigente, mesmo que de forma metafórica. Uma das películas célebres desse gênero é *Tiempo de Revancha* (de Adolfo Aristarain, 1981), uma alegoria sobre os presos políticos e os desaparecidos ao longo da vigência da ditadura militar (produção independente, sem créditos do *Instituto Nacional de Cine*).

As diretrizes para o cinema nacional publicadas pela *Secretaria de Informacion Pública* em abril de 1976, deixavam claro, já no seu primeiro item, o tipo de películas que poderiam ser financiadas pelo *Instituto Nacional de Cinematografía*:

1 - Respecto a películas a filmar en el futuro:

El Instituto Nacional de Cinematografía apoyará económicamente a todas aquellas películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos o históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirman los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. En todos los casos se evitarán escenas y diálogos procaces. Respecto a películas en preparación, en virtud de que las pautas morales e ideológicas existentes hasta el 24 de marzo de 1976 eran diferentes o no estaban explícitas, será necesario adecuarlas a fin de evitar perjuicios económicos y de otra índole motivados por modificaciones al guión, escenas, etc., que resulte imprescindible realizar para autorizar su exhibición.

Palito Ortega, como vimos, foi um dos que prontamente abraçou a causa de um “cine otimista”. Parte significativa das produções financiadas e distribuídas pelo *Instituto Nacional del Cine* evidenciam a promoção dos valores defendidos pelo *Proceso*, converteram-se em uma arma mercadológica de convencimento dentro de um filão comercial-propagandístico do regime.

Para além do incentivo e distribuição proporcionados pelo *Instituto Nacional del Cine* para produção de películas comerciais alinhadas com os valores difundidos pelo regime militar, chama atenção a quantidade de filmes oficiais de propaganda produzidos pelas Forças Armadas. Embora não tenha a pretensão aqui de empreender um exame profundo sobre o discurso oficial produzido durante a ditadura através da análise dessas fontes, considero importante fazer uma referência acerca das características gerais do discurso propagandístico militar emitido por essas curtas-metragens que inauguraram e encerraram o período ditatorial: os primeiros filmetes produzidos logo após o golpe procuraram mostrar as causas que levaram ao golpe de Estado e o último, um documentário lançado em abril de 1983, foi uma

³⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer satã só com orações”: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. v. II, p.145-174

verdadeira apologia ao acionar repressivo das Forças Armadas ao longo dos anos de ditadura, justificando os “excessos” e “erros” que costumam ser “cometidos em todas as guerras”. Em grande medida, a dimensão da propaganda oficial também é um importante elemento comparativo com o contexto brasileiro.

A grande mídia demonstrou claramente seu apoio ao golpe de 1976 como uma saída ao caos e ao vazio de poder deixados pelo governo de María Estela de Martínez de Perón. Como assinalou César Díaz, o derrocamento do governo peronista em março de 1976 poderia ser intitulado como a crônica de uma morte anunciada.³⁸⁸ Desde o posicionamento de silenciamento ao apoio mais explícito, a maior parte da imprensa argentina — sobretudo os jornais de grande circulação — desempenhou um papel fundamental de colaboração e legitimação para o advento do novo regime ao conferir uma interpretação para o golpe como um “desfecho inevitável”. À época, a leitura das matérias nos jornais passam a impressão de que esse desfecho militar teria sido um passo esperado — e até mesmo desejado — pela sociedade civil, uma etapa da história argentina a ser concluída.³⁸⁹

Se, por um lado, a imprensa foi um elemento central na conformação da opinião pública e uma influência concreta na tomada de decisões políticas, do outro, a televisão arrancava com uma enorme capacidade de ditar uma agenda política e com maior alcance de audiência massiva.³⁹⁰ Entre os anos de 1973 e 1974 ocorreu uma importante mudança no sistema televisivo argentino, quando, ao vencerem as licenças das emissoras privadas, o governo lança um processo de estatização da televisão. Com isso, quando os militares tomam o poder em 1976, puderam controlar o sistema televisivo sem a necessidade de grandes alterações estruturais, mantendo a intervenção estatal que perdurou até o fim da ditadura militar³⁹¹. A ingerência no sistema televisivo atrelada ao programa de incentivo cinematográfico estatal sem dúvida configuram elementos que devem ser levados em

³⁸⁸ César Díaz realizou uma relevante análise histórica sobre o posicionamento editorial dos principais jornais argentinos no período prévio ao golpe de março de 1976. DÍAZ, César. *La cuenta regresiva: la construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires: La Crujía, 2002.

³⁸⁹ DÍAZ, César. *La cuenta regresiva: la construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires: La Crujía, 2002, p. 34.

³⁹⁰ O papel central ocupado pela televisão na década de 1970 é assinalado na autobiografia de Eduardo Astiz, quando se refere ao grande interesse que os Montoneros demonstraram para obter um sinal de televisão em 1973, importância que foi reiterada na contraofensiva montonera de 1979, quando o grupo buscava aparatos capazes de interferir na transmissão dos sinais de televisão para emissão de mensagens próprias. Cf. ASTIZ, Eduardo. *Lo que mata de las balas es la velocidad: una historia de la contraofensiva montonera del 79*. Buenos Aires: De la Campana, 2005, p. 17.

³⁹¹ VARELA, Mirta. La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares en Argentina (1976-1983). In: *Comunicación y sociedad*. Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara. n. 31, jan-abr 2018.

consideração quando analisamos as condições de produção e difusão das peças audiovisuais realizadas neste período. O cinema, em particular, foi percebido pelo sistema ditatorial muito mais como um aliado do que uma ameaça a ser neutralizada através da censura.

Os curta-metragens *Ganamos la Paz* (1977); *Estoy herido, ataque!* (1977); *Recuerde y compare* (1979); *Los argentinos somos derechos y humanos* (1979); *Argentina camina* (1981); *Argentinos a vencer!* (1982), dentre outras películas de caráter documental, simbolizaram um investimento significativo da máquina estatal em propaganda oficial. Vale ressaltar que somente muito recentemente os filmetes publicitários da última ditadura militar argentina tornaram-se disponíveis ao público. Certamente, o cenário com poucas investigações e escassas referências bibliográficas sobre este tema tem relação, em grande medida, com a impossibilidade de consulta a esses documentos até os primeiros anos do século XX.³⁹²

Nos primeiros filmes de propaganda oficial, o discurso militar, expresso na proteção dos valores cristãos, na consolidação de um “ser nacional” e na luta contra “ideologias exóticas” impulsionadas pelo inimigo subversivo imprime uma mensagem clara: o papel dos militares como os únicos atores capazes de por um fim ao caos representado pelo governo peronista e garantir um futuro de ordem e paz à sociedade argentina. Já nas películas de propaganda produzidas próximas ao fim do regime a tônica bélica sofre um deslocamento do “subversivo internacional” ao “inimigo estrangeiro”, enfatizando a necessidade de mobilização dos argentinos na luta pelas Malvinas. Chamo a atenção aqui para a produção longa-metragem com o sugestivo título *La fiesta de todos*, de 1979. Tendo a Copa do Mundo de Futebol de 1978 sediada na Argentina como pano de fundo e o slogan “*la primera película donde el protagonista es usted*”, o filme é montado através da colagem de imagens selecionadas em 120 horas de material filmico registrado pela empresa brasileira Milton Reiz Corp. Cenas de partidas de futebol, festejos nas ruas e pronunciamentos dos ditadores Rafael Videla e Emilio Massera no estádio do River Plate são intercaladas com sketches cômicos de teor racista, homofóbico e xenófobos interpretados por estrelas do cinema e da televisão

³⁹² Diversos filmetes foram coletados para compor o documentário *Propaganda negra*, dirigido por Julio Rivero e lançado em 2006. Um breve trecho do curta *Estoy herido, ataque!* foi exibido durante o programa televisivo Punto Doc em 2001. Somente em 2011 a ONG *Memoria Abierta* em acordo com a direção do programa conseguiu a cópia do curta-metragem, atualmente disponível para consulta no acervo e no site <<https://www.youtube.com/watch?v=TgqYNDzcxSc>>

argentinas. Essa produção pouco convencional, uma espécie de “documentário-comédia”, classificada como livre para todo o público, estreou em mais de cinquenta salas das principais cidades da Argentina, tornando-se a película com maior sucesso de público nos cinemas durante todo o *Proceso* com o público inédito de mais de um milhão e oitocentos mil espectadores.

Para além de colocar a importante questão do futebol e do Mundial de 78 como um evento que funcionou como instrumento manipulado pelos militares para angariar popularidade para o regime e desviar a atenção dos atos de violência perpetrados pelas forças de repressão, a ambiência sinistra que envolve a produção de *La Fiesta de Todos* ganha contornos mais definidos sobretudo a partir de leituras posteriores ao fim da ditadura militar. No momento em que as mais importantes seleções se enfrentavam no estádio do River Plate pela disputa do maior evento esportivo mundial, a poucos metros de distância, diversos prisioneiros que se encontravam no principal centro clandestino de detenção da ditadura, a *Escuela de Mecánica de la Armada*, relataram que escutavam os gritos ecoando do Monumental enquanto eram torturados.³⁹³

Aproveito a questão da violação dos direitos humanos trazida à tona nas linhas acima para encetar uma análise que considero relevante em relação à dinâmica de controle cultural estabelecida nas ditaduras militares brasileira e argentina: a dimensão da perseguição, do desaparecimento e da repressão física voltada a atores do campo artístico-cultural.

No Brasil foram raros episódios envolvendo detenção e tortura de artistas devido à produção, execução e divulgação de obras ou espetáculos proibidos. A proibição do livro *Em Câmara Lenta* e a prisão do autor da obra, Renato Tapajós — que também é cineasta —, configura o único caso dessa natureza que pude rastrear.

Em Câmara lenta é um representante, do que se pode chamar, seguindo Antônio Candido, de romance da “geração da repressão”, uma linha de narrativas produzida sobretudo por ex-militantes revolucionários que relatam os vários aspectos da tortura, da guerrilha e da luta armada, da brutalidade do cárcere, da violência da repressão, enfim, que versam sobre o

³⁹³ De acordo com Adriana Calvo, pertencente a Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, “para los que estuvimos desaparecidos, el fútbol es sinónimo de dictadura: desde la ESMA se escuchaban los gritos de festejos en el estadio Monumental durante el Mundial 78”. In: BULLRICH, Lucrecia. Carlotto respaldó la comparación entre "el secuestro de los goles" y los desaparecidos. *La Nación*, 22 ago 2009. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/1165139-carlotto-respaldo-la-comparacion-entre-el-secuestro-de-los-goles-y-los-desaparecidos>

trauma da experiência ditatorial³⁹⁴. Embora o aspecto da tortura e da violência física não tenha sido mobilizado no processo movido contra Renato Tapajós nem nos fundamentos do ofício que determinava a proibição da publicação e circulação da obra, esboça-se aqui então uma das principais justificativas para a efetiva censura ao livro: a menção explícita a existência da tortura institucionalizada, prática veementemente negada pelas autoridades do regime militar. Oficialmente, Renato Tapajós foi indiciado por compor uma obra literária de cunho subversivo, que incitaria à guerra revolucionária e apologia ao terrorismo, a dimensão da tortura não apareceu no processo³⁹⁵.

Ao fim do seu expediente de trabalho como redator na *Editora Abril* na tarde do dia 27 de julho de 1977, Renato Tapajós foi surpreendido por agentes do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, tendo sido detido, conduzido para interrogatório e deu entrada na carceragem do Deops/SP às 19:00h do mesmo dia, permanecendo incomunicável.³⁹⁶ O motivo da prisão foi justamente a publicação de *Em Câmara Lenta*, lançado três meses antes e considerado por alguns setores – sobretudo pela comunidade de segurança e informações do governo militar e parcelas mais conservadoras da sociedade civil – como uma obra de teor altamente subversivo e atentatório à segurança nacional, já que considerada uma espécie de cartilha para guerrilha urbana. Segundo a informação nº 0713/77 do Centro Integrado De Operações Policiais, o livro é “uma apologia ao terrorismo, da subversão e da guerrilha em todos os seus aspectos. Resumindo a informação, é uma obra feita essencialmente dentro da dialética marxista, tendo como doutrina e moral e a ética comunista”³⁹⁷.

A prisão do autor foi justificada com base no art. 47 da Lei de Segurança Nacional, a publicação de *Em Câmara Lenta* considerada uma prática de incitamento à subversão da

³⁹⁴ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 209.

³⁹⁵ ARAGÃO, Eloísa. Em Câmara Lenta: A produção da culpa e os procedimentos da defesa. In: *PERSEU: História, Memória e Política*. Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo, Dossiê Verdade e Memória na história da esquerda nº8, Ano 6, junho 2012, p. 67

³⁹⁶Cf. Ofício da Divisão de Informações CPI/DEOPS/SP, Pasta 52-Z-0-16487, Acervo DEOPS – Arquivo Público do Estado de São Paulo

³⁹⁷ Cf. Ofício da Divisão de Informações CPI/DEOPS/SP, Pasta 52-Z-0-16487, Acervo DEOPS – Arquivo Público do Estado de São Paulo.

ordem político-social.³⁹⁸ Duas semanas depois de decretada a prisão do escritor-cineasta, foi determinada a proibição da publicação e circulação de *Em Câmara Lenta* em todo território nacional. O caso Tapajós configurou um dos raros casos de prisão de um escritor em virtude de uma publicação durante a vigência do regime militar brasileiro, tendo sido originada, assim como muitos processos de censura política de livros, a partir da denúncia da comunidade de segurança e informações.³⁹⁹

O único caso relativo a proibição da obra, prisão e tortura de um cineasta na ditadura brasileira foi marcado por uma trama instigante também fora das telas. *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo, foi um média-metragem filmado ao longo do ano de 1968 nas manifestações de rua no Rio de Janeiro.⁴⁰⁰ Ambientado em um país fictício da América Latina, a película abre com a projeção dos créditos contra uma tomada de imagens de

³⁹⁸ Art. 47 do Decreto-Lei nº 898, de 29 de Setembro de 1969, que define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Segundo informação da Divisão de Informações do Deops/SP, o “Ministro da Justiça, Armando Falcão, propôs hoje o enquadramento do escritor na lei de Segurança Nacional por causa da publicação de seu livro *Em Câmara Lenta*, Renato Tapajós está preso em S. Paulo, por determinação do Secretário da Segurança, Cel. Antonio Erasmo Dias”. Cf. Ofício da Divisão de Informações CPI/DEOPS/SP, Pasta 52-Z-0-16487, Acervo DEOPS – Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁹⁹ Outro caso refere-se à prisão arbitrária do escritor e também editor Caio Prado Júnior, responsável pela Editora Brasiliense, condenado por se manifestar contrariamente ao regime vigente. A ficha de Caio Prado Júnior no Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo é extensa, com registro de sua atuação política e eventos da vida pessoal que datam desde a década de 1930 até fins dos anos 1970. Consta em sua ficha que em 1965 Caio Prado foi indiciado em inquérito policial instaurado pelo Deops/SP por crime de divulgação e exposição de livros de natureza subversiva (Ficha nº 1 de atividades políticas e sociais de Caio Prado Júnior. Acervo DEOPS – Arquivo Público do Estado de São Paulo.) O evento que ocasionou a prisão arbitrária do escritor no início dos anos 1970 está relacionado à condição de intelectual ocupada por Caio Prado Júnior e ilustra a preocupação dos órgãos de segurança e informações do governo militar com a atuação de representantes do campo artístico e intelectual nos meios de comunicação da época: em agosto de 1967, Caio Prado Júnior foi convidado a conceder uma entrevista ao Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, sendo a mesma publicada pouco tempo depois na *Revista Revisão*, que circulava na Faculdade de Filosofia. Em decorrência da referida entrevista, Caio Prado Júnior foi condenado a 4 anos e 6 meses de detenção, tendo a acusação, a cargo do promotor Airton Moura de Araújo, entendido que a entrevista incitou publicamente a guerra e à subversão da ordem política e social (a entrevista teria girado em torno do livro *A Revolução Brasileira*, lançado em 1966). Pouco tempo depois de conceder a entrevista, o escritor refugiou-se no Chile, onde já se encontravam muitos exilados brasileiros. Em março de 1970, decidiu retornar ao Brasil, apresentando-se no 16º Batalhão Militar, ficando à disposição da Justiça. Segundo informe do Departamento de Polícia Federal, em outubro de 1968, Caio Prado Jr. foi “indiciado em inquérito policial como incurso na lei de segurança nacional, em virtude de entrevista concedida a Revista ‘Visão’, fazendo apologia da guerra revolucionária”. O escritor foi condenado a quatro anos e seis meses de prisão com base no artigo 33, inciso I, da Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967), que define como crime contra a segurança nacional incitar publicamente à guerra ou à subversão da ordem político-social. Juntamente com Caio Prado Júnior foram condenados por terem publicado a entrevista os estudantes Antonio de Pádua Prado Júnior (diretor da Revista) e Antonio Mendes de Almeida Júnior (redator-chefe) a 4 anos e 6 meses de detenção e 3 anos de detenção, respectivamente. Cf. Brasil. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / Comissão Nacional da Verdade. – Recurso eletrônico, vol II – Brasília: CNV, 2014, p. 373-376.

⁴⁰⁰ Para uma análise fílmica sobre *Manhã Cinzenta* ver: MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In: *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais* [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801273.pdf>

militares na praça da Cinelândia. *Misa Criolla*, composição de autoria do argentino Ariel Ramírez que mescla instrumentos e elementos rítmicos da cultura andina associados a temas da missa católica, é a canção que imprime a atmosfera litúrgica que anuncia as cenas de violência que comporão o desenrolar do filme. A película dispensa o recurso a diálogos de caráter conversacional-verbalizado e conjuga a montagem de uma série de cenas carregadas de uma linguagem política potente: uma praça pública repleta de militares, protestos de rua mobilizados por movimentos estudantis, passeatas, comícios, discursos inflamados entoados em salas de aulas e teatros, tiros, explosões de bombas, prisões, interrogatórios, tortura, fuzilamentos. É a *Misa Criolla* que retorna, ao fim da película, como marcha fúnebre para acompanhar o martírio dos prisioneiros em direção aos pelotões de fuzilamento.

Em 8 de outubro de 1969 dois integrantes do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) sequestraram a aeronave *Caravelle*, da Cruzeiro do Sul, que fazia a rota Rio de Janeiro - Manaus com quarenta e três passageiros e três tripulantes a bordo. A rota do avião foi desviada para Havana e um dos militantes do MR-8, membro da diretoria da Federação Carioca de Cineclubes, levava consigo uma cópia de *Manhã Cinzenta*. O “filmexplosão de 1968”, nas palavras de Glauber Rocha, foi exibido para os passageiros durante o trajeto até Cuba⁴⁰¹. Esta circunstância foi suficiente para desencadear a prisão do diretor do filme, Olney São Paulo.

Ao tomarem conhecimento da sessão a bordo da aeronave, os militares declararam a proibição de *Manhã Cinzenta* e a apreensão de todas as suas cópias, assim como a prisão do seu diretor. Apesar da proposta cinematográfica do filme colocar em questão a falência das esquerdas brasileiras, a película — e seu realizador — foi considerada subversiva, “seja do ponto de vista das cenas apresentadas, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto uma imagem nociva ao regime”.⁴⁰²

Em março de 1970 o Inspetor-chefe da Delegacia de Serviço de Ordem Política - SOPS da Polícia Federal da Guanabara solicitou ao serviço de censura da Guanabara os pareceres de censura referentes a *Manhã Cinzenta*, material necessário para compor o

⁴⁰¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 366

⁴⁰² JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999, p. 112

Inquérito policial militar no qual Olney São Paulo figurava como indiciado.⁴⁰³ Os pareceres de filmes eram arquivados em Brasília — divisão exclusivamente responsável pela censura cinematográfica — e talvez por isso o parecer demorou oito meses para ser encaminhado ao SOPS, constando todos os argumentos que justificaram a interdição de *Manhã Cinzenta*:

Filme nacional de protesto, documentando os choques estudantis com policiais, na Guanabara, notadamente no ano de 1968, quando aqueles tumultos chegaram ao auge. O filme tem um objetivo: indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial os militares, pois mostra supostas atrocidades praticadas contra estudantes e operários, ao mesmo tempo em que sugere serem os dirigentes revolucionários remanescentes do regime nazista sepultado com o fim da Segunda Guerra Mundial. Documenta, ainda, os choques de rua, numa visão deturpada daqueles acontecimentos. É um filme altamente subversivo, seja do ponto de vista das cenas que apresenta, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto, uma mensagem nociva ao regime.⁴⁰⁴

O inquérito policial no qual Olney São Paulo figura como indiciado — relativo ao primeiro caso de sequestro de avião no país —, atesta que o diretor não havia submetido o filme à análise da censura e que ainda assim havia distribuído várias cópias para exibição no exterior, havendo “explorado acontecimentos ocorridos no Estado da Guanabara, quando elementos contrários à ordem pública vigente promoveram arruaças e desordens, com a finalidade de abalar o princípio da autoridade e de colocar a administração pública do país em choque junto à opinião pública”.⁴⁰⁵ Renato Tapajós e Olney São Paulo tornaram-se os únicos cineastas a serem presos e torturados durante a ditadura militar brasileira.⁴⁰⁶

O caso envolvendo a proibição de *Manhã Cinzenta* é significativo por mais um motivo: este episódio deixa claro as relações tecidas entre a comunidade de informações e segurança do regime militar e o serviço de censura. Com a ajuda das informações fornecidas

⁴⁰³ Parecer de 13 de fevereiro de 1970. Anexo do ofício n. 200 D/SOPS/DR/GB/DPF/70. Do Inspetor-chefe do SOPS a DCDP. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF

⁴⁰⁴ Parecer de 13 de fevereiro de 1970. Anexo do ofício n. 200 D/SOPS/DR/GB/DPF/70. Do Inspetor-chefe do SOPS a DCDP. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF

⁴⁰⁵ Inquérito n 601/70 - SOPS. Delegacia do Serviço de Ordem Política e Social - GB. Waldemiro Francisco de Souza, Inspetor da Polícia Federal. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1970.

⁴⁰⁶ O inquérito policial foi instaurado contra o Olney São Paulo em de 19 de novembro de 1969 por ordem do Ministro da Aeronáutica: “O filme fora interditado pela Censura Federal e, assim mesmo, exibido em festival internacional de Viña del Mar, no Chile. Os autos apontam como propaganda subversiva, nesse filme, a inclusão de cenas gravando choques de rua entre policiais e estudantes, durante o ano de 1968.” Cf. ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 161

pela DCDP à Polícia Federal, Olney São Paulo foi detido por cerca de dois meses sob acusação de ter produzido um filme subversivo, além de perder seus direitos políticos.⁴⁰⁷

Se, como vimos, a atuação de personagens como Palito Ortega funcionaram como um reforço aos princípios políticos, morais e econômicos do discurso hegemônico difundido pelo governo, casos como o de Renato Tapajós e Olney São Paulo deixam evidente as consequências violentas da não cumplicidade da classe artística-intelectual com o projeto ditatorial. A conclusão do ofício do Chefe do Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica (SISA)⁴⁰⁸ sobre *Manhã Cinzenta* deixa bastante claro essa postura assumida pelo regime militar em relação à classe artística: “a omissão ou a passividade de muitos que colaboram com o filme são os que mais malefício trazem ao governo na luta contra a subversão, principalmente no meio artístico, onde a degeneração ideológica e moral é uma constante”.⁴⁰⁹

A condição de funcionamento dos meios de comunicação na Argentina durante a última ditadura militar assumiu contornos bastante distintos daqueles verificados no Brasil. Apesar de defenderem uma política econômica liberal em todos os planos, os militares argentinos não abriram mão de exercer um rigoroso controle dos principais meios de comunicação de massa. Sem dúvida, esses espaços representaram um lugar estratégico para a política de controle social empreendida pelo regime militar.

Como mencionado anteriormente, já na madrugada do golpe de 1976 os diretores dos principais meios de comunicação foram convocados à sede do Comando General do Ejército, onde foi informado a instauração de um regime censório “que podía ser largo” e comunicado a criação do *Servicio Gratuito de Lectura Previa*, que funcionaria nas dependências da Casa

⁴⁰⁷ Além disso, Olney São Paulo foi demitido do seu cargo no Banco do Brasil. O parecer do filme está apenso ao IPM assinado por Waldemiro Francisco de Souza, Chefe da Delegacia do SOPS da Guanabara. A cópia do IPM foi enviada ao Banco do Brasil confirmando “a participação do funcionário na película subversiva” e enviado ao Ministério da Justiça, solicitando a suspensão dos direitos políticos do “cineasta subversivo” e sua demissão no Banco do Brasil. Cf. IPM 601/10 SOPS Guanabara, processo n. 44/70 e Resposta ao pedido de busca n. 321, CISA, 07 de julho de 1970. Fundo DCDP. Série Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF

⁴⁰⁸ O *Centro de Informações da Aeronáutica* (CISA) funcionou com esta denominação entre 1970 e 1980. Era um órgão da Força Aérea Brasileira vinculado ao Serviço Nacional de Informações (SNI) que tinha como finalidade a produção de informações e a realização de operações especiais. Foi precedido pelo *Serviço de Informações da Aeronáutica* (1968), pelo *Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica* (1969) e pelo *Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica* (1970), sendo extinto em 1988

⁴⁰⁹ Ofício n 023 do Chefe do Núcleo do Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica ao Inspetor Chefe do Serviço de Ordem Política e Social DR/DPF/GB. Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1970.

Rosada.⁴¹⁰ Nos dias seguintes, diretores, repórteres e redatores de diversas emissoras, estúdios e redações foram detidos, milhares de publicações foram proibidas e apreendidas. Os quatro canais de televisão e as principais emissoras de rádio, que já se encontravam sob intervenção desde o governo anterior, passaram ao controle direto da *Secretaría de Información Pública* (SIP).

O Plano Nacional de Comunicação Social elaborado pela SIP pretendia criar um sistema de comunicação integral, que gerasse um consenso interno e garantisse um posicionamento favorável às políticas do governo militar. A dimensão *consensual* alcançada por este projeto repressivo parece ter sido tão eficiente que não se verificou a criação de um organismo de censura centralizado para garantir o cumprimento das medidas impostas pela Junta Militar — à exceção, como vimos, da censura cinematográfica. A intensidade e a natureza das práticas de controle sem dúvida variaram ao longo do tempo. Neste sentido, Mirta Varela indica duas fases diferentes relativas ao manejo dos meios de comunicação: a primeira, entre os anos de 1976 e 1980, de perseguição e censura, e a segunda, entre 1980 e 1983, quando se produz uma certa ruptura no discurso hegemônico da ditadura que se acentua a partir da derrota na Guerra das Malvinas e com o anúncio do retorno ao regime democrático.⁴¹¹

Com efeito a dinâmica censória sobre o campo cultural parece ter obedecido essa dinâmica, com uma diminuição do número de obras censuradas à medida que nos aproximamos, nos dois países, do fim dos regimes militares. É importante assinalar, no entanto, que apesar de atuar sem o mesmo ímpeto dos anos imediatos aos golpes militares, a censura ainda se fazia presente, como veremos no último capítulo desta tese. Neste momento, considero importante assinalar que embora um número bastante significativo de veículos de comunicação de massa estivessem sob influência direta dos militares — seja pelo fato de configurarem propriedade estatal ou por estarem sob intervenção — ⁴¹², as práticas repressivas destinadas a evitar a circulação de obras consideradas atentatórias ao regime e a

⁴¹⁰ *Clarín*. Buenos Aires, 22 de abril de 1976, pag. 2

⁴¹¹ VARELA, Mirta. Silencio, mordaza y optimismo. In: Revista *Todo es Historia*, n. 404, Buenos Aires, 2001, p. 50-63

⁴¹² No mês de agosto de 1976 a Secretaría de Información Pública controlava 28 emissoras comerciais. Das 39 emissoras de TV existentes em março de 1976, 30 eram privadas, 8 oficiais (canais 7, 9, 11 e 13 da Capital Federal e os canais 7 de Mendoza, 8 de Mar del Plata, 11 de Formosa e 6 de San Rafael Mendoza) e 1 oficial não-comercial que pertencia à Universidad de Tucumán.

perseguição a artistas-intelectuais tipificados como subversivos permaneceram em pleno vapor. Tendo em vista esta premissa importante, traço a seguir alguns comentários sobre as práticas repressivas voltadas para a classe artístico-intelectual argentina, focando nas vítimas pertencentes ao meio cinematográfico.

Já em 1976 as Juntas Militares se encarregaram de criar a *Equipo Compatibilizador Interfuerzas* (ECI), órgão não-permanente com a função específica de levantar informações sobre os antecedentes ideológicos de artistas e intelectuais argentinos, classificando-os de acordo com o seu “grau de periculosidade”. Essa iniciativa, encampada em conjunto com outros organismos pertencentes à comunidade de segurança — Secretaria de Información Publica (SIP), Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) e as Secretarias Gerais de cada uma das três Armas — deu origem, ao longo da última ditadura militar, à confecção de três atas de “listas negras”, datadas de 1979, 1980 e 1982.⁴¹³

A primeira “lista negra” sistematizada incluindo artistas, intelectuais e jornalistas sob alvo da ditadura militar data de abril de 1979 e apresenta um total de 285 nomes, todos enquadrados na “fórmula quatro”⁴¹⁴. As listas eram pautadas em quatro classificações básicas: *fórmula um*, relativa àqueles que não possuíam antecedentes ideológicos marxistas; *fórmula dois*, cujos antecedentes disponíveis não permitem classificação desfavorável desde o ponto de vista ideológico marxista; *fórmula três*, que registra antecedentes ideológicos marxistas, mas os mesmos não são suficientes como elemento impeditivo às contratações, e por fim, o nível máximo de periculosidade, a *fórmula quatro*, para aqueles com registros de antecedentes marxistas que tornam desaconselhável a sua contratação ou permanência na administração pública.⁴¹⁵

A confecção de listas negras configura uma faceta da dimensão censória promovida pelo governo durante a última ditadura militar. Apesar de terem destinadas com o objetivo de afastar dos meios de comunicação artistas considerados ameaças ao regime, a própria produção das listas negras pode ser compreendida como mecanismo intensificador do sistema repressivo e justificativa para a eliminação física de alvos, a princípio, “indesejáveis”.

⁴¹³ As listas fazem parte da documentação encontrada em 2013 no subsolo do Edificio Condor. A documentação, que soma 1500 pastas incluindo atas da Junta Militar, hoje se encontra no acervo da Fuerza Aérea Argentina.

⁴¹⁴ Além de pessoas vinculadas ao campo cultural (cenógrafos, roteiristas, atrizes, escritores, dramaturgos, cineastas, compositores, pintores, poetas), a lista inclui também nomes de advogados, professores, críticos de arte e locutores esportivos.

⁴¹⁵ Formulas utilizadas para la calificación de personas. Biblioteca de la Fuerza Aerea.

Embora a primeira lista negra tenha sido elaborada em 1979, o advento do golpe militar em março de 1976 inaugura uma violenta sistemática de perseguição e repressão ao campo cultural, como vimos. O dia 27 de maio foi instituído na Argentina como *Día del Documentalista*, em memória ao jovem cineasta documentarista Raymundo Gleyzer, diretor do grupo militante *Cine de la Base*, sequestrado e desaparecido pelas forças de repressão quando deixava a sede do *Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina*, no dia 27 de maio de 1976.

A trajetória marcada pelo ativismo no *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT) e a produção de cunho político-militante colocaram Raymundo Gleyzer na mira da Triple A antes mesmo do golpe militar de 1976. O nome de Raymundo Gleyzer começa a aparecer nos arquivos da polícia no ano de 1975, em um informe produzido pela SIDE intitulado *Participación clandestina de un equipo técnico argentino en la filmación de películas subversivas*.⁴¹⁶ No informe em que constam os antecedentes artísticos e ideológicos do cineasta, o serviço de inteligência relata que Gleyzer atuava como elemento de apoio do *Ejército Guerrillero del Pueblo*, braço armado do *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT).⁴¹⁷ Seu nome é mencionado como um dos integrantes da equipe técnica de filmagem de um possível documentário sobre o povo vietnamita, a ser produzido pelo PTR através do grupo *Cine de la Base*. De acordo com o informe, a película teria a

finalidad declarada de explotar el ejemplo de Vietnam, visualizándolo en función directa de la acción revolucionaria que la JCR – Junta de Coordinación Revolucionaria – está promoviendo en el plano continental; propagandizar el postulado marxista que sostiene que ‘sólo la guerra del pueblo salvará el pueblo’, remarcando el papel fundamental que le asiste al ‘Partido Revolucionario’ y al ‘Ejército del Pueblo’ en la conducción de la guerra popular.⁴¹⁸

Assim como Gleyzer, muitos dos nomes indexados nas listas negras da última ditadura militar já figuravam dentre as personalidades perseguidas pela *Triple A*, que atuou sobretudo entre fins de 1973 e o golpe de 1976.

Uma vez mais, quando se recorre ao evento emblemático do golpe de 1976 para se situar o recorte temporal da última ditadura militar argentina, torna-se premente a necessidade

⁴¹⁶ *Participación clandestina de un equipo técnico argentino en la filmación de películas subversivas*. Mesa Delinquentes Subversivos (DS), legajo n. 29.775, 1975, Arquivo da DIPBA.

⁴¹⁷ Ficha pessoal de Raymundo Gleyzer, número 100191, legajo 12.959, Mesa Delinquentes Subversivos (DS), Arquivo da DIPBA.

⁴¹⁸ *Participación clandestina de un equipo técnico argentino en la filmación de películas subversivas*. Mesa Delinquentes Subversivos (DS) Varios, legajo n. 29.775, 1975, Arquivo da DIPBA.

de retornar a um período anterior para poder compreender de maneira mais precisa a dinâmica das práticas autoritárias que marcaram o campo sócio-político nas décadas de 1970 e 1980. O projeto repressivo posto em marcha pelo governo que toma o poder com o golpe de 1976 inaugura novas políticas de controle cultural e funda novas práticas repressivas, mas, ao mesmo tempo, dá continuidade a um processo que atualiza a violência, que intensifica a “limpeza ideológica” que se encontrava em curso em um período anterior. É a partir desta perspectiva que busco analisar o projeto repressivo do *Proceso*: o advento de práticas censórias — a exemplo da confecção de listas negras — geram consequências mais amplas e graves, não somente restritas à atuação no mercado cultural e aos meios de comunicação da época. Nesse sentido, a elaboração de diretrizes que autorizam e sistematizam o recrudescimento de práticas repressivas no campo da cultura produz efeitos discursivos que extrapolam o âmbito censório, se materializam também nas perseguições, desaparecimentos, sequestros, exílios forçados, enfim, na repressão seletiva contra aqueles considerados inimigos reais ou potenciais do regime.

Entre os anos de 1976 e 1983, 28 atores e atrizes argentinos foram desaparecidos, e muitos outros impedidos de exercer sua profissão devido à proibição presente nas listas negras.⁴¹⁹ Dentre os incluídos nas listas negras estavam os cineastas Octavio Getino — ex Chefe do *Ente de Calificación* —, Rodolfo Khun, Jorge Cedrón, Fernando Pino Solanas e Leonardo Favio. Assim como outros artistas perseguidos pelo regime, Cedrón, Getino e Solanas partiram para o exílio poucos meses depois de deflagrado o golpe de 1976, retornando à Argentina somente durante a redemocratização⁴²⁰. Embora seus nomes não constassem nas listas negras, o cineasta Enrique José Juárez, que fez parte do grupo *Cine Liberación* com Getino e Solanas, foi assassinado em dezembro de 1976; o diretor de cinema, cinegrafista e militante peronista Pablo Szir foi sequestrado em outubro de 1976 e consta como um dos desaparecidos da ditadura. Não pretendo aqui realizar um cruzamento de dados que permita identificar e quantificar as vítimas de violência física cujos nomes constavam nas

⁴¹⁹ O número de atores desaparecidos é um levantamento da Asociación Argentina de Actores.

⁴²⁰ Jorge Cedrón, exilado na França desde 1976, falece quatro anos depois sob circunstâncias ainda não esclarecidas. Segundo a versão oficial das autoridades francesas, Cedrón haveria cometido suicídio, mediante punhaladas no peito, em um banheiro do aeroporto. Algumas das estranhas circunstâncias que envolvem sua morte foram relatadas nos depoimentos coletados por Fernando Peña para uma obra de cunho biográfico: Cf. PEÑA, Fernando. *El cine quema: Jorge Cedrón*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, INCAA, 2013.

listas negras; no entanto, é bastante razoável supor que um número significativo de artistas exilados e desaparecidos entre os anos de 1976 e 1983 constavam nos registros.⁴²¹

Em consonância com as características assinaladas por Mirta Varela para os últimos anos ditatoriais, a última lista negra, elaborada em 1982, indica uma mudança de postura do regime. A última lista principia com uma diretiva da SIP que assinala o comprometimento do governo de “*marcar una transición hacia la vida institucional del país*”. A nota da SIP propunha que deveriam ser evitadas medidas e atitudes oficiais que atentassem contra a imagem de abertura política no campo da comunicação e recomendava “*permitir trabajar en los medios de comunicación social administrados por el Estado a los incluidos en listados como Fórmula 4*”.⁴²²

Em 14 de outubro de 1982, a última lista negra elaborada pela ECI foi analisada pela Junta Militar, que decidiu “proceder en forma gradual a desafectar personas” qualificadas sob a fórmula quatro. De um universo de 199 nomes originariamente listados, a Junta Militar resolveu que 41 passariam a ser “contratáveis” a partir de fins de 1982, 60 nomes deixariam de compor a lista no primeiro semestre de 1983 e 52 no segundo semestre. Apesar desse indicativo inequívoco de abertura, de acordo com a Junta, 46 nomes deveriam permanecer “incontratáveis” e não deveriam deixar de constar nas listas negras sob hipótese alguma, dentre eles, os atores Norman Brisky e Nacha Guevara, o cineasta Octavio Getino, o músico Miguel Ángel Estrella, o escritor Julio Cortazar e o jornalista Jacobo Timerman.

Se a existência das listas negras ajuda a reconstruir a lógica de censura aplicada sobre o campo cultural, permitindo identificar de maneira inequívoca critérios de natureza político-ideológica na metodologia de classificação dos “subversivos” pelas forças de repressão, outras práticas censórias empregadas no mesmo período indicam a preocupação do *Proceso* com diversos outros aspectos, para além do estritamente ideológico. Além do campo cinematográfico, no qual filmes foram proibidos pautados em critérios políticos, religiosos e morais, a esfera musical também compôs o cenário de listas de obras que não deveriam circular na sociedade.

Slowhand, álbum de Eric Clapton que lançou uma das músicas mais famosas da sua carreira, *Cocaine*, foi editado na Argentina em 1977 sem essa canção, precisamente a primeira

⁴²¹ As três listas negras juntas somam 815 entradas.

⁴²² Acta 236, 21 de setembro de 1982.

faixa título que abre a edição original. Neste mesmo ano, outro caso emblemático de censura musical foi o lançamento na Argentina do álbum *News of the World*, da banda *Queen*: o LP saiu sem a faixa *Get Down, Make Love*, apesar do título constar no encarte do disco.

Em 22 de abril de 1976, pouco mais de um mês depois do golpe, o Comité Federal de Radiodifusión - COMFER emitiu uma circular dirigida a todos os presidentes de canais de televisão e emissoras de rádio proibindo a execução de três canções: *Cara de tramposo, ojos de atorrante* e *Si te agarro con otro te mato*, de Cacho Castaña, e *Touch-a, Touch-a, Touch Me*, da trilha sonora do filme *The Rocky Horror Picture Show*. A partir de então, a emissão de listas se tornou uma prática habitual que perdurou ao longo de toda a ditadura.

O documento intitulado *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión* difundida pelo COMFER reuniu um conjunto de 220 obras que não podiam ser veiculadas pelos serviços de radiodifusão entre os anos de 1978 e 1983.⁴²³ Desde canções cujas temáticas indicam a interdição sob presumíveis motivações político-ideológicas — como *La Guerrillera*, de Horacio Guarany; *Chamarrita del milico*, de Alfredo Zitarrosa, *Hasta la victoria*, de Anibal Sampayo ou *La historia esta*, de León Gieco — até canções de rock e românticas, de interpretes nacionais e estrangeiros — como *Viernes 3 AM*, de Serú Girán, *Otro ladrillo en la pared*, de Pink Floyd, *Cocaína*, de Eric Clapton ou *Ilegal, inmoral o engorda*, de Roberto Carlos —, foram interditados títulos que variavam entre os mais diversos temas, desde os mais combativos até as baladas aparentemente mais inofensivas.⁴²⁴

Para além das canções, capas de disco, álbuns inteiros e apresentações de artistas foram proibidos durante a ditadura militar. Em 20 outubro 1978, um público eufórico lotava a tradicional casa de show *Álmacen San José*, na cidade de La Plata, para conferir a

⁴²³ *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*. Comité Federal de Radiodifusión (Comfer)

⁴²⁴ Constam seis canções de Roberto Carlos nas listas de canções não aptas a serem difundidas. É relevante assinalar que ao longo da ditadura brasileira, nenhum título do cantor foi proibido, e pode-se dizer que o seu papel de ídolo popular pretensamente neutro politicamente foi bastante conveniente ao regime militar. O artista ocupou vários cargos em conselhos do Estado, se apresentou nas comemorações das Olimpíadas do Exército nos anos de 1971 e 1972 e foi condecorado em 1973 pelo general Humberto de Souza Mello com a medalha do Pacificador, honraria concedida a militares ou civis que de alguma forma contribuíam com o Exército. Em 1976, Roberto Carlos recebeu a Ordem do Rio Branco entregue pelo presidente Ernesto Geisel, reconhecimento do governo brasileiro pelos serviços prestados à nação. Roberto Carlos é mesmo citado em um informe do Centro de Informações do Exército como um dos “artistas que se uniram à Revolução de 1964 no combate à subversão”. Cf. Informe “imprensa marrom”. Fundo DCDP/Arquivo Nacional. Série Correspondência Oficial, Subsérie informações sigilosas. 1971

apresentação de Mercedes Sosa. Na plateia também estavam presentes funcionários da *Dirección General de Informaciones*, que redigiram um informe a Jaime Smart, então Ministro de Gobierno da província de Buenos Aires, detalhando “*el control encubierto de la actuación de la cantonista folklórica Mercedes Sosa*”.

A intervenção dos agentes da repressão durante o espetáculo, resultando na detenção de Mercedes Sosa, do guitarrista Nicolás Basilio Brizuela e de todos os espectadores presentes, fazia parte de um plano de vigilância coordenado pela *Dirección General de Seguridad del Interior*, que advertia que “bajo apariencia de festivales folklóricos/artísticos con la intervención de Mercedes Sosa, Miguel Ángel Merellano y Francisco Heredia se ha constatado la difusión ideológica marxista”.⁴²⁵ De acordo com o informe, o conteúdo ideológico marxista estaria presente nas letras de canções incluídas no repertório do espetáculo daquela noite, todas proibidas pelo COMFER:

La mencionada artista secundada por el guitarrista Nicolás Basilio Brizuela promediando las 2.30 hs dio comienzo a su actuación, interpretando canciones de las denominadas 'de protesta', cuya ejecución se encontra legalmente prohibida por la vigencia de la Ley 19.798. El detalle de las mismas es el siguiente: Cuando tenga la tierra; Plegaria a un labrador; Canción con todos; Duerme negrito; Cantor de oficio; Piedra y camino; La alabanza; Como la cigarra; La arenosa; Oración para la patria de uno; Canción de simples cosas; Cantata sudamericana; Dale tu mano al indio y Canción para mi América. [...]

Considerando que lo expuesto infringía los artículos de la ley 20.840, con el concurso de personal policial dependiente de la Comisaría 2da de La Plata se procedió a interrumpir el espectáculo secuestrándose un álbum que contiene el texto de las antes referidas canciones y dos cassettes conteniendo la grabación de éstas. Cabe señalar al respecto que cada canción entonada por la mencionada cantonista, despertaba en los espectadores, gran entusiasmo, siendo festejada y premiada su actuación con muchos aplausos.

En virtud de lo expuesto, se procedió a la detención preventiva de la cantonista folklorista Haydee Mercedes Sosa, así como así también a todos los expectadores presentes.⁴²⁶

A “causante”, segundo o informe policial, estava incluída “*en una nómina de personas con antecedentes ideológicos desfavorables*”. Esta performance interrompida pelas forças repressivas do regime militar foi a última apresentação de Mercedes Sosa na Argentina antes de partir para o exílio na Europa.

Como se pode perceber através da narrativa tecida até este momento, a censura do campo cultural durante a última ditadura militar argentina se conformou em um fenômeno complexo, atravessado pela mobilização de mecanismos censórias diversos, colocados em

⁴²⁵ Información referente a la actuación de Mercedes Sosa. 23 de outubro de 1978. Comisión Provincial por la Memoria. Fondo DIPBA. DS (Delincuentes Subversivos). O informe termina com a transcrição de 26 canções interpretadas por Mercedes Sosa.

⁴²⁶ Comisión Provincial por la Memoria. DIPBA. DS (Delincuentes Subversivos)

prática a partir de organismos estatais, setores da Igreja Católica, grupos religiosos e parcela da sociedade civil. Em determinados momentos, a lógica repressiva se valeu de práticas censórias semelhantes em diversas áreas culturais distintas, seja no cenário musical, da imprensa ou do cinema — como foi o caso do emprego de listas negras. Interessa assinalar ainda que, por um lado, as autoridades militares colocaram em marcha variados dispositivos de repressão em diversos âmbitos — educativo, meios de comunicação, sindicais, etc. —, e, por outro, ensaiaram diversas estratégias orientadas a buscar consenso social, que receberam apoio de diversos setores da sociedade ao longo da ditadura militar. Na área cinematográfica, uma dessas estratégias tendentes a disciplinar comportamentos, valores e atitudes sociais se deu através da produção e difusão de filmes propagandísticos do regime — oficiais e também provenientes do setor privado-comercial, como visto aqui.

Neste sentido, a centralidade ocupada pelo Estado como promotor principal do projeto repressivo é indiscutível. No entanto, não há regime por mais repressivo que possa parecer que se sustente sem formas de consenso, e sem a participação de setores civis da sociedade. A luta pela defesa e conservação de valores e comportamentos morais ocidentais, conservadores e cristãos, por uma orientação político-ideológica de vertente direitista e pela implementação de diretrizes econômicas liberais — que flertaram com o desenvolvimentismo, já que áreas estratégicas se mantiveram nas mãos do Estado —, foram concepções, ideias e práticas impulsionadas pelo governo, mas compartilhadas por segmentos relevantes da sociedade dispostos a se articularem com os objetivos das autoridades militares.

No próximo sub-capítulo, analisarei o processo de estruturação da censura cinematográfica na ditadura brasileira buscando por em contraste comparativo os aspectos que foram levantados para análise do caso argentino.

2.2 O processo de institucionalização do serviço de censura cinematográfica

A Divisão de Censura de Diversões Públicas no Brasil

! O objetivo central deste sub-capítulo é traçar o processo de constituição do organismo censório estatal que funcionou durante a ditadura militar brasileira, pondo em relevo os aspectos comparativos com o contexto argentino. Antes de empreender esta tarefa, quero tecer algumas considerações sobre os acervos disponíveis nos dois países; acredito que este seja um ponto de partida comparativo bastante relevante.

Na Argentina, como já mencionado, há poucos arquivos com documentação produzida pelo *Ente de Calificación Cinematográfica*, apesar deste ter sido um dos poucos organismo de censura oficiais e centralizados. A *Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica* (ENERC) é a única entidade que guarda documentos produzidos pelo *Ente de Calificación*, e ainda assim, são poucos exemplares referentes a um período limitado. O exercício de reunir material sobre a dinâmica censória cinematográfica durante a última ditadura militar argentina assemelha-se à montagem de um quebra-cabeças: é preciso procurar inúmeras peças espalhadas, e muitas delas se perdem com o passar do tempo. Em diversos arquivos na cidade de Buenos Aires foi possível encontrar peças de natureza distinta, produzidas por outras “fábricas”, a partir dos mais variados suportes e materiais, que, juntos, permitem a montagem de uma paisagem, a construção de um quadro, e emoldurá-lo. Essas peças “faltantes” foram coletadas nas seguintes instituições: Biblioteca Nacional de Aeronáutica, Biblioteca Nacional de la República Argentina - Mariano Moreno, Archivo General de La Nación, Biblioteca del Congreso de la Nación, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken, Archivo de la Comisión Provincial de la Memoria (La Plata); Archivo Nacional de la Memoria. Talvez, o fato de encontrarmos documentos em distintos espaços seja um indicativo de uma das principais características do *Proceso de Reorganización Nacional*: um projeto repressivo sistemático, extremamente diversificado e com ramificações em diversas escalas locais.

No Brasil, temos disponível no Arquivo Nacional (em Brasília e no Rio de Janeiro) um acervo bastante completo da documentação produzida pelo único organismo censório estatal em funcionamento durante a ditadura militar, responsável pelo controle das chamadas

diversões públicas — teatro, cinema, tv, literatura, música. O fato de existir um arquivo centralizado, por um lado, traz a vantagem de encontrarmos esse tipo de documentação reunido em um só lugar, mas não necessariamente torna o trabalho mais fácil: ao longo de 21 anos de regime militar, a *Divisão de Censura de Diversões Públicas* produziu uma quantidade enorme de documentos, e, com isso, o ofício do pesquisador torna-se distinto: é preciso debruçar-se sobre um universo que tende a parecer infinito e extrair amostras que nos permitam construir uma narrativa consistente sobre o nosso objeto. Para dar uma noção da extensão do acervo do *Fundo DCDP* do Arquivo Nacional, trago um exemplo ilustrativo: a documentação referente à montagem e encenação da peça *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade durante a vigência da ditadura militar, entre os anos de 1968 e 1985, conta com mais de 400 páginas de pareceres censórios, telegramas, programas da peça, formulários, cartas, etc. O fundo de censura cinematográfico é composto por mais de trinta e cinco mil processos. Além dos documentos produzidos pela própria Divisão de Censura, o acervo do Arquivo Nacional contém uma série de ofícios produzidos pela comunidade de informações e segurança que eram remetidos ao serviço de censura, provenientes em sua maioria do *Centro de Informações do Exército* (CIE), *Centro de Informações da Aeronáutica* (CISA) e *Centro de Informações da Marinha* (Cenimar). A existência de documentação dessa natureza também é relevante: demonstra que a Divisão de censura de diversões públicas, órgão tradicionalmente destinado a controlar obras ofensivas a “moral e os bons costumes”, constituiu vínculos com os órgãos que atuavam na coleta e análise de informações e na repressão direta durante a ditadura militar.

As observações tecidas acima sobre os acervos da repressão nos dois países, embora sucintas, trazem elementos centrais para refletirmos sobre a arquitetura dos organismos censórios e a dinâmica que assumiram durante os anos de ditadura militar, sobretudo no que diz respeito ao aspecto de ramificação e capilaridade da prática censória e as relações estabelecidas com outros braços e instâncias da máquina de repressão do governo militar.

Diferentemente do cenário argentino, no qual um ofício produzido pelo organismo de censura se constituiu em um “artefato raro” e indispensável para a pesquisa, no Brasil, devido à existência de um acervo robusto de documentos produzidos pela Divisão de Censura, a metodologia utilizada também torna-se distinta: foi necessário estabelecer um recorte do material e trabalhar em um esquema de amostragem para buscar compreender a racionalidade

e os padrões de funcionamento do serviço censório, o processo de formação dos censores e as relações tecidas entre a censura e outras instâncias estatais e setores da sociedade brasileira.

É possível remeter as origens da Divisão de Censura de Diversões Públicas, organismo que funcionou como instância de controle das produções artísticas durante toda a vigência do regime militar, ao governo de Getúlio Vargas, com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 1945.

Sem dúvida, o controle estatal do campo cultural remonta a períodos anteriores, mas situar o ano de 1945 como ponto de partida para traçar a trajetória constitutiva da DCDP é relevante por dois motivos principais: em primeiro lugar, a criação dos serviços de censura estaduais em 1945 representa uma iniciativa no sentido de estruturação de um departamento especializado no controle das diversões públicas, agora subordinado institucionalmente ao Departamento Federal de Segurança Pública. Antes disso, percebe-se a atuação de uma série de órgãos que exerciam o controle censório de maneira concorrente: delegacia de costumes, Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento de Investigações. É com os serviços de censura estaduais que a atribuição censória passa a ser exercida de maneira menos difusa. Em segundo lugar, percebe-se um esforço de unificação de diversos instrumentos legislativos que regulavam a censura cultural através da promulgação do decreto-lei 20.493 em 1946, criado com a função de regulamentar as atividades dos novos serviços de censura estaduais. Este decreto será o principal pilar de sustentação do exercício censório durante muitas décadas, e permaneceu vigente ao longo de toda a ditadura militar, sendo empregado como fundamentação jurídica para a maioria das proibições.

O artigo número 45, principal dispositivo do decreto 20.493/46 para embasar a proibição de espetáculos e diversões públicas, estipulava a seguinte tipificação — bastante genérica — como justificativa legal para o veto:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for ofensiva às coletividades ou às religiões;
- e) puder prejudicar a cordialidade com outros povos;
- f) for capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, à ordem pública, às autoridades e seus agentes;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional;

h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas.⁴²⁷

Entre o período de 1945 e 1964, a censura de diversões públicas se ateve a esses oito itens para justificar, de forma um tanto assistemática, o veto a filmes, letras de música, programas de rádio e peças de teatro.

Ao longo da década de 1940, 1950 e até meados dos anos de 1960, a censura prévia de filmes, letras musicais, peças de teatro, programas de televisão e rádio, eram realizados pelos serviços estaduais de censura. Essa estrutura é alterada em 1960 por ocasião da transferência da capital federal do Estado da Guanabara para Brasília, dando início a um processo de centralização da censura de diversões públicas conduzido pela União. Além de uma nova capital, neste momento, o golpe militar de 1964 também será um evento que irá concorrer para impulsionar não apenas um projeto de centralização das atividades censórias, mas também de profissionalização dos funcionários, modernização da sua estrutura e politização da censura de diversões públicas, como veremos ao longo deste sub-capítulo.

Apesar de Brasília ter sido inaugurada em 1960, o deslocamento dos órgãos administrativos federais sediados na antiga capital não se deu imediatamente. Apesar dos esforços de transferências do serviço de censura para Brasília, capitaneados sobretudo pelo então governador da Guanabara, Sete Câmara, e do seu Secretário de Justiça, Armando Falcão, a nova capital não possuía estrutura suficiente para viabilizar essa transposição. De acordo com o censor Coriolano de Loyola Fagundes, “devido às dificuldades materiais e humanas existentes na nova capital federal e como, pela Constituição de 1946 não estava claro se a censura seria exercida por unidades federativas ou pela União, com a tolerância desta, o Estado da Guanabara continuou suas atividades censórias”.⁴²⁸

No entanto, mesmo com essa situação de “duplicidade de censuras”, que permitia que um mesmo espetáculo pudesse ser submetido a diferentes órgãos, percebe-se uma nítida tendência à federalização e à centralização da censura a partir deste momento.

Esse processo de centralização dos serviços de censura em Brasília não ocorreu de maneira linear, foi marcado por impasses e conflitos. Houve vários focos de resistência à centralização por parte de diversos setores: aos governos estaduais interessava manter essa

⁴²⁷ Art. 41 do Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946, que aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

⁴²⁸ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & Liberdade de expressão*. São Paulo: Editau, 1975, p. 24

atribuição; para representantes dos meios artísticos e intelectuais, ter de recorrer ao serviço de censura em uma capital federal distante dos principais espaços de produção e distribuição (Rio de Janeiro e São Paulo) significava ainda maiores obstáculos; mas sobretudo, os técnicos de censura do Estado da Guanabara se mostraram particularmente insatisfeitos com a transferência do quadro de pessoal para Brasília.

Explico: o serviço de censura de diversões públicas fazia parte do quadro do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Em 1960, quando o Rio de Janeiro deixa de ser a capital federal e o DFSP tem que ser transferido para Brasília, a maior parte dos funcionários recusa a remoção e prefere permanecer na Guanabara e compor a Polícia Civil do Estado. Os censores, que eram funcionários do DFSP, também vão declinar da remoção para Brasília e esse constituiu em um dos fatores que contribuíram para o atraso da centralização do serviço de censura na nova capital.

A vinculação da censura cultural a um organismo policial vai permanecer mesmo após a reestruturação institucional após o golpe de 1964. No ano de 1965 é inaugurado em Brasília o novo prédio do DFSP, onde as atividades de censura passam a ser efetuadas, ainda de maneira precária. Com a transformação do DFSP em *Departamento de Polícia Federal* em 1967 é possível perceber uma aceleração no processo de federalização da censura de diversões públicas.

Outras dificuldades embaraçavam ainda mais a transferência da censura para Brasília, como o curioso caso envolvendo o Chefe de Censura. Em meados da década de 1940, foragido da polícia e acusado de ser mandante de duplo homicídio no Rio Grande do Sul, o gaúcho Hermenegildo Ramiro Godoy decide esperar a “poeira baixar” e se refugiar no Paraguai, onde adotou o nome de Antonio Romero Lago. Em 1955, Romero Lago retorna ao Brasil e inicia uma nova carreira galgando vários cargos públicos: primeiro no Palácio do Catete, depois no Instituto Nacional de Imigração e Colonização, na chefia do Gabinete da Superintendência de Reforma Agrária; por amizade e indicação do General Riograndino Kruel, então Chefe do DFSP no governo Castelo Branco, é designado diretor do Serviço de Relações Públicas do DFSP; por fim, Romero Lago é nomeado Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1966.

A situação começa a ficar complicada por volta de julho de 1967, quando o Instituto Nacional de Cinema (INC) traz à tona as primeiras denúncias contra Romero Lago, acusado

de favorecer determinadas distribuidoras cinematográficas com a emissão de certificados de censura com metragem reduzida dos filmes, pagando assim taxas de valor mais baixo ao INC. A partir daí, as investigações acabaram por desmascarar Romero Lago, fato que foi amplamente veiculado na mídia.

No fim do ano de 1967, a notícia de que o então chefe de censura, Antonio Romero Lago se chamava na verdade Hermenegildo Ramiro Godoy, e era foragido da polícia, representou um verdadeiro golpe à imagem de seriedade e profissionalismo do serviço de censura. Esse episódio serviu de munição pesada para críticos e opositores da censura, a exemplo do diretor-secretário do Clube Positivista do Rio de Janeiro, Ruyter Demaria Boiteux, que contra o exercício censório no país denunciava “o doloroso exemplo de Hermelindo (sic) Ramires Godoy, o Romero Lago, um assassínio e falsário, que por meio de falsificação de documentos, usando a corrupção como arma, soube alcançar às custas de proteção política o alto cargo de diretor do Serviço de Censura”.⁴²⁹

Nos meses seguintes, a imprensa veiculou diversas matérias, sobretudo provenientes do meio artístico e intelectual, que reivindicavam a anulação das decisões do serviço de censura tomadas enquanto o “falsário” Antonio Romero Lago esteve à frente do organismo censório.

Nem a notícia bombástica do impostor Chefe de Censura, nem a oposição em peso presente na imprensa contra o propósito de centralização censória foram capazes de frear o projeto do governo federal, que caminhou em ritmo acelerado rumo à Brasília.

No fim dos anos de 1960, marcado pela inauguração de uma das fases mais truculentas do regime com a decretação do AI-5, que conferia poderes de exceção aos governantes para reprimir arbitrariamente os que fossem considerados seus inimigos, protestos do meio artístico e notícias escandalosas não seriam suficientes para interferir no plano de consolidação da centralização censória, nem mesmo na aplicação sistemática da censura de cunho político-ideológico.

Com a ascensão do segmento mais autoritário das Forças Armadas ao poder a partir de 1968, dá-se início a um processo de politização da censura de diversões públicas, uma vez que no quadro anterior a censura era praticada, na grande maioria das vezes, em defesa da moral.

⁴²⁹ Carta do diretor-secretário do Clube Positivista do Rio de Janeiro, Ruyter Demaria Boiteux. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1969. Fundo DCDP, Correspondência Oficial, Manifestações da Sociedade Civil. AN/DF

A censura de espetáculos, como mencionei, estava fundamentada em uma legislação vigente desde a década de 1940 que foi atualizada através de algumas poucas instruções censórias ao longo da ditadura militar. Assim, a especificidade da censura de diversões públicas exercida durante o regime militar não está exatamente na criação de um órgão de censura, mas justamente em um movimento de politização da prática censória e no processo de centralização administrativa.

O processo de politização obedeceu a dinâmicas próprias que variavam de acordo com as distintas áreas artísticas, sendo possível mesmo o estabelecimento de fases distintas para cada campo. Não seria possível neste trabalho me deter sobre as particularidades de cada um desses campos, mas gostaria, brevemente, de situar as dinâmicas observadas em outros campos, com o objetivo de montar um quadro comparativo em relação à censura cinematográfica.

Após o golpe de 1964, a censura à imprensa atuou através do *Serviço de Informação do Gabinete* (SIGAB), órgão diretamente vinculado ao Ministério da Justiça. Apesar de estar situado na esfera do Ministério da Justiça, o SIGAB não se encontrava formalmente ligado à burocracia federal, constituía um órgão de exceção. Justamente por não configurar uma prática legitimada por uma tradição jurídica, sendo instituída ilegalmente, se diz que a censura à imprensa foi exercida de maneira *envergonhada*, às escondidas, diferentemente da censura de diversões públicas, uma prática *assumida*, que sempre foi exercida no plano da legalidade e da institucionalidade.⁴³⁰ Transitando entre diretrizes sigilosas, a censura à imprensa funcionou através de listas negras, bilhetinhos, telefonemas, e, sobretudo, da autocensura dos jornalistas. Ou seja, no plano legal, a liberdade de imprensa estava garantida.

Glauco Ary Dillon Soares situa o período de politização da censura da imprensa “desde o AI-5, em dezembro de 1968, até o início do governo Geisel, quando outro grupo,

⁴³⁰ Paolo Marconi afirma que “esse tipo de censura, visando mais os espetáculos, era assumida, mesmo porque os textos legais preveem a existência de uma Divisão de Censura e Diversões Públicas. Já a censura política à imprensa era feita de maneira sorrateira, como que envergonhada. Através de tênues indícios, sabe-se hoje que o Ministério da Justiça havia criado o SIGAB (Serviço de Informação do Gabinete) onde agiam às escondidas os censores políticos, atentos vigilantes do conteúdo das notícias que milhões de brasileiros podiam ou não tomar conhecimento”. Cf. MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global, 1980, p. 56. Apesar de contar com um número reduzido de censores da polícia federal, ao Sigab cabia o telefonema diário às redações de todo o país em que se informava o que era proibido publicar. A partir do AI-5, a maior parte das grandes redações passou a receber a visita de militares para checar o cumprimento das ordens. Introduziu-se também a prática de distribuição de listas contendo o que era proibido e o que era permitido liberar. Cf. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 123.

com vocação menos autoritária e com um compromisso com a democracia, ainda que nominal e distante, assumiu o poder”.⁴³¹

O campo da literatura obedeceu a uma dinâmica distinta, uma vez que somente em 1970, quando foi baixado o decreto lei 1.077, é regulamentada a censura prévia de livros e revistas segundo critérios morais. A censura prévia às peças de teatro, filmes, programações de rádio e televisão já era exercida há tempos pelo SCDP; o que decreto lei fez, como bem situa o técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes, foi “estender a ação censória à divulgação de livros e periódicos”.⁴³² No período compreendido entre o golpe militar de 1964 e a decretação do AI-5 em 1968, a censura a livros foi marcada por uma ação relativamente desordenada e multifacetada, pela ausência de critérios mesclando batidas policiais, apreensões, confiscos e coerção física. Justamente pela inexistência de um sistema único de censura à literatura implementado imediatamente nos anos posteriores ao golpe, era possível encontrar na lista de *best-sellers* do ano de 1968, por exemplo, títulos como *Um projeto para o Brasil*, de Celso Furtado, um clássico do pensamento nacional de esquerda. Significativamente distinta do cenário argentino, marcado pela apreensão e queima de milhares de livros, durante a ditadura militar brasileira foram vetados oficialmente cerca de 200 livros.⁴³³

Já para o campo teatral, Miliandre Garcia pontua que a “pretensa prática subversiva e a suposta expansão do comunismo nortearam o exercício da censura política nos períodos de 1967/68 a 1977/78 e 1982 a 1984”.⁴³⁴ Com uma pequena flexão, podemos utilizar a periodização proposta pela historiadora para o teatro para pensarmos o plano da censura de costumes de modo mais amplo, se estendermos o período de recrudescimento até março de

⁴³¹ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

⁴³² Parecer do técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, enviado ao chefe da seção de censura em 19 de novembro de 1971. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Nomatização. AN/DF

⁴³³ Os dados sobre os números de livros censurados neste período são conflitantes. Zuenir Ventura, em *1968 o ano que não terminou*, indica que entre 1968 e 1978 foram censurados 200 livros; um levantamento realizado pela equipe de pesquisadores do Centro Cultural São Paulo e publicada no livro *Cronologia das Artes em São Paulo - 1975-1995 -*, volume 1 – *Quadro Brasil* aponta esses mesmos números. De acordo com os dados que pude levantar na minha pesquisa de mestrado este número é até um pouco maior que 200, no entanto, os relatórios produzidos pela DCDP incluem o registro de proibição de livros e revistas, sem discrimina-los. Sandra Reimão indica um número de “cerca de 140” livros censurados Cf. REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp, 2011.

⁴³⁴ GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese de doutorado apresentada ao o PPGHIS da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008, p. 307

1979, quando Armando Falcão deixou o Ministério da Justiça, e entre 1980 e 1984, quando Ibrahim Abi-Ackel exerceu as funções ministeriais.

A censura cinematográfica também apresenta suas especificidades, e assim como as outras áreas, não esteve imune aos contornos políticos-ideológicos assumidos pela censura de diversões públicas ao longo dos anos de regime militar.

Quando o golpe de 31 de março de 1964 inaugurou a ditadura militar brasileira, o cinema nacional vivia o seu auge. O *Cinema Novo*, movimento artístico-cultural iniciado em fins da década de 1950 estava colhendo os frutos de uma empreitada bem-sucedida, expressa no reconhecimento internacional de obras como *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, que havia sido premiado em 1962 na categoria de melhor filme de Cannes, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos também haviam participado do festival francês e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, havia ganhado o Urso de Prata no Festival de Berlim.

Inspirado pelas vanguardas cinematográficas europeias como a *Nouvelle Vague* francesa e o Neo-realismo italiano, o *Cinema Novo* era constituído por artistas de esquerda engajados politicamente que se opuseram ao tradicional cinema brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo hollywoodiano. O movimento trouxe às telas temáticas de críticas e denúncia social através de produções marcadas por uma estética documental, muitas vezes através de recursos simples: o uso de uma câmera na mão, filmes preto-e-branco, e cenários modestos que enfatizavam a aridez da paisagem e a opressão sofrida pelos personagens. Os três pareceres que avaliaram um dos clássicos do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, foram unânimes em enfatizar a excelência da montagem, som, fotografia e o bom desempenho dos atores, os diálogos que “ficavam à margem de qualquer crítica” e a ótima direção de Glauber Rocha, classificando-o apto para maiores de dezoito anos, sem cortes, e livre para exportação.⁴³⁵ Emitidos poucos meses após o golpe de 1964, os pareceres compartilham de um tom cordial e elogios à película, salvo a queixa pontual de um dos censores, José Vieira Madeira, dirigida ao diretor:

gostaria de chamar a atenção do chefe do SCDP pelo flagrante desrespeito que o cineasta comete, pelo que se depreende da leitura de seu livro ‘Revisão Crítica do Cinema Brasileiro’, à página 141, onde nós censores do SCDP somos chamados de

⁴³⁵ Os três pareceres, sem número de identificação, foram emitidos pelos técnicos de censura José Vieira Madeira, Maria Ribeiro de Almeida e Manoel Felipe de Souza Leão Neto, em julho de 1964. Série Pareceres. AN/DF

‘policiais ignorantes’, vê-se que pouca atenção ou nenhuma tem o Sr. Glauber Rocha para o serviço único e oficial de censura no país”.⁴³⁶

Até mesmo o filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, cujo tema central era a angústia vivida por um jovem intelectual de esquerda após um repentino golpe de Estado que acabava com a frágil democracia brasileira — ou seja, uma produção que obviamente flertava com a situação política do país — não teve problemas com a censura. Na verdade, um dos censores que a avaliou inclusive descarta qualquer potencial ofensivo da película empregando uma interessante argumentação:

Trata-se de estória de um jovem escritor esquerdista que, além de atormentado por agudo desajuste social e psicológico, veiculado através de um amor sofrido, vê-se surpreendido pelos efeitos advindos do Movimento de 31 de Março, verificando, a seguir, que todas as suas teorias sócio-políticas não possuíam maior substância.

É de se notar que a celebração que presidiu a feitura da película em pauta pretendeu apresentar, embora de maneira insinuante, críticas à condução política do atual governo, mas, com resultados evidentemente opostos: o jovem intelectual esquerdista procura, através de diálogos excessivamente longos e cansativos, buscar junto aos que lhe acompanham a ideologia, as respostas às suas dúvidas e ao ‘porque’ originador ao esboroamento total de seus planos e teorias.

Mas, o que nosso herói verifica — e o expectador [sic] também — é que a história e o autor mostram o vazio do esquema social e político da esquerda brasileira, que nada de palpável possui para oferecer a seus adeptos.

Daí considerarmos a película, antes de mais nada, **um libelo contra a própria esquerda**.⁴³⁷ (grifos meus)

Segundo a opinião do censor, *O desafio* não apenas não representava uma ameaça ao regime vigente, como ainda funcionava como um mecanismo propagandista da própria desqualificação da esquerda naquele momento. Foram determinados cortes nas cenas que continham os diálogos “antes do golpe era assim” e “agora mais do que nunca acredito não podemos ser livres”, na trilha sonora quando menciona “passamos da fase da euforia para depressão” e no cenário “quando aparece em cima de um móvel o livro ‘Invasão da América Latina’, com pulseiras tipo algemas, perto do mesmo”, mas o filme foi liberado para maiores de 18 anos.⁴³⁸

Já em 1967, é possível perceber uma mudança de tom da censura em relação às produções do *Cinema Novo*. Outra grande produção de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967), é desta vez o alvo da censura. *Terra em transe* era o terceiro longa metragem de Glauber Rocha, um drama que põe em cena o “transe” de um amplo leque de personagens: juízes, intelectuais, promotores, políticos, militares e empresários, todos debatiam em uma

⁴³⁶ Parecer do técnico de censura José Vieira Madeira, s/n, Brasília, 1 de julho de 1964.

⁴³⁷ Parecer do técnico de censura Guilherme de Sena Varjão. Brasília, 17 de dezembro de 1965.

⁴³⁸ Certificado de censura número 27.757, 02 de fevereiro de 1966.

retórica alucinante na disputa pelo poder de Eldorado, país fictício da América do Sul palco de uma convulsão político-institucional marcada por uma conjuntura pré-revolucionária e reações golpistas de movimentos de direita. Examinada por 6 censores — caso atípico, já que letras de música e películas eram avaliadas habitualmente por três técnicos de censura —, *Terra em Transe* foi liberada para maiores de 18 anos por um dos pareceristas, mas três emitiram um juízo bastante rigoroso sobre o filme, carregando na tinta sobre seus aspectos de cunho político-ideológico:

Parecer 1: Apesar da interpretação correta de todo o elenco, a película em apreço tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão o autor Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades da nossa pátria. [...] Por tudo isso considero o presente filme altamente subversivo, pois, entre outras coisas, os mesmos chavões usados em outros filmes como ‘Os fuzis’ são usados nesta película, tais como: fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo pegar em armas para defender seus bens e para ter um governo decente, etc., são empregados sempre, como um metódico conta-gotas⁴³⁹.

Parecer 2: [...] Fazem takes conclamando o povo à revolta armada, em represália aos governos demagogos e opressores que o fazem sofrer privações. Nada poderá ser alegado em favor da liberação do filme, por parte dos interessados, principalmente por visarem, com o mesmo, o sensacionalismo das coisas proibidas, inclusive com prováveis campanhas acintosas ou subterrâneas envolvendo o bom nome da censura federal.⁴⁴⁰

Em abril de 1967, o falsário chefe da Censura Romero Lago, considerando o voto da “maioria absoluta” dos censores que analisaram o filme, e “o modo irreverente como é tratada a relação da Igreja com o Estado, a mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país, a prática de violência como fórmula de solução dos problemas sociais, a sequência de libertinagens e práticas lésbicas”, resolve proibir, em todo o território nacional, a exibição de *Terra em Transe* e a apreensão de todas as suas cópias.⁴⁴¹

Esse episódio gerou grande polêmica na imprensa e uma enxurrada de críticas por parte do meio artístico intelectual, inclusive de Carlos Drummond de Andrade, que considerou que a afirmativa do Chefe de Censura sobre o filme conter “mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país” atingia a “gravidade pela vagueza”. E continuava:

⁴³⁹ Parecer da Chefe de Censura da Turma Cinematográfica Jacira de Oliveira. Brasília, 18 de abril de 1967.

⁴⁴⁰ Parecer com assinatura ilegível. Brasília, 11 de abril de 1967.

⁴⁴¹ Apesar do Chefe da Censura Romero Lago se referir ao “voto da maioria absoluta dos censores” para a interdição, dentre os votos dos 6 censores que avaliaram a película, 3 foram pela proibição, 1 pela liberação para maiores de 18 anos, 1 abstenção, e 1 solicitou o script do filme. Portaria 16/67 - SCDP. Antonio Romero Lago, chefe do SCDP. Brasília, 19 de abril de 1967.

Vivemos falando nesses valores e nesses padrões, sem nos darmos ao trabalho de caracterizá-los e de confrontá-los com a prática que deles faz a nossa coletividade. Quais são, e como vigoram nos diferentes meios e classes do país? Quem os instituiu ou codificou, quem apurou a aceitação coletiva deles, e em que medida? Constituem um modo de ser nacional, um imperativo da Constituição? A censura arrisca-se a um infinito debate, que não conduziria a nada, muito menos à proscrição de um filme com base em tais abstrações.⁴⁴²

Seja pela má repercussão da decisão censória ou devido a uma conjuntura que ainda não havia chegado em um dos momentos de repressão mais aguda, o fato é que o caso chegou às mãos do então Ministro da Justiça, Luiz Antônio Gama e Silva. O Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, após assistir ao filme em companhia de Gama e Silva, resolveu liberar *Terra em Transe* para maiores de 18 anos, levando em consideração que o filme continha uma mensagem ideológica sutil, “somente percebida por um público esclarecido e que por isso mesmo não se deixará impressionar por ela”. As autoridades consideraram ainda que

o filme retrata o drama de consciência de um idealista, envolvido pela atuação demagógica de falsos líderes políticos, que, ludibriando a credulidade do povo, com promessas que visavam apenas a obtenção do seu voto, o esquecia logo que eleitos, e mesmo o reprimia com violência quando reclamava aquelas promessas, por perturbar o gozo da vida fácil e irresponsável a que se entregavam.

Considerando que este era o estado de espírito reinante antes de 31 de março de 1964, repudiado pelo povo brasileiro naquela memorável campanha que o levou às ruas de nossas cidades, em protesto cívico, e nos conduziu ao movimento redentor daquela data, e que, portanto, o nosso povo suficientemente esclarecido, a ação do governo então instalado, do que o sucedeu e dos que se sucederem jamais permitirão que retorne, apesar do nefasto procedimento dos saudosistas, resolve considerar o filme ‘Terra em Transe’ proibido para menores de até 18 anos.⁴⁴³

Os episódios tratados nas páginas acima, ocorridos antes da decretação do AI-5 em dezembro de 1968, trazem à tona uma percepção do modo com o qual a censura de costumes começou a lidar com questões de natureza político-ideológica. Os casos, no entanto, servem mais para ilustrar que nesse período a questão política se encontrava presente no âmbito censório, mas de maneira latente; nesse período, a censura de diversões públicas, de modo geral, concentrava-se nas questões morais. Uma maior ênfase censória nas questões político-ideológicas irá sobressair a partir do enrijecimento da censura com a decretação do AI-5, acompanhada por eventos que sinalizaram em direção a essa mudança de foco, como a criação de normas mais rígidas para o controle do campo cultural, como o decreto-lei n.º 1.077/70 e a reestruturação do organismo censório com a transformação do SCDP em DCDP, em 1972.

⁴⁴² ANDRADE, Carlos Drummond. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1967.

⁴⁴³ Coronel Florimar Campello, Diretor-Geral do DPF. Brasília, 01 de maio de 1967.

Neste ponto, gostaria de abrir um parênteses para aprofundar uma questão que considero fundamental: a compreensão das dimensões política e moral na censura de diversões públicas. Como assinalei anteriormente, alguns períodos ao longo dos anos de ditadura militar são momentos marcados por uma maior proeminência da censura estritamente política. No entanto, embora a censura política tenha sido praticada durante o regime militar, é importante assinalar que a censura de costumes permanecia sendo o campo habitual de ação da Divisão de Censura, como evidencia a natureza erótico-pornográfica da grande maioria de obras censuradas nesse período.

É relevante trazer essa discussão à tona porque há um lugar comum que apaga a divisão entre censura moral e censura política e toma a perspectiva da defesa da moral e dos bons costumes defendida pela DCDP como uma espécie de artifício para alcançar seu suposto verdadeiro objetivo, exercer o combate às ideias contestadoras do regime vigente. A censura moral seria então utilizada como um mero pretexto, um instrumento usado para garantir os instrumentos políticos em jogo.

Esta, por exemplo, é a interpretação presente na obra do jornalista Inimá Simões, *Roteiro da Intolerância*:

Apesar do esforço para aparentar legalidade mediante a referência a artigos e parágrafos de leis e decretos, a Censura não passou — pelo menos a partir de 1964 — de um órgão executor das orientações da alta hierarquia militar e dos órgãos de informações. Com o pretexto de defender a moral e os bons costumes, ela se dizia em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, operava exclusivamente na preservação do Estado e de seus poderes.⁴⁴⁴

Na concepção do autor, a censura moral serviria para encobrir uma censura política. No entanto, esta ênfase na perspectiva mais “instrumentalista ou “utilitária” da censura moral não é capaz de dar conta do amplo leque de motivações que mobilizam o ato censório. As motivações parecem estar conectadas a uma multiplicidade de razões, das mais diversas naturezas, entre os extremos da sincera convicção e da manipulação política.

Não raro nos deparamos na documentação com certas representações sobre os comunistas, por exemplo, que parecem “deturpar” a realidade, resultando em versões extremamente caricatas, que beiram — ou atingem — o absurdo. No entanto, por mais fantasiosas que sejam essas “fabulações”, elas guardam certa correspondência com a

⁴⁴⁴ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância*: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora do SENAC, 1999 p. 14.

realidade.⁴⁴⁵ Sem dúvida, assim como certas associações entre imoralidade e subversão foram mobilizadas por certos grupos visando a consecução de fins políticos, também traduziram temores sinceros, exprimiram a convicção de um perigo real, representado, por exemplo, na possibilidade dos inimigos revolucionários tomarem o poder político no país. Acredito que evitando essa perspectiva dicotômica simplista que separa de maneira estanque a dimensão política e moral, podemos compreender melhor, por exemplo, a atuação de um dos Chefes de Censura mais controversos da história do serviço de censura de diversões públicas: o tenente-coronel Aloysio Muhlethaler.

Em dezembro de 1967, respondendo aos anseios de um projeto repressivo em curso arquitetado pelo governo militar, Aloysio Muhlethaler foi nomeado diretor do DCDP em substituição a Romero Lago.⁴⁴⁶ Com a intenção de apagar os vestígios de Romero Lago como Chefe de Censura, seu sucessor determinou que fossem substituídos todos os certificados de censura que apareciam no início dos filmes exibidos tanto no cinema quanto na televisão, sem ônus para os interessados e dentro do prazo de trinta dias. Isso porque, na opinião do coronel, a projeção dos certificados de censura com o nome “do cidadão em questão” estava “dando causa a constantes comentários prejudiciais à censura”.⁴⁴⁷

Com bastante frequência Aloysio Muhlethaler escrevia ofícios e encaminhava para diversos órgãos do governo, notadamente ao Ministério da Justiça, ao Diretor do Departamento de Polícia Federal e aos órgãos de informação das Forças Armadas. Com o seu autoproclamado “espírito cívico”, o coronel buscava manter os seus superiores sempre informados sobre os serviços executados pelo serviço de censura, advertindo-os acerca de questões importantes para a “defesa da pátria e da moralidade”. Em uma dessas oportunidades, Muhlethaler escrevia ao diretor da Polícia Federal, em outubro de 1969, para contar em detalhes sobre a insólita visita ao seu gabinete de uma senhora que se apresentava como importadora de filmes de países socialistas:

Referida personagem, — insinuante e envolvente — afirmou que fora convidada para representar a indústria cinematográfica de vários países socialistas, tendo, inclusive, realizado uma viagem à União Soviética e Estados da ‘Cortina de Ferro’

⁴⁴⁵ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*, São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

⁴⁴⁶ Antonio Romero Lago ocupou o cargo de Chefe do Serviço de Censura entre o período de 10 de fevereiro de 1966 e 27 de dezembro de 1967.

⁴⁴⁷ Portaria n. 30/69-SCDP, do Chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza. Brasília, 24 de abril de 1969. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Normalização. AN/DF

com duração de um ano, oportunidade em que se submeteu a uma operação cirúrgica em certo hospital do Kremlim.

Alegou ainda ser pessoa influente junto a oficiais do Serviço Secreto do Exército e do Serviço Nacional de Informações, no Rio de Janeiro.

Pelo comportamento e pela temática da conversa da referida senhora, penso tratar-se de perigosa agente do comunismo internacional.⁴⁴⁸

À primeira vista, o discurso do Chefe de Censura pode evocar uma impressão cômica, até mesmo delirante sobre a “insinuante e envolvente” agente do comunismo internacional. No entanto, acredito que a narrativa seja uma importante pista sobre o clima da época: a infiltração de elementos comunistas nos meios de comunicação era um elemento estruturante do discurso anticomunista propagando pelo governo, que, longe de permanecer apenas no âmbito discursivo, orientava a consecução de práticas repressivas no campo da cultura, legitimava-as. Uma das sugestões de Muhlethaler para solucionar os problemas que a censura cinematográfica passava era no sentido de punir criminalmente os cineastas apenas pela tentativa ou pelos atos preparatórios de produzir um filme subversivo. Sua “solução” era tão radical que mesmo a assessoria jurídica da Polícia federal considerou “absolutamente inviável a instauração de qualquer processo-crime contra o suposto autor do ato ilícito, já que, se o cineasta submete a película ao exame da censura e se conforma com a decisão proferida, não há que se falar em propaganda subversiva”.⁴⁴⁹

A nomeação de Muhlethaler à frente do organismo de censura correspondeu a um dos períodos mais duros do regime militar. Contrariando uma prática habitual da censura de diversões públicas, que tradicionalmente possuía técnicos de carreira consolidada ocupando o cargo de Chefe de Censura, a própria patente militar de Muhlethaler — tenente-coronel — já era um indicativo do estreitamento nas relações tecidas entre o âmbito das forças armadas e a esfera censória nesse momento.

Além dessa conexão mais evidente entre a censura e as Forças Armadas, a Igreja Católica também tinha interesses em relação a política de controle cultural empreendida pelo Estado. Em 1972, um padre da cidade de Conselheiro Lafayete (MG), enviou ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, o boletim quinzenal do Santuário Coração de Jesus de Conselheiro

⁴⁴⁸ Ofício n. 587/69. Comunicação do Chefe do SCDP enviada ao Diretor da Polícia Federal. 24 de outubro de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações. AN/DF

⁴⁴⁹ Parecer da assessoria jurídica do DFSP ao Chefe do SCDP, 12 de junho de 1969. Fundo DCDP. Série Administração Geral. Série Correspondência Oficial Subsérie Comunicações e Solicitações. AN/DF

Lafaiete, aprovado pelo arcebispo. O primeiro artigo — o qual o padre sugeria que fosse lido com maior atenção — intitulava-se *O mundo moderno conspira contra a sua fé*. O boletim advertia aos cristãos que os meios de comunicação modernos eram inimigos da fé e da moral, a exemplo do cinema, em que “70% dos filmes são eróticos. Raramente um sacerdote pode dizer na pregação: vão assistir a tal filme, porque ele é exemplar! Quase sempre têm o dever de avisar: não assistam!”. O conteúdo desta carta é bastante interessante para refletir sobre a participação da Igreja Católica na prática de classificação de películas. Primeiramente, nos informa que os boletins — embora não voltados especificamente para a classificação de filmes como nos anos de 1950, como visto no primeiro capítulo — ainda eram um expediente em circulação na década de 1970. Outra informação relevante é que o missivista serve de testemunho de uma prática de controle exercida pela Igreja: no decorrer da missa, os padres recomendavam aos fiéis determinadas películas consideradas apropriadas aos cristãos; e os sacerdotes deveriam ser obedecidos, afinal, eram autoridades encarregadas de velar pela moral da população. É também relevante perceber que no bilhete datilografado que acompanhava o boletim, as palavras do padre deixam evidente a associação da imoralidade à ameaça representada pela ação comunista (ver *imagem 12*).

Embora muitas outras correspondências possam ser trazidas à análise, os argumentos passam a se repetir; dentre um universo de cerca de 400 cartas enviadas para DCDP entre fins da década de 1960 e 1988, a maioria absoluta pedia um maior rigor censório por parte dos censores e confiava na competência das autoridades governamentais para levar adiante a campanha de moralização no país.

Um segmento de missivistas que se destaca são, além de ordenados da Igreja Católica e entidades eclesiais, os grupos de católicos leigos, como o *Movimento por um Mundo Cristão*, *Centro Bíblico Católico*, *Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil* e a *União Cívica Feminina* (UCF) que também recorreu à censura para exigir um posicionamento mais rigoroso em relação aos cartazes das pornochanchadas.

Sem dúvida muitos sujeitos se puseram a escrever para a DCDP motivados pelo discurso de um grupo ou autoridade eclesial, mas não se pode supor essa prática a partir somente de uma ótica instrumental. Ao analisar uma série de abaixo-assinados encaminhados a Censura em protesto contra a imoralidade veiculada nos comerciais de televisão, novelas e filmes, a historiadora Beatriz Kushnir assinala que “essa série de correspondências enviadas

PEDE-SE EM NOME DE DEUS
E DA HONRA DA PÁTRIA BRASILEIRA,
A QUEM TANTO AMAMOS, QUE OS INTERMEDIÁRIOS
DA CORRESPONDÊNCIA DO SR. MINISTRO,
QUE LHE FAÇAM ~~CHEGAR~~ AS MÃOS
ESTE BOLETIM. É DO INTERESSE DA
GRANDEZA DE NOSSO PAÍS.
O COMUNISMO COMEÇA NÃO É PELA SUBVERSÃO
POLÍTICA. PRIMEIRO, ELE DETERIORA AS
FORÇAS MORAIS, PARA QUE ENFRAQUECIDAS
ESTAS, POSSA DAR O SEU GOLPE ASSASSINO.
VIVA O BRASIL!
Pe. Hermenegildo Adami Cavalho

Imagem 12: Mensagem do Padre Hermenegildo enviada ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas. Conselheiro Lafaiete, agosto de 1972.

ao governo fazia parte de uma estratégia promovida pela mobilização de segmentos conservadores da Igreja, que tinham na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil seu braço organizacional”.⁴⁵⁰ De acordo com Kushnir, a CNBB atuava em três frentes simultâneas para

⁴⁵⁰ Cf. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 145.

fazer valer seus interesses no âmbito da censura estatal: ia diretamente ao Palácio do Planalto, pressionava os donos de emissoras de rádio e televisão e contava com a ação de bispos e padres, que pediam na missa aos fiéis para que se manifestassem.⁴⁵¹ Não tenho dúvidas que autoridades da Igreja tenham empregado argumentos retóricos em suas pregações para influenciar o público a agir em sua causa — esse inclusive parece ter sido o caso de muitos abaixo-assinados que exigiam que *Je vous salue, Marie* fosse proibido. Considero, no entanto, que é relevante ressaltar que muitos indivíduos escreveram à censura espontaneamente, de acordo com suas próprias convicções políticas e motivações variadas, que transitam desde a defesa dos valores morais e familiares até o medo de uma possível tomada do poder pelos comunistas.

Mas cabe ressaltar aqui que embora não estivessem participando oficialmente de dentro do organismo censório estatal — como na Argentina — os católicos buscavam pressionar a censura para que agisse de acordo com os seus interesses, tentavam imprimir a sua moral nos critérios utilizados pela censura. Em comparação com o cenário argentino, é importante perceber que seja através de representantes do clero, seja através de grupos católicos leigos, a Igreja Católica se fazia presente nessa conjuntura.

Não apenas as entidades religiosas funcionavam como um grupo de pressão. Nos bastidores do serviço censório se manifestava a *supercensura*, uma forma de controle extraoficial, assinalada por Coriolano de Loyola de Fagundes:

Por trás dos censores operava a supercensura: são as cartas da Presidência da República, os consensos dos cineminhas nos ministérios, os assessores e amigos do ministro da Justiça. A essa legião de censores extras somam-se “juizes de menores e outras autoridades, ou cidadãos, que comunicam suas objeções à circulação de determinadas obras.

[...]. A supercensura não aparece, recaindo todo o ônus dessa atividade sobre a censura profissional. O chefe do gabinete do ministro Armando Falcão, sr. Alberto Rezende Rocha, tinha na sua mesa uma verdadeira banca de revistas e livros sobre os quais emitia pareceres diretamente ao ministro. Depois redigia-os para publicação. O atual chefe, Walter Costa Porto, tem entre suas funções a de sensibilizar pessoas quanto à necessidade da censura. Para ele, a censura é até complacente em relação aos abusos de certos autores. [...]. O ministro da Justiça faz consultas a amigos como o senador Dinarte Mariz, que certa vez o aconselhou a mandar prender o escritor Rubem Fonseca, de cujo livro proibido *Feliz Ano Novo* o

⁴⁵¹ Para sustentar essa argumentação, Beatriz Kushnir cita um trecho de reportagem da *Revista Veja*, que dizia que para atingir os seus propósitos, a CNBB utilizava de “uma terceira arma, a mais eficiente: bispos e padres pedem aos fiéis, nas missas, que se manifestem. Periodicamente, o Palácio do Planalto, o Ministério da Justiça e a própria Censura são abarrotados pelo correio por toneladas de cartas, telegramas e telex de protesto. (...) Muitas vezes, por desinformação, os remetentes enviam as próprias instruções recebidas, inclusive o modelo do texto sugerido pelo padre ou bispo da região”. Cf. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 145.

sr. Armando Falcão guarda um exemplar em sua gaveta, no gabinete, com trechos grifados de vermelho. A proibição, por exemplo, do Ballet Bolshoi foi ordem da supercensura. Depois, o sr. Rogério Nunes, executor da ordem, queixou-se da TV Globo, que não anunciou haver recebido “sinal verde” (documento oficial da censura) liberando a peça para qualquer época e horário. [...] O Ministro Reis Velloso já tinha seu voto para A Queda, de Ruy Guerra, a que assistiu, em seu cineminha, antes da decisão oficial da censura. O depoimento de uma dama da sociedade determinou o veto a Homem Não Entra, espetáculo de Cidinha Campos, e, por igual motivo, o autor teatral César Vieira não pôde encenar O Rei Morreu, Viva o Rei.⁴⁵²

Analisando os pareceres de censuras, não é fácil encontrar uma motivação explícita com a qual possamos afirmar que determinado corte ou proibição foi determinado por ingerência *direta* dos católicos (à exceção de *Je vous salue Marie*). No entanto, a maioria dos censores compartilhava de uma moralidade cristã, parte da legitimidade do regime militar estava ancorada no discurso de defesa da moralidade cristã e a justificativa histórica para a existência da própria censura era a defesa da moralidade cristã. São inúmeros pareceres censórios que determinam cortes com o intuito de preservar a imagem da Igreja Católica e os valores cristãos. A título ilustrativo, trago o caso dos pareceres do filme *Quando os deuses adormecem* (1971), de José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão:

Parecer 1: Procedendo, em caráter de revisão, ao exame do filme nacional — Quando os deuses adormecem — constatei tratar-se de uma película de muito mal gosto. Nesta, o produtor José Mojica Marins mantém seu costumeiro modo de proceder, pois focaliza cenas deprimentes e vulgares, incluindo sexo, macumba, finalizando com um certo misticismo religioso, onde o lado positivo não consegue superar o negativo.

[...]

Cortes sugeridos:

Cenas que focalizam uma procissão tendo o produtor como um ser supremo acompanhado de grande multidão - com tomadas de Jesus Cristo e cânticos sacros; todas as cenas dentro de um bordel.⁴⁵³

Parecer 2: Película simbólica, subjetiva, demonstrando aspectos irrealis de mistificação. Apresenta quadros deprimentes, enfocando a miséria, favelas, bordeis, sacrifícios humanos, adulteração, erotismo e pederastia, além de documentar a ausência de fé e de princípios religiosos. Músicas sacras são tocadas inoportunamente, e a entonação artística é péssima.⁴⁵⁴

Essa tônica de defesa aos valores cristãos foi amplamente veiculada nos discursos de autoridades do regime militar, como do Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em 1973:

A guerra moderna, chamada guerra fria, subversiva, revolucionária ou psicológica se projeta no interior das nações e consiste em atos de terrorismo, de guerrilha urbana e rural, de influência subliminar através dos meios de comunicações e difusão das

⁴⁵² Entrevista com o técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes. Cf. *Apud* PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 maio 1978.

⁴⁵³ Parecer de censora Vilma Duarte do Nascimento em 2 de fevereiro de 1971. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Filmes. AN/DF

⁴⁵⁴ Parecer da censora Teresa Paternostro em de 2 de fevereiro de 1972. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Filmes. AN/DF

drogas. A guerra moderna visa a produzir o pânico, desfibrar a juventude e destruir a família cristã, a fim de torná-la familiar com a obscenidade e a pornografia. Foi em virtude desses fatos que surgiu a necessidade, para as nações, de instituir um sistema de segurança nacional.⁴⁵⁵

Para além do espírito conservador e moralista propagado pelo governo, a própria censura de diversões públicas estava fundada em uma longa tradição voltada para a defesa da *moral* e dos bons costumes, e quando a censura realiza uma censura moral, ela o faz para coibir uma prática que visa, supostamente, degradar a *moral cristã* da sociedade brasileira.

Ou seja, a censura de diversões públicas estava arraigada a uma tradição claramente influenciada pelos valores cristãos, traduzida na preservação da instituição familiar, na condenação a temas que se relacionavam ao amor livre, ao divórcio, a infidelidade conjugal, às sexualidades ditas “ilegítimas”. À esses temas caros a moralidade cristã foram adicionadas uma série de novas preocupações ao longo da década de 1970, relacionados com as mudanças em curso na sociedade: a emergência da juventude como movimento político, a revolução sexual, o movimento feminista. A censura, neste momento, passa a lidar com novas preocupações, presentes na declaração do coronel Muhlethaler. Sua fala deixava claro o rumo que tomaria a censura de diversões públicas a partir desse momento:

a constante remessa para o SCDP de filmes nacionais de longa metragem com conteúdo de natureza subversiva constitui grave problema com o qual depara esta chefia.[...] No decurso de um ano de administração foi possível observar o afluxo sempre crescente à censura de películas brasileiras de tema político, várias das quais de cunho doutrinário no sentido de sublevação armada, visando à consecução de objetivos sociais. A cada uma dessas investidas, o órgão censório, cumprindo o seu dever funcional e cívico, impõe considerável número de cortes ou proíbe totalmente a exibição da fita em todo o território nacional.⁴⁵⁶

A politização da censura de costumes vem com a ascensão de segmentos militares mais autoritários ao poder, e é acompanhada por um processo de capacitação e treinamento dos censores, para serem capazes de identificar e eliminar não apenas a moralidade presente nos meios de comunicação mas também as manifestações contrárias ao governo vigente.

Especialmente entre o fim dos anos de 1960 e meados da década de 1970, é possível perceber que os censores se valem nos pareceres de uma linguagem pouco técnica, passional, até mesmo agressiva nas análises dos filmes submetidos ao serviço de censura. Além de

⁴⁵⁵ Discurso do Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em solenidade de formatura na Escola de Formação de Oficiais da Polícia Militar, reproduzido no jornal *Estado de São Paulo*, de 19 de dezembro (ano provável de 1973) Anexo ao documento *Subversão e filmes de kung fu*, de Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos. AN/DF

⁴⁵⁶ Ofício n. 296/69 - SCDP, do Chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, endereçado ao Diretor-geral do DPF, 29 de maio de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Ofícios de Solicitação.

expressar uma clara aversão ou repulsa a determinada película, nos deparamos com pareceres que se arvoram a discutir a estética da obra, a correção da estrutura gramatical e das construções frasais, o desprezo pela linguagem coloquial, tecendo considerações, enfim, que fugiam ao âmbito de análise da censura. Nesse sentido, podemos dizer que a determinação da realização de cursos de formação, treinamento e atualização dos técnicos de censura foram iniciativas que representaram uma resposta às críticas dirigidas ao desempenho dos censores, tecidas tanto pela opinião pública quanto pelo próprio governo.

Diferentemente dos outros âmbitos artísticos — como os programas de rádio, televisão, letras de música, peças de teatro —, que poderiam, eventualmente, serem submetidos à análise dos serviços estaduais de censura, o campo cinematográfico guarda uma especificidade: desde 1966, o mesmo decreto que criava o Instituto Nacional de Cinema determinava que a censura de películas, tanto para exibição em cinemas como para exibição em televisão seria de competência exclusiva da União. Ou seja, como parte do processo de centralização da censura, a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas em 1972 em lugar dos serviços de censura estaduais, representava para a censura cinematográfica muito mais a viabilidade de melhorias no órgão, modernização do serviço e a especialização dos técnicos de censura na área do cinema do que uma mudança na ordem na competência das instâncias administrativas para exercer a censura de filmes. Afinal, desde 1966 a censura de filmes já estava nas mãos do governo federal, e só podia ser executada em Brasília.

A realização de concursos públicos para censores e a formulação de cursos de treinamento e atualização dos técnicos de censura foram medidas fundamentais para a implementação de um serviço de censura mais eficiente a partir do início dos anos de 1970.

Para que o organismo censório pudesse expandir sua capacidade de análise de obras, era necessário que se aumentasse o número extremamente reduzido de censores para dar conta desse serviço: em 1969 o serviço de censura contava com apenas 30 censores. No entanto, não era suficiente apenas incrementar o quadro de pessoal da DCDP; era indispensável que os novos técnicos de censura fossem mais bem preparados, capazes de eliminar não apenas as manifestações contrárias à moral e aos bons costumes nos meios de comunicação, mas também as possíveis ameaças contra o regime militar.

As primeiras experiências de cursos de aperfeiçoamento apareceram em meados da década de 1960, dois módulos curtos voltados para a atualização dos censores da área teatral.

O primeiro curso foi realizado pela Academia Nacional de Polícia em 1966, composto pelas disciplinas *Técnicas de Censura*, *Direito Aplicado* e *Teatro*, ministradas respectivamente pelo coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho, técnico de Censura Coriolano Loyola de Cabral Fagundes e a atriz Sylvia Orthof. No ano seguinte, em 1967, foi realizado um curso patrocinado pela Academia Nacional de Polícia (ANP) e elaborado pelo Serviço Nacional de Teatro, oferecido para trinta censores selecionados.

De acordo com uma determinação legal de 1967, a Administração Pública estava impedida de abrir vagas ou realizar concursos para técnico de censura enquanto houvesse servidores federais qualificados que pudessem ser aproveitados nessa função. Para minimizar os efeitos dessa medida, a Presidência da República eventualmente autorizava a contratação de pessoal em regime temporário para executar o serviço censório — como aconteceu no ano de 1970, quando foram contratados em regime temporário 30 censores e 100 fiscais durante sete meses. Medidas dessa natureza, no entanto, constituíam apenas uma solução provisória para resolver a situação precária em que se encontrava o quadro de funcionários da censura. Justamente por isso os cursos de atualização se mostravam uma saída estratégica para sanar o problema enquanto os concursos públicos não eram autorizados.

Em vista do insuficiente número de censores para atender o volume de trabalho na sede da DCDP e da ausência de funcionários especializados nas delegacias e superintendências regionais, em 1968 foi realizado o primeiro curso específico de formação de censores, sendo a sua principal finalidade qualificar servidores do quadro do Departamento de Polícia Federal para atuar como censores federais. Foram inscritos no *Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal* servidores do DPF previamente selecionados, e embora à época fosse exigido apenas o curso colegial para matricular-se, havia um cursista com curso superior concluído e quinze estavam cursando graduação em diversas universidades.⁴⁵⁷ Ao final do curso, todos entraram imediatamente no exercício da função de censor federal.

O *Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal* era ministrado por professores da Universidade de Brasília (Unb), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Com 500 horas de carga horária, o

⁴⁵⁷ O único servidor inscrito que possuía curso superior era Coriolano Loyola Cabral Fagundes, futuro diretor da DCDP. Cf. Ofício n. 442/69 - SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, para o Diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações.

curso contava com as seguintes disciplinas no seu currículo: *Introdução à Ciência Política, Introdução à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, História e Técnica de Teatro, Técnica de Cinema, Técnica de Televisão, Comunicação em Sociedade, Literatura brasileira, Ética profissional, Técnica Operacional e Segurança Nacional*.⁴⁵⁸

Em 1974 foi realizado o primeiro concurso público para censor federal. Além da aprovação no concurso, exigia-se diploma de curso superior, frequência necessária no curso de formação da Academia Nacional de Polícia e exame psicotécnico. Esta última exigência rendeu uma série de discussões no âmbito interno do serviço de censura e também entre a opinião pública. Isto porque em 1975, os técnicos de censura que foram admitidos no serviço antes da existência da previsão legal para o teste psicotécnico, não passaram no exame. Diante desta situação embaraçosa, Rogério Nunes, então Chefe de Censura, escreveu para o Diretor do DPF pedindo que fosse “reconsiderado o o desfecho desfavorável do exame psicotécnico”.⁴⁵⁹ Estes acontecimentos alcançaram as páginas de jornais, quando, em 1976, catorze censores foram reprovados no exame psicotécnico, fato que contribuiu para reforçar a imagem negativa da censura perante a sociedade.

Ao longo da década de 1970, além dos cursos de treinamento para censor federal, foram oferecidos diversos cursos de aperfeiçoamento destinados a técnicos de censura que atuavam em uma área específica, como no teatro ou cinema. Em sua maioria promovidos na Academia Nacional de Polícia, os cursos eram ministrados por professores provenientes dos meios artísticos e universitários, oficiais do Centro de Informações do Exército (CIE) e funcionários mais experientes de dentro da própria DCDP, como os técnicos de censura Coriolano de Loyola Fagundes, José Vieira Madeira e Rogério Nunes.

É relevante assinalar que para se prepararem melhor para dar as disciplinas do curso, os censores Coriolano de Loyola Fagundes e José Vieira Madeira cursaram em 1967 a cadeira

⁴⁵⁸ Ofício n. 442/69 - SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, para o Diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações

⁴⁵⁹ Ofício n. 1478/75, do Chefe do DCDP, Rogério Nunes, ao Diretor-geral do DPF, 07 de novembro de 1975. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações

de censura cinematográfica com o padre Edeimar Massote, professor do Curso de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, como vimos no primeiro capítulo desta tese.⁴⁶⁰

Embora não existam documentos referentes a todos os programas de curso oferecidos pela DCDP, o acervo do Arquivo Nacional dispõe do material didático-pedagógico utilizado nos cursos voltados para o cinema e televisão, áreas que despertavam maior interesse da censura de diversões públicas nesse momento. É interessante ainda perceber que embora a censura de diversões públicas estivesse pautada em uma tradição de defesa da moral e dos bons costumes, o material disponível sobre as aulas de treinamento de censores cinematográficos enfatiza justamente os mecanismos para realização da censura de cunho político-ideológico, como veremos a seguir.

O material do *Curso Especial para censura de filmes* foi elaborado pelo professor Waldemar de Souza, personagem lembrado pelos seus alunos por fazer uma linha dura e radical no combate ao comunismo, sendo “mais rígido que os próprios censores”.⁴⁶¹

No ano de 1972 Waldemar de Souza ministrou o curso de censura de filmes para vinte e três censores especializados na área cinematográfica, selecionados pelo Chefe da Censura. Com duração de uma semana e seis horas-aula por dia, o curso objetivava o estudo das mensagens subliminares presentes nos filmes de teor político-subversivo, e usava como principal referência didática as películas do cineasta francês Jean Luz Godard e do seu “discípulo” Glauber Rocha. No final do curso, os alunos deveriam realizar uma prova, que consistia na execução de cortes de cenas nos filmes dos diretores, com o objetivo de “confirmar que os censores aprenderam como é elaborar a análise, a interpretação e o enquadramento das mensagens justapostas que contenham teor subversivo”.⁴⁶²

Um ano depois de realizado o curso, Waldemar de Souza declarou que foi justamente através desse curso especial que ele teve a oportunidade de “expor em termos práticos o resultado dos quinze anos de assessoria psico-pedagógica e a especialização a respeito de mensagens subversivas em filmes”. E, na opinião do professor, o curso atingiu excelentes

⁴⁶⁰ O nome dos censores não foram encontrados nos arquivos da PUC-MG. Essa informação consta no estudo realizado por Beatriz Kushnir, que fez um levantamento do perfil dos professores dos cursos oferecidos pela DCDP através do acervo da Academia Nacional de Polícia. Cf. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 177.

⁴⁶¹ Apud KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 191

⁴⁶² Guia do Curso Especial para censura de filmes, ministrado pelo professor Waldemar de Souza, realizado na ANP em março de 1972. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Cursos. AN/DF

resultados: os censores conseguiram identificar a quase totalidade das mensagens justapostas presentes em *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha, película que, segundo Waldemar, era composta por mais de 70% de mensagens subliminares de teor subversivo.

Em uma das aulas do curso, cujo tema era *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, Waldemar demonstrava as consequências prejudiciais da influência dos cineastas franceses na produção latino-americana, identificando elementos que já podiam ser encontrados na filmografia brasileira. Na sua opinião, estavam sendo exibidos nas cinematecas, museus de arte, cineclubes e principalmente em cinemas universitários, obras de natureza altamente subversiva, dirigidas pelos principais líderes deste movimento em toda a Europa: Bernardo Bertolucci, Claude Chabrol, Louis Malle, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Paolo Pasolini, Robert Altman e Pierre Kast.⁴⁶³ De fato, o fim da década de 1960 e início dos anos de 1970 esteve fortemente marcado pela ascensão do movimento cineclubista na América Latina, com a exibição majoritária de obras provenientes dos centros de cinematografia de esquerda, sobretudo o francês. A argumentação de Waldemar Falcão, portanto, guarda uma correspondência real com o contexto da época, mas é expressa de uma maneira deformada, atravessada pela obsessão com uma suposta ação do comunismo internacional.

Na realidade, os próprios técnicos de censura percebiam esse traço do movimento cineclubista, e também estavam cientes dos seus limites. Para o censor Coriolano de Loyola Fagundes, essa inclusive era uma experiência fadada ao fracasso. Na sua opinião, “os criadores de fitas políticas, mentalmente teleguiados, não têm sorte”; os filmes políticos não durariam “nem uma semana de programação em qualquer cinema e não há público que as ature”. Além disso, películas desta natureza são destinadas a um “público limitado e constituído de afeccionados e de homens de cinema, que já definiram as próprias tendências, quer estéticas, como morais e políticas. Não há, pois, motivo de preocupação excessiva com

⁴⁶³ Aula *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF

possíveis confusões de valores éticos ou com a probabilidade de existir mensagem capaz de prejudicar a formação dessas pessoas”.⁴⁶⁴

É interessante perceber que o posicionamento de Waldemar de Souza realmente soa radical, e provavelmente não foi compartilhado de maneira mecânica por todo o corpo censório. Em contraposição à análise mais sensata de Coriolano Fagundes, Waldemar de Souza acreditava que o esquema de infiltração montado pela vanguarda comunista francesa para a América Latina teria conquistado o seu principal objetivo: a implementação de diversos focos de militância de esquerda dentro das mais importantes universidades da Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, Colômbia e Brasil. As universidades nesses países teriam se transformado em “redutos inexpugnáveis, verdadeiras escolas de guerrilheiros e terroristas” dominadas pela doutrina comunista a tal ponto que “até a aprovação dos alunos ficava condicionada à filiação esquerdista e à frequência às sessões especiais de filmes políticos.”⁴⁶⁵ Os protestos contra o regime vigente que eclodiram nesses países constituíam uma prova concreta, segundo Waldemar de Souza, “de como os cineastas franceses esquerdistas sabem como predispor a juventude para ficar pronta a participar de atos de violência e terrorismo sob a desculpa de lutar contra a opressão”.⁴⁶⁶

Para o professor, a existência de mensagens justapostas de teor subversivo na produção de consagrados cineastas brasileiros já estava comprovada. Aparentemente, o seu curso serviria para mostrar que os riscos dos protestos mobilizados por universitários no cenário brasileiro poderia ser reduzido se os censores da DCDP fossem capazes de identificar e neutralizar as mensagens subliminares inseridas nos filmes subversivos. Uma das estratégias mais utilizadas nesses filmes seria uma técnica chamada por Waldemar de Souza de “anestesia geral em marcha”, um processo de infiltrar a apatia no espectador diante da violência, o que tornaria “mais fácil o aliciamento para a subversão, para a guerrilha, para a violência subversiva.”⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Editau, 1975, p. 184.

⁴⁶⁵ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 03 de junho de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF

⁴⁶⁶ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 03 de junho de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF

⁴⁶⁷ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 03 de junho de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF

De acordo com Waldemar de Souza, os cineastas de esquerda franceses estavam atuando em mais uma frente de ação, além do cinema europeu: buscavam realizar co-produções com os artistas e intelectuais brasileiros, a fim de disfarçar a sua verdadeira intenção. Um exemplo dessa estratégia era o filme franco-brasileiro *Polichinelo*, que contava com a participação de Baden Powell, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Gal Costa, Paulinho da Viola e Vinícius de Moraes. Aparentemente um filme do gênero musical, a película seria na realidade uma “cartilha de imagens selecionadas sobre o conflito no nordeste” que seria transmitida a milhares de estudantes através dos shows desses cantores realizados no circuito universitário.⁴⁶⁸

Vale a pena ainda ressaltar a importância que tinha Glauber Rocha para Waldemar de Souza, como um elemento central a propagar os ideais revolucionários do *front français*, onde estaria situado o “quartel general do chefe subversivo.” Glauber Rocha, “conhecido cineasta brasileiro, diretor de vários filmes de teor político-subversivo”, estava “muito bem instalado em Paris, que é a agência central da infiltração de mensagens subversivas, via cinema, para a América do Sul. Lá, ele esquematiza calmamente as filmagens, ele, antes de março de 1964 já estava diplomado em subversão pelo IDHEC — *Institute de Hautes Études cinématographiques* —, um centro de intelectuais de esquerda”. Glauber Rocha estaria guiando, desde Paris, as ações de mais três cineastas brasileiros, “inocentes úteis e ambiciosos”, cujos nomes Waldemar de Souza só iria revelar pessoalmente ao Diretor da Polícia Federal, “por motivos óbvios”.

Um dos principais elementos de ligação encontrado por Waldemar de Souza entre os cineastas franceses e as produções brasileiras seria a estratégia de divulgar os conflitos do norte-nordeste entre os jovens. O professor deixa claro sua percepção na carta que escreve em 1974 a Moacyr Coelho, então diretor do Departamento de Polícia Federal: “está em marcha um novo ciclo de filmagens e algumas co-produções programadas por cineastas ligados à juventude universitária francesa de esquerda, destinadas a focalizar os problemas conflitantes na área norte/nordeste.”⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Aula *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos

⁴⁶⁹ Carta de Waldemar de Souza enviada a Moacyr Coelho, diretor-geral do DPF, advertindo sobre a circulação no ambiente universitário de filmes de cunho subversivo, principalmente as produções de Glauber Rocha. São Paulo, 8 de maio de 1974. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

Glauber Rocha de fato produziu dois clássicos do Cinema Novo com a temática do cangaço, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), onde retratou não apenas a dimensão da injustiça social, da miséria e opressão, mas também os meios de luta, a revolta e o derramamento de sangue. Na verdade, não apenas a obra de Glauber Rocha, mas uma produção cultural de corte mais amplo, com evidente influência do pensamento de esquerda, foi responsável por construir uma nova maneira de ler, ver e dizer o Nordeste, não apenas esteticamente, mas também politicamente.

Como vimos, apesar da percepção de um potencial teor subversivo presente nas produções *cinemanovistas*, esta dimensão não era compartilhada por todos os censores, e o governo possuía pleno conhecimento do alcance limitado dessas películas sobre o grande público, por isso, a maioria delas foi liberadas com cortes, sem maiores empecilhos. Foi o que vimos, por exemplo, sobre a decisão de liberação de *Terra em Transe*. Com efeito, o próprio *Cinema Novo* tinha que lidar com uma realidade que desafiava as produções de esquerda na época: atingir a grande massa popular. Assim como outros produtos da chamada arte engajada, o *Cinema Novo* conseguia um grande reconhecimento internacional, mas, no Brasil, era apreciado apenas por segmentos das camadas médias-alta.

Outro fator contribuía para que a esfera cinematográfica fosse, ao longo da década de 1970, perdendo o seu lugar privilegiado como alvo da censura: as telenovelas se mostraram um campo de interesse particular dos censores, consideradas em alguns aspectos até mesmo mais prejudiciais para o público do que os filmes. Uma das principais diferenças entre as telenovelas e os filmes é que no final do capítulo da telenovela, o telespectador seria submetida a um “clímax emocional negativo e angustiante”, que não oferece um desfecho positivo de imediato. As telenovelas então ofereceriam mensagens nocivas diluídas a longo prazo, em capítulos diários: “a imagem que fica na mente da telespectadora, em cada capítulo, traduz apenas a força do mal, triturando, esmagando, irritando a resistência nervosa; a vítima carrega essas imagens prejudiciais durante dias, semanas, testando-a com suas decepções pessoais.” Já assistir a um filme é uma experiência rápida, entre o início e o término da sessão, “a emissão de imagens passam-se apenas uma, duas ou três horas, no máximo; ao fim do filme, o telespectador deixa a sala de cinema com a companhia dos colegas, toma uma

condução, faz um lanche, enfim, um núcleo grande de coisas, e já eliminou 30 a 40% das imagens retidas durante o filme.”⁴⁷⁰

Através da análise do material elaborado para o curso de censura cinematográfica, é possível perceber a tônica voltada para a realização de uma censura de cunho político-ideológico no âmbito da censura cinematográfica. Embora as apostilas do professor Waldemar de Souza tenham sido produzidas nos anos de 1973 e 1974, esse material foi reaproveitado para outros cursos realizados posteriormente, mesmo quando a questão da segurança nacional começa a perder força, a partir de fins dos anos de 1970, com a derrogação do AI-5 e com o surgimento do movimento pela anistia.

Depois do primeiro concurso para censor em 1974, ainda foram realizados concursos nos anos de 1975, 1977, 1980 e 1985, ano em que provavelmente foi realizado o último curso de formação profissional de censores federais.⁴⁷¹ Além dos cursos de atualização e formação, foram promovidos ao longo da década de 1980 diversos seminários, jornadas e palestras voltados para temas específicos. Os cursos de capacitação realizados a partir do fim dos anos de 1960 e ao longo da década de 1970 enfatizaram sobretudo as especificidades das linguagens artísticas e uma preocupação voltada para a segurança nacional, enquanto os seminários dos anos de 1980 apresentam uma mudança de foco, concentram-se nos meios de comunicação de massa e na formação de crianças e adolescentes.

É interessante notar que o processo de formação de censores no Brasil e na Argentina foi completamente distinto. Na Argentina, os censores não possuíam formação técnica, não passavam por concursos públicos ou cursos de formação, e muitos deles eram membros de associações católicas leigas, como vimos.

A partir do final dos anos de 1970, em meio ao fortalecimento do movimento de redemocratização do Brasil, percebe-se que a prática de uma censura de natureza político-ideológica vai sendo deixada de lado. Essa perspectiva ganha mais consistência quando observamos os registros de obras censuradas pelo serviço de censura: nas tabelas anexadas no final desta tese, podemos verificar um levantamento das obras examinadas e vetadas desde o fim de 1960 até 1987 que evidencia um número expressivo de vetos na segunda metade da

⁴⁷⁰ Manual do Curso Especial para censura de filmes realizado na ANP em março de 1972, ministrado por Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos.

⁴⁷¹ Em 1985, sob o governo de José Sarney, o serviço de censura contava com 240 censores em todo o país, sendo que 150 deles estavam lotados em Brasília.

década de 1970. Isso pode ser explicado a partir de diversas variáveis. Por um lado, o maior peso conferido à censura pela DCDP em meados dos anos de 1970 pode ser entendido como resposta aos surgimentos de novas preocupações de ordem moral da classe média urbana brasileira, além do maior número de obras postas em circulação pela crescente indústria cultural. Por outro lado, podemos conjecturar que a saída da atmosfera de repressão mais intensa promovida pelo governo Médici em direção a uma liberdade relativa, tenha permitido o retorno de artistas aos circuitos de produção e divulgação das suas obras.

Na medida em que avançamos na década de 1980, percebemos uma diminuição no volume de obras submetido à análise da DCDP; certamente isso não se deu devido à diminuição da produção de obras artísticas, mas porque a censura de diversões públicas caminhava rumo aos seus estertores, como veremos no capítulo seguinte. Não havia mais condições sociais para examinar o extraordinário volume de obras lançadas pela indústria cultural plenamente consolidada na década de 1980.

3.0 OS CENSORES SAEM DE CENA

A queda das ditaduras militares e o desmonte de máquina censória

Ao dar início a publicação das tiras de *Mafalda* na revista *Primera Plana*, em 1964, o cartunista Quino não imaginava que estava lançando uma personagem que, dentro de poucos anos, se tornaria um estandarte de luta pela igualdade social e um verdadeiro ícone argentino. Com apenas oito anos de idade, Mafalda representava o arquétipo da heroína-rebelde, da jovem superdotada capaz de questionar e refletir — com um leve toque de ironia — sobre os mais diversos temas políticos, econômicos, de gênero, científicos e comportamentais da época.

As tiras publicadas inicialmente entre os anos de 1964 e 1973 em páginas de jornais e revistas argentinas logo transpuseram as fronteiras nacionais e passaram a ser traduzidas em diversos idiomas e distribuídas em novos formatos para vários países da América Latina e Europa. As incisivas representações dos dilemas sociais, culturais e políticos da classe média argentina da década de 1960 presentes nas páginas de *Mafalda* não são elementos suficientes para explicar o enorme êxito alcançado por esta personagem. *Mafalda* é ressignificada ao longo do tempo e do espaço e converte-se em fenômeno social porque, justamente, consegue transcender os seus “limites” discursivos originais e produzir representações que envolvem lutas, embates e questões mais amplas, universais⁴⁷². Talvez uma das interpretações — e apropriações — mais comuns acerca da *persona* de Mafalda seja o seu traço humanista, fortemente comprometida com valores democráticos. Essa característica desenvolvida ao longo dos anos de radicalização política de meados da década de 1960 certamente foi reconstruída e se potencializou com o advento do golpe militar de 1976: Mafalda, mais do que nunca, opera agora sob uma realidade ultra-violenta e autoritária e passa a ser a porta voz de causas humanitárias. Seu inconformismo e rebeldia, típicos de uma jovem “pequena burguesa” passam a ser especialmente incômodos no contexto de um processo de escalada de

⁴⁷² Um estudo que oferece uma relevante chave de leitura para compreender os processos de produção, reconstrução e as multiplicidades de apropriações em torno de *Mafalda* é o livro de Isabella Cosse. A autora mostra que Mafalda inicialmente dialogou sobretudo com a modernização dos anos de 1960 e 1970, mas passou por mudanças e abordou também questões de gênero, o autoritarismo, relações familiares e comportamentais, temas que a converteram em um “legado vigente de resistencia”. Cf. COSSE, Isabella. *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2014.

violência e polarização política que culmina com o terrorismo de Estado e o próprio exílio do seu criador, Quino, em 1976.

Em junho de 1976, o emblemático episódio conhecido como *Masacre de San Patricio*, deixa evidente o sentido político de Mafalda naqueles anos em que se inaugurava uma nova fase de recrudescimento da repressão do Estado. Ao se dirigir para a Igreja de San Patricio, em Villa Urquiza, às 07:30h da manhã de 4 de junho de 1976 para a celebração da primeira missa do dia, o organista Fernando Savino, surpreso, se deparou com as portas fechadas. Depois de forçar uma das janelas, adentrou no templo e seguiu até os dormitórios em busca dos sacerdotes. Uma trágica cena estava montada: encontrou todos mortos, abatidos com sessenta e cinco disparos de metralhadora.⁴⁷³

O que chama atenção neste episódio é o *modus operandis* que os assassinos utilizaram para eliminar as vítimas. Homens armados adentraram à Igreja e assassinaram três sacerdotes e dois seminaristas em um suposto ato de vingança por um atentado com explosivos cometido pelos *Montoneros* dois dias antes, resultando na morte de vinte policiais. Escrito sob a porta e no carpete do recinto, deixaram duas mensagens: “Por los camaradas dinamitados en Seguridad Federal. Venceremos. Viva la Patria” e “Estos zurdos murieron por ser adoctrinadores de mentes vírgenes y son M.S.T.M (Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo)”.⁴⁷⁴ Intencionalmente posicionado sobre um dos cadáveres foi deixado uma famosa ilustração de Quino, na qual Mafalda aponta em direção a um bastão utilizado por um policial dizendo: “¿Ven? Este es el palito de abollar ideologías”.

Assim como a própria personagem se torna uma figura política cujo campo de ação — e apropriação — vai se transformando ao longo dos anos, o terreno onde suas lutas são travadas também se modifica: inicialmente distribuída a partir de um suporte material próprio ao âmbito da imprensa, *Mafalda* passa a circular também através de livros e desenhos

⁴⁷³ Em um comunicado oficial, o Exército atribuiu a autoria do assassinato a “elementos subversivos”. Em 5 de julho de 1976 foi publicado a seguinte nota no diário La Nación: “Elementos subversivos asesinaron cobardemente a los sacerdotes y seminaristas. El vandálico hecho fue cometido en dependencias de la iglesia San Patricio, lo cual demuestra que sus autores, además de no tener Patria, tampoco tienen Dios”. Cf. Crimen en San Patricio. In: *La Nación*, 5 de julho de 1976. No entanto, algumas testemunhas coincidem em apontar a participação de elementos pertencentes a um grupo de tarefas da *Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada* (ESMA). Cf. Asesinan a tres sacerdotes y a dos seminaristas en la parroquia de San Patricio, en Belgrano. In: *Clarín*, 5 de julho de 1976, p. 5. De acordo com as investigações levadas a cabo pelo jornalista Eduardo Kimel publicadas no livro *La Masacre de San Patricio*, o crime teria sido cometido por um grupo de tarefas formado pelo tenente de navio Antonio Pernías, o tenente de fragata Aristegui, o suboficial Cubalo e Claudio Vallejos, e foi abafado pelo Estado, inclusive pelo Poder Judiciário, com cumplicidade da Igreja Católica. A fotografia da cena do crime tirada pela equipe forense foi publicada nesse livro. Cf. KIMEL, Eduardo Gabriel. *La masacre de San Patricio*. Buenos Aires: Dialética, 1986, p. 26.

⁴⁷⁴ VERBITSKY, Horacio. Bergoglio y la canonización de los palotinos. In: *Página 12*, 31 de julho de 2005.

animados até estampar os mais variados objetos estendidos pelas ruas da Feira de San Telmo. Por uma mera “coincidência temporal” — nas palavras de Quino — em 25 de junho de 1973, cinco dias após a tragédia do *Masacre de Ezeiza*, o autor decide parar de desenhar as tirinhas de *Mafalda*.⁴⁷⁵ Nesse mesmo ano as histórias de Mafalda são adaptadas em curtas animados para exibição no canal 11 de Buenos Aires, material que será incorporado ao longa metragem de 75 minutos *Mafalda*, produzido em 1979 e estreado na Argentina em 1981. Em 1975, no Chile sob a ditadura pinochetista, alguns jornais criticaram a decisão do canal estatal de exibir os episódios de *Mafalda*, em horário nobre, logo após o tele-jornal, em substituição à *Pantera-cor-de-rosa*. Julgaram inadequada a transmissão de uma “muestra intelectual marxista”. O coronel Hector Orozco, então diretor da *Televisión Nacional de Chile* (TVN, canal de tv pública do Chile), declarou que estava ciente que as tiras de Mafalda possuíam essa tendência, mas procurou acalmar os ânimos: “*No hay cuidados de ningún tipo, ya que todos los capítulos fueron especialmente seleccionados por un equipo del departamento de psicología militar.*”⁴⁷⁶

O incômodo dos regimes autoritários perante as produções de Quino, como vemos, não é uma novidade advinda com o advento do golpe militar de 1976. As suas relações com a censura, no entanto, são mais complexas. O cartunista relata que assim que chegou à Buenos Aires em meados da década de 1950, buscou emprego em diversas redações de jornais e fora seriamente advertido: “*me decían ‘pibe, chistes contra la familia no, militares no, desnudos no’*.”⁴⁷⁷ A partir de então, nos anos posteriores e com a instauração da ditadura de Onganía a

⁴⁷⁵ Em diversas entrevistas o cartunista declarou que a única razão para encerrar a produção de *Mafalda* foi o cansaço. José Pablo Feinmann, no entanto, problematiza a interrupção de *Mafalda* logo após o massacre como mera casualidade: “¿Cómo la niña libertaria, idealista, tramada por los mejores valores de la condición humana, iba a emitir juicios en un país en que los juicios solían pagarse con la vida? No hay cobardía en esta decisión. Pero sin duda hubo una vacilación, la vacilación ante un país que empieza a volverse incomprendible. Mafalda no podía afrontar el terror que se desata ese día y que continuaría hasta el proceso genocida de los matarifes del ’76. Apenas cinco días después se retira de una escena que la sofoca. A la realidad —es una frase de Borges que suelo citar— le gustan las simetrías. Ezeiza y Mafalda no establecen una simetría, pero sí una relación temporal demasiado cercana como no sostener que hubo una influencia del terror de la naciente Triple A en el abandono que la niña hace de la escena argentina”. Cf. FEINMANN, José Pablo. *Mafalda y la violencia argentina*. Página 12, 18 de maio de 2014. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-246484-2014-05-18.html>>

⁴⁷⁶ *Mafalda Marxista. Última Hora*, 31 de julho de 1975.

⁴⁷⁷ Em entrevista, Quino concede a seguinte declaração sobre a autocensura:

“—Precisamente por los temas de sus dibujos, ¿alguna vez lo censuraron por sus trabajos, lo persiguieron, le hicieron alguna visita, alguna advertencia?

— Sí, sí, en el año 76 tuve que dejar la Argentina, y bueno la Argentina siempre ha tenido mucha censura. Yo nací con regímenes militares, he conocido muy pocos gobiernos democráticos, y siempre, desde que empecé a publicar, me advirtieron toda la serie de temas que no se podían tocar, así que uno al final se autocensura también porque si uno se cría dentro de un ambiente así, al final se dice mejor tales temas no los toco.” Cf. BBC, 02 de dezembro de 2005.

partir de 1966, há um processo de recrudescimento do controle governamental sobre o campo cultural, que chega ao seu ápice no contexto do golpe militar de 1976. Quino afirma que a autocensura funcionava como um comportamento usual no seu âmbito profissional, mas que decidiu deixar a Argentina rumo ao exílio político na Itália em 1976 devido a uma advertência muito concreta: um grupo armado havia invadido a sua residência em Buenos Aires.

Apesar do significado antiautoritário de *Mafalda*, suas tiras não sofreram cortes ou vetos na Argentina. É possível levantar algumas hipóteses para explicar esse aparente paradoxo, desde à “incompetência” dos censores aliada à genialidade de Quino para burlar o sistema censório até o fato de que a publicação das tiras de *Mafalda* nos jornais e revistas argentinos passa a ser bastante restrita a partir do golpe de 1976, indicando talvez uma autocensura da imprensa. É possível, portanto, arriscar diversas conjecturas para tentar explicar as motivações da censura para não incomodar o percurso de uma personagem tão intransigente quanto *Mafalda*. Sua indiscutível popularidade, no entanto, pode ter se tornado uma das razões mais consistentes para compreendermos sua invulnerabilidade perante a censura: os censores não desconheciam o fato de que, por vezes, exercer cortes e proibições em peças de autores consagrados despertava a curiosidade do público e servia para conferir maior publicidade à obra.

Percebendo a censura como um campo mediado por relações que constitui e determina efeitos sociais, considero que a relação de *Mafalda* com a censura é complexa e um “aparente paradoxo” justamente porque a prática censória pode causar consequências que ultrapassam os atos de cortar, vetar e apreender obras artísticas. Como uma espécie de dano colateral, o controle do campo cultural exercido pelo Estado pode se comportar de maneira contingencial, atingir alvos secundários, causar vítimas fortuitas.

Neste sentido, *Mafalda* não sofreu cortes, mas seus editores — Daniel Divinsky e Ana María Miler — foram detidos e exilaram-se, assim como Quino. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, agentes da repressão recorreram aos seus desenhos para compor o cenário de um massacre de religiosos. Outro regime militar na América Latina mobilizava seu próprio sistema de censura para examinar e regular o conteúdo de um desenho animado “marxista” a ser exibido em seu canal oficial. Em outras palavras: os efeitos advindos da censura atingem diversas dimensões do campo social, se concretizam em âmbitos extra-institucionais que nos permitem vislumbrar com maior precisão sua incidência e o funcionamento da sua dinâmica na sociedade.

Mafalda não sofreu censura na Argentina: esta assertiva é passível de questionamento, ou sujeita à problematização. Os quadrinhos de Mafalda não foram proibidos pelo governo militar. No entanto, sua adaptação para o cinema em 1981 foi objeto de censura, e cortes a serem realizados na película foram indicados no roteiro.

Em setembro de 1979, Alberto León, advogado, membro da *Liga de Padres de Familia*, fora designado o novo diretor do *Ente de Calificación Cinematográfica*, sucedendo à gestão de Miguel Paulino Tato (1974-1978). Tato encerrava sua função de chefe da censura cinematográfica vangloriando-se de haver atingido durante sua gestão a cifra de 1200 filmes com cortes efetuados, 336 películas estrangeiras proibidas, e apenas uma argentina.⁴⁷⁸ À primeira vista, a designação de Alberto León poderia significar uma ruptura com as diretrizes censórias mais rigorosas levadas a cabo por Tato, afinal, em suas próprias palavras, não se considerava “*ni muy liberal, ni muy conservador. Estamos en 1978 y no en 1800 [...] No soy amigo de las revoluciones, sino de la evolución.*”⁴⁷⁹

No entanto, o novo chefe do *Ente de Calificación* assumia o cargo com declarações que também indicavam firmes convicções no tocante à realidade social argentina:

Acá problemas de drogas hay pero no en la medida que lo tienen otros países. Problemas de guerrilla y subversión tampoco hay en la medida en que lo tienen otros países. Tampoco hay problema de homosexualismo, como en otros países donde se exhibe públicamente. Aquí somos un país moral. Dentro del contexto actual del mundo entero, somos uno de los países más morales que hay.⁴⁸⁰

León, assim como Miguel Paulino Tato, já possuía experiência exercendo funções relacionadas ao serviço de censura: havia sido membro integrante do *Consejo Asesor* do *Ente de Calificación* durante a gestão de Ramiro de la Fuente (diretor do *Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica* desde 1963 e diretor do *Ente de Calificación Cinematográfica* a partir de fevereiro de 1969 até 1973).

A personagem de Alberto León está estreitamente relacionada à censura da película *El Mundo de Mafalda*: Pouco tempo depois de assumir a direção do *Ente* em 1978, León redige um informe ao diretor do *Instituto Nacional de Cine*, expondo suas críticas ao roteiro do filme: “*el personaje, esencialmente crítico y poco constructivo, en el guion en examen, no*

⁴⁷⁸ El doctor León ya asumió funciones. In: *Gaceta de los espectáculos*, ano XI- N°550, 7 de novembro de 1978, p. 184.

⁴⁷⁹ ¿Una nueva política en el Ente? In: *Heraldo del cine*, n. 2448, 9 de novembro de 1978.

⁴⁸⁰

*merece en principio objeciones fundamentales, salvo el de la parte final de la página 21, cuando se refiere al discurso que pronuncia Susanita, que no se considera prudente.*⁴⁸¹

León referia-se a uma cena do roteiro protagonizada por Susanita, personagem que representa o arquétipo antagônico ao de Mafalda: ultraconservadora, preconceituosa e egoísta. Susanita não compartilha das questões existenciais e reflexões humanistas de Mafalda, pelo contrário: sua aspiração é casar-se e ter muitos filhos, assumindo o papel tradicionalmente machista associado à mulher. Como a própria Susanita disse em sala de aula, para ela, “*el futuro perfecto del verbo amar es hijitos*”.

Como um mote introdutório à cena em questão, uma personagem denominada no roteiro como *salvacionista* — trajada em um hábito, pertencente ao Exército da Salvação — pede aos passantes na rua por “*una ayuda para los pobres desamparados*”. Há um corte para a cena principal: Susanita, do alto de uma banqueta-palanque, dedo em riste — como podemos ver na *imagem 13* —, brada aos seus amigos:

[Susanita haciendo discurso, sobre sillita. Mafalda y Felipe escuchándola]

SUS: Pueblos del mundo! Podemos permanecer cruzados de estómagos mientras media humanidad padece apetito?

(A ellos) Qué les pasa, por qué miran con esas caras, eh? También a mi me duele ver gente pobre!

MAF: No seas hipócrita!

SUS: Por favor créeme! Mira, cuando seamos señoras nos vamos a asociar a una fundación de ayuda al desvalido...Vamos a organizar banquetes donde se comerá pavo, pollo y lechón y todas esas cosas que se comen en los banquetes. Así recaudaremos fondos con qué comprar a los pobres harina, porotos, fideos, polenta y todas esas porquerías que comen ellos!

[Mafalda y Felipe dejan sola a Susanita, que termina su discurso y enrojece].⁴⁸²

O ofício do Chefe de Censura indicando os cortes a serem realizados na película de Mafalda é relevante por ao menos dois motivos principais: primeiro, até onde pude investigar, é o único exemplar disponível de documento emitido pelo órgão de censura nos últimos anos da ditadura militar argentina; segundo, é representativo de como atuava o *Ente de Calificación* nesse período, em sua última gestão antes da extinção do órgão de censura. A análise da passagem de *Mafalda* indicada por Alberto León também é relevante na medida em que fornece elementos sobre os temas suscetíveis de proibição pela censura. Ou seja, de algum

⁴⁸¹ Informe de Alberto León ao Diretor Nacional de Cinematografía, Comodoro Carlos Ezequiel Bellio. Buenos Aires, 12 de dezembro de 1978.

⁴⁸² Roteiro de *El mundo de Mafalda*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Imagem 13: cena da película Mafalda (produzida em 1979 e lançada em 1981)

modo, pode ajudar a esclarecer um dos questionamentos mais recorrentes quando o assunto é censura: por que os filmes eram proibidos? Como vimos ao longo da tese, os critérios utilizados pelos censores para efetuar cortes e proibições são variados, mas pode-se dizer que concentram-se em torno de alguns temas: menções religiosas, comportamentais, sexualidades e práticas sexuais consideradas “desviantes”, uso de entorpecentes, alusões a ideologias políticas consideradas “exóticas”, notadamente o marxismo.

O trecho suprimido de *Mafalda*, no entanto, é singular: expressa a intenção de ocultar a crítica a um sistema econômico-social de lógica excludente e os valores e práticas perversas advindas dos privilégios desfrutados pelas classes dominantes. Um tanto destoante da lógica censória habitual — até porque não lida, na maioria das vezes, com recursos discursivos típicos do gênero de *humor gráfico* —, a motivação para o corte parece ter sido provocada por uma questão de foro íntimo do chefe de censura, que, vinculado a grupos católicos, provavelmente se sentiu pessoalmente ofendido com a ironia fina do cartunista para tratar de atitudes hipócritas dos membros de fundações de amparo a pessoas carentes.

O corte imposto à *Mafalda* foi omitido dos meios de comunicação na época da estreia do filme, e, embora não existam levantamentos produzidos pelo organismo censório para contabilizar a quantidade de películas censuradas durante a gestão de Alberto León, a imprensa, de maneira geral, publicizou um número menor de artigos relacionados a filmes proibidos.

Alberto León ocupou o cargo de chefe de censura durante quase cinco anos ininterruptos — entre o fim de 1978 e 1983 —, no entanto seu desempenho frente ao *Ente* foi pouco explorado pela imprensa, assim como pela literatura especializada no tema. Para além de possuir uma “presencia mucho menos pintoresca que la de Tato”⁴⁸³, é importante levarmos em consideração duas observações de ordem mais conjuntural para compreender o início de um processo de flexibilização da censura cinematográfica nos últimos anos do regime militar argentino: a grande mobilização em torno da guerra das Malvinas e as expectativas, no início da década de 1980, em torno da criação de uma nova lei de cinema menos rígida que a então vigente.

O momento em que Alberto León assume a direção do *Ente* é também um momento de mudanças significativas na sociedade argentina: os movimentos sociais — sobretudo operário — voltam a ganhar força a partir de 1979, quando o projeto econômico levado a cabo pela ditadura militar começa a dar sinais de esgotamento; a agenda antissubversiva, com forte apelo nos anos iniciais do regime, deixa de ser um elemento central; a pressão internacional por justiça contra as violações aos direitos humanos ocorridas ao longo da ditadura, um movimento que adquiriu grande visibilidade após a passagem da *Comissão Interamericana de Derechos Humanos* (CIDH) na Argentina em setembro de 1979⁴⁸⁴. Como assinalaram Marcos Novaro e Vicente Palermo, é na década de 1980 que, pela primeira vez, o poder militar necessitava obter apoio social e político para governar, ao invés de julgá-los desnecessários.⁴⁸⁵ O relativo consenso que o golpe militar de 1976 havia arregimentado entre diversos setores da

⁴⁸³ Entrevista com Fernando Martín Peña e Paula Felix-Didier. GORODISCHER, Julián. Cuando Mafalda padeció la censura. Disponível em: <<https://museodelcineba.org/blog/cuando-mafalda-padecio-la-censura/>> Acesso em: 15 de agosto de 2018

⁴⁸⁴ A *Comissão Interamericana de Derechos Humanos* (CIDH) é um órgão pertencente à *Organização dos Estados Americanos* (OEA) criada em 1959 com a finalidade de promover a defesa dos direitos humanos nos países membros. A CIDH permaneceu na Argentina entre os dias 06 e 20 de setembro de 1979. Apesar do curto período, sua presença viabilizou mais de cinco mil denúncias de violações a direitos humanos e a existência de pelo menos 400 campos clandestinos de detenção. Cf. D’ANTONIO, Débora Carina. Derechos humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. In: *Tensões Mundiais*, World Tensions, 6, (11), 2010, p. 154.

⁴⁸⁵ NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *La dictadura militar (1976-1983): del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 358.

sociedade começava a ruir, assim como as vozes contra a censura levantavam o tom e começavam a se fazer ouvir em um espaço público que aos poucos se restabelecia.

Artistas e intelectuais, grupos atingidos e prejudicados de maneira mais direta pela censura, conseguem mobilizar um espaço de resistência que ganha cada vez mais consistência e visibilidade, encampado pela indústria cinematográfica local e por segmentos significativos da imprensa. O tom anti-censura — embora um tanto reacionário — pode ser percebido no artigo de Carlos Alberto Gaffet, membro da *Asociación de Productores de Películas*, intitulado "*La censura es nuestro flanco más débil*". O artigo foi publicado na revista *Heraldo del Cine* no mesmo mês em que Alberto León assume o cargo de diretor do *Ente*:

Tenemos que terminar con una serie de incongruencias que perjudican notoriamente al cine en la Argentina. Por ejemplo, nótese que la censura es la más rígida y estricta del mundo, pero a la vez la más estúpida. Existe un notable esfuerzo por parte del gobierno por superar la crisis que amenazó con destruir nuestro país. Los resultados ya se empiezan a notar en todos los aspectos. Hace casi tres años no se podía salir tranquilo a la calle. Hoy se respira paz y tranquilidad. Se realizó un Mundial de Fútbol que asombró a todos por su organización y el orden reinante. Estuve hace muy poco en Europa y es indignante la campaña tendenciosa acerca de la realidad en la que vivimos. Hay mucha mala fe en dicha campaña, pero entonces tratemos de no ofrecer flancos débiles y precisamente uno de ellos es la falta de alivio en la censura. Creo que en lugar de utilizarla como en un elemento lógico de control se ha convertido en una morda.za.⁴⁸⁶

Pode-se dizer que a dissolução do *Ente de Calificación* se constituía em uma medida quase impostergável com o prenúncio do retorno à democracia. No entanto, como assinalado em uma matéria do *Clarín*, os primeiros efeitos de um processo de flexibilização censória “*ya se habían dejado sentir al aflojarse durante los últimos tiempos del régimen militar el rigor de los censores*”.⁴⁸⁷ Com efeito, já em fins da década de 1970, era possível perceber sinais que indicavam que o sistema censório assumia uma dinâmica distinta de anos anteriores, mas é relevante assinalar que o processo de distensão não se deu apenas por parte do Estado: uma série de eventos, em grande parte proveniente da sociedade civil, foi responsável por exercer um movimento de resistência e oposição à censura.

No início da década de 1980, diversos atores exilados começam a retornar à Argentina. Hector Alterio, cujo nome constava nas listas negras, é um deles. Héctor Alterio — que iria anos mais tarde, em 1985, protagonizar a película emblemática da ditadura militar argentina, *La historia oficial* — volta do exílio na Espanha em 1980 para participar do filme *Tiro al aire*,

⁴⁸⁶ GAFFET, Carlos Alberto. *La censura es nuestro flanco más débil*. In: *Heraldo del Cine*, Buenos Aires, n. 2452, 7 de dezembro de 1978.

⁴⁸⁷ *Cine sin censura y desarrollo*. In: *Clarín*, 28 de fevereiro de 1984.

de Mario Sábato. À Hector Alterio somam-se outros atores, como Luis Brandoni, Soledad Sylveira, Bárbara Mújica, Federico Luppi, Miguel Ángel Solá e Ulises Dumont, entre outros.

Para além do elenco, as temáticas cinematográficas também foram renovadas nesse período. Héctor Olivera, Fernando Ayala e Sergio Renán, cineastas consolidados no cenário argentino, começavam a lançar produções que já não recorriam mais a metáforas e alegorias para tratar de temas da realidade cotidiana. Novos diretores — a exemplo de Alejandro Doria, Adolfo Aristarain, María Luisa Bemberg e Eliseo Subiela — também passam a incorporar em suas películas temáticas mais abertas relacionadas à violência, corrupção e questões de gênero.⁴⁸⁸ Se o grosso da produção cinematográfica durante o *Proceso* se centrou em películas *pasatistas*, de entretenimento — o que, na realidade, deixa entrever o contexto de repressão que assolava a sociedade na época —, permeadas de erotismos *light*, enredos *vaudevillescos* e comédias de erros de uma idílica vida familiar porteña, no início da década de 1980 os novos filmes trazem abordagens mais duras, inclusive elementos de denúncia das arbitrariedades cometidas pelo governo. Se por um lado, as inovações estéticas e temáticas se conformam como elementos-sintomas de um processo de flexibilização censória em curso, ao mesmo tempo são produtos que condicionam e permitem as transformações conjunturais, que se dão ao nível da estrutura sócio-política. Nesta última etapa da ditadura militar argentina, compõe-se um panorama mais complexo, no qual diversos elementos e atores que antes se encontravam contidos e silenciados passam a participar de maneira mais incisiva dos espaços de discussão, negociação e disputas que envolviam o processo de saída das forças armadas do poder.

No fim do ano de 1980 um grupo de atores e diretores de teatro passa a realizar reuniões assíduas em cafés da cidade de Buenos Aires com o intuito de debater uma questão chave nesse momento: como demonstrar a existência do teatro argentino nas condições

⁴⁸⁸ Estudos como *El cine argentino durante la dictadura militar*, de Fernando Varea e *Cine argentino: la otra historia*, de Sergio Wolf e Abel Posadas são obras de referência para consulta acerca das características formais e elementos estéticos da produção cinematográfica argentina entre os anos de 1976 e 1983. Alguns exemplos da renovação temática ocorrida a partir de fins da década de 1970 são: *El poder de las tinieblas* (1979), de Mario Sábato, *La isla* (1979) e *Los miedos* (1980) de Alejandro Doria, *La conquista del paraíso* (1980), de Eliseo Subiela, *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, *El hombre del subsuelo* (1981), de Nicolás Sarquis, *El agujero en la pared* (1981), de David Kohon, *Plata Dulce* (1982), de Fernando Ayala, *Volver* (1982), de David Lipszyc, *El arreglo* (1983), de Fernando Ayala, *El desquite* (1983), de Juan Carlos Desanzo e *No habrá más penas ni olvido* (1983), de Héctor Olivera. Vale a pena assinalar também Mercedes Sosa, como un pájaro libre (1983), documentário de Ricardo Wullicher que retrata o período de exílio e traz testemunhos sobre a censura que a cantora sofreu durante a ditadura militar. Cf. VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar*. Rosario: EMR, 2006; WOLF, Sergio; POSADAS, Abel. *Cine Argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

políticas então vigentes?⁴⁸⁹ A ideia resultante foi a realização massiva de espetáculos de teatro argentino contemporâneo, que tocasse em temáticas relacionadas aos problemas atuais do país e chegasse com facilidade ao grande público. Surge, no início de 1981, o *Teatro Abierto*, movimento de reação da classe artística teatral que em pouco tempo se transforma em um fenômeno de resistência contra o governo ditatorial. A repercussão de *Teatro Abierto* foi extraordinária, de caráter aglutinante e extensiva para outros campos culturais, criando-se outras formas similares de oposição ao regime na capital federal e em diversas províncias, como Danza Abierta, Música Siempre, Libro Abierto, Poesía Abierta, Tango Abierto e Folklore Abierto. As palavras de um dos idealizadores do Teatro Abierto, Oswaldo Dragún, declaradas 48 horas depois de um atentado a bomba que incendiou o *Teatro del Picadero*, onde apresentava-se a peça *Tercero incluido*, expressam a consistência adquirida pelo movimento: “*Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores y técnicos que conformaban una parte —importante pero una parte — del teatro argentino. Hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país.*”⁴⁹⁰ O impacto de *Teatro Abierto* ultrapassou os limites nacionais, retomou as técnicas de criação coletiva já em curso em outros países da América Latina, colocou nas ruas de Buenos Aires fileiras de manifestantes que marchavam sob o slogan “por un teatro popular sin censura.”⁴⁹¹ Com o cinema não foi diferente.

Inspirado no grande sucesso de *Teatro Abierto*, em novembro de 1981, o *Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino* redigiu uma petição ao governo com sete pautas imprescindíveis para a reestruturação do cinema argentino, dentre elas, a constituição de um Conselho Assessor Permanente no INC com representantes de entidades pertencentes ao meio cinematográfico e “la supresión de la censura, salvo la calificación para la salvaguarda de la minoridad.”⁴⁹²

A partir do momento em que a Argentina entra em guerra — e perde — com a Grã Bretanha pelas Ilhas Malvinas, as críticas contra o governo militar e o *Ente de Calificación*

⁴⁸⁹ Oswaldo Dragún, um dos líderes do movimento, propõe que o objetivo inicial do *Teatro Abierto* era “demostrar la existencia del teatro argentino”. Cf. ¿Qué es el Teatro Abierto? Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. In: *Revista Conjunto*, n. 60, 1984, p. 51-56.

⁴⁹⁰ GIELLA, Miguel Angel. *Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino*. Vol 1. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1991 [1981].

⁴⁹¹ Em 1983, *Teatro Abierto* adota o slogan. Cf. VILLAGRA, Irene. *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto 1982 y 1983*, Buenos Aires: Cooperativa El Zócalo, 2015, p. 34

⁴⁹² INSAURRALDE, Andrés. La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias: 1957/1983*. Vol.2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007, p. 705

Cinematográfica se tornam ostensivas. O cineasta Hector Olivera declarava em matéria do *Clarín* publicada em abril de 1982, durante o conflito das Malvinas, que

Debe eliminarse el Ente y determinar que sus funciones queden a cargo del Instituto. Es un absurdo burocrático que existan dos organismos nacionales para ocuparse del cine, con sendos edificios, funcionarios, empleados, etc., y esto no es lo fundamental, con criterios muchas veces contrapuestos. Por otra parte, mal puede el director nacional de Cinematografía dirigir el cine si en lo fundamental (temática y realización) las películas que el Instituto fomenta y estimula pueden después ser prohibidas o cortadas por el Ente.⁴⁹³

Posicionamentos como os de Hector Olivera, com um discurso que não coloca em cheque a existência de um organismo censório, mas sim sugere a permanência de um único Instituto que assuma as funções do *Ente*, passam a ser cada vez mais raras a partir da derrota da Argentina na Guerra das Malvinas. Em junho de 1982, a associação de *Directores Argentinos Cinematográficos* redige uma nota a *Secretaria de Cultura de la Nación* em tom muito mais incisivo e enérgico, exigindo o fim de toda forma de censura e das listas negras:

La tremenda quiebra de valores éticos que padece el país es la fuente generadora de todas sus carencias. La violencia física; la persecución de ideas; el impuesto ocultamiento de la realidad nacional – histórica, política o social -, son su consecuencia directa. [...] Nuestra posición al respecto es pública. Hemos dicho y repetido que somos parte de esa cultura; hemos defendido y defendemos la libertad, la nuestra y la de los demás; hemos adherido y adherimos al Estado de Derecho y a la Democracia. [...] Debemos cesar ya mismo toda forma de censura al pensamiento y la creación. La libertad de expresión, garantizada por nuestra Constitución, fue cercenada por este gobierno y por otros que lo antecedieron. Hay cineastas argentinos que aún hoy padecen el exilio. [...] Es impostergable que cesen las listas negras.⁴⁹⁴

É relevante observar que para além de um evidente discurso anti-censura, aparecem temas relacionados a distintas faces da repressão, expresso nas menções à listas negras, exílios, violência física e ocultamentos. Em dezembro de 1982, representantes da indústria cinematográfica marcham em direção a Casa Rosada exigindo, dentre outras pautas, o aparecimento com vida de Raymundo Gleyzer, Enrique José Juárez, Armando Alberto Imas e Julio Carboni, “*trabajadores de cine*” desaparecidos durante a última ditadura militar.⁴⁹⁵

Depois de iniciado o governo do general Roberto Eduardo Viola em 1981, já corriam rumores acerca da dissolução da Junta Militar. A censura seguia bastante debilitada. Já no ano de 1983, artistas perseguidos e exilados retornavam à Argentina, filmes que tinham sua exibição proibida puderam ser estreados, marchas a favor do cinema nacional e contra a

⁴⁹³ MARTÍN, Jorge Abel. *Cine Argentino 1982*. Buenos Aires: Legasa, 1983, p. 26

⁴⁹⁴ MARTÍN, Jorge Abel. *Cine Argentino 1982*. Buenos Aires: Legasa, 1983, p. 34

⁴⁹⁵ Enrique José Juárez, montador, desaparecido em dezembro de 1976; Armando Alberto Imas, assistente de direção, desaparecido em maio de 1977; Raymundo Gleyzer, cineasta, desaparecido em maio de 1976 e Julio César Carboni, iluminador, desaparecido em maio de 1977.

censura tomavam as ruas. A pressão por mudanças drásticas na política que regia a cinematografia argentina era embalada pelas expectativas de redemocratização.

Logo após as eleições nacionais de outubro de 1983 que levaram Raul Alfonsín (Unión Cívica Radical) ao poder, o novo presidente eleito declarou que os principais objetivos do seu governo seriam dedicados "a los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia". E Alfonsín se cercou de figuras emblemáticas do campo da cultura, que assumiram cargos centrais no novo governo.

Carlos Gorostiza, renomado dramaturgo — cujo nome constava nas listas negras da última ditadura —, grande entusiasta do *Teatro Abierto* é designado para o prestigiado cargo de Ministro de Cultura de la Nación. O escritor Pacho O'Donnell é nomeado Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires e o cineasta Javier Torre, diretor do Teatro General San Martín. Em 17 de novembro de 1983, os cineastas Manuel Carlos Antín e Ricardo Wulicher são designados diretor e vice-diretor do *Instituto Nacional de Cinematografía*. Com o restabelecimento das instituições democráticas, firmava-se um novo marco político que inaugurava uma fase distinta para a cinematografia, que passa a ser substantivada com o termo *pós-ditatorial*.

O ano de 1984 marca um momento-chave para a cultura cinematográfica argentina. Em janeiro de 1984 o crítico de cinema Jorge Miguel Couselo assume o *Ente de Calificación Cinematográfica*, procedendo a uma espécie de curto governo de transição marcado pela liberação de diversas películas que estavam proibidas. A missão principal de Couselo era realizar um levantamento dos filmes proibidos ou impedidos de circular entre os anos de 1969 e 1983; assim que o "Informe Couselo" com a lista de 727 películas foi revelado, Couselo se retira do cargo.

Em fevereiro de 1984 a lei 23.052 é promulgada, derogando o decreto-lei 18.019 que regia o regime de fiscalização de filmes desde 1968 e eliminando a existência do *Ente de Calificación Cinematográfica*. Dá-se início a um processo distinto, que coloca a intervenção estatal no campo da cultura em outros moldes. Em respeito à autonomia provincial, cujas autoridades detinham o direito de legislar sobre a matéria, o *Instituto Nacional de Cinematografía* passa a deter exclusiva jurisdição na capital federal e em territórios federais, e sua função primordial seria uma "*tarea esencialmente orientadora y en ningún caso*

reemplazará el juicio crítico de los espectadores.”⁴⁹⁶ A nova regulamentação garantia a preservação da integridade da obra fílmica, não sendo permitido ao órgão classificador efetuar ou exigir nenhum tipo de corte ou modificação nos filmes.

É relevante ressaltar que nenhum parlamentar das duas Câmaras se opôs à medida que extinguiu o *Ente de Calificación*. No contexto do processo de eliminação do organismo censório, o jornalista e crítico de cinema Jaime Potenze publica um artigo no jornal *La Nación* no qual realiza um apanhado histórico sobre as relações tecidas entre a Igreja Católica e o Estado, recordando desde a “*luna de miel que existió con el peronismo cuando éste implantó la enseñanza religiosa*”⁴⁹⁷ até a nomeação de indivíduos influentes no meio católico para assumir postos chaves — sobretudo no campo da educação e da cultura — na última ditadura militar. Na avaliação de Potenze, o novo sistema instituído com o fim do *Ente* significou um golpe na influência oficial exercida pela Igreja Católica.⁴⁹⁸ Considero que a extinção do organismo censório estatal, que previa a participação de membros de entidades católicas em sua composição, de fato, implica uma diminuição da esfera de atuação dos católicos no âmbito estatal. No entanto, há uma interessante observação a ser feita em relação a reestruturação do *Instituto Nacional de Cinematografía*.

A atividade de classificação indicativa do INC deveria ser integrada com representantes de organismos estatais vinculados a cultura, a educação e a proteção da infância e da juventude, além da participação de membros de entidades privadas, “en atención al pluralismo ideológico y religioso de la comunidad”. A nova *Comisión Asesora de Calificación* exercia a classificação em três salas (A, B e C) com nove membros cada uma, compostos por membros do INC, do Ministério da Educación y Justicia, da Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, do Ministério del Interior, críticos indicados pela Secretaría de Cultura de la Nación, membros do Culto Israelita, de Organismos Cristãos não católicos e *três representantes católicos*.⁴⁹⁹ Ou seja, mesmo com um espaço de atuação bastante reduzido, os católicos não saem completamente de cena no regime democrático.

Os representantes de cada sala assistiam a película completa, seguida de um debate onde cada membro, individualmente, apresentava sua justificativa para classificação

⁴⁹⁶ Cine sin censura. In: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de fevereiro de 1984.

⁴⁹⁷ POTENZE, Jaime. El fin de la censura; ahora el Código Penal. In: *La Nación*, Buenos Aires, 29 de fevereiro de 1984.

⁴⁹⁸ POTENZE, Jaime. El fin de la censura; ahora el Código Penal. In: *La Nación*, Buenos Aires, 29 de fevereiro de 1984.

⁴⁹⁹ *Clarín*, 16 de setembro de 1984.

indicativa. Se chegava ao resultado final por unanimidade ou maioria, e em caso de empate o filme deveria ser assistido pelas três salas.⁵⁰⁰

O novo regime de classificação estabelecia quatro tipos de películas: aptas para todo o público, aptas para maiores de 13 anos, aptas para maiores de 18 anos e as chamadas “*de exhibición condicionada*”, ou seja, pornográficas. As películas de exibição condicionada só poderiam ser exibidas em salas especiais destinadas especificamente a este tipo de produção, as quais deveriam ser identificadas com caracteres visíveis no exterior e deveriam abster-se de exibir fotografias, posters e desenhos. Mesmo com essas restrições, o cinema comercial de conteúdo erótico estava liberado, conhecido como o fenômeno de destape dos anos de 1980.

O cineasta Armando Bo foi, ao longo da última ditadura militar argentina, considerado archi-inimigo da censura. Armando Bo desafiou o serviço de censura produzindo dezenas de películas eróticas de caráter popular cuja singularidade era marcada pelo baixo orçamento e grande sucesso de público. Sempre protagonizadas por sua amante e musa inspiradora, Isabel Sarli, seus filmes tornaram-se alvos privilegiados da censura cinematográfica: quando não eram totalmente proibidas, sofriam diversos cortes nas cenas mais “picantes”. Das vinte e oito películas protagonizadas por Isabel Sarli, apenas duas foram liberadas sem cortes.

Insaciable tornou-se um dos casos de censura emblemáticos por sua extensa *via crucis* com a censura. O filme havia terminado de ser rodado em 1976, mas só pode ser exibido ao público após o fim do regime militar. Com a película completamente finalizada em fins de 1976, restava apresentá-la ao *Ente de Calificación* para obtenção do certificado de exibição — procedimento que, como previa Armando Bo em função de suas experiências prévias com o serviço de censura, havia pouquíssimas chances de ser concedido. Armando Bo decide então distribuir inicialmente a película nos Estados Unidos e Europa antes de submetê-la ao Ente, afinal, como sensatamente arguiu, “*aquí [na Argentina] no la mandé a calificar. ¿Para que? Para que la destrocen?*”⁵⁰¹

Insaciable foi submetida à avaliação do *Ente de Calificación Cinematográfica* pela primeira vez somente em 1979, e, de alguma forma, a profecia se cumpre: os censores não recomendaram cortes, simplesmente proibiram toda a película, por unanimidade. Alberto León, então chefe da Censura, “*expresaba como presidente y vocero del Ente de Calificación Cinematográfica que el film era vetado por unanimidad por todos los censores. Por el hecho*

⁵⁰⁰ CASARES, Giselle. El oficio de calificar las películas en democracia. *Página 12*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1984.

⁵⁰¹ El polemico Armando Bo. Nota não identificada. Museo del Cine Pablo Ducrós.

de que el argumento de la película se desarrollaba sob el caso de una ninfómana que no recibe en la ficción fílmica el tratamiento correspondiente.”⁵⁰² Apesar de peticionar diversos recursos contra a decisão do *Ente*, *Insaciable* teve sua exibição autorizada somente em agosto de 1984, com a classificação indicativa de *apta para maiores de 18 anos* (ver imagem 14). Em pouco tempo, os cinemas afixavam cartazes anunciando a grande estreia da película de Armando Bo proibida por sete anos, que agora seria exibida na Argentina sem cortes. *Insaciable*, “la única película argentina que, prohibida por el Proceso, ‘en salvaguarda de la moral pública’ no se pudo exhibir ni siquiera con cortes, ni mutilada” agora era amplamente divulgada nas manchetes de cartazes que mostravam poses provocativas da “pionera del destape”.

Enquanto o furor do “destape alfonsinista” tomava conta dos cinemas na Argentina, no Brasil, as pornochanchadas eram notícia velha. Contemporâneo do regime militar, o cinema erótico brasileiro começa a surgir como gênero no fim da década de 1960 e atinge o seu ápice na década de 1970, auge da repressão militar e da censura. A indústria de filmes eróticos se reproduziu em terreno fértil no Brasil, com grandes sucessos de bilheteria: das vinte e cinco maiores bilheterias entre os anos de 1970 e 1975, nove eram pornochanchadas, capitaneadas por *A Viúva Virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, que atingiu a incrível audiência de 4 milhões de espectadores.⁵⁰³

Em meados da década de 1980, a indústria da pornochanchada brasileira já contava com vinte anos de carreira e, apesar da censura, as comédias eróticas conseguiam chegar a um amplo público. O processo de flexibilização da censura no Brasil ocorre de maneira bastante distinta daquele vivenciado na Argentina: em fins da década de 1970 percebe-se um afrouxamento dos critérios de censura. Esta tendência sofre um recuo com a presença de uma personagem de viés bastante autoritário na direção da Divisão de Censura. Em comparação com o processo de transição relativamente curto no contexto argentino, no Brasil, com uma ditadura militar que se prolongou durante vinte e um anos e um período de transição que

⁵⁰² *Revista Ahora*, 6 de setembro de 1984.

⁵⁰³ SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito pornôs: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicações e Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, agosto de 2000, p. 43



Imagem 14: Posters do filme *Insaciable* (produzido em 1976, lançamento em 1984)

durou nove anos⁵⁰⁴, o processo de flexibilização censória certamente apresentou influxos, recuos e avanços distendidos em um decurso de tempo mais extenso.

Diferentemente da Argentina onde nos últimos anos de ditadura a censura cinematográfica tende a um processo refluxo sob a gestão de Alberto León, a censura brasileira na década de 1980 é marcada pelo aparecimento de uma figura emblemática: Solange Maria Teixeira Hernandez, também conhecida como *Solange Tesourinha*.

Solange Hernandez chefiou a Divisão de Censura de Diversões Públicas entre os anos de 1981 e 1984, durante a gestão de Ibrahim Abi-Ackel, então Ministro da Justiça. Ao assumir a chefia da DCDP, o organismo possuía 279 funcionários, 87 lotados em Brasília e o restante alocados nos serviços de censura estaduais. Em 1981, ano em que Solange assume a direção do órgão, foram analisadas 56.877 letras de músicas, das quais 1.168 foram proibidas. À primeira vista pode parecer um montante elevado, mas na opinião de Solange Hernandez, a quantidade de obras analisadas era insuficiente, sobretudo devido à falta de orçamento e à carência de funcionários no quadro de pessoal.⁵⁰⁵

A designação de uma personalidade autoritária como Solange Hernandez para chefiar o organismo de censura no início da década de 1980 nos permite tecer algumas considerações: enquanto na Argentina este momento correspondeu a uma fase de flexibilização da censura, no Brasil, com Solange Hernandez frente à DCDP, observamos um ponto de inflexão que inicia uma fase de maior rigor censório.⁵⁰⁶ Este recrudescimento da censura inaugurado com Hernandez pode ser percebido através de diversos indicativos, um deles é o levantamento e comparação do registro de obras analisadas nos anos anteriores e durante a sua gestão. Em

⁵⁰⁴ O período conhecido como *abertura* no Brasil é, geralmente associado ao governo Geisel (1974-1979). Uma interessante terminologia proposta por Adriano Codato é que o governo Geisel seria referente a uma terceira fase de *transformação* do regime militar: Uma primeira fase, de constituição do regime político ditatorial-militar corresponde aos governos Castello Branco e Costa e Silva (de março de 1964 a dezembro de 1968); uma segunda fase, de consolidação do regime ditatorial (que coincide com o governo Medici: 1969-1974); uma terceira fase, de transformação do regime ditatorial-militar (o governo Geisel: 1974-1979); uma quarta fase, de desagregação do regime ditatorial-militar (o governo Figueiredo: 1979-1985); e por último, a fase de transição do regime ditatorial-militar para um regime liberal-democrático (o governo Sarney: 1985-1989). Apesar da eleição de um civil em 1985, contemplar o período compreendido entre os anos de 1985 e 1988 como fase de transição é fundamental para a análise desenvolvida nesta tese, uma vez que o organismo censório estatal só é extinto com a promulgação da Constituição Federal de 1988. Cf. CODATO, Adriano. Uma história política da transição brasileira. In: *Rev. Sociol. Polít.* n.25. Curitiba, nov. 2005, p.165

⁵⁰⁵ Série Censura Prévia, Subsérie música, parecer n.2390/79, 24 de junho de 1979, parecer n. 098, 06 de agosto de 1981 e parecer n. 3425, 20 de janeiro de 1982. Relatórios anexados ao pareceres. Caixa 96 e 102, respectivamente

⁵⁰⁶ Esta observação não se aplica ao campo da imprensa, uma vez que o governo diminui a pressão à imprensa escrita entre os anos de 1975 e 1978.

relação à esfera musical, em 1973 foram proibidas 156 canções; no ano de 1976, 198 e no ano de 1980, 458 canções vetadas, atingindo a significativa cifra de 1.168 músicas proibidas em 1981, primeiro ano de Solange Hernandez no comando do serviço de censura. De acordo com Maika Carocha, a fase final da censura musical, entre os anos de 1973 e 1985, é emblemática na medida em que nesse período o número de vetos aumentou drasticamente, destoando da abertura política em vigor naquele momento.⁵⁰⁷ Mas outros campos artísticos também seguiram esta tendência?

Em um estudo de fôlego sobre a censura no campo teatral, Miliandre Garcia aponta que o período compreendido entre os anos de 1975 e 1978 corresponde a uma fase de relativa flexibilização do controle sobre o teatro, expresso na descentralização dos trâmites censórios em conformidade com o processo de abertura política, o que “indicava que a produção teatral deixava de representar perigo à moral e aos bons costumes e à segurança nacional”⁵⁰⁸. Segundo a historiadora, essa fase é interrompida justamente porque, “de 1981 até início de 1985, houve um recrudescimento da atividade censória e uma retomada da censura política com a entrada de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e a admissão de Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da DCDP”.⁵⁰⁹

Em relação ao cinema, a dinâmica censória se comporta de maneira singular. Seguindo a tendência de outras áreas, a partir de 1975 percebe-se um maior rigor censório voltado para as películas exibidas na televisão, onde passava a se concentrar a maior audiência, enquanto os filmes destinados à exibição nas salas de cinema passam por um processo de liberação⁵¹⁰. Esse processo também é apontado por Leonor Souza Pinto que assinala o período de 1975 a 1988 como uma fase marcada por

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.

⁵⁰⁷ CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 14

⁵⁰⁸ GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar. (1964-1985). Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 22

⁵⁰⁹ GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar. (1964-1985). Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em História da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008, p. 21

⁵¹⁰ Vale ressaltar que práticas comuns entre as décadas de 1960 e 1980 como a do “televisinho” e das “telepraças” ampliavam o potencial de audiência televisivo.

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.⁵¹¹

Em outras palavras: a censura cinematográfica muda o foco, mas continua atuante. Através da análise dos dados na tabela 5, podemos perceber que a atividade de censura cinematográfica foi intensa entre os anos de 1974 e 1978, com um número expressivo de películas examinadas. É interessante perceber que no ano de 1972 apenas 6.144 filmes foram examinados, e três anos depois, em 1975, esse número atinge a incrível cifra de 24.344 filmes. É possível assinalarmos dois movimentos em curso na década de 1970: o primeiro, referente a um processo de adoção de novos valores comportamentais sobretudo entre os jovens de classe média. O segundo diz respeito ao surgimento e expansão de uma sociedade de consumo, pronta para absorver uma enorme quantidade de bens culturais, muitas vezes de natureza erótica; neste momento, a indústria das pornochanchadas avançava em pleno vapor.

Tabela 5									
Estimativa de películas vetadas/examinadas entre os anos de 1972 e 1983									
	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1981	1983
Filmes examinados	6.144	7.309	10.458	24.344	23.231	9.346	9.553	3.873	3.184
Filmes proibidos	19	37	13	19	06	40	24	—	51

Tabela elaborada a partir dos relatórios anuais da DCDP (não há dados referentes aos anos de 1979 e 1980). Fonte: Fundo DCDP. AN/DF

Já em relação aos índices de filmes proibidos, verificamos maior incidência durante o ano de 1983, referente ao período em que Solange Hernandez esteve à frente da DCDP, —o que significou um período de recrudescimento na censura. Talvez o número de películas proibidas em 1981 também represente um momento de enrijecimento censório relativo aos filmes que poderiam ser exibidos na televisão.

⁵¹¹ PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, C. M. de F., ROMÃO, J. E. E. & LEAL, S. (Orgs). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006, p. 76.

Em relação ao fenômeno televisivo que ganhava terreno entre as décadas de 1960 e 1980, Rafael Vieira chama a atenção para um aspecto curioso: já na década de 1960, período no qual nem 20% da população possuía televisores em suas casas — e a cobertura elétrica era precária em diversos locais do país —, a televisão passou a concentrar as verbas publicitárias superando o rádio e as revistas, por exemplo, que atingiam um público maior.⁵¹² Se por um lado a televisão representava um objeto de fetiche, um “símbolo da modernidade”, por outro o consumo de aparelhos de TV foi impulsionado no início dos anos década de 1970 pelo que se convencionou chamar de “milagre econômico”, uma série de medidas que permitiram uma explosão de crescimento econômico no Brasil. A televisão se popularizava, as concessões para exploração do serviço televisivo se multiplicavam, a indústria nacional de radiodifusão se desenvolvia a pleno vapor. Assim como os telespectadores, os censores também voltavam seus olhares para as telas — e emissoras — de tv.

Na medida que se consolidava um grande veículo de comunicação de massa no Brasil, os critérios que baseavam a prática censória também passavam por transformações. É por exemplo o caso de processo de censura da película *O conformista* (de Bernardo Bertolucci, 1970). Em 1971 o filme teve sua exibição nos cinemas liberada somente para maiores de dezoito anos, uma vez que os censores consideravam que apenas adultos seriam capazes de compreender a abordagem política do fascismo que estava presente na obra. Mas o que chama a atenção é que além de ter classificação de impropriedade para menores de 18 anos nos cinemas, o filme foi vetado para exibição na TV proibida. Somente em 1988 *O conformista* teve sua exibição autorizada para a televisão na faixa das 22h, classificação justificada pelo serviço de censura devido às cenas de violência e de pederastia (aspectos que foram pouco explorados pelos censores que avaliaram a película em 1971)⁵¹³. De modo geral os critérios adotados pelos censores mudavam com o passar do tempo e iam perdendo a tônica político-ideológica, mas eles permaneciam vigilantes sobre o potencial “permissivo” da televisão.

Em 1980, o cineasta argentino Héctor Babenco submete à apreciação da DCDP a película *Pixote, a lei do mais fraco*: o filme foi liberado para o cinema no mesmo ano em que

⁵¹² Uma excelente análise sobre o funcionamento da censura televisiva durante a ditadura militar brasileira pode ser consultado em: VIEIRA, Rafael de Farias. *Quando a babá eletrônica encontrou a integração nacional: ou uma história da censura televisiva durante a ditadura militar (1964-1988)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016

⁵¹³ Processo censório de *O conformista*, 12 de julho de 1971. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Sub-série Filmes. AN/DF

foi submetido ao serviço de censura, mas só consegue o certificado de autorização para exibição na televisão cinco anos mais tarde, em 1985, ainda assim com trinta e oito cortes a serem efetuados e com horário de veiculação para após as 23h⁵¹⁴. *Macunaíma*, grande sucesso de Joaquim Pedro de Andrade lançado em 1969 nos cinemas só consegue certificado de exibição da versão integral na televisão em julho de 1985, mesmo a distribuidora tendo realizado o primeiro pedido de liberação no ano de 1978.⁵¹⁵ Casos similares foram recorrentes na década de 1980 e em sua maioria os processos apresentaram recursos ao Conselho Superior de Censura; ou seja, os pedidos de liberação para televisão realizados em primeira instância, à DCDP, foram negados ou deferidos com cortes, fazendo com que os distribuidores entrassem com recurso ao CSC.⁵¹⁶

E a censura cinematográfica continua atuando na década de 1980 não apenas direcionada ao controle televisivo. Em relação às temáticas vetadas pela censura, há uma interessante observação a ser feita a partir da análise de alguns pareceres censórios. Leonor Souza Pinto propõe uma periodização para a censura cinematográfica no Brasil que compreende o intervalo entre os anos de 1969 e 1974 marcados por um controle maior sobre conteúdos de natureza político-ideológica.⁵¹⁷ Com efeito, nesse período, a censura se mostra mais atenta e vigilante às menções de natureza político-ideológica, mas isso não implica dizer que esse alvo desapareça da mira dos censores por completo na década de 1980.

A próxima vítima (1983, de João Batista de Andrade) foi uma das películas cujo processo de liberação se estendeu por anos a fio devido aos diversos pedidos de revisão de cortes. O diretor, inconformado, alegava que as supressões solicitadas eram prejudiciais à narrativa fílmica, já que eliminava “as opiniões dos personagens sobre aspectos policiais e políticos”⁵¹⁸. De fato, o documento que contém a lista de cortes assinado por Solange

⁵¹⁴ Lista de 38 cortes a serem efetuados. Assinado pelo Chefe de Censura Coriolano de Loiola Fagundes. Brasília, 30 de maio de 1985. Censura Prévia. Filmes. AN/DF

⁵¹⁵ Ofício da Eletro Filmes ao Presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Pereira de Menonça. 18 de julho de 1981. AN/DF

⁵¹⁶ Outros casos notórios foram: *A Dama da Zona* (1979), de Ody Fraga, liberado para televisão em 1986; *A casa assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, liberado para tv em 1983; *A árvore dos sexos* (1977), de Silvio de Abreu, liberado para tv em 1983; *A força dos sentidos* (1979), de Jean Garret, liberado para o cinema em 1986;

⁵¹⁷ PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, C. M. de F., ROMÃO, J. E. E. & LEAL, S. (Orgs). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006, p. 76.

⁵¹⁸ Ofício da Eletro Filmes ao Presidente do Conselho Superior de Censura. Brasília, 01 de novembro de 1983. Fundo DCDP. AN/DF

Hernandes contempla a supressão de cenas com teor político evidente, a maior parte delas com uma crítica direta à instituição policial. Uma das cenas consideradas mais graves é referente a tomada em que o protagonista, em uma passeata política, diz para sua companheira: “essa eleição é uma puta mentira, não vai dar em nada outra vez...a polícia mandando mais que o governo...e o pior é que essa mesma gente ainda vota no PDS, porra!”⁵¹⁹

Em 1982, depois de saber do veto à sua canção *Papai me empresta o carro*, a cantora Rita Lee escreve uma carta à Solange Hernandez na qual realiza uma interessante ponderação sobre a questão da liberalização do regime.

Papai me empresta o carro não é uma música com contornos políticos. Aliás, toda a minha obra não o é. Por isso, é difícil, de minha parte, compreender porque a perseguição em relação as minhas músicas, ainda mais em uma época de liberalização do regime.⁵²⁰

Apesar de verificarmos nos pareceres da década de 1980 a existência de cortes de cunho político-ideológico, sobretudo durante a gestão de Solange Hernandez, sem dúvida a conjuntura política nacional passava por mudanças decisivas. A partir do final da década de 1970, com o impulso gerado sobretudo pela derrogação parcial das medidas de exceção em 1978 e com o movimento pela anistia em 1979, a repressão no campo cultural passa a funcionar a partir de uma lógica menos instrumental e mais conjuntural. Se assinalo aqui um período de recrudescimento censório ao qual corresponde a gestão de Solange Hernandez à frente da DCDP, é importante situar que esta foi uma dinâmica circunscrita a este intervalo, e que outras variáveis desafiaram a linearidade dessa configuração. Em outras palavras: o caráter conservador e autoritário que deu o tom da política censória entre os anos de 1981 e 1984 não ficou imune a movimentos vinculados às mudanças conjunturais em curso que representaram resistência e oposição a essa configuração. E isso pode ser percebido através das novas temáticas cinematográficas que surgem nesse período. Dois casos emblemáticos foram *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman e *Pra frente, Brasil!* (1982), de Roberto Farias.

Antes de se tornar filme, *Eles não usam black-tie* foi uma peça de teatro escrita por Gianfrancesco Guarnieri estreada em 1958. A peça foi uma obra inovadora no campo teatral,

⁵¹⁹ Lista de cortes assinada pela chefe da censura Solange Maria de Teixeira Hernandez. Brasília, 30 de setembro de 1983.

⁵²⁰ Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.5471 /82, 06 de janeiro de 1982. Carta anexada ao processo.

trazendo, pela primeira vez, a figura de um operário como protagonista e o drama da luta operária como elemento fundante da luta de classes.

A película, lançada em 1981 com direção de Leon Hirszman e roteiro de Guarnieri manteve a narrativa realista e uma releitura da atualidade original da peça: os conflitos, tensões e impasses da classe trabalhadora no fim dos anos de 1970, trazendo como referência o novo movimento operário que se constituía com o avanço da crise econômica gerada pela modernização conservadora encampada pelo governo militar.

O filme é construído a partir do drama de uma família operária, cujo cerne é a relação antagônica entre Otavio, um pai sindicalista, líder do movimento grevista que fora preso no tempo da ditadura militar (interpretado por Gianfrancesco Guarnieri) e Tião, o filho alienado, jovem de ambições burguesas, o fura-greve.

A greve que estoura na fábrica onde pai e filho trabalham é o pano de fundo e o gancho que desencadeia o dilema entre encampar ações coletivas e escolher saídas individuais para lidar com a opressão, para lutar por melhores condições de trabalho.

Em 1980, a atualidade desconcertante de *Eles não usam black-tie* é justamente sua habilidade em expor as inquietações relacionadas à condição de um país que ainda se encontrava submetido às arbitrariedades do regime militar, que estava inclusive vivendo nas greves que eclodiram por todo o país no fim dos anos 1970 o drama retratado na telas. Com *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman alcança enorme sucesso de crítica e público, sendo contemplado com o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza de 1981.

Com esse breve resumo da narrativa de *Eles não usam black-tie*, pode-se perceber que, apesar de utilizar uma linguagem comercial, a temática central da obra gira em torno das lutas da classe trabalhadora; guarda, em certa medida, a expectativa de politizar o espectador. E os censores captaram essa mensagem, como bem assinalou a censora Odila Valadares: “o que merece relevo é o questionamento político a que o discurso é passível de induzir”.⁵²¹ A análise de outra censora, no parecer 3460/81, também ressalta o conteúdo político-ideológico do filme mas o que realmente chama a atenção são os comentários tecidos sobre aspectos significativos desse momento de transição no país:

aborda assunto de cunho político, especificamente, problemas de operariado em greve — ABC paulista — mostrando lideranças com soluções agressivas via sindicato e a neutralidade, bem como a atuação de operários delatores. [...]

⁵²¹ Parecer 3395/81. Brasília, 10 de setembro de 1981. Fundo DCDP. AN/DF

Pior do que a temática — movimento grevista — que é “politicamente quente”, sempre desencadeador de polêmicas, em qualquer tempo, situação política ou país, é a convergência contextual enfatizando o desprezo familiar, da noiva, do bairro e da própria comunidade grevista à “ovelha negra” que não aderiu à greve, à revelia de qualquer proselitismo, apelando para a liberdade democrática existente no país, e, sobretudo, ao direito de seguir seu próprio direito de escolhas e atitudes.[...]

O assunto é deveras tendencioso, contendo um estopim de pólvora, porém, realidades, atualmente existentes e impossíveis de silenciá-las sem esbarrar na tão falada Abertura Política.

Se alguma restrição houver — será alardeada incontinenti pelos interessados — e certamente, e liberado mais tarde em outras instâncias em consonância com o diálogo de inteiração política existente, garantindo, destarte, uma promoção gratuita, além de corroborar nos malefícios de sua mensagem dirigida. ⁵²²
(grifos meus)

Liberado com restrição etária máxima de proibido para menores de 18 anos e com a indicação de corte em duas cenas, “a que torna a polícia repulsiva” e “a chegada do fusca da polícia e o desembarque de dois truculentos policiais”⁵²³, *Eles não usam black-tie* foi um grande sucesso de bilheteria nos cinemas brasileiros. Retomando o trecho do parecer censório reproduzir acima, gostaria de tecer algumas considerações que considero relevantes. Em primeiro lugar, a percepção da censora, no início da década de 1980, de um novo clima político, “a tão falada abertura política”. Na apreciação da técnica de censura, mesmo o filme sendo um “estopim de pólvora” o ato de vetá-lo seria absolutamente inútil, uma vez que certamente seria “liberado mais tarde em outras instâncias em consonância com o diálogo de inteiração política existente”. Sem dúvidas a censora se referia à atuação do Conselho Superior de Censura, recém-criado como instância recursiva às decisões emitidas pelo órgão de censura. E ela tinha razão, porque os distribuidores imediatamente recorreram ao CSC solicitando o reexame da classificação indicativa estipulada pela DCDP. Nesse sentido, se a emergência de um sujeito autoritário à frente do organismo censório representa um recuo no processo de desmonte da censura, por outro lado, o surgimento do *Conselho Superior de Censura* e sua atuação como elemento limitador do trabalho da DCDP pode ser compreendido como um elemento fundamental para a descompressão do regime militar naquele momento. É importante ressaltar: o CSC é um órgão estatal, ou seja, sua própria emergência indica uma nova conformação no cenário político e o fortalecimento do espaço público. Pode ser considerado, neste sentido, um importante passo para o desmonte gradual da censura de diversões públicas.

⁵²² Parecer 3460/81. Brasília, 08 de setembro de 1981. O nome da técnica de censura está ilegível.

⁵²³ Parecer 3406/81. Técnico de censura Dalmo Paixão. 10 de setembro de 1981.

Na realidade o Conselho Superior de Censura teve sua criação prevista em 1968, mas em razão do recrudescimento do regime e da promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, não pôde ser efetivado. O CSC foi efetivamente constituído somente em setembro de 1979, na gestão do ministro da Justiça Petrônio Portella, justamente com a competência de rever, em grau de recurso, as decisões censórias proferidas pelo diretor-geral do DPF (Departamento de Polícia Federal) e pela DCDP.⁵²⁴ O CSC deveria ser composto por 16 membros representantes de organismos estatais e da sociedade civil, mas formou-se com doze: o jornalista Roberto Pompeu de Souza, representante da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), João Emílio Falcão (Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos), Lafayette de Azevedo Pondé (Conselho Federal de Educação), Alcino Teixeira de Melo (Embrafilme), Arabela Chiarelli (Fundação Nacional do Bem-estar do Menor - Funabem), Pedro Paulo Wandec de Leoni Ramos (Ministério das Comunicações), Octaciano Nogueira (Ministério da Justiça), Daniel Rocha (SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Guy de Castro Brandão (Ministério das Relações Exteriores), Geraldo Sobral Rocha (Abraci - Associação Brasileira de Cineastas), Orlando de Miranda (Serviço Nacional do Teatro) e Ricardo Cravo Albin (Abert - Associação Brasileira de Rádio e Televisão). O CSC estreia em grande estilo: começa a funcionar em janeiro de 1980 e sua primeira determinação é a derrogação de uma proibição que estava vigente há quase uma década: o musical *Calabar*, de Chico Buarque, que havia sido proibido cinco vezes pelo diretor do DPF na década de 1970, agora poderia ser assistido por maiores de 14 anos.

No entanto, mesmo após a criação do CSC e sua utilização como instância de recurso privilegiada às decisões proferidas pela DCDP (a partir da sua criação, os artistas que não concordavam com os vetos passaram a recorrer diretamente ao CSC, ao invés do DCDP), diversas obras foram proibidas. No entanto, como assinala Ricardo Cravo Albin, o CSC representou, acima de tudo, o debate acerca dos limites impostos por um órgão adaptado para ditar regras no cenário cultural brasileiro.⁵²⁵

O processo de *Eles não usam black tie* é particularmente atraente justamente porque é bastante completo, composto por dezenas de pareceres, relatórios, solicitações. Dentre eles,

⁵²⁴ Decreto nº 83.973, de 13 de setembro de 1979.

⁵²⁵ ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. p. 16

temos em apenso, um longo, divertido e instigante parecer de Roberto Pompeu de Souza Brasil, relator do *Conselho Superior de Censura*, manifestando-se em relação ao parecer específico da censora que tece duras críticas ao CSC:

A simples respeitabilidade do alto nível dessa ficha técnica constitui, por si mesma, um pressuposto de excelência dessa produção de cinema nacional. Pressuposto que, na verdade, se viu magnificamente confirmado pela excepcional qualidade artística e técnica desta nova obra de Leon Hirszman, a qual se evidencia aos olhos e à sensibilidade do público brasileiro nas cidades onde o filme já se encontra em exibição, e à consagração internacional dos já muitos e ilustres prêmios conquistados, entre os quais avulta o Leão de Ouro conferido pelo Prêmio da Crítica Internacional no último, recente, Festival de Veneza, onde conquistou, igualmente, o prêmio do Office Catholique du Cinema. E o que a Embrafilme requer, no recurso a este Conselho constante do presente processo é, na verdade, — e aqui antecipo a conclusão de meu parecer — pouco demais: que se rebaixe o nível da classificação etária de sua impropriedade de 18 para 16 anos. Não teria dúvidas de propor tal rebaixamento para 14 ou até para 10 anos de idade, não fosse assemelhar-se-me uma heresia jurídica o dar-se provimento a recurso para além do requerido pelo recorrente.

Com efeito, rebusquei nas folhas deste processo, assim como numa cuidadosa revisão pessoal do próprio filme, as possíveis razões de tão alto nível de classificação etária que lhe foi imposto pela DCDP. No filme, nada encontrei. Pelo contrário: o que nele vi foi uma admirável lição para a juventude, desde os seus primeiros níveis etários, lição de validade inquestionável, aliás, para os homens de boa vontade de todas as idades. A lição de que todos os radicalismos — sejam os da emocionalidade ou os da brutalidade — a nada levam, ou melhor, levam sempre à multiplicação e nunca à solução dos problemas humanos. [...]

O motivo real de tanto rigor na classificação etária contra “Eles não usam black-tie” aparece, com nitidez, no parecer da técnica de censura presente às fls. 10 e verso do processo, mais precisamente em um trecho, carregado de prevenção e ressentimento, tão fortes quanto indistigáveis e inexplicáveis, contra três entidades: o filme e seus autores; este Conselho Superior de Censura e talvez, acima de tudo, a própria “abertura política”. Basta passar-lhe os olhos superficialmente, que seja: “O assunto é deveras tendencioso, contendo um estopim de pólvora, porém, realidades, atualmente existentes e impossíveis de silenciá-las sem esbarrar na tão falada Abertura Política. Se alguma restrição houver — será alardeada incontinenti pelos interessados — e certamente, e liberado mais tarde em outras instâncias em consonância com o diálogo de inteiração política existente, garantindo, destarte, uma promoção gratuita, além de corroborar nos malefícios de sua mensagem dirigida”

O raciocínio, — malgrado alguma ligeira obscuridade de expressão — é, como se verifica, de uma evidência solar: o assunto do filme, deveras tendencioso, contém um estopim de pólvora (uma pequena greve operária, intencionalmente pacífica), que decerto melhor seria não fosse possível existir, ou, pelo menos, se pudesse silenciar sobre sua existência (Ah, que saudades da censura à imprensa e do AI-5!); mas acontece que isso são coisas que hoje, lamentavelmente, não se podem impedir ou, sequer, calar por força dessa “tão falada Abertura Política” (assim mesmo, em odiosas e odiadas maiúsculas); e, além disso, se a pobre e desamparada Censura desses difíceis tempos de abertura ousasse alguma restrição ao certificado liberatório do maligno filme, dúvida não haja de que ele seria maleficamente “liberado mais tarde em outras instâncias” (assim mesmo também, em odientas maiúsculas, além de no plural, não se sabe bem por que, a menos que se tenha pretendido acrescentar, à modesta instância deste Conselho, a altíssima instância do Senhor Ministro de Estado da Justiça, instâncias essas desgraçadamente “em consonância com o diálogo de inteiração política existente” (oh, por que, afinal, tem essa nossa gente o direito de inteirar-se do diálogo político existente?); e culminando, por fim, em tantas e tão malherosas adversidades censórias, tudo isso haveria de resultar em insuportável benefício dos subversivos produtores da obra maléfica, que, assim, se locupletariam de “uma promoção gratuita”, a “corroborar na elevação dos malefícios de sua mensagem dirigida”.

E qual é, afinal, repito, a tão maléfica mensagem dirigida pelo filme maligno às desprevenidas audiências interditas a menores de 18 anos? A de que as reivindicações salariais dos trabalhadores brasileiros só deve recorrer à greve se fracassarem todos os anteriores recursos

suasórios, inclusive, e sobretudo, os da negociação; e se, contudo, à greve acaso se chegar, deve-se, acima de tudo, evitar a liderança emocional dos radicais e a prática de atos que levem a qualquer tipo de radicalização.

Ora, basta, Senhores Conselheiros: Pelo provimento do recurso, com a seguinte justificativa de improbidade: “cenas de violência”.⁵²⁶

Uma vez que o recurso da Embrafilme foi acatado pelo CSC, *Eles não usam black-tie* obteve o rebaixamento da classificação etária e foi liberado nos cinemas para maiores de 16 anos. Em julho de 1985, uma decisão emitida pelo próprio Fernando Lyra, então Ministro da Justiça, levando em consideração “o valor técnico-artístico do filme e sua importância no cenário cultural brasileiro”, libera *Eles não usam black-tie* para veiculação televisiva após às 21h, sem cortes.⁵²⁷

Os elementos presentes no parecer do relator do *Conselho Superior de Censura* permitem-nos perceber o andamento da cena política e as mudanças nos perfis institucionais em curso nesse período. Através dele, é possível apreender a mobilização de novos atores que entram em cena na década de 1980, desafiando, como vimos, as decisões do organismo censório. Esse parecer é ilustrativo para percebermos que, apesar do enrijecimento censório representado pela direção da DCDP, esse movimento não é imune à oposição empreendida por novos atores e instituições, variáveis que passam agora a influenciar o jogo político. E outros atores entram em cena: talvez embalado pela regulamentação do CSC, o Judiciário a partir de 1979 passa a ter uma atuação mais incisiva no campo de batalha pela liberação de obras censuradas. É o caso, por exemplo, do processo de censura da película franco-japonesa *O Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima.⁵²⁸ *Império dos sentidos* foi proibido pela DCDP em 1977 e teve sua exibição liberada em 1980 após extenuante luta judicial contra a censura. A liberação da película foi precedida de um episódio curioso que desgastou ainda mais a imagem do serviço de censura: Paulo Abi-Ackel, filho adolescente do então ministro da Justiça, Ibraim Abi Ackel, assistiu ao filme proibido em uma sessão especial para jornalistas. Esta prática de “sessões especiais” na verdade não era infrequente, mas causava uma grande repercussão na imprensa. E fatos como esse reverberavam na população, como comprova uma carta enviada à DCDP em setembro de 1983. O missivista escrevia à “Dona Solange” para pedir que os filmes eróticos não fossem mais proibidos ou sofressem cortes. O

⁵²⁶ Relator Roberto Pompeu de Souza Brasil. 19 de novembro de 1981.

⁵²⁷ Ministério da Justiça. Gabinete do Ministro. Despacho 02265. Brasília, 29 de julho de 1985.

⁵²⁸ Parecer 282 de *O império dos Sentidos*. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Sub-série Cinema.

remetente, que afirmava ser um assíduo acompanhante do cinema nacional desde 1964, quando completou dezoito ano de idade e o Brasil “fez sua revolução”, também emitia suas impressões sobre a censura:

Leio também que a nossa censura não é somente por faixa etária, pois se assim fosse, não haveria cortes em filmes. Penso que a censura teria que ser somente por faixa etária, como é a obrigação militar que temos com a nação. Quando completamos dezoito anos temos que servir em alguma das três Forças Armadas do país e a primeira coisa que aprendemos é pegar numa arma. Não acho que está errado, mas se temos essa obrigação por termos dezoito anos ou mais, por que não temos o direito de assistirmos o que gostamos? [...]

Sou casado e muito feliz, tenho dois filhos que serão meu futuro, eu os adoro e só espero que se um dia eles tiverem que ser censores no nosso país, a censura seja somente por faixa etária, havia visto que da maneira que está, meia dúzia de pessoas tornam-se privilegiadas, pois assistem a tudo, e para nós, Zé Povinho, vem só o resto, isto quer dizer, a gente vê o que eles querem, não o que queremos ver ou o que temos direito de ver.[...]

Olhe um pouco mais para nós, brasileirinhos, que estamos aqui em baixo. Não queremos nada de mais, somente a valorização do nosso difícil dinheirinho. Libere as salas especiais e libere os filmes sem corte, mas sem cortes mesmos, sendo a censura não nossa tortura, mas sim a nossa divisão por faixas etárias. Gostamos desse gênero de filme e não vejo qual o pecado nisto.⁵²⁹

Ao se referir que apenas “alguns poucos privilegiados” podiam assistir ao filme em versão integral, o remetente se referia justamente a uma impressão comum à época, de que os censores assim como algumas autoridades governamentais e seus familiares podiam assistir em sessões especiais aos filmes proibidos ou liberados com cortes. Como mencionei, isto não é um equívoco, pois muitos ministros e jornalistas eram convidados a assistir os filmes mais polêmicos nas salas de exibição e auditórios da Imprensa Nacional e dos Ministérios. O missivista agradecia ao filho do Ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, que havia assistido ao filme *Império dos Sentidos* “sorratamente aí em Brasília e foi pego em flagrante, tendo a notícia se espalhado rápido por todo o país, sendo este fato praticamente o gerador do filme ter sido liberado”. Depois de decisão não unânime do Conselho Superior de Censura pela liberação do filme, o Ministro Abi-Ackel acabou por decidir pela liberação do filme, determinando que a partir de então não haveria mais sessões especiais de películas proibidas no auditório do Ministério da Justiça.⁵³⁰

⁵²⁹ Carta enviada a Solange Hernandez, diretora da DCDP. São Caetano do Sul, 27 de abril de 1983. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Sub-série Manifestações da Sociedade Civil. AN/DF

⁵³⁰ De acordo com a matéria publicada na *Revista Veja*, intitulada *Império de Ackel: filho do ministro assiste ao filme proibido*, “Vinte e quatro horas depois de ter chocado a maioria dos integrantes do Conselho Superior de Censura, o filme ‘O Império dos Sentidos’, do diretor japonês Nagisa Oshima, rodado em 1975 e prontamente proibido pelo Serviço de Censura do Departamento de Polícia Federal (DPF), foi simbolicamente liberado para menores de 16 anos: Paulo Abi-Ackel, 16 anos, filho do Ministro da Justiça, assistiu ao filme proibido na sala de projeções do Ministério de que seu pai é inquilino”. Cf. *Revista Veja*, n. 624, seção Cultura, 20 de agosto de 1980.

Já a partir de fins dos anos 1970 é possível perceber que cartas enviadas a DCDP que trazem manifestações de protesto contra a existência da censura passam a surgir em número mais expressivo, a exemplo dos documentos oriundos das moções propostas por membros das câmaras de vereadores. Em junho de 1978, o presidente da Câmara Municipal de Pelotas enviava uma carta ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhando uma proposição apresentada pelo vereador Flávio Coswig, aprovada em reunião plenária. O expediente solicitava “a tomada imediata de providências que culminem com o fim da censura às promoções artísticas em geral”, pois seria hora de pôr um fim ao “cerceamento à liberdade de criação, imposto através da censura até mesmo à divulgação de bailes, programação musical destes mesmos bailes e textos de divulgação radiofônica”.⁵³¹

Essa “frente anti-censura”, que consegue gerar novos focos de atrito com o sistema censório e aos poucos começa a ganhar força no espaço público também foi impulsionado pela imprensa. Nos primeiros anos da ditadura militar argentina, grande parte da imprensa — seja pelo controle exercido pelo governo, produzindo também a autocensura ou por apoio declarado — funcionou como um espaço estratégico de legitimação do golpe e manutenção posterior do regime. Como assinalado anteriormente, é somente a partir do início dos anos de 1980 que se percebe uma ruptura do discurso ditatorial e o gradual enfraquecimento do aparato repressivo militar, permitindo o surgimento de uma corrente crítica ao governo, que passa a se posicionar de maneira mais acintosa só no contexto da guerra das Malvinas, já nos estertores do regime⁵³². Ao longo da ditadura brasileira, o controle do fluxo informativo na imprensa pelo governo foi bem menos rigoroso que na Argentina, o que permitiu que diversas matérias e reportagens sobre as atividades do organismo censório, cortes e proibições fossem amplamente noticiadas durante a década de 1970 e 1980.

Um célebre episódio através do qual podemos apreender de maneira mais precisa os impasses vividos pela censura e o papel da imprensa neste momento de transição é o processo

⁵³¹ Ofício 579/78 do presidente da Câmara Municipal de Pelotas ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhado à DCDP. Pelotas, 16 de junho de 1978. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da sociedade civil. AN/DF

⁵³² Jorge Saborido e Marcelo Borelli realizam um estudo sobre os principais posicionamentos editoriais durante a última ditadura militar argentina, situando o período compreendido entre os anos de 1980 e 1983 como uma fase na qual o Processo vai perdendo seu capital político, e as matérias veiculadas na imprensa passaram a tocar em pontos mais críticos ao regime. Cf. BORELLI, Marcelo; SABORIDO, Jorge. *Voces y silencios: La prensa argentina y la dictadura militar (1976- 1983)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2011, p. 17

de censura da película *Pra frente, Brasil!*, de Roberto Farias, lançada — ou prevista para ser estreada — em 1982.

Antes mesmo de receber o certificado de liberação, marcado para o dia 5 de abril, e poder ser exibido no circuito comercial, *Pra Frente Brasil!* já chegava à notoriedade com o convite para participação no Festival de Gramado e em Cannes. Com uma trama instigante que tinha como pano de fundo a Copa de 1970, *Pra Frente Brasil!* contava a trajetória de um cidadão preso por engano, desaparecido e torturado por agentes do “sistema de segurança”. Era a primeira vez, depois do golpe militar de 1964, que um filme trazia cenas que mostravam — sem recursos metafóricos — temas sensíveis para a ditadura militar, como a tortura, prisão e exílio. Este seria era um teste para se medir a extensão da “tão falada abertura política”. E este seria também um teste inédito para a censura.

Em 5 de abril de 1982, duas semanas antes da estreia nacional de *Pra frente, Brasil!* em várias capitais brasileiras, Solange Hernandes enviava um ofício para a *Produtora Cinematográfica R. F. Farias* comunicando a interdição do filme, fundamentada em dispositivo previsto no decreto 20.493/46, que determina a proibição de obra artística sempre que a representação, exibição ou transmissão for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes.⁵³³

Salta aos olhos neste episódio que os quatro pareceres censórios que avaliaram o filme indicaram sua liberação para maiores de 18 anos.⁵³⁴ Ou seja, a proibição da película determinada pela diretora da DCDP, Solange Hernandes, era uma decisão isolada, não correspondia ao exame de nenhum dos técnicos de censura. Na realidade, os pareceres aportavam elementos que contestavam o motivo apontado por Solange Hernandes para justificar a proibição da obra:

Parecer 1122/82: A argumentação não isenta-se de tendenciosidade, porém não induz ao revanchismo ou à outras posturas semelhantes, pois, têm-se em vista a mudança do momento histórico, e trata-se, portanto, de fatos pretéritos.⁵³⁵

⁵³³ Protocolo 002241 / 82 - DCDP. Assinado pela Diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes. 05 de abril de 1982. A base legal é o artigo 41, letra d, do decreto 20.493/46.

⁵³⁴ Parecer de censura 261, Técnica de Censura Maria Luiza Lopes Rezende, Rio de Janeiro, 08 de março de 1982; Parecer de censura 1121/82, Técnica de Censura Sélia Natasha Rouver, Brasília, 18 de março de 1982; Parecer de censura 1120/82, Técnico de Censura Manoel Valente, Brasília, 18 de março de 1982. Parecer 1122/82, Brasília, 22 de março de 1982.

⁵³⁵ Parecer 1122/82, Brasília, 22 de março de 1982.

Parecer 261/82: Embora a obra filmica relate a sangrenta luta política entre grupos extremistas de direita e de esquerda, não compromete qualquer autoridade governamental ou instituição oficial do Brasil. A organização de torturadores age por conta própria, e se há algum apoio oficial, o fato não está explícito na narrativa⁵³⁶.

Parecer 1121/82: A mensagem principal é uma chamada à conscientização, e, obrigatoriamente, leva a meditar na perniciosa insegurança em épocas de convulsão intestina e governos de exceção, bem como, que a neutralidade é maléfica. Mensagens secundárias do “kafkiano” drama levam a inferir tendências. Todavia, percebe-se o esforço feito em isentar de crítica direta os militares e os órgãos oficiais constituídos. Assim como não houve nomeações, e qualquer coincidência é mera casualidade. [...] Diante da abertura política e ao tratamento dado, sem ofensas diretas, não há como negar sua desobrigação censória⁵³⁷.

Parecer 1120/82 [...] suscitadora do contraste de ordem ideológica, “Pra frente Brasil”, a nível de proposta documental, efetua uma expedição arqueológica cinematográfica, pela ótica do autor, no passado recente da história brasileira, não promovendo, em nosso entendimento, salvo melhor juízo, uma apologia da violência ou da luta armada como alternativa de estabelecer mudanças na ordem social e política vigente. Não fica explícito no filme, em nenhum momento, o envolvimento de autoridades públicas nas sessões de tortura ou na participação de operações clandestinas de repressão à subversão[...] “Pra frente Brasil” é um espetáculo destinado, por sua complexidade argumental, a um público adulto, e portanto, suficientemente consciente para realizar uma avaliação criteriosa, sem facciosismos, do filme que irá assistir.⁵³⁸

O veto de Solange Hernandez teve grande repercussão na imprensa, e acabou por criar um espaço privilegiado de debate sobre a censura em diversos meios de comunicação. Isso porque, como veremos adiante, o desfecho da proibição de *Prá Frente Brasil!* contará com um elemento surpresa, que terminará por provocar grande mal estar em autoridades do governo militar.

Bastante irritado com o veto, o diretor Roberto Farias declarava à vários jornais que primeiramente entraria com recurso contra a decisão da DCDP; caso a proibição persistisse, recorreria ao Conselho de Censura, e, “se ainda assim não adiantar nada, vamos ao Ministro da Justiça.”⁵³⁹ Roberto Farias transitou em diversos escalões, dialogou, manteve contatos antes de empreender uma batalha judicial, e conseguiu que seu recurso fosse julgado rapidamente pelo CSC.

O *Conselho Superior de Censura* convoca uma primeira reunião para o dia 16 de julho com o recurso de *Pra frente Brasil!* na pauta. Após decorrida a reunião, ocorre um inusitado

⁵³⁶ Parecer de censura 261, Técnica de Censura Maria Luiza Lopes Rezende, Rio de Janeiro, 08 de março de 1982

⁵³⁷ Parecer de censura 1121/82, Técnica de Censura Sélia Natasha Rouver, Brasília, 18 de março de 1982.

⁵³⁸ Parecer de censura 1120/82, Técnico de Censura Manoel Valente, Brasília, 18 de março de 1982.

⁵³⁹ Roberto Farias vai apelar até o fim. *Jornal O Globo*, 06 de abril de 1982.

**A censura
decide:
não podemos ver
este filme.**



**Este filme é Pra Frente
Brasil (acima), de Roberto
Farias, premiado e
aplaudido em Gramado: ontem,
ele foi proibido pela Divisão de Censura
da Polícia Federal para todo o País.**

Imagem 15: Publicidade de Pra Frente Brasil, Jornal da Tarde, 06 de abril de 1982

fato: o representante da Associação Brasileira de Imprensa, Pompeu de Souza, denunciou o desaparecimento dos quatro pareceres censórios de *Pra Frente Brasil!*. Pompeu de Souza redige uma representação ao Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, solicitando a abertura de um inquérito administrativo para apurar responsabilidades e dar início ao processo penal com base no artigo 314 do Código Penal (extravio de documento). Ao ser interpelada por Euclides Mendonça, Chefe de gabinete do Ministro da Justiça, Solange Hernandez assumiu ter subtraído os pareceres. Uma nova reunião é convocada pelo CSC para que a diretora da DCDP apresentasse as justificativas por ter retirado do processo de revisão de censura os quatro pareceres de censura favoráveis à liberação do filme que ela proibiu.⁵⁴⁰ O caso do furto dos pareceres foi um prato cheio para os repórteres jornalísticos, rendendo uma série de matérias sobre o episódio.

O *Conselho Superior de Censura*, reunido em dezembro de 1982, resolveu prover, por unanimidade, o recurso a favor de *Pra frente, Brasil!*, determinando sua liberação, sem cortes, para maiores de 18 anos, com a inserção de letreiro rotativo no início da película com a seguinte justificativa de impropriedade: *censo de violência*.⁵⁴¹ Com esta atitude, o CSC infligiu um golpe duro na Chefe da DCDP. Depois de oito meses proibido, com a decisão de liberação da película estava resolvido “o mais grave problema colocado nas relações do governo Figueiredo com a cultura”, segundo a *Revista Veja*.⁵⁴²

Às vésperas das eleições de 1982, a Chefe da Divisão de Censura saía desse episódio com a imagem um tanto desgastada, mas manteve-se no cargo até o fim de 1984. Solange Teixeira Hernandez, como noticiado no *Jornal da Tarde* no momento em que ela saiu do cargo, “entrega a tesoura e sai pelos fundos”, havendo impresso

na DCDP uma marca excessivamente rígida, obrigando muitas vezes a intermediação de membros do segundo escalão do Ministério da Justiça para liberação de espetáculos de diversão – fosse peça, música ou filme. Para tanto, a ex-diretora recorria aos dispositivos da legislação em vigor e em nome da segurança nacional justificava os seus vetos. Bastante reservada, jamais concedeu entrevista à imprensa, e de acordo com fontes oficiais, seu relacionamento era bem mais intenso com o Conselho de Segurança Nacional (CSN) do que com o próprio ministro da Justiça.⁵⁴³

⁵⁴⁰ Diretora de censura alega poderes: abafou pareceres. *O dia*, 11 de setembro de 1982.

⁵⁴¹ Decisão n. 147 do Conselho Superior de Censura. Brasília, 15 de dezembro de 1982.

⁵⁴² Vitória da Luz: Pra frente, Brasil, está liberado sem cortes. *Revista Veja*, 22 de dezembro de 1982.

⁵⁴³ Dona Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 de março de 1985.

Em meados da década de 1980, o sistema censório estava em cheque, e isso não era um fato desconhecido pela população. Apesar de Solange Hernandez representar uma reinvestida autoritária no campo da censura cultural, a própria censura, como instituição, apresentava sinais de desgaste.

No fim do ano de 1984, José Ortigão, de Belo Horizonte, preocupado com o destino da censura de diversões públicas, escreve uma carta para a DCDP informando que estava à disposição para

vigiar pessoalmente os programas de nossa estimada televisão e ajudar os censores de Brasília a resguardarem o que nossas crianças assistem na televisão. [...] mando votos no intuito de que o governo que ganhar as próximas eleições seja capaz de manter essa instituição tão presente e valorosa.⁵⁴⁴

Até a extinção do organismo censório, muitos espectadores ainda enviaram mensagens ao serviço de censura solicitando que cenas indecorosas fossem proibidas na televisão. O índice de cartas que se referem à programação televisiva nesse período é significativo: com a grande diminuição dos cinemas pelo país, configura-se um novo tipo de espectador, que deixa de frequentar o cinema e torna-se *habitué* das salas de televisão.

Solange Tesourinha foi substituída pelo seu rival, Coriolano Loyola Fagundes, figura de perfil moderado, com uma longa carreira na DCDP como técnico de censura — até ser afastado da função em 1978 pela liberação de *Dona Flor e seus dois maridos*.⁵⁴⁵

No dia da sua posse como Diretor da DCDP, o Departamento de Polícia Federal fazia um importante comunicado: a DCDP deixaria, formalmente, de pertencer ao DPF. A segunda instância censória passaria a ser o Conselho Superior de Censura.⁵⁴⁶ Isto quer dizer que o organismo censório deixaria de compor o organograma da polícia, e o exercício de censurar deixa de ser uma atividade policial. Na esteira desta importante mudança de *status* do organismo censório, do processo de abertura e da campanha pelas *Diretas Já*, o novo ministro da Justiça, Fernando Lyra e o novo Diretor da DCDP se comprometem a realizar uma grande reformulação do sistema de censura e a abrir o espaço de diálogo com a sociedade. Com o

⁵⁴⁴ Série Correspondência oficial, Subsérie: manifestações da sociedade civil. Carta n. 309, Belo Horizonte, 07 de agosto de 1984.

⁵⁴⁵ Em fins da década de 1970, vários pareceres censórios expõem a “rivalidade” e diferenças irreconciliáveis entre os dois técnicos de censura que atuavam na época, Solange Teixeira Hernandez e Coriolano de Loyola Fagundes. Depois do parecer de *Dona Flor e seus dois maridos*, Coriolano pede afastamento do cargo — ou é afastado, não está bem claro — e é transferido por seis meses para trabalhar na Academia Nacional de Polícia (ANP)

⁵⁴⁶ Lyra anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 24 de março de 1985.

país sob a liderança de um presidente civil, José Sarney, o ministro da Justiça comunica oficialmente em março de 1985 que

O Estado brasileiro, através do Ministério da Justiça, abdica de um poder secular, o poder de censor da produção artística. Neste sentido, fica hoje abolida toda e qualquer censura política de obras de arte e demais produções intelectuais. O Estado não vai exercer qualquer freio à produção de qualquer tipo de manifestação política em obras de arte.⁵⁴⁷

Fernando Lyra referia-se nominalmente à *censura política*. A censura, como instituição, não estava extinta, afinal, como observava o ministro na mesma ocasião “a liberdade de produzir não pode ser confundida com o esquecimento de valores éticos específicos de grupos, de etnias e faixas etárias.”⁵⁴⁸ Mas, nos anos de 1986 e 1987 o serviço de censura funcionava de maneira débil, e quase todas as obras submetidas à avaliação foram liberadas — se é que foram realmente analisadas.⁵⁴⁹ O último caso de censura cinematográfica, como vimos, foi a proibição em 1985 de *Je vou saluer Marie*, de Godard, mas uma determinação que emanou do presidente José Sarney, sem a participação do organismo censório, realizada sobretudo devido à pressão exercida por grupos católicos.

Entre os anos de 1985 e 1988 foram submetidos ao Congresso Nacional diversos projetos de reforma e instituição da censura, sendo que nenhum deles chegou a ser implantado: em 1987, o anteprojeto da nova Constituição Federal anunciou a extinção da censura de diversões públicas. As forças que lutavam pelo fim da censura se mobilizavam, cada vez mais organizadas, mas vale ressaltar: desde a posse do presidente José Sarney, em março de 1985, até começo do ano de 1987 a *Nova República* ainda exercia a censura. O volume de atividade era incomparável com períodos anteriores, mas nesse período de dois anos 261 letras de música foram cortadas e 25 vetadas⁵⁵⁰. É importante perceber que essa continuidade revela o peso da tradição censória no Brasil, assim como a força, mesmo que residual, de vozes conservadoras e autoritárias.

⁵⁴⁷ Lyra anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 27 de março de 1985.

⁵⁴⁸ Censura promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 de março de 1985.

⁵⁴⁹ Em 1986, por exemplo, 89 letras de música foram submetidas à avaliação da DCDP, e em 1987, o número caiu para 68 composições. Todas foram liberadas. Série Censura Prévia, Subsérie música, parecer n. 2599/87, 16 de setembro de 1987. Relatórios anexados ao parecer.

⁵⁵⁰ Informação da DCDP, 17 de agosto de 1967. Fundo DCDP. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF. É interessante perceber que os relatórios produzidos pela DCDP indicam que há um número significativo de obras censuradas no começo do anos de 1980, como é o caso da área musical. Em 1976 houve 198 letras de músicas proibidas, e em 1980, esse número sobre para 458 letras de música vetadas. Cf. Informação s/n da DCDP de 10 de julho de 1980. Fundo DCDP Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações sigilosas. AN/DF

Durante o ano de 1988, a DCDP ainda funcionava oficialmente, mas quase não executava medidas de controle da produção cinematográfica. Os censores tinham plena consciência que a Censura estava com os dias contados. A resposta do último Chefe do Serviço de Censura, Raymundo Eustáquio de Mesquita, a um correspondente de 10 anos de idade que escreveu para protestar contra os temas veiculados nas telenovelas, onde se tratava assuntos sérios como “sequestro, roubo e outros valores morais como se fosse uma grande piada” nos transmite a sensação de despedida:

Nosso órgão – a Divisão de Censura de Diversões Públicas – recebeu durante os anos de seu funcionamento, inúmeras cartas, porém nenhuma nos levou a maiores reflexões que essa escrita por um jovem de 10 anos. Em sua missiva fica claro o seu repúdio a tudo que de excesso nossa televisão vem apresentando, seja violência, sexo... ‘ou outros valores morais, como se fosse uma grande piada’.

Parabéns a você, José Carlos, que no limiar da vida consegue discernir e escolher entre o bem e o mal. Saiba que esta Divisão de Censura de Diversões Públicas, embora muitos queiram que exista, e que lutou com todas as forças para preservar os valores que tão ‘adultamente’ você defende, está com os dias contados: ainda este ano deixará de existir, por um ato da Constituinte.

Assim, da forma que a Constituinte acabou com a Censura, talvez crie um outro mecanismo, quem sabe, virá atender não só suas expectativas, mas de muitos brasileiros que esperam ver preservados os valores morais de nossa sociedade.⁵⁵¹

Na esteira de muitas expectativas, a Assembleia Nacional Constituinte de 1987 despontava como um passo firme rumo ao desfecho do processo de redemocratização. A Constituição de 1988 determinou a extinção da censura de diversões públicas, vedando qualquer tipo de censura política, ideológica ou artística.⁵⁵² A Constituição determinava ainda que competiria à lei federal regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao poder público informar sobre sua natureza, as faixas etárias que não se recomendem e locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada. Criou-se um Departamento de Classificações Indicativas, cuja função primordial era a recomendação de horário e limite de idade para a programação na televisão e nas salas de cinema.

O fim da censura decretado na Constituição pôs um término a um dos instrumentos mais perversos e repressivos do regime autoritário: a proibição da liberdade de expressão.

⁵⁵¹ Ofício 527/88, Carta-resposta do diretor da DCDP, Raymundo Eustáquio de Mesquita à José Carlos Azevedo. Brasília, 01 de setembro de 1988. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Manifestações da sociedade civil.

⁵⁵² Art. 220 da Constituição Federal de 1988: “A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer tipo de restrição”. O parágrafo segundo determina que “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica ou artística”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos maiores escritores da América Latina, Jorge Luis Borges, disse uma vez que “a gente publica para não passar a vida corrigindo o que escreve.”⁵⁵³ Terminei esta tese com a certeza de um trabalho ainda inacabado e repleto de questões que abrem caminhos para novas investigações. Após tantas expedições por fontes tão ricas, encarei o desafio de transformar esse material em um estudo que acredito que provoque reflexões sobre as questões apresentadas pela convergência de duas esferas de poder: a repressão estatal e o campo cultural. Neste sentido, a censura cinematográfica operou como um importante componente da ação repressiva das ditaduras militares brasileira e argentina.

O objetivo central foi realizar um exercício comparativo entre duas sociedades que passaram por experiências históricas similares — ditaduras militares, terrorismo de Estado, repressão cultural — e estabeleceram distintos sistemas de censura cinematográfica. As hipóteses e conclusões reunidas aqui sobre as semelhanças e diferenças da censura nos dois países se encontram ao longo do texto, e para apreendê-las, tive que recuar a análise para um período anterior, entre as décadas de 1940 e 1950, que não estava inicialmente planejado nesta pesquisa.

Para encerrar esta tese proponho um exercício de síntese comparativa a partir de alguns pontos que permitam colocar em contraste as semelhanças e diferenças da repressão voltada para o campo cinematográfico durante as ditaduras militares brasileira e argentina. Antes de levantar os aspectos comparativos relativos à dinâmica de controle das produções cinematográficas, colocarei em evidência algumas características mais amplas dos regimes militares nos dois países que servirão de balizas para pensarmos sobre o âmbito da cultura.

A primeira observação consiste na tentativa de classificação dos regimes a partir das vítimas da repressão — um dos argumentos frequentemente mobilizados para diferenciar os dois contextos. Com efeito, não obstante a longa duração do governo militar, o Brasil conta com um número relativamente baixo de mortos e desaparecidos, enquanto a Argentina, em um curto espaço de tempo que corresponde a um terço do que durou a ditadura militar brasileira,

⁵⁵³ CHECHELERO, Vicente; HOSIASSON, Laura. Borges em São Paulo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 268

teve o maior número de vítimas da repressão de regimes autoritários do Cone Sul na mesma época.

Enfatizando o campo cultural, que foi objeto de análise neste trabalho: apesar do número de artistas que sofreram grave violação de direitos humanos⁵⁵⁴ durante a ditadura militar no Brasil ser inferior em comparação com as vítimas da repressão da ditadura militar argentina — além da natureza da repressão argentina apresentar um grau elevado de violência com práticas específicas de sequestro de filhos de pais considerados subversivos e os chamados “voos da morte” — esse dado não pode ser utilizado como um argumento revisionista para relativizar a violência ou estabelecer hierarquias entre ditaduras latino-americanas mais “brandas” e menos “violentas”. A escolha do termo “ditabranda” no discurso da imprensa, de autoridades e intelectuais, na maioria das vezes não se refere a um mero descuido ou um lapso acidental: há uma construção ideológica que intencionalmente visa dissociar a experiência ditatorial brasileira dos regimes ditatoriais de outros países do continente, como se as mesmas não tivessem nenhuma relação entre si, como se não fizessem parte de uma conjuntura mais ampla de escalada autoritária e repressiva em curso na região do Cone Sul. Uma série de estudos demonstraram, de maneira convincente, que o golpe de 1964 e a ditadura militar brasileira forneceram apoio político e subsídios materiais a uma série de outras ditaduras na América Latina. As democracias chilena e uruguaia caíram em 1973, seguidas pela Argentina em 1976. Os golpes sucederam-se na região com o apoio político e assistência logística dos EUA e do Brasil: documentos sobre a Operação Condor fornecem vastas evidências dessa relação.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ Diante da inexistência de um rol estritamente definido de graves violações de direitos humanos em tratados ou em legislação interna brasileira, tem cabido prioritariamente aos tribunais internacionais de direitos humanos a identificação de tais violações. De acordo com a tipificação adotada pela Comissão Nacional da Verdade, como nota geral, pode-se dizer que hoje constituem graves violações de direitos humanos: detenções ilegais e arbitrarias; tortura (inclusive violência sexual) e outros tratamentos ou penas cruéis, desumanos ou degradantes; execuções sumárias, arbitrarias e extrajudiciais; e desaparecimentos forçados, contemplados os casos de ocultação de cadáveres. Cf. BRASIL. Parte III – Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas. Relatório final da Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014, p. 37.

⁵⁵⁵ De acordo com Jair Krischke, “os ‘especialistas’ brasileiros promovían constantemente ‘conferencias bilaterales’ y intercambio de materiales, producidos por ‘aparatos de represión’ de Brasil, que fueron largamente utilizados por sus similares del CONOSUR, de nuestra América. Ejemplo: El ‘Diccionario de Términos y Expresiones, Nombres y Siglas utilizados por Subversivos Terroristas’, elaborado por el oficial de policía brasileiro Edsel Magnotti, encontrado en el ‘Archivo del Terror’ (Asunción – Paraguay) y que se constituyó en una fuente esencial para la comprensión de la actuación de los órganos de represión.” Cf. KRISCHKE, Jair. *Brasil el creador de la Operación Cóndor*. Buenos Aires: Museo de la Memoria, 2013. Disponível em: <<http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/10/Jair-Krischke-BrasilCreador-de-la-Operaci%C3%B3n-Condor.pdf>> Acesso em: 16 de setembro de 2018.

O Brasil desempenhou o papel fundamental de articulador entre as várias instituições militares latino-americanas envolvidas na Operação Condor, seja exportando técnicas de repressão, trocando informações entre os serviços de inteligência e mesmo localizando e prendendo em território brasileiro opositores aos regimes ditatoriais perseguidos por governos estrangeiros, como a Argentina.

No ano de 2007, o general de divisão da reserva Agnaldo Del Nero Augusto, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, admitiu que o Exército brasileiro prendia militantes *montoneros* (e de outras organizações de esquerda latino-americanas) e os entregava às autoridades argentinas: “A gente não matava. Prendia e entregava. Não há crime nisso”.⁵⁵⁶ O general esclareceu ainda que a participação brasileira na Operação Condor “se limitava” somente a “colaborar com informações, treinar agentes estrangeiros e a monitorar subversivos”.⁵⁵⁷ Diversos documentos produzidos pelos centros de informações das Forças Armadas Brasileiras revelam a ação integrada dos Exércitos do Cone Sul, contabilizando dezenas de pedidos de busca e informações acerca de militantes argentinos que supostamente estariam atuando clandestinamente em território brasileiro.⁵⁵⁸

A breve incursão que tracei acima sobre as conexões internacionais das ditaduras militares latino-americanas pode, a princípio, parecer uma digressão. Essa impressão, a meu ver, é apenas aparente, uma vez que a mobilização dessa análise é peça importante para a construção do meu argumento: o discurso que nega a colaboração na repressão política entre as ditaduras da América do Sul pode levar a suposta afirmação da existência de uma “ditabranda” no Brasil. Nesse sentido, pelo contrário, a ditadura brasileira serviu como

⁵⁵⁶ Nos anos de 1970 o general Agnaldo Del Nero Augusto foi oficial de cavalaria e integrante da Seção de Informações do Estado-Maior do 2º Exército, em São Paulo. Nos anos de 1979 e 1980 serviu como adido no Paraguai, e ao longo da década de 1980 tornou-se o chefe da Seção de Operações do Centro de Informações do Exército (CIE). Na entrevista, o general refere-se à prisão ao caso dos ítalo-argentinos Horácio Domingos Campiglia e Lorenzo Ismael Viñas, detidos em março de 1980 no Rio de Janeiro e junho de 1980 em Uruguaiana, respectivamente. Cf. GODOY, Marcelo. General admite que o Brasil fez parte da Operação Condor. *O Estado de São Paulo*, 30 de dezembro de 2007.

⁵⁵⁷ GODOY, Marcelo. General admite que o Brasil fez parte da Operação Condor. *O Estado de São Paulo*, 30 de dezembro de 2007.

⁵⁵⁸ Somente a título de exemplo, cito o pedido de busca 571/74 do CIE, solicitando aos órgão de segurança que procurassem informações sobre o soldado argentino Mario Antônio Eugênio Pettigiani, acusado de participar do ataque à Fábrica Militar de Pólvora, em Córdoba, em 1974. O pedido de busca 036/76 do CIE solicitava informações acerca do “montonero Ricardo Garrochateguy” e do político argentino Tito Lívio Vidal, acusados de receberem armas de militantes do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e enviá-las aos montoneros de Santa Fé. A Divisão de Ordem Social do Departamento de Ordem Social e Política (Dops-SP) emitiu uma ordem de prisão em 1977 contra de Hector Boccaro, suspeito de pertencer aos Montoneros (pasta OS270).

importante articuladora, política, material e logisticamente a outros regimes autoritários da América Latina. Em comparação com outros países, a contabilidade de presos, torturados, mortos e desaparecidos tampouco deve servir como munição à construção discursiva que relativiza a força e a violência da repressão da ditadura militar brasileira. O registro de um número menor de vítimas durante a ditadura no Brasil em comparação com outros regimes autoritários pode — e deve — servir como elemento de análise da natureza da escala repressiva assumida pelos diversos governos militares, mas não minimiza a crueldade e os atos de violência institucionalizados através de um projeto repressivo sistemático e generalizado posto em marcha pela ascensão de um governo ilegítimo.

Considero importante assinalar esta postura analítica uma vez que estou atenta às possíveis implicações políticas anti-democráticas e revisionistas que podem resultar de uma interpretação distorcida ou uma leitura superficial de dados referentes às práticas de repressão efetivadas durante regimes autoritários. Como já mencionei, sigo convencida que o uso desse tipo de informação, ancorada em uma visão atenuada ou positiva do golpe militar de 1964, serve de munição a um discurso teórico de objetivos práticos inequívocos. Esse discurso de atualização da violência se materializa em manobras políticos-institucionais autoritárias, traduzidas, por exemplo, no combate aos movimentos de defesa e proteção dos direitos humanos (e a ideia do populismo punitivo a ele atrelado, ou seja, o mero endurecimento penal como panaceia para o fim da criminalidade), à não-responsabilização civil e criminal do Estado e dos agentes públicos por crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura militar e na autorização institucional de uma cultura do ódio e da violência na sociedade. Sem dúvidas, a negação ou a relativização da ditadura militar no Brasil responde aos anseios comprometidos com as políticas de esquecimento, conciliação e repetição de violações de direitos humanos.

É crucial assinalar, portanto, que o fato de apontar comparativamente os registros de vítimas de violações de direitos humanos nas ditaduras brasileira e argentina, não autoriza o questionamento da gravidade das práticas políticas dos órgãos repressivos com um alto grau de violência, arbitrariedade e ilegalidade cometidos durante os regimes.

Outro exercício comparativo é pensar sobre a organização e funcionamento do aparato estatal voltado para o controle cultural nas duas ditaduras militares. Como deixei claro ao longo deste trabalho, a censura consiste em um dos pilares fundamentais da máquina

repressiva estatal. Tanto na Argentina quanto no Brasil o órgão de censura federal participou da ação repressiva impulsionada pelo regime militar, conformou um organismo de controle social associado à rede de segurança e informação do Estado e buscou cumprir seu papel na articulação interna da máquina repressiva, auxiliando, informando e colaborando. No Brasil as relações tecidas entre a comunidade de informação e segurança e o serviço de censura são mais evidentes, não é raro encontrar solicitações de informações dos organismos de repressão ao serviço de censura. Essas informações na maioria das vezes iriam constar como prova contra os indiciados nos inquéritos policiais militares - IPM's — como foi o caso de *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo. Deve-se, portanto, estudar a censura como uma prática articulada entre as instâncias governamentais e a sociedade civil, e fundamentada em valores morais e convicções políticas arraigadas desde períodos mais distantes no tempo. O traço de continuidade, neste sentido, deve ser contraposto à ação de refletir se haveria ou não uma especificidade da censura praticada durante a ditadura militar.⁵⁵⁹

O objeto de estudo desta tese é a censura cinematográfica, mas, eventualmente, trouxe à tona ao longo desta narrativa casos de censura relativos a outras áreas culturais distintas do cinema justamente com o objetivo de tentar enfatizar a característica *generalizada* da censura: os governos militares certamente elegeram alvos privilegiados em momentos específicos, mas o controle sobre o que era produzido operava em diversas frentes, simultaneamente. Claro, cada área cultural, seja a literatura, o teatro, a música, o cinema ou a televisão tem suas próprias redes de produção e circulação, assim como obedecem a uma dinâmica censória específica. No entanto a visão panorâmica é fundamental, uma vez que o controle, a repressão e as políticas culturais obedeciam a uma lógica sistemática e estavam inscritas em um campo de batalha contra a subversão. Indagar sobre as questões relativas à censura cultural significa um esforço de reconhecer os mecanismos de controle autoritário que recaíam não apenas sobre a obra, em sua materialidade, mas que impactavam uma sociedade, pretendiam a formação de uma cultura *autorizada*.

Sem dúvida há um núcleo comum de métodos repressivos tanto na ditadura militar quanto na brasileira, mas que são diferentes na sua aplicação, apresentam graus diferenciados

⁵⁵⁹ Outras observações conceituais sobre a censura podem ser consultadas em: LUCAS, Meize Regina Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. Projeto História, São Paulo, n. 52, pp. 220-244, Jan.- Abr. 2015

de extensão e intensidade. Uma das características marcantes do sistema repressivo argentino é o seu funcionamento a partir de uma arquitetura ramificada, difusa. No entanto, a censura do campo cinematográfico constituiu uma das áreas que passou por um processo de centralização e institucionalização, como busquei delinear ao longo desta tese.⁵⁶⁰ Essa configuração, portanto, se aproxima da estrutura censória implementada no contexto brasileiro, com a presença de um organismo censório estatal que detinha autoridade para exercer a censura das produções cinematográficas. Uma das principais diferenças entre os organismos de censura em funcionamento nos dois países durante as ditaduras — o *Ente de Calificación Cinematográfica* e a Divisão de Censura de Diversões Públicas — diz respeito a própria figura do censor: no Brasil, os técnicos de censura eram funcionários de carreira, ingressando no serviço através de concurso público. Além disso, passavam por um processo de formação e aperfeiçoamento das técnicas de censura através de cursos e treinamentos — e vale a pena ressaltar a tônica voltada nos cursos para a realização de uma censura de natureza político-ideológica com o intuito de evidenciar a importância fundamental que a questão política assumiu nesse período, principalmente no âmbito da censura cinematográfica.

Na Argentina, os censores cinematográficos eram vinculados a outras instâncias governamentais — como o *Ministerio del Interior* — e com frequência eram indivíduos que ocupavam um lugar de destaque em associações de católicos leigos, como vimos. Embora não tenha conseguido me aprofundar em trajetórias individuais de censores — sobretudo pela amplitude que esta pesquisa tomou —, considero que este é um estudo necessário, e que pode trazer contribuições a uma compreensão mais sofisticada do fenômeno censório nos dois países. Quando se trata de censura ao cinema, o primeiro nome que escutamos é *Miguel Paulino Tato*. Apesar da sua relevância, *censor* e *Tato* não podem se tornar termos intercambiáveis, a censura cinematográfica não pode ser reduzida a este único sujeito.

A proximidade entre os católicos e a censura cinematográfica na Argentina configura uma das linhas de força desta tese. As lideranças católicas desempenharam um papel importante no campo do controle cinematográfico na primeira metade do século XX e conseguiram manter esse lugar privilegiado de maneira quase ininterrupta até meados dos

⁵⁶⁰ No cenário argentino, a censura de livros foi uma das esferas que esteve centralizada no Ministerio del Interior onde funcionava a *Dirección Nacional de Publicaciones*. Cf. INVERNIZZI, Hernán; GÓCIOL, Judith. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2003

anos de 1980. A disputa pela atuação nos organismos estatais de censura — e a imposição de seus valores morais aos critérios censórios — se mostrou uma estratégia fundamental para conservação da posição hegemônica da Igreja Católica. Os católicos, portanto, não se contentaram em formular uma sustentação ideológica para um Estado Católico; fizeram-se os próprios executores e participaram da gestão estatal. No Brasil, membros de associações católicas leigas e representantes do clero não ocuparam cargos na Divisão de Censura de Diversões Públicas, mas se comportaram como um grupo de pressão que certamente exerceu um grau de influência na atuação do serviço de censura, como vimos.

Em relação ao desmonte da estrutura censória, considero que o ritmo de dissolução da censura acompanhou a dinâmica dos processos de transição nos dois países. Na Argentina, o fim da ditadura militar impulsionado pelo colapso econômico e pela derrota na guerra das Malvinas pôs um fim também ao organismo de censura através da derrogação do decreto lei 18.019/68, levando à conseqüente extinção do *Ente de Calificación Cinematográfica* logo em janeiro de 1984. Com a extinção do *Ente*, chegava ao fim um dos elementos mais visíveis da censura cultural exercida durante a última ditadura militar argentina.

Já no Brasil, que viveu um lento e gradual processo de transição condicionado pelos militares, é possível identificar também um período mais extenso correspondente ao declínio da censura, permeado por tensões, recuos, avanços e impasses. Um desses retrocessos autoritários foi representado pela gestão de Solange Hernandez à frente da DCDP, que representou uma fase de enrijecimento censório nos primeiros anos da década de 1980, sob os auspícios da abertura política. Por outro lado, o discurso de distensão censória mobilizado no início da década de 1980 tanto pelo *Conselho Superior de Censura* quanto por setores mais progressistas da sociedade civil representou um importante contraponto para pensarmos como a censura se comportou inserida em um movimento que apesar de caminhar rumo ao seu fim, foi permeado de impasses e tensões.

Com as diferenças apontadas entre os casos argentino e brasileiro desde os processos de institucionalização do serviço de censura no âmbito estatal, de estruturação do aparato repressivo durante as ditaduras e de transição política é possível perceber as diferentes estratégias de negociação e resistência encampadas pelos diversos atores envolvidos com o exercício da censura durante a vigência de um regime autoritário: vimos que a Igreja Católica possui uma enorme habilidade de se adaptar aos novos tempos e eventuais adversidades. Mas

os censores também revelaram-se sujeitos que fugiam à caricatura de burocratas ignorantes; os censores não eram estúpidos, e é possível perceber através desse trabalho que eles não apenas eram capazes de perceber os sentidos ocultos presentes em uma obra como também captavam a forma pela qual uma obra proibida poderia repercutir na sociedade. A censura, de maneira geral, era uma prática complexa que demandava treinamento, e vimos que no Brasil o governo militar investiu a fundo no aperfeiçoamento dos censores federais, sobretudo na formação de censores cinematográficos.

Por fim, gostaria de encetar uma última análise conceitual: a censura não acarreta somente a proibição de uma obra. Ou, sendo mais precisa, a proibição de uma obra não é o único efeito causado pela censura: vimos que esta tem vítimas, diretas e indiretas. Se algumas vítimas se mostram bastante visíveis através do exílio e da repressão executada pelos agentes das forças de segurança, a sociedade, como um todo, pode ser considerada como a mais prejudicada pelas políticas de controle cultural. O caso envolvendo a película *La valija* (Enrique Carrera, 1971) é interessante para pensarmos sobre o tema. *La valija*, de 1971, contava com um roteiro de argumento simples: um casal que passava por um período de crise no casamento devido à infidelidade da esposa e se divorciavam, no final. No entanto o censor do *Ente de Calificación* condenou o final que terminava com um divórcio, mas ao invés de determinar cortes de cenas ou mesmo sua proibição, resolveu sugerir que fossem rodados dois finais alternativos ao filme. O censor considerou que era necessário um happy end, de enlace familiar e previsível, afinal, nem todo espectador era maduro o suficiente para assistir um filme com desfecho tão audaz e transgressor. Assim, quem assistiu ao filme nos cinemas do centro de Buenos Aires viu o final no qual o casal se divorciava. Nos cinemas dos bairros periféricos de Buenos Aires e nas cidades do interior, o final era alternativo: o marido prepara sua mala para abandonar a esposa e sair de casa, mas desperta e descobre que tudo havia sido um sonho. Este curioso episódio do “filme com dois finais” nos leva ao seguinte questionamento: até que ponto a censura constitui um elemento de construção da realidade social e o censor se torna o co-autor da obra? Os sistemas de censura tratados aqui nos mostram que os censores foram muito além dos lápis vermelhos e tesouras. A intervenção do Estado se ampliou a ponto de influenciar a própria obra cinematográfica como uma força em ação em toda a ordem social. A condenação moral das ditaduras passa, incotornavelmente, por uma condenação da prática de censura.

Anexos:

Tabela 6				
Lista de estreias argentinas e estrangeiras entre os anos de 1954 e 1976				
Ano		Filmes argentinos	Filmes estrangeiros	Total
1954	Frequência absoluta	52	346	398
	Porcentagem	13,1%	86,9%	100,0%
1955	Frequência absoluta	43	292	335
	Porcentagem	12,8%	87,2%	100,0%
1956	Frequência absoluta	36	585	621
	Porcentagem	5,8%	94,2%	100,0%
1957	Frequência absoluta	17	686	703
	Porcentagem	2,4%	97,6%	100,0%
1958	Frequência absoluta	32	530	562
	Porcentagem	5,7%	94,3%	100,0%
1959	Frequência absoluta	24	440	464
	Porcentagem	5,2%	94,8%	100,0%
1960	Frequência absoluta	31	500	531
	Porcentagem	5,8%	94,2%	100,0%
1961	Frequência absoluta	24	502	526
	Porcentagem	4,6%	95,4%	100,0%
1962	Frequência absoluta	31	461	492
	Porcentagem	6,3%	93,7%	100,0%
1963	Frequência absoluta	31	479	510
	Porcentagem	6,1%	93,9%	100,0%
1964	Frequência absoluta	37	467	504
	Porcentagem	7,3%	92,7%	100,0%

1965	Frequência absoluta	31	367	398
	Porcentagem	7,8%	92,2%	100,0%
1966	Frequência absoluta	35	450	485
	Porcentagem	7,2%	92,8%	100,0%
1967	Frequência absoluta	28	499	527
	Porcentagem	5,3%	94,7%	100,0%
1968	Frequência absoluta	32	440	472
	Porcentagem	6,8%	93,2%	100,0%
1969	Frequência absoluta	28	365	393
	Porcentagem	7,1%	92,9%	100,0%
1970	Frequência absoluta	28	426	454
	Porcentagem	6,2%	93,8%	100,0%
1971	Frequência absoluta	32	401	433
	Porcentagem	7,4%	92,6%	100,0%
1972	Frequência absoluta	32	377	409
	Porcentagem	7,8%	92,2%	100,0%
1973	Frequência absoluta	39	341	380
	Porcentagem	10,3%	89,7%	100,0%
1974	Frequência absoluta	39	363	402
	Porcentagem	9,7%	90,3%	100,0%
1975	Frequência absoluta	32	228	260
	Porcentagem	12,3%	87,7%	100,0%
1976	Frequência absoluta	21	268	289
	Porcentagem	7,3%	92,7%	100,0%
Total	Frequência absoluta	735	9813	10548
	Porcentagem	7,0%	93,0%	100,0%

Tabela elaborada a partir de dados publicados na *Revista Heraldo del Cine*. Acervo Enerc

Tabela 7										
Estimativa de obras examinadas/vetadas entre 1972 e 1983										
	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1981	1983
Filmes examinados	6.144	7.309	10.458	24.344	23.231	9.346	9.553		3.873	3.184
Filmes proibidos	19	37	13	19	06	40	24		—	51
Peças teatrais examinadas	1.197	1.201	1.098	1.547	989	1587	2.648		2.430	1.876
Peças teatrais proibidas	—	—	—	—	—	40	79	—	18	20
Livros e Revistas examinados	—	—	—	—	219	133	—			—
Livros e Revistas proibidos	—	—	—	150	74	—	—	—	—	—
Letras musicais examinadas	—	—	—	—	—	36.889	47.475		58.045	26.040
Letras musicais proibidas	—	—	—	—	—	528	462	—	1.168	535
Telenovelas examinadas (capítulos)	2.501	2.978	1.814	2.229	2.070	2.008	1.996	—	1.734	2.732

Dados coletados a partir dos relatórios anuais da DCDP. Os números são referentes à censura praticada na DCDP e nos serviços de censura regionais.

Tabela 8				
Estimativa de obras examinadas entre 1984 e 1987				
Ano	1984	1985	1986	1987
Filmes examinados	3.146	2.921	2733	3.102
Peças teatrais examinadas	2.844	4.207	1.443	2.671
Letras musicais examinadas	29.712	25.286	14.540	24.709
Capítulos de telenovelas examinados	2.742	2.023	1.169	2.000
Capítulos de Radionovelas	288	61	10	35
Material publicitário (fotos e cartazes)	174.600	170.742	9.646	17.388
Certificados de censura expedidos	58.249	66.519	48.257	59.713

Dados informados no relatório anual da DCDP de 1987 relativos ao volume de material analisado pela DCDP entre 1984 e 1987.

Tabela 9

Estimativa de livros e revistas examinados/vetados entre 1970 e 1988

Ano	Média de publicações examinadas (livros e revistas)	Livros examinados	Livros Vetados	Livros sem parecer	Revistas examinadas	Revistas vetadas	Revistas sem parecer
1970	27	26	7	0	1	1	0
1971	5	5	0	0	0	0	0
1972	21	16	2	5	5	3	0
1973	12	11	4	1	1	0	0
1974	27	25	15	1	2	2	0
1975	149	133	112	0	16	2	0
1976	143	100	66	1	43	3	3
1977	59	48	29	1	11	4	1
1978	94	86	62	0	8	3	0
1979	50	48	39	3	2	1	0
1980	4	0	0	0	4	4	0
1981	25	3	3	0	22	18	0
1982	4	1	0	1	3	3	0
1983	-	-	-	-	-	-	-
1984	-	-	-	-	-	-	-
1985	-	-	-	-	-	-	-
1986	-	-	-	-	-	-	-
1987	-	-	-	-	-	-	-
1988	1	0	0	0	1	0	0

Os dados foram levantados a partir do instrumento de pesquisa do Fundo DCDP, AN/DF. Comparado com os dados disponibilizados pelos relatórios anuais produzidos pela Divisão de Censura, podemos perceber que os números do instrumento de pesquisa não são exatos, pois nos relatório da DCDP constam 150 livros vetados em 1975 e, em 1976, de 219 obras examinadas, 79 teriam sido vetadas. Na lista do instrumento existem mais cinco livros que não possuem data de entrada, todos eles liberados.

Bibliografia:

ÁGUILA, Gabriela. *Dictadura, represión y sociedade en Rosario, 1976/1983*: Un estudio sobre la represión y los comportamientos y actitudes sociales en ditadura. 1a ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

ÁGUILA, Gabriela. Disciplinamiento, control social y acción psicológica en la dictadura argentinas. Una mirada a escala local: Rosario 1976-1981. In: *RBBA*, vol. 3, nº 1. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/rbba/article/view/2884>> Acesso em: 23 de setembro de 2018.

AGUILAR, Juan Carlos Goti. “Articulación jurídica de la censura” In: AGUILARJ. C; GROSSI, Héctor; KOHON, José David Kohon et al. *La censura en el cine*. Buenos Aires, Libera, 1966.

ALMOND, Gabriel; VERBA, Sidney. *The civic culture: political attitudes and democracy in five nation*. Thousand Oaks, Califórnia, EUA: Sage Publications, 1965.

ALONSO, Luciano. Dictaduras regresivas y represiones en Iberoamérica: trayectorias particulares y posibilidades de comparación. In: ALONSO, Luciano; ÁGUILA, Gabriela. *Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

ALSINA THEVENET, Homero. *Censura y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires, Compañía General Fábril, 1972.

ÁLVARO, Marcia; GALVEZ, Virgínia. SNI controla censura, diz Coriolano. *Folha Ilustrada. Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de fevereiro de 1986.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. In: *ALCEU*, v.8, n.15, jul./dez. 2007, p. 173-184.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1967.

ANGUITA, Eduardo; CAPARRÓS, Martín. *La Voluntad*. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina, Tomo I/1966-1969, Ed. Booket. Buenos Aires, 2006.

ANZORENA, Oscar. *Tiempo de violência y utopía: del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976)*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998.

ARAGÃO, Eloísa. Em Câmara Lenta: A produção da culpa e os procedimentos da defesa. In: *PERSEU: História, Memória e Política*. Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo, Dossiê Verdade e Memória na história da esquerda nº8, Ano 6, junho 2012.

ARANCIBIA, Juana; MIRKIN, Zulema. *Teatro argentino durante el Proceso (1976–1983)*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1992.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

ASTIZ, Eduardo. *Lo que mata de las balas es la velocidad: una historia de la contraofensiva montonera del 79*. Buenos Aires: De la Campana, 2005.

AUYERO, Javier. *La protesta: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas, 2002.

AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura*. 2 vols. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1986.

BAGGIO, Kátia Gerab. Dos trópicos ao Prata: viajantes brasileiros pela Argentina nas primeiras décadas do século XX. *História Revista*. UFG, v. 13 n. 2, 2008, p. 425-445.

BAGGIO, Kátia Gerab. La Argentina según Oliveira Lima. Impresiones de viaje, vida política y sociabilidad intelectual (1918-1919). In: MAILHE, Alejandra (Org.). *Pensar al otro, pensar la nación: intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*. La Plata: Al Margen, 2010, p. 96-138.

BARANDIARÁN, Luciano; PADRÓN, Juan Manuel. Arte y censura en la Argentina: los católicos ante Bomarzo y Teorema (1967-1972). In: *La escalera*, n. 22-23, años 2012-2013, p. 325-354.

BARLETTA, Ana María. Peronización de los universitarios (1966-1973). In: *Pensamiento Universitario*, n° 9, Universidad de Quilmes, 2000.

BARLETTA, Ana María. Una izquierda universitaria peronista. Entre la demanda académica y la demanda política (1968-1973). In: *Prismas*, n° 6, Universidad de Quilmes, 2002.

BAUER, Caroline Silveira. Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória. *Medianiz*, 2012.

BEIRED, José Luís Bendicho. *Breve História da Argentina*. São Paulo: Ática, 1995.

BEIRED, José Luis Bendicho. *Sob o signo da nova ordem*. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945). Rio de Janeiro: Loyola, 1999.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. [1936]. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BIANCHI, Susana. La conformación de la Iglesia Católica como actor político-social: El Episcopado argentino (1930-1960). In: BIANCHI, Susana, SPINELLI, María Estela (orgs.). *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina contemporánea*. Tandil: Instituto de Estudios Históricos Sociales/ Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 1998.

BLACK, Gregory. *Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BLOCH, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In: *Revue de synthèse historique*, n. 46, 1928.

BLOCH, Marc. Une étude régionale : géographie ou histoire? In: *Annales d'histoire économique et sociale*, n. 6, 1934.

BOHOSLAVSKY, Ernesto. América Latina (1950-1989): perspectivas desde la historia comparada. *Quinto sol*. Santa Rosa, v. 19, n. 1, p. 1-3, jun. 2015.

BONOME, José Roberto. *Igreja, Estado e Política*: estudo comparado no Brasil e na Argentina. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade de Brasília - UnB, 2008.

BORELLI, Marcelo; SABORIDO, Jorge. *Voces y silencios*: La prensa argentina y la dictadura militar (1976- 1983). Buenos Aires: EUDEBA, 2011.

BORJA, Rodrigo. *Enciclopedia de la política*. 4.ed. tomo I: A-G. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

BOSSIE, F. (2010). Censura a los libros en la ciudad de La Plata durante la última dictadura militar (1976-1983): Una experiencia de investigación. *I Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*, 6-7 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. EN: Actas. La Plata: UNLP-FAHCE. Departamento de Bibliotecología. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.764/ev.764.pdf.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. [Tradução de Fernando Pinheiro] *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 96, p. 105-115, Julho 2013, Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 Out 2017.

BRASIL. *Relatório final da Comissão Nacional da Verdade*. – Recurso eletrônico, vol II – Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. Parte III – Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas. *Relatório final da Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014

BRUM, Alessandra. Estratégias de persuasão: o cinema visto pelo semanário Lar Católico. In: *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 12, p. 99-109, 2016. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/467> Acesso em: 12 abril 2018.

BUCH, Esteban. *L'affaire Bomarzo*: opéra, perversion et dictature. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.

BULLRICH, Lucrecia. Carlotto respaldó la comparación entre "el secuestro de los goles" y los desaparecidos. *La Nación*, 22 ago 2009. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/1165139-carlotto-respaldo-la-comparacion-entre-el-secuestro-de-los-goles-y-los-desaparecidos>>. Acesso em 17 set 2018.

CÁCERES MATEUS, Sergio Armando. El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 – 1942. In: *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Volumen 16, 2011.

CAIMARI, Lila. *Perón y la Iglesia Católica*. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955). Buenos Aires: Ariel, 1994.

CAMPELO, Thaís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas*. Especiaria. Ilhéus: UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANELO, Paula. “La política contra la economía: los elencos militares frente al plan económico de Martínez de Hoz durante el proceso de Reorganización Nacional (1976-1981)”. In: PUCCIARELLI, Alfredo (Org.) *Empresarios, tecnócratas y militares: La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p. 219-312.
- CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a divisão de censura de diversões públicas na ditadura militar brasileira* Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / FAPESP, 2002.
- CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.
- CASARES, Giselle. El oficio de calificar las películas en democracia. *Página 12*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1984
- CAVIGLIA, Mariana. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias: una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- CERNADAS LAMADRID, Juan Carlos; HALAC, Ricardo. *La censura*, Buenos Aires: Perfil, 1986.
- CHAVES, Geovano Moreira. A Legião da Decência e a cruzada cinematográfica católica no Brasil. In: *Anais da Anpuh MG 2012*. Mariana: anpuh, 2012. v. XVIII. p. 1-10.
- CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- CHAVES, Geovano Moreira. *Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900-1964)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2018.
- CHECHELERO, Vicente; HOSIASSON, Laura. Borges em São Paulo. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- CODATO, Adriano. Uma história política da transição brasileira. In: *Rev. Sociol. Polít.* n.25. Curitiba, nov. 2005.
- COELHO, Valdir. O cinema católico no nordeste. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 14, ano 3, out-nov de 1959.
- COLAUTTI, Carlos. *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación Instituto de Estudios Legislativos, 1983.
- COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.

- COSSE, Isabella. Germán Leopoldo García y Nanina: claves de lectura para una novela de los 60'. *Hispanica. Revista de Literatura*, 32 (96), 2003, p. 103-114.
- COSSE, Isabella. *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- CRENZEL, Emilio. El Operativo Independencia en Tucumán. In: ORQUERA, Fabiola (Org.). *Ese ardiente Jardín de la República: formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción Editora, 2010.
- CRENZEL, Emilio: *El Tucumanazo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- CUADRADO, Valentim Bahillo, Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987.
- D'ANTONIO, Débora Carina. Derechos humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. In: *Tensões Mundiais, World Tensions*, 6, (11), 2010.
- DAGRON, Alfonso Gumucio. Reportaje a Octavio Getino: una experiencia diferente. In: *Cine, censura y exilio en América Latina*. Bolivia: Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa, 1984.
- DARNTON, Robert. *Censores em ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DE CASASBELLAS, Ramiro. Ya tiene censor el pueblo. *Primera Plana*, 25 de fevereiro de 1969.
- DE LAFUENTE, Ramiro. La nueva ley de cine y la censura. *Revista Criterio*, 261-265, 25 de abril de 1957.
- DE LAS CARRERAS, María Elena. El control del cine en la Argentina. In: *Foro político*, XIX-XX, 1997, p. 7-29.
- DE RIZ, Liliana. *Retorno y derrumbe: el último gobierno peronista*. México: Folios, 1981.
- DETIENNE, Marcel. *Comparar o Incomparável*. São Paulo: Idéias & Letras, 2004.
- DI TELLA, Torcuato. *História Social da Argentina Contemporânea*. Brasília: FUNAG, 2017.
- DÍAZ, César. *La cuenta regresiva: la construcción periodística del golpe de Estado de 1976*. Buenos Aires: La Crujía, 2002.
- DOS SANTOS, Estela. *El Cine Nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- DRAGÚN, Oswaldo. ¿Qué es el Teatro Abierto? Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. In: *Revista Conjunto*, n. 60, 1984, p. 51-56.
- DRI, Ruben. *Proceso a la Iglesia argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- DRI, Rubén. *Teología y dominación*. Roblanc: Buenos Aires, 1987.
- EKERMAN, Maximiliano Ádrian. "Luz, cámara y control": la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983. Maestría en Historia Contemporánea. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014.

- ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino Industria y clasicismo*. Buenos Aires: Fondo nacional de las artes, 2001.
- ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- ESQUIVEL, Juan Cruz. Cultura política y poder eclesiástico: Encrucijadas para la construcción del Estado laico en Argentina. In: *Archives de sciences sociales des religions*, 54e Année, n. 146, abr. - jun., 2009.
- ESQUIVEL, Juan Cruz. *Igreja, estado e política: estudo comparado no Brasil e na Argentina*. Santuário, 2013.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & Liberdade de expressão*. São Paulo: Editau, 1975.
- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um Ensaio de História Comparada (1985-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FEINMANN, José Pablo. Mafalda y la violencia argentina. *Página 12*, 18 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-246484-2014-05-18.html> . Acesso em 13 maio 2018.
- FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1971].
- FONSECA, Geraldo. Em defesa do (bom) cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*. vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957.
- FRANCO, Marina. La “seguridad nacional” como política estatal en la Argentina de los años 70. In: *Revista Antíteses*, vol. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/> Acesso em: 20 jun 2018.
- FRANCO, Marina. *Un enemigo para la Nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FUNES, Patricia. Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado. *Dimensões*, n. 19.
- GAFFET, Carlos Alberto. La censura es nuestro flanco más débil. In: *Heraldo del Cine*, Buenos Aires, n. 2452, 7 de dezembro de 1978.
- GANDOLFO, Amadeo. Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966). *Caiana*. Buenos Aires, 2013.
- GARCIA, Miliandre. *"Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese de doutorado, Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- GATTI, André. Cineclubes (verbete). In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe(Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC. 2000, p. 129 e MACEDO, Felipe. Movimento cineclubista brasileiro. Cineclubes da Fatec, São Paulo, 1982, p. 15-17.

- GETINO, Octavio. Algunas observaciones sobre el concepto del 'Tercer Cine' In: *Comunicación y Cultura*. México, n. 7, 1982.
- GETINO, Octavio. *Algunos apuntes de Octavio Getino sobre la censura de cine en la Argentina*. 12 de junho de 2010. Disponível em: <<http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/06/algunos-apuntes-de-octavio-getino-sobre.html>> Acesso em 17 jun 2018.
- GETINO, Octavio. *Cine Argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.
- GIELLA, Miguel Angel. *Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino*. Vol 1. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1991 [1981].
- GIELLA, Miguel Angel; ROSTER, Peter (Orgs). *Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del Siglo Veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.
- GOCIOLO, Judith e INVERNIZZI, Hernán. *Cine y dictadura: la censura al desnudo*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- GODOY, Marcelo. General admite que o Brasil fez parte da Operação Condor. *O Estado de São Paulo*, 30 de dezembro de 2007.
- GOMES, Caio de Souza. *Quando Um Muro Separa, Uma Ponte Une: Conexões Transnacionais na Canção Engajada na América Latina nos Anos 1960*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), 2013.
- GONZÁLEZ, Roque. Octavio Getino, un referente en la investigación latino-americana de cine y medios audiovisuales. In: *Revista GEMInS*, ano 3, n. 2, 2012, p. 40-58.
- GOTI AGUILAR, Juan Carlos; GROSSI Héctor et al. *La censura en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Líbera, 1966.
- GROSSI, Héctor et al. *La censura en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Libera, 1966.
- GUEVARA, Alfredo Antonio; MOLFINO, María del Rosario. *La censura y la destrucción de libros en el último gobierno de facto (1976-1983)*. *IV Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, 23 al 25 de noviembre de 2005.
- GUSMÃO, Milene Silveira. *Memória, Cinema e Educação*. In: LOMBRADI, José Claudinei et al. *História, Cultura e Educação*. Campinas: Editora Autores Associados, 2006.
- HARVEY, Edwin. *La política cultural en Argentina*. Madrid: Unesco, 1977.
- HAYS, William; QUIGLEY, Martin; DANIEL, LORD. O Código de Produção ou Código Hays, In: LOSEY, Joseph et al. *Censura e Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1969.
- INSAURRALDE, Andrés. *La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación*. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 682-727, 2005.
- INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.
- INVERNIZZI, Hernán; GOCIOLO, Judith. *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOLO, Judith. *Un golpe a los libros*. Represión a la cultura durante la última dictadura militar. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

JAMES, Daniel (Org). *Nueva Historia Argentina*. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

JOSÉ, Angela Olney. *São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

KIMEL, Eduardo Gabriel. *La masacre de San Patricio*. Buenos Aires: Dialectica, 1986.

KOHON, José David. Censura y protección. In: GOTI, Aguilar, GROSSI, Héctor; KOHON, José David; BELTRÁN, Virgilio Rafael. *La censura en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Líbera, 1966.

KOSSOY, Boris. *Cronologia das Artes em São Paulo - 1975-1995* –, volume 1. São Paulo: Editora Centro Cultural, 1996.

KRISCHKE, Jair. *Brasil el creador de la Operación Cóndor*. Buenos Aires: Museo de la Memoria, 2013. Disponível em: <<http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/10/Jair-Krischke-BrasilCreador-de-la-Operaci%C3%B3n-Condor.pdf>> Acesso em: 16 de set 2018.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LAGRÉE, Michel. Les patronages catholiques et le développement du cinéma. In: CHOVLVY, Gérard. TRANVOUEZ, Yvon (dir.), *Sport, culture et religion: les patronages catholiques (1898-1998)*. Brest: Centre de recherche Bretonne et celtique, 1999.

LAUREANO, Rogério Correa. *Cinema e história no Brasil e na Argentina na transição política: estudo comparativo entre os filmes 'Pra frente Brasil' e 'Nem culpa nem esquecimento'*. Dissertação de Mestrado em Integração da América Latina. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LENCI, María Laura. La radicalización de los católicos en la Argentina. Peronismo, Cristianismo y Revolución (1966-71). In: *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*. n. 4, 1998.

LIDA, Miranda. *La rotativa de Dios*. Prensa católica y sociedad: El Pueblo 1900-1960. Buenos Aires: Biblos, 2012.

LLORENS, Fernando Ramírez. El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía. *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca, agosto de 2011.

LLORENS, Fernando Ramírez. *Noches de sano esparcimiento: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina, 1955- 1973*. Buenos Aires: Librería, 2016.

LOGGER, Guido. O cinema é um meio de valorização do homem e de formação da personalidade. *Jornal O Diário*. Belo Horizonte (MG), 09 de junho de 1957.

- LOGGER, Guido. Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*. Padre Guido Logger, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. *Projeto História* (Online) , v. 51, p. 90-114, 2014.
- MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme Manhã Cinzenta (1969) de Olney São Paulo. In: *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais* [S.l: s.n.], 2016. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801273.pdf>>. Acesso em 30 out 2018.
- MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2013.
- MAINWARING, Scott. *A Igreja Católica e a política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 1989,
- MALLIMACI, F.'CUCCHETTI, H., DONATELLO et al. *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: CEHILA-Centro Nueva Tierra, 2006.
- MALLIMACI, Fortunato. El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar. In: MALLIMACI, AMESTOY, FORNI et al. *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: Cehila, 1992, p. 167-365.
- MALLIMACI, Fortunato. *El Catolicismo integral en la Argentina (1930-1946)*. Buenos Aires: Biblos, 1988.
- MALLIMACI, Fortunato; DI STEFANO, Roberto. *Religión e imaginario social*. Manantial, Bueno Aires, 2001.
- MARANGHELLO, César. La censura afloja sus cuerdas. Octavio Getino libera films prohibidos y se respira libertad cultural. In: ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 652-662.
- MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.
- MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global, 1980.
- MARTÍN, Jorge Abel. *Cine Argentino 1982*. Buenos Aires: Legasa, 1983.
- MARTÍN, Jorge Abel. *Cine Argentino 83*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- MARTÍNEZ, Tomas Eloy. Los rostros de los censores. *Revista Platea*, p. 22-27, 11 de janeiro de 1962.
- MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- MASTROPAULO, Vanderlei Henrique. *As ditaduras militares no cinema latino-americano da democracia: os casos de Brasil e Argentina*. Dissertação de Mestrado em Integração da América Latina. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

MAZZEI, Daniel. Soldados de Perón. Los jóvenes oficiales del Ejército y el Peronismo durante la “Revolución Argentina,. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Questions du temps présent, setembro de 2015.

MESTMAN, Mariano. La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina). In: *Cuadernos de la Academia*, n. 9, 2001, p. 443-463.

MIGNONE, Emilio. *Iglesia y dictadura: el papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

MILLÁN, Mariano. Radicalización y peronización estudiantil durante la Revolución Argentina (1966-1971). Un examen crítico a la luz de los casos de Rosario y el Nordeste. Trabalho apresentado na *IX Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.

MORRONE, Maria Lúcia. *Cinema e educação: a participação da “imagem em movimento” nas diretrizes da educação nacional e nas práticas pedagógicas escolares*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FE/USP, 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A política universitária das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile. In: SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.) *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ditadura militar no Brasil: historiografia, política e memória. Entrevista com Rodrigo Patto Sá Motta concedida para o site *Café História*. 12 de junho de 2017. Disponível em: <<http://www.cafehistoria.com.br/entrevistarodrigo-patto-sa/>> . Acesso em 23set 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*, São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer satã só com orações”: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. v. II, p.145-174.

NOVAIS, Adriana Rodrigues. *Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil: uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação Entre Amigos (1998)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, 2013.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática*. São Paulo: Edusp, 2007.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *La dictadura militar (1976-1983): del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

OBREGÓN, Martín. *Entre la Cruz y la Espada*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

OLIVEIRA, André de Novais. Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: a construção do mito. *Coleção Memória*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010.

- OLIVEIRA, Elysabeth Senra. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 1950*. São Paulo: Annablume, 2003.
- OLLIER, María Matilde. *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*. Buenos Aires: CEAL, 1986.
- OUBIÑA, Jorge; PALADINO, Diana (Orgs.). *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004.
- OVEJERO, Verónica Alicia. La censura en las expresiones audiovisuales de Tucumán - Argentina - durante la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973). *Anais do III Encontro Regional Sudeste de História da Mídia*. Escola de Comunicação da UFRJ, 2014.
- PALADINO, Diana; OUBIÑA, Jorge (Orgs.). *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PÉCORA, Paulo. Julio Ludueña, un cineasta que superó la censura y la clandestinidad. *Télam*, 26 de outubro de 2014.
- PEÑA, Fernando Martín; FELIX-DIDIER, Paula. Entrevista com . GORODISCHER, Julián. *Cuando Mafalda Padeció la censura*. Disponível em <<https://museodelcineba.org/blog/cuando-mafalda-padecio-la-censura/>>. Acesso em 03 out 2018.
- PEÑA, Fernando. *El cine quema: Jorge Cedrón*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales, INCAA, 2013.
- PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 maio 1978.
- PÉREZ. José Manuel Santos. *Histórias Conectadas: Ensaio sobre História Global, Comparada e Colonial na Idade Moderna (Brasil, Ásia e América Hispânica)*. Editora Autografia: Rio de Janeiro, 2016 .
- PINTO, Leonor Souza e. *La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964/1988*. Tese de Doutorado. Université Toulouse – Le Mirail, 2001.
- PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, C. M. de F., ROMÃO, J. E. E. & LEAL, S. (Orgs.). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006, p. 76.
- PIRENNE, Henri. De la méthode comparative en histoire, discours d’ouverture du cinquième Congrès international des Sciences historiques. In: DES MAREZ, G. ; GANSHOF, F. L. (Orgs.). *Compte-rendu du Cinquième Congrès International des Sciences Historiques*. Bruxelles: M. Weissenbruch, 1923, p. 1-13.
- POTENZE, Jaime. El fin de la censura; ahora el Código Penal. In: *La Nación*, Buenos Aires, 29 de fevereiro de 1984.

- PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. América Latina: História Comparada, Histórias Conectadas, História Transnacional. *Anuário - Universidad Nacional de Rosario*, v. 24, 2013, p. 9-22.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História*, n.º 153, 2005, p.11-33.
- PURCELL, Fernando. Cine y censura en Chile: Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945. *Atenea*. Concepción: n. 503, p. 187-201, 2011.
- QUADRAT, Samantha Viz. Ditadura, violência política e direitos humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: Azevedo, Cecília; Raminelli, Ronald. (Org.). *História das Américas*. 1ed. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- RAMÍREZ, Ana Julia. Radicalización y peronización de los universitarios: El caso de la UNLP (1969-1974). In: *Cuadernos del CISH*, n° 5, Centro de Investigaciones Sociohistóricas, Facultad de Humanidades, UNLP, 1999.
- RANCÉ, Inés (Org.). Damián Carlos Hernández. *Pasión por el libro*. Ed. Hernández, Buenos Aires, 2006.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2011.
- REIS JÚNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese (1889-1937)*. 2008. 251 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- RODRÍGUEZ, Laura Graciela. *Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la ultima dictadura (1976-1983)*. Rosario: Prohistoria, 2011.
- ROMANO, Roberto. *Brasil: igreja contra estado: crítica ao populismo católico*. São Paulo: Kairos Liv. e Ed., 1979.
- ROMERO, Luis Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SÁNCHEZ, Fernando; RIERA, Daniel. *Revista Rolling Stone*, maio de 2002. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.ar/583011-charly-talk>>. Acesso em: 24 mar 2018.
- SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. Tese (Doutorado em Memória, Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Vitória da Conquista, 2016.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil*. Brasília: Ministério da Ciência e Tecnologia; Centro de Estudos Estratégicos, 2001.

- SERRANO, Jonathas. Cinema e psychologia. *Revista Mensageiro da Fé*, ano XXXIII, nº 18, 15 de setembro de 1935.
- SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cayeiras; Rio: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1931.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: Sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Desloca(liza)r o direito: intercâmbios, projetos partilhados e ações públicas de juristas (Argentina e Brasil, 1917-1943)*. Tese defendida no Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), 2018.
- SIMANCA CASTILLO, Oriell. La censura católica al cine en Medellín: 1936 - 1955. Una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación. In: *Historia Crítica*. Revista Nº 28. Bogotá: Uniandes, 2005, pp. 81 -101.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC, 1999.
- SKINNER, James. *The cross and the cinema: the Legion of Decency and the National Catholic Office for Motion Pictures 1933-1970*. Westport: Praeger, 1993.
- SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.
- SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. In: *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro: vol. 1 no. 2, julho/dezembro 2009, p. 50-64.
- SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p. 153-181.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese de doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- TERNES, Andressa Saraiva. *Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao “Pra Frente Brasil”*. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- THEVENET, Homero Alsina. Los laberintos de la censura en el cine. *Cuadernos Panorama*, 09 de junho de 1970.

- TORTTI, María Cristina. Protesta social y 'nueva izquierda' en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional. In: PUCCIARELLI, Alfredo. *La primacía de la política*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- TOURIS, Claudia. Iglesia católica, dictaduras y memorias en conflicto en Brasil y Argentina. In: *Archives de sciences sociales des religions*, 170 | 2015, 97-115.
- VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976/1983*. Rosario: Editora Municipal de Rosario, 2006.
- VARELA, Mirta. La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares en Argentina (1976-1983). In: *Comunicación y sociedad*. Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara. n. 31, jan-abr 2018.
- VARELA, Mirta. Silencio, mordaza y optimismo. In: *Revista Todo es Historia*, n. 404, Buenos Aires, 2001, p. 50-63.
- VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- VELOSO, Caetano. Fora de toda lógica. *Folha de São Paulo*, 02 de março de 1986.
- VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VERBITSKY, Horacio. Bergoglio y la canonización de los palotinos. In: *Página 12*, 31 de julho de 2005.
- VERBITSKY, Horacio. *Doble juego: la Argentina católica y militar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- VERBITSKY, Horacio. *El silencio: de Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- VERBITSKY, Horacio. *La mano izquierda de Dios. La última dictadura (1976- 1983)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- VIEIRA, Rafael de Farias. *Quando a babá eletrônica encontrou a integração nacional: ou uma história da censura televisiva durante a ditadura militar (1964-1988)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016.
- VIGANO, Dario Edoardo. "The Roman Catholic Church, cinema and the 'culture of dialogue': italian catholics and the movies after the Second World War". In: BILTEREYST, Daniel; GENNARI, Daniela Treveri (Orgs.). *Moralizing Cinema: Film, Catholicism, and Power*. Routledge, 2015.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical*. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972), São Paulo: FFLCH/USP, 2004.
- VILLAGRA, Irene. *Estudio crítico de fuentes*. Historización Teatro Abierto 1982 y 1983, Buenos Aires: Cooperativa El Zócalo, 2015.

WOLF, Sergio; POSADAS, Abel. *Cine Argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994.

ZANATTA, Loris. *Del Estado liberal a la nación católica: iglesia y ejército em los Orígenes del peronismo (1930-1943)*. Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 1996.

ZANATTA, Loris. La política como religión. In: ZANATTA, Loris. *La larga agonía de la Nación católica: iglesia y dictadura en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015, edição kindle.

ZANNATA, Loris. *Perón y el mito de la nación católica: Iglesia y ejército en los orígenes del peronismo (1943–1946)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

ZEBALLOS, Federico. Bibliotecas y Dictadura Militar. Córdoba, 1976-1983. In: SOLARI, Tomás; GÓMEZ, Jorge. (Orgs.) *Biblioclastia*. Los robos, la represión y sus resistencias en Bibliotecas, Archivos y Museos de Latinoamérica. Buenos Aires: EUDEBA, 2008, p. 133-162.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo. La Iglesia, el cine y la 'cuestión Moral' en México, 1930 – 1960. In: PUENTE LUTTTEROTH. *Innovaciones y Tensiones en los procesos Socio – eclesiales*. De la Acción Católica a las comunidades de Base. México: Universidad del Estado de Mórelas. CONACYT y CEHILA, 2002, pp. 163 – 183.

Lista de Fontes

Argentina:

Decreto lei 3773/57

Decreto 9.960 de 4 de agosto de 1959

Decreto 6.797 de 1961

Decreto 8.205 de 27 de setembro de 1963

Decreto lei 62/57

Decreto 1688 do Poder Ejecutivo de la Municipalidad de Buenos Aires, 4 de fevereiro de 1966.

Considerandos do decreto municipal de Buenos Aires 8276/67 de 14 de julho de 1967

Decreto nº 480 do Ministério da Cultura e Educação de Córdoba, Província de Santa Fé. 23 de maio de 1979 Lei n. 18.019 de janeiro de 1969

Decreto nº 3155 de 13 de outubro de 1977.

Lei 3.727 de 1898

Lei 8.205 de setembro de 1963

Lei 17.401 de 22 de agosto de 1967

Lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968

Art. 2 da Constitución de la Nación Argentina

Resolução MD n. 445/13

Resolução n 1541 do Ministério da Educação, 17 de outubro de 1978

Resolução 555 do Ministério da Educação, 1978

Resolução 32 de 8 de maio 1969 do Ente de Calificación Cinematográfica

Nota do poder Executivo assinada por José Maria Astigueta e pelo ministro Guillermo Borda ao projeto de lei 18.019 de 24 de dezembro de 1968

Memorando 15/167 de 16 de agosto de 1969

Variadas instancias en el ambito judicial determinarán la suerte de una película: opinan los fiscales y el juez que “Ultimo Tango en Paris” es muy cruda, y agresiva al pudor público medio. Buenos Aires, 4 de novembro de 1973.

Informe Especial n° 10 do Estado Mayor General del Ejército. Archivo BANADE-CONADEP. 1977

Informe do Diretor do Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato, Informe de Miguel Paulino Tato ao Secretario de información Pública, Contralmirante Rubén Franco. 20 de março de 1978.

Memorando 04/76

Proceso n° 782/79. Asunto: calificación película y cola La noche viene movida. Argentina. Data de iniciação: 26 de dezembro de 1979. Obs: no documento original não consta o “acto n°5”.

Expediente n° 252/76. Acta volante n° 11737. 01 de julho de 1976

Parecer assinado por Eduardo Ares, diretor adjunto do Ente de Calificación Cinematográfica. Buenos Aires, 29 de outubro de 1981.

Pareceres censórios do processo referente ao filme “La vida de Brian”. Ente de Calificación Cinematográfica, n. 617, 1981.

Participación clandestina de un equipo técnico argentino en la filmación de películas subversivas. Mesa Delincuentes Subversivos (DS), legajo n. 29.775, 1975, Archivo da DIPBA.

Ficha pessoal de Raymundo Gleyzer, número 100191, legajo 12.959, Mesa Delincuentes Subversivos (DS), Archivo da DIPBA

Acta SIP 236, 21 de setembro de 1982.

Información referente a la actuación de Mercedes Sosa. 23 de outubro de 1978. Comisión Provincial por la Memoria. Fondo DIPBA. DS (Delincuentes Subversivos).

Comisión Provincial por la Memoria. DIPBA. DS (Delincuentes Subversivos)

Informe de Alberto León ao Diretor Nacional de Cinematografía, Comodoro Carlos Ezequiel Bellio. Buenos Aires, 12 de dezembro de 1978.

Roteiro de *El mundo de Mafalda*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

Resolução do *Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas*, maio de 1965

Resolução do *Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas*, 4 de fevereiro de 1966.

Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión. Comité Federal de Radiodifusión (Comfer)

Películas a realizar y el apoyo del INC. Secretaria de Información Pública de la Nación. Instituto Nacional de Cinematografía. 1977

Principios y procedimientos a que deberán gerirse los medios de comunicación. Secretaria de Información Pública. Carlos Bonino, diretor de Prensa, s/d.

Juan José Catalán Ministro da Cultura e Educação. *Subversión en el ámbito educativo (conozcamos a nuestro enemigo)*. Resolución 538. El propósito y los objetivos básicos para el proceso de Reorganización Nacional. Buenos Aires, 27 de outubro de 1977.

Dirección Central de Cine y Teatro. Buenos Aires: Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, 1965

Secretaría de Prensa de Presidencia. Comunicado. Archivo General de La Nación. Departamento de Archivo Intermedio. 23 de julho de 1966

Directivas sobre la infiltración subversiva en la enseñanza", editado em 1977 pelo Ministerio da Educação, e "Marxismo y subversión: ámbito educativo" (sem data) editado pelo Comando Mayor General del Ejército.

Heraldo del Cine, p. 57, 1969.

Heraldo del Cine, Buenos Aires, n. 2452, 7 de dezembro de 1978.

¿Una nueva política en el Ente? In: *Heraldo del cine*, n. 2448, 9 de noviembre de 1978

Revista Herald, 29 de outubro de 1973

Dos films prohibidos por la intendencia porteña. *Heraldo del cinematografista*, XXVI, 150, 27 de junho de 1956.

Empezó: “Mercader” fue prohibida en Mendoza. *Heraldo del cinematografista*, XXVI, 225, 25 de julho de 1956.

Incineración de literatura marxista. *La Voz*, 30 de abril de 1976.

Opinión, Buenos Aires, 14 de outubro de 1978

Conflicto de poderes por “Último Tango en Paris”. *Opinião*, 20 de novembro de 1973.

Clarín, Buenos Aires, 12 de setembro de 1974. Publicado también em *La Opinión*, em 12 de setembro de 1974.

Posición de la Iglesia respecto de ‘Bomarzo’. *Clarín*. Buenos Aires, 11 de agosto de 1967.

Clarín. Buenos Aires, 22 de abril de 1976, pag. 2

Cine sin censura y desarrollo. In: *Clarín*, 28 de fevereiro de 1984.

Asesinan a tres sacerdotes y a dos seminaristas en la parroquia de San Patricio, en Belgrano. In: *Clarín*, 5 de julho de 1976, p. 5

Néstor resigna su condición actual de periodista de cine. *Cronica*, Buenos Aires, 5 de setembro de 1974.

Comunicado 19. *La Prensa*. Buenos Aires, 24 de março de 1976.

Conferência de Juan Carlos Onganía. *Jornal La Prensa*, 16 de agosto de 1967, p. 4.

Dictan normas para un cine optimista. *Última hora*, 4 de maio de 1976.

Pautas de la Secretaria de Información Pública en Relación con la Cinematografía. Secretaria de Información Pública, 5 de maio de 1976.

Pautas para el cine, Radiolandia, 14 de maio de 1976.

Revista Gente, 4 de abril de 1978

Revista Para Ti, janeiro de 1977.

Informe 59 da Agencia Nacional de Noticias - Telam. s/d

Gaceta, 14 de setembro de 1973

- ULANOVSKY, Carlos. *Revista Satiricón*, n. 12, outubro de 1973
- Gaceta de los Espectáculos*, 15 de maio de 1973.
- Revista Análisis*, nº 474, Buenos Aires, 14 de abril de 1970, p. 53–56.
- Revista Criterio*, 14 de novembro de 1968, n. 1.559
- Reprobación de la OCIC. Juan Carlos Moreno. *Revista Jauja*, n. 24, dezembro de 1968, p. 18.
- Ha sido excluída del teatro Colón la ópera Bomarzo. *La Nación*. Buenos Aires, 19 de julho de 1967.
- La nación*, 12 de fevereiro de 1966.
- Debido a problemas con la censura no se estrenará “Blow-up”. *La Nación*. Buenos Aires, 14 de julho de 1967.
- Revista Esquiú*, ano VIII, n. 379, 30 de julho de 1967.
- Los juegos prohibidos de la censura. In: *Revista Confirmado*, 19 de agosto de 1965, p. 40
- Censura: los ojos de la tijera. *Revista Extra*, 1969.
- Revista Análisis*, n. 474, 14 de abril de 1970, Buenos Aires Adhesion Municipal al homenaje a Maria y repudio a un film frances. *El Litoral*, 3 de dezembro de 1985
- El Papa critica la película de Godard 'Yo te saludo, María'*. *El país*, 24 de abril de 1985
- Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, n. 395, maio de 1957
- Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, n.º 438, septiembre de 1961
- Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, 1966. ¿En qué sentido seguimos siendo 'golpistas'? 145-146
- Boletín de la Acción Católica Argentina*, XXVI, 196-197, 11 de julho de 1956.
- Guía Cinematográfica 1955. Centro Católico de Orientación Cinematográfica en La Habana, Cuba, 1956.
- El Fiscal de La Riestra ve 'Alias Gardelito'. *Revista Vea y Lea*, 1961 *Revista Primera Plana* de fevereiro de 1969
- ¡Ufa con la censura!. *Revista Siete Días Ilustrados*, maio de 1969.
- Crimen en San Patricio. In: *La Nación*, 5 de julho de 1976.
- Entrevista Quino. BBC, 02 de dezembro de 2005.

El doctor León ya asumió funciones. In: *Gaceta de los espectáculos*, ano XI- N°550, 7 de novembro de 1978

¿Qué es el Teatro Abierto? Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. In: *Revista Conjunto*, n. 60, 1984, p. 51-56.

Cine sin censura. In: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de fevereiro de 1984.

Clarín, 16 de setembro de 1984

El polemico Armando Bo. Nota não identificada. Museo del Cine Pablo Ducrós.

Revista Ahora, 6 de setembro de 1984.

Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC), Censo Nacional 1947 y Censo Nacional 1960.

Encíclica *Ubi arcano Dei*, de 23 de dezembro de 1922.

Papa Pio XI, *Vigilanti Cura*, 29 de junho de 1936.

Telegrama enviado pelo chefe da Censura, Alberto León à Liga de Padres y Madres de Familia, 19 de outubro de 1979.

Nota *Aclaración de Ligas de Padres y Madres de Familia*, endereçada a Alberto León, 1979

Carta do presidente da Liga de la Decencia de Rosario, Pedro García, ao Chefe do Ente de Calificación Cinematográfica, Alberto León, 19 de dezembro de 1979.

Blog de Charly Garcia, 22 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.charlygarcia.com.ar/2014/12/las-instituciones-terminaron-ganando.html>

Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión. Presidencia de La Nación. COMFER. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20120601175236/http://www.comfer.gov.ar/web/blog/wpcontent/uploads/2009/07/canciones-prohibidas1.pdf> Acesso em: 23 de janeiro de 2017).

GETINO, Octavio. Algunos apuntes de Octavio Getino sobre la censura de cine en la Argentina. 12 de junho de 2010. Disponível em: <http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/06/algunos-apuntes-de-octavio-getino-sobre.html>

Brasil:

Arquivos:

Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal – AN/DF. Fundo Divisão de censura de Diversões Públicas – DCDP. 1. Seção Administração Geral. 1.1.

Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil. Subsérie Comunicações e Solicitações. 1.2. Série Relatórios de Atividades. 2. Seção Censura Prévia. Série Publicações. 3. Seção Coordenação e Controle. Série Fiscalização. 4. Seção orientação. 4.1. Série Cursos. 4.2. Série Normatização.

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários – AN/RJ. Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça – DSI/MJ. 1. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos. Subsérie Avulsos. 2. Série Diversos. Subsérie Processos. Subsérie Avulsos.

Arquivo da Funarte. Rio de Janeiro. Matérias publicadas na imprensa classificadas por assunto. Clipping: censura. Período: 1969-1988.

Legislativo e imprensa:

Decreto 24.911 de 6 de maio de 1948

Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932.

Artigo 26 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966

Art. 220 da Constituição Federal de 1988

Ofício da Divisão de Informações CPI/DEOPS/SP, Pasta 52-Z-0-16487, Acervo DEOPS – Arquivo Público do Estado de São Paulo

Art. 47 do Decreto-Lei nº 898, de 29 de Setembro de 1969

Parecer de 13 de fevereiro de 1970. Anexo do ofício n. 200 D/SOPS/DR/GB/DPF/70. Do Inspetor-chefe do SOPS a DCDP. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF

Inquérito n 601/70 - SOPS. Delegacia do Serviço de Ordem Política e Social - GB. Waldemiro Francisco de Souza, Inspetor da Polícia Federal. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1970

IPM 601/10 SOPS Guanabara, processo n. 44/70 e Resposta ao pedido de busca n. 321, CISA, 07 de julho de 1970. Fundo DCDP. Série Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF

Ofício n 023 do Chefe do Núcleo do Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica ao Inspetor Chefe do Serviço de Ordem Política e Social DR/DPF/GB. Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1970

Informe “imprensa marrom”. Fundo DCDP/Arquivo Nacional. Série Correspondência Oficial, Subsérie informações sigilosas. 1971

Certificado de censura número 27.757, 02 de fevereiro de 1966.

Art. 41 do Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946, que aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

Parecer do técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, enviado ao chefe da seção de censura em 19 de novembro de 1971. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Nomatização. AN/DF

Parecer do técnico de censura José Vieira Madeira, s/n, Brasília, 1 de julho de 1964.

Parecer do técnico de censura Guilherme de Sena Varjão. Brasília, 17 de dezembro de 1965.

Parecer 3395/81. Brasília, 10 de setembro de 1981.

Parecer 3460/81. Brasília, 08 de setembro de 1981.

Parecer 3406/81. Técnico de censura Dalmo Paixão. 10 de setembro de 1981

Parecer da Chefe de Censura da Turma Cinematográfica Jacira de Oliveira. Brasília, 18 de abril de 1967.

Parecer com assinatura ilegível. Brasília, 11 de abril de 1967.

Parecer de censura 261, Técnica de Censura Maria Luiza Lopes Rezende, Rio de Janeiro, 08 de março de 1982

Parecer de censura 1121/82

Parecer de censura 1120/82

Portaria 16/67 - SCDP. Antonio Romero Lago, chefe do SCDP. Brasília, 19 de abril de 1967.

Portaria n. 30/69-SCDP, do Chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza. Brasília, 24 de abril de 1969. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Normalização. AN/DF Ofício n. 587/69. Comunicação do Chefe do SCDP enviada ao Diretor da Polícia Federal. 24 de outubro de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações. AN/DF

Parecer da assessoria jurídica do DFSP ao Chefe do SCDP, 12 de junho de 1969. Fundo DCDP. Série Administração Geral. Série Correspondência Oficial Subsérie Comunicações e Solicitações. AN/DF

Parecer de censora Vilma Duarte do Nascimento em 2 de fevereiro de 1971. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Filmes. AN/DF

Parecer da censora Teresa Paternostro em de 2 de fevereiro de 1972. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Filmes. AN/DF

Parecer de censura 261, Técnica de Censura Maria Luiza Lopes Rezende, Rio de Janeiro, 08 de março de 1982; Parecer de censura 1121/82, Técnica de Censura Sélia Natasha Rouver, Brasília, 18 de março de 1982; Parecer de censura 1120/82, Técnico de Censura Manoel Valente, Brasília, 18 de março de 1982. Parecer 1122/82, Brasília, 22 de março de 1982.

Discurso do Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em solenidade de formatura na Escola de Formação de Oficiais da Polícia Militar, reproduzido no jornal *Estado de São Paulo*, de 19 de dezembro (ano provável de 1973) Anexo ao documento *Subversão e filmes de kung fu*, de Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos. AN/DF

Ofício n. 296/69 - SCDP, do Chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, endereçado ao Diretor-geral do DPF, 29 de maio de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Ofícios de Solicitação.

Ofício n. 442/69 - SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, para o Diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações.

Ofício n. 1478/75, do Chefe do DCDP, Rogério Nunes, ao Diretor-geral do DPF, 07 de novembro de 1975. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações

Guia do Curso Especial para censura de filmes, ministrado pelo professor Waldemar de Souza, realizado na ANP em março de 1972. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Cursos. AN/DF

Aula *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF

Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 03 de junho de 1973. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF

Carta de Waldemar de Souza enviada a Moacyr Coelho, diretor-geral do DPF, advertindo sobre a circulação no ambiente universitário de filmes de cunho subversivo, principalmente as produções de Glauber Rocha. São Paulo, 8 de maio de 1974. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos

Manual do Curso Especial para censura de filmes realizado na ANP em março de 1972, ministrado por Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos

Série Censura Prévia, Subsérie música, parecer n.2390/79, 24 de junho de 1979, parecer n. 098, 06 de agosto de 1981 e parecer n. 3425, 20 de janeiro de 1982. Relatórios anexados aos pareceres. Caixa 96 e 102, respectivamente

Lista de 38 cortes a serem efetuados. Assinado pelo Chefe de Censura Coriolano de Loiola Fagundes. Brasília, 30 de maio de 1985. Censura Prévia. Filmes. AN/DF

Ofício da Eletro Filmes ao Presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Pereira de Menonça. 18 de julho de 1981. AN/DF

Ofício da Eletro Filmes ao Presidente do Conselho Superior de Censura. Brasília, 01 de novembro de 1983. AN/DF

Lista de cortes assinada pela chefe da censura Solange Maria de Teixeira Hernandes. Brasília, 30 de setembro de 1983.

Série "Censura Prévia", Subsérie "música", parecer n.5471 /82, 06 de janeiro de 1982. Carta anexada ao processo.

Ministério da Justiça. Gabinete do Ministro. Despacho 02265. Brasília, 29 de julho de 1985

Ofício 579/78 do presidente da Câmara Municipal de Pelotas ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhado à DCDP. Pelotas, 16 de junho de 1978. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da sociedade civil. AN/DF

Carta enviada à Solange Hernandez, diretora da DCDP, São Caetano do Sul, 27 de abril de 1983. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da sociedade civil. AN/DF

Protocolo 002241 / 82 - DCDP. Assinado pela Diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandes. 05 de abril de 1982. A base legal é o artigo 41, letra d, do decreto 20.493/46.

Decisão n. 147 do Conselho Superior de Censura. Brasília, 15 de dezembro de 1982.

Série Correspondência oficial, Subsérie: manifestações da sociedade civil. Carta n. 309, Belo Horizonte, 07 de agosto de 1984.

Parecer de censura n. 2599/87, 16 de setembro de 1987. Relatórios anexados ao parecer.

Ofício 527/88, Carta-resposta do diretor da DCDP, Raymundo Eustáquio de Mesquita à José Carlos Azevedo. Brasília, 01 de setembro de 1988. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Manifestações da sociedade civil

Carta do diretor-secretário do Clube Positivista do Rio de Janeiro, Ruyter Demaria Boiteux. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1969. Fundo DCDP, Correspondência Oficial, Manifestações da Sociedade Civil. AN/DF

Carta enviada por Jonathas Serrano a D. Sebastião Leme sugerindo o culto de uma Virgem Maria protetora do bom cinema. 1939, Arquivo Nacional

Serviço de Informações Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1959. Centro Loyola de Fé e Cultura/PUC-Rio.

Nota da redação. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1979.

Sarney veta filme de Godard com base na Constituição. *Jornal O Globo*. 5 de fevereiro de 1986.

PM Vigia Cinemas. *Jornal O Globo*, 17 de novembro de 1988.

Clovis Rossi. Correspondente da Folha em Buenos Aires. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13 de dezembro de 1983, p. 27.

Censor diz que filme de Godard é problemático. *Folha de São Paulo*, Ilustrada. 8 de janeiro de 1986.

Je vous Salue` pode ser liberado. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 11 de janeiro de 1986.

Ave CNBB, *Folha de São Paulo*, Opinião, 05 de fevereiro de 1986.

Sarney prometeu a CNBB vetar Je vous salue Marie'. *Folha de São Paulo*, 04 de fevereiro de 1986.

Igreja impede brasileiros de ver 'Ave Maria' de Godard. *Folha de São Paulo*, Primeiro Caderno, p. 33, 5 de fevereiro de 1986.

Sugerido plebiscito para julgar o filme. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 7 de fevereiro de 1986.

Painel do Leitor. *Folha de São Paulo*, Opinião, 07 de fevereiro de 1986.

Traição de Godard. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 8 de fevereiro de 1986.

Gaumont tem 15 dias para decidir sobre "Ave Maria". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 7 de fevereiro de 1986.

Roberto Carlos apóia gesto do presidente. *Folha de São Paulo*, Primeiro caderno, p.39, 8 de fevereiro de 1986.

Donos de cinema não exibem filme. Distorce a imagem de Cristo. *Correio de Notícias*, Paraná, 18 de novembro de 1988.

Reitor da UFF cassa a 'tentação de cristo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1988

UNB vai exibir hoje a 'última tentação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1988.

O que está havendo? Nertan Macedo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1988.

Nota oficial do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio de Araújo Sales. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1988.

Dom Pedro Fedalto, Arcebispo de Curitiba. A última tentação de Jesus. *Jornal Correio de Notícias*, Paraná, 13 de novembro de 1988.

Tentação é alvo de protestos. *Diário do Pará*, Belém (PA), 27 de novembro de 1988.

Católicos do Rio contra Scorsese, *Diário do Pará*, Belém (PA), 28 de novembro de 1988.

Freiras & Scorsese. *Diário do Pará*, Belém (PA) 01 de dezembro de 1988.

Católicos fazem protesto contra filme de Scorsese. *O Liberal*, Belém (PA), 27 de março de 1989.

Salas Trancadas. *Revista Veja*. São Paulo: Abril. n. 1052, p. 110, 02 de novembro de 1988.

Artes Plásticas. Vilma Homero. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro (RJ), 19 de setembro de 1988.

O Cristo Mendigo. Dom José Carlos de Lima Vaz, bispo-auxiliar do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (RJ), 27 de fevereiro de 1989.

LOGGER, Pe. Guido. Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC. In: *Revista de Cultura Cinematográfica Padre Guido Logger*, n.13, n. 3, ago-setembro de 1959, p. 12

LOGGER, Guido. O cinema é um meio de valorização do homem e de formação da personalidade. *Jornal O Diário*. Belo Horizonte (MG), 09 de junho de 1957.

Revista de Cultura Cinematográfica. Lançamento da Revista de Cultura Cinematográfica, vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957.

Cinema e juventude. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 11, ano 2, abril-maio 1959.

Revista de Cultura cinematográfica. Editorial, vol 2, n. 8, Belo Horizonte, nov de 1958

É necessário fomentar a cultura cinematográfica. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, vol 1, n. 1, Belo Horizonte, ago de 1957.

Revista de Cultura Cinematográfica. Editorial, vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957.

Revista de Cultura Cinematográfica. Belo Horizonte, v. 2, n. 8, nov 1958.

Revista de Cultura Cinematográfica, n. 14, ano 3, out-nov de 1959.

Revista de Cultura Cinematográfica, ano 2, n. 9, vol. 2, Belo Horizonte, dez-jan 1958-1959.

Revista de Cultura Cinematográfica, v.III, n.13, ago./set. 1959

Depoimento de Urbano Plentz, 1985. Cf. RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1967.

CUADRADO, Valentim Bahillo, Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987.

SERRANO, Jonathas. Cinema e psicologia. *Revista Mensageiro da Fé*, ano XXXIII, nº 18, 15 de setembro de 1935.

FONSECA, Geraldo. Em defesa do (bom) cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*. vol 1, n. 2, Belo Horizonte, set-out de 1957.

Depoimento de José Tavares de Barros. Fundo Escola Superior de Cinema. Acervo de Memória e Pesquisa histórica da PUC Minas.

Documento Cinema e Ação Cultural, de Luiz Gonzaga Teixeira, 1993. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e de Pesquisa Histórica da PUC Minas.

Relatório de Funcionamento. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e Pesquisa Histórica da PUC Minas.

Ofício 26 proveniente do Ministério da Guerra, 4º Batalhão de Engenharia de Combate, dirigido ao diretor da Escola de Cinema. 16 de maio de 1966. Fundo Escola Superior de Cinema. Centro de Memória e Pesquisa Histórica da PUC Minas.

Entrevista com o técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes. Cf. *Apud* PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 maio 1978.

Roberto Farias vai apelar até o fim. *Jornal O Globo*, 06 de abril de 1982.

Diretora de censura alega poderes: abafou pareceres. *O dia*, 11 de setembro de 1982.

Vitória da Luz: Pra frente, Brasil, está liberado sem cortes. *Revista Veja*, 22 de dezembro de 1982.

Dona Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 de março de 1985.

Lyra anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 24 de março de 1985.

Censura promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 de março de 1985.

Ata da 109ª reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, 8 de junho de 1941, Livro n. 2.

Ata da 5ª Sessão Conjunta do Secretariado de Cinema da ACB, 29 de abril de 1941, Livro nº 2.

Ata da 6ª reunião plenária, dezembro de 1942, Livro n. 2.

Ata da 84 reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1940.

Ata da Reunião Ordinária da Diretoria do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. 19 de maio de 1948, Livro n. 3.

Ata da Reunião Extraordinária. 18 de junho de 1948, Livro n 3.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Tendências demográficas no período de 1950/2000: uma análise dos resultados da mostra do censo demográfico 2000.*