



**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História**

**SIGNOS DA POLÍTICA, REPRESENTAÇÕES DA SUBVERSÃO:
A DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA**

ANA MARÍLIA CARNEIRO

Belo Horizonte
Julho, 2013

Ana Marília Carneiro

SIGNOS DA POLÍTICA, REPRESENTAÇÕES DA SUBVERSÃO:
A DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Data da defesa: 28 de agosto de 2013

981.063

C289s

2013

Carneiro, Ana Marília

Signos da política, representações da subversão [manuscrito] : a
Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira
/ Ana Marília Carneiro. - 2013.

243 f. : il.

Orientador: Rodrigo Patto Sá Motta.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

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

SIGNOS DA POLÍTICA, REPRESENTAÇÕES DA SUBVERSÃO:
A DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Ana Marília Carneiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta
Orientador – Departamento de História, UFMG

Profa. Dra. Míriam Hermeto
Departamento de História, UFMG

Profa. Dra. Miliandre Garcia de Souza
Departamento de História, UEL



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓSGRADUAÇÃO
historia

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Ana Marília Menezes Carneiro**, intitulada: **Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira**, no dia 28 de agosto de 2013 e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. **Rodrigo Patto Sá Motta** - Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Míriam Hermeto de Sá Motta**
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Miliandre Garcia de Souza**
Universidade Estadual de Londrina

Agradecimentos

Dizem que o mestrado é o rito de iniciação para o ofício do historiador. Com efeito, parece ser somente com o término de uma dissertação que se começa a refletir mais detidamente sobre as escolhas que definiram o caminho a ser trilhado no curto espaço de tempo de uma pesquisa de mestrado. Talvez mais do que um rito de transição à inserção em determinada comunidade, a iniciação é sobretudo um rito de formação. A apreciação mais cuidadosa e crítica da historiografia específica, o desenvolvimento da prática da pesquisa arquivística, o amadurecimento de diálogos, discussões e vinculações teórico-metodológicas, são algumas das questões fundamentais à pesquisa histórica que devem ser cercadas pelo “não-iniciado” nestes dois anos de trabalho.

Sem dúvida, apesar dos percalços, este não é um caminho solitário. Claro, unicamente a mim cabe a responsabilidade pelas eventuais imprecisões, equívocos e omissões da dissertação; mas gostaria de agradecer a todos que me fizeram companhia e ajudaram neste percurso. Sem eles, certamente a estrada seria mais tortuosa e a travessia bem menos divertida.

Ao professor Rodrigo Patto Sá Motta, pela confiança em mim depositada, sempre. Em meio às minhas incertezas, sua orientação cuidadosa e palavras tranquilas me transmitiram segurança para construir este trabalho.

Ao professor João Pinto Furtado e à professora Míriam Hermeto, que gentilmente aceitaram o convite para participar da minha banca de qualificação e realizaram uma leitura atenta, tecendo considerações importantes e propondo sugestões pertinentes, que certamente se encontram refletidas nesta versão final. À Míriam Hermeto, mais do que pelas valiosas discussões, indicações de fontes e sugestões bibliográficas, agradeço pelo contagiante sorriso de coração aberto, capaz de enternecer a gravidade de todas as inquietações e dificuldades.

Ao professor Milton Moura, pelas produtivas discussões e trocas de ideias que prosseguiram sem pressa noite adentro no Dois de Julho. Sou grata ainda pela disposição em discutir e me guiar nos primeiros passos do projeto de pesquisa e pela gentileza em aceitar me orientar e por me apoiar, mesmo quando renunciei à vaga no mestrado em História da Universidade Federal da Bahia.

Ao amigo Gabriel Brugnì, que me acolheu com carinho em todas as temporadas de pesquisa no Arquivo Nacional e na Funarte, no Rio de Janeiro. Sou grata não apenas pela

hospedagem, mas pelos passeios sem destino certo e conversas saudosas nas encantadoras ruas cariocas.

Aos tios Júnior, Jú e Flávio, que me receberam tão bem em Brasília em todas as viagens para pesquisa no Arquivo Nacional; ao ponto de me deixarem e me buscarem todos os dias no Arquivo, com direito a jantares no mercado municipal, passeios por toda a Esplanada e tudo mais. Para tentar limitar os excessivos agrados e mordomias, na época cheguei a ameaçá-los com a possibilidade de uma temporada ininterrupta de seis meses – prorrogável pelo mesmo período, a que não se sentiram assim tão ameaçados. A eles sou sempre grata.

À minha família, Batista, Masé, Rose, Túlio e Denis, meus pais e irmãos, porque sempre estiveram ao meu lado e me apoiaram incondicionalmente, quaisquer que fossem as minhas escolhas. Às pequenas Nina e Mine, e ao pequenino Dante, meus sobrinhos; por transmitirem a leveza das brincadeiras e das descobertas radiantes, que talvez somente a infância seja capaz de proporcionar.

À Julienne, Pi, Rodrigo, Marcelinho, Augusto, Giulia, Costinha e Rita, por terem aceitado ser a minha família também.

Ao Gabriel Ávila agradeço não apenas pelas inúmeras leituras, questionamentos e discussões sobre o trabalho ao longo desses dois anos, mas pelos afagos, carinhos e amabilidades sem-fim em todas as manhãs do mundo.

Aos meus amigos soteropolitanos; à sempre encantadora Juliana Senna, porque acredito em entrelaçamentos eternos; ao parceiro Marcus Teixeira; a Cíntia Macêdo, que esteve ao meu lado por praticamente toda a minha vida; ao companheiro de aventuras Hugo Sá; ao primo David Pádua, por me deixar saber que sempre posso derreter nos seus [a]braços; ao granadeiro azulino Rafael Lins, Dimitri Tavares e ao sempre atento Michael Mansur, amigos que sempre conseguem traduzir o clima de 2008, mesmo em 2013; à Carolina Mota, amiga de encontros confidentes e conversas animadas.

Agradeço à Fafá, Luciano, Isabel e Enzo, tios e primos que gentilmente me receberam em sua casa quando cheguei a Belo Horizonte. À Teté, Adalgisa, Rafael e Lucas, sou grata por terem se tornado, mais do que vizinhos, amigos de verdade.

Aos amigos e colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG; com eles sempre pude tecer diálogos e discussões fundamentais que me ajudaram a refletir sobre a dissertação. Para além do âmbito universitário, na UFMG tive a oportunidade de conhecer e selar amizade com pessoas de vários lugares do país, com os mais diversas

experiências de vida; tenho certeza que esse ambiente me permitiu produzir um diálogo acadêmico mais fértil e ampliar os horizontes das minhas próprias opiniões, pontos de vista e concepções.

Agradeço à Adriano Toledo, Franbolinha, Keli Nobre e Valéria Mara, que nos receberam tão bem na UFMG e em Belo Horizonte, tornando-se amigos para vida toda. À *missão nordeste* no programa da pós, George Nascimento, Paloma Porto, Raimundinho, Rodrigo Osório e Luciane Almeida, os “sem-família” que se tornaram os melhores amigos nas terras da mineiridade; à Paloma Porto, a quem admiro a força e a fé na vida, e agradeço a disposição sempre gentil em atender todos os incontáveis favores; à Juliana Ventura, Natália Barud e Natiele Oliveira, amigas sinceras, dessas que às vezes ainda duvidamos de encontrar pela vida. Ao mal-humorado mais divertido que já conheci, Rodrigo Pezzonia, agradeço pelas discussões e sugestões pertinentes sobre a pesquisa; à Katy Magalhães e à doce Anita, família que sempre nos recebeu tão bem em sua casa e que deixa tanta saudade. Aos queridos amigos que fiz na comissão organizadora do I Encontro de Pesquisa em História da UFMG, Mariana Silveira, Mariana Bracarense, Warley Gomes, Fabrício Vinhas e Raul Lanari, pelas aventuras da organização de um evento que ultrapassou nossas maiores expectativas, e por todas as outras que vieram depois. Aos amigos do Conselho Editorial da Revista *Temporalidades*, Fabiana Léo, Taciana Garrido, Lorena Lopes, George Nascimento e Deborah Gomes, agradeço pelo companheirismo mesmo nos momentos mais adversos e atribulados dos fechamentos de editoriais.

À Edilene e Mary, secretárias do PPGHIS, pela disposição com que sempre atenderam todas as minhas solicitações ao longo da pesquisa. Às prestativas Deisy e Vera, funcionárias do Arquivo Nacional em Brasília, pela cordialidade e atenção dispensada, seja pessoalmente, por e-mail ou por telefone. Sem dúvida, a coleta e reprodução de tantas fontes em um tempo relativamente curto só foi possível pela diligência e presteza com a qual me atenderam. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, que possibilitou a realização deste trabalho concedendo-me uma bolsa de mestrado ao longo dos dois anos de pesquisa.

RESUMO

A censura foi um dos instrumentos mais atuantes e emblemáticos do regime militar. Enquanto a censura à imprensa atuava sem amparo legal, a censura às “diversões públicas” (rádio, música, cinema, teatro, televisão e até circo) atuava resguardada por um estatuto de legalidade, mesmo em regimes democráticos. No entanto, durante a Ditadura militar brasileira, ela assume feições específicas, que se coadunavam com as demandas do governo à época. Essa dissertação se propõe a analisar de que maneira práticas e representações políticas foram mobilizadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas na sua atividade nesse período. Para tanto, enfoca especialmente nas representações anticomunistas, explicitando as maneiras através das quais a censura efetuava intervenções de ordem política, embora sua atuação tradicionalmente fosse voltada para o âmbito da “moral e os bons costumes”. Investigando os códigos de produção das proibições (e não os códigos das obras proibidas) e se aproximando da recepção e da difusão de valores conservadores em setores da sociedade (através do exame das cartas enviadas à censura), pretende-se tratar especialmente das concepções de natureza político-ideológica que perpassaram o trabalho do serviço de censura. Ao longo do texto, procura-se destacar as linhas tênues que separam as dimensões moral e política, mostrando como essas esferas se entrelaçavam no discurso anticomunista mobilizado pela censura de diversões e, sobretudo, pela comunidade de informações do governo militar.

Palavras-chave: Censura; Diversões Públicas; Ditadura Militar; DCDP; Representações Políticas.

ABSTRACT

The censorship was one of the most important and emblematic instruments of the military government in Brazil. While the press censorship acted without legal support, the censorship of “public entertainment” (radio, music, film, theater, television and even circus) was protected by a legal status, even in some democracies. Nevertheless, during the Brazilian dictatorship, it assumes specific features, according with political demands. This text analyses in which way political practices and representations were mobilized by the Division of Censorship of Public Entertainment during this period. To this effort, it focuses specially in the anticomunist representations, explaining the ways in which censorship affected political interventions, although the main concern of the DCDP was with moral issues. Investigating the prohibition production codes (and not the forbidden artistic works) and getting closer to the reception and diffusion of conservative values in certain sectors of the population (by the analysis of letters sent to the censorship department), it is intended to discuss especially political and ideological concepts that permeated the work of the censorship service. Throughout the text, it try to contrast the faint lines that separate the moral and political dimensions, showing how these scopes were connected to the anticomunist discourse mobilized by the censors and especially by the military information department.

Keywords: Censorship; Public Entertainment; Brazilian Dictatorship; DCDP; Political Representations.

LISTA DE SIGLAS

AESI: Assessorias Especiais de Segurança e Informações
AI-5: Ato Institucional Número 5
ALN: Ação Libertadora Nacional
ANP: Academia Nacional de Polícia
AN/DF: Superintendência Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal
AN/RJ: Sede do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro
ASI: Assessorias de Segurança e Informações
CENIMAR: Centro de Informação da Marinha
CIE: Centro de Informações do Exército
CISA: Centro de Informações da Aeronáutica
CSC: Conselho Superior de Censura
DCDP: Divisão de Censura de Diversões Públicas
DFSP: Departamento Federal de Segurança Pública
DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS: Departamento de Ordem Política e Social
DPF: Departamento de Polícia Federal
DSI: Divisão de Segurança e Informações
DSI/MJ: Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Justiça
IPM: Inquérito Policial Militar
SCDP: Serviço de Censura de Diversões Públicas
SIGAB: Setor de Imprensa do Gabinete do Diretor-geral do DPF
SISNI: Sistema Nacional de Informações
SNI: Serviço Nacional de Informações
SOPS: Seção de Ordem Política e Social
VI FIC: VI Festival Internacional da Canção

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Montagem de Jaguar sobre reprodução do quadro *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo. Charge publicada na capa do Pasquim, n.73, 17/11/1970. Página 23.

Imagem 2: Anúncio promovido pela Embrafilme no jornal O Globo, 16/04/1978. Página 64.

Imagem 1: Tony Tornado canta *BR-3*. Foto publicada na Revista Manchete, nº 966, 24/10/1970. Página 87.

Imagem 2: Apresentação do cantor Erasmo Carlos na primeira edição do Rock in Rio. Foto publicada na *Domingo*, Revista do Jornal do Brasil, ano 9, n 455, 20/01/1985. Página 97.

Imagem 3: Capa do livro *Febeapá volume 2: 2ª Festival de besteiras que assola o país*, de Stanislaw Ponte Preta. Arte gráfica: Jaguar. 2ª edição, 1967. Página 99.

Imagem 4: Capa do LP *Sérgio Ricardo: Piri, Fred, Cassio Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo*. Arte gráfica de Caulos. Continental, 1973. Página 131.

Imagem 5: Contracapa do LP *Sérgio Ricardo: Piri, Fred, Cassio Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo*. Arte gráfica de Caulos. Continental, 1973. Página 133.

Imagem 6: Capa dos livros *Tessa, a gata* e *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios. Coleção lançada pela Editora Record no fim dos anos 1970. Página 136.

Imagem 9: Anúncio “A China é azul”. *Jornal do Brasil*, 11/09/1972. Página 139.

Imagem 10: Mensagem do Padre Hermenegildo enviada ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. Agosto de 1972. Página 152.

Imagem 11: Frente e verso do cartão enviado à Solange Teixeira Hernandez, diretora da DCDP. São Caetano do Sul, São Paulo, 27/05/ 1983. Página 173.

Imagem 12: Relação fornecida pela DCDP para orientação do último curso de censores federais na ANP, referente a expressões proibitivas. Página 189.

Imagem 13: Esquema do curso especial para censura de filmes portadores de mensagens justapostas, de teor subversivo, 1972. Página 202.

Imagem 14: Xerox da reportagem na revista italiana *L'Europeo*, 1973. Página 204.

Imagem 15: Xerox da reportagem na revista italiana *L'Europeo*, 1973. Página 205.

Imagem 16: LP *As aventuras da Blitz*, com duas faixas arranhadas a prego, 1982. Página 222.

Imagem 17: Verso do LP *As aventuras da Blitz*, 1982. Página 223.

SUMÁRIO

Apresentação	11
1. Nas engrenagens da máquina:	
Criação e institucionalização da Divisão de Censura de Diversões Públicas.....	24
1.1 <i>Uma nova ordem em tempos de intolerância:</i>	
A tradição da censura da moral e dos bons costumes.....	60
2. Ressonâncias vermelhas tocam mentes e corações:	
O imaginário anticomunista nas diversões públicas.....	74
2.1 <i>Black is beautiful: braço erguido em punho forte</i>	80
2.2 <i>A invasão da quadrilha escarlate:</i>	
O mito da infiltração comunista nos meios de comunicação.....	101
3. Em defesa da pátria, família e religião:	
A linha tênue entre moral e subversão:.....	145
3.1 <i>A Cruzada cristã e o exorcismo do credo russo:</i>	
Cartas de entidades religiosas enviadas à censura.....	147
3.2 <i>Saudações Expedicionárias!</i>	
Cartas de entidades militares enviadas à censura.....	152
3.3 <i>A família brasileira em marcha contra a proliferação da imoralidade:</i>	
Cartas à censura.....	163
4. A incrível arte de criar um censor:	
Formação política nos cursos para censores.....	177
Considerações finais	218
Fontes e bibliografia	228
Anexos	236

Apresentação

Da observação das marés, das borrascas, dos rumos que os ventos sopram,
aprende-se que o oceano é, antes de mais nada, imprevisível,
a ponto de tornar-se traiçoeiro.
O mar censório, da mesma forma, é instável,
e assume a feição de que lhe empresta o sopro dos ventos políticos.

Coriolano Loyola Fagundes,
técnico de censura, abril de 1981.¹

A experiência ditatorial brasileira na segunda metade do século XX teve a censura como um dos seus aspectos mais marcantes, sobretudo a partir de 1968 com a instauração do AI-5 e o recrudescimento do regime militar. Pode-se dizer que a censura da imprensa e a censura das diversões públicas – noção que enquadrava o teatro, o cinema, a música, o rádio, a televisão, livros e até mesmo espetáculos circenses – constituíam duas dimensões censórias que faziam parte do projeto repressivo do governo militar, mas que obedeceram a dinâmicas e lógicas distintas, guardando nuances e especificidades próprias.

A proposta dessa pesquisa é pensar de que maneira se estruturava e como funcionava a censura às diversões públicas entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1980, buscando perceber como foi produzida uma censura de natureza político-ideológica nesse período, que articulações estabeleciam com outros setores do regime militar, que representações os censores mobilizavam em sua atividade.

A censura às diversões públicas ocupava-se tradicionalmente com questões de natureza comportamental, justificando a sua atuação no controle de temas contrários à moral e dos bons costumes. No entanto, podemos identificar alguns períodos históricos em que as fronteiras que separam esses âmbitos não se apresentam tão distantes e demarcadas, momentos em que a defesa da moral e dos bons costumes serviu à fins políticos. Os anos transcorridos sob a vigência do regime militar certamente traduzem uma configuração histórica em que se percebe o entrelaçamento dessas dimensões.

O primeiro eixo que emerge desta pesquisa é pensar de que maneira a censura às diversões públicas – apesar de uma tradição justificada na defesa da moral e dos bons

¹ Trecho do pronunciamento do técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, na reunião de abertura da II etapa do Seminário Nacional sobre censura de diversões públicas, 11 de abril de 1981. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação.

costumes – se estrutura e se comporta em uma determinada configuração histórica, iniciada com a instauração do golpe militar em 1964 e findada nos estertores do regime, em 1988. Que argumentos, representações e imaginários foram mobilizados – e de que modo foram acionados – para fundamentar essa censura, e sobretudo, de que maneira era legitimada a censura de cunho estritamente político? De que maneira os censores apreendiam técnicas e práticas para exercer uma censura ideológica? Quais conflitos e tensões emergiam das relações estabelecidas entre a censura às diversões públicas e outros setores sociais, como a Igreja Católica, a classe artística ou a sociedade civil? Essas questões, que serão retomadas ao longo da pesquisa, trazem à tona uma diversidade de perspectivas que podem ajudar na construção de novas interpretações sobre o período. Partindo do suposto de que a censura exercida durante o período da ditadura militar responde a uma historicidade imanente, a censura emerge da tensão e do entrelaçamento entre a sua lógica de funcionamento e o influxo de elementos políticos, culturais, econômicos.

Antes de me ater mais profundamente aos objetivos dessa pesquisa e partir para a sua justificativa, acredito ser importante levantar algumas especificidades do funcionamento da censura às diversões públicas na ditadura militar. Apesar de chamar a atenção para a legitimação de uma censura de natureza política nesse período, que proibia a apresentação e a execução de obras sob a justificativa da sua capacidade de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas ou da possibilidade de ferir a dignidade ou os interesses nacionais, não se pode esquecer que a censura às diversões públicas estava inserida em uma tradição censória conservadora, voltada para a “defesa da moral e dos bons costumes da família brasileira”. Nesse sentido, acredito ser reducionista a suposição mecânica de que a censura às diversões públicas buscava praticar a censura de cunho político encoberta por uma mera fachada de justificativa de natureza moral, ou seja, a percepção de que a censura empreendia uma estratégia para alcançar os seus verdadeiros desígnios – executar a censura política.

O argumento de defesa da moral e dos bons costumes não pode ser compreendido apenas como um pretexto dos censores, mas sim como uma crença, entendido como parte de uma arraigada tradição censória que pretendia expurgar as manifestações artísticas de influências perturbadoras para a formação moral ou intelectual da juventude. Essa tradição era claramente influenciada por valores cristãos, uma vez que buscava salvaguardar a instituição da família, preservar valores éticos e condenar temas que envolviam insinuações

sobre amor livre, divórcio, infidelidade conjugal, sexualidades “ilegítimas”. A esses temas caros à moralidade cristã foi adicionada uma série de novas preocupações a partir de mudanças que ocorriam na sociedade brasileira a partir dos anos de 1960 e se exacerbam na década de 1970. Algumas dessas mudanças se deram quando se acentuam os efeitos da urbanização e da industrialização no país com o deslocamento da maior parte da população do campo para a cidade, com o surgimento da revolução sexual, da emergência da juventude como sujeito político, do movimento feminista. Essas mudanças profundas nos costumes estão diretamente relacionadas às produções no campo cultural, que acabam tornando-se, em certa medida, alvos da censura. Na década de 1970, pode-se também perceber um expressivo número de cartas enviadas à censura às diversões públicas demandando um maior rigor censório em vista da “imoralidade” que acometia os programas de televisão, novelas e o cinema nacional. Essa documentação, analisada no Capítulo 3 desta dissertação, mostra que a censura era apoiada e demandada por setores conservadores da sociedade.

Essa pesquisa se debruça sobretudo no intervalo entre fins dos anos 1960 e início da década de 1980. O recorte temporal dessa pesquisa se justifica na medida em que se verifica, em fins dos anos 1960 e início da década de 1970, um esforço de sistematização e aperfeiçoamento da atividade censória a nível nacional, movimento que se consolidou com o estabelecimento do DCDP, o principal órgão a executar esse serviço. Além disso, curiosamente, a maior intensidade do exercício censório voltado às diversões públicas se deu em meados da década de 1970, simultâneo ao discurso de *transição lenta, gradual e segura* promovido pelo governo Geisel².

Dados que subsidiam essa hipótese podem ser encontrados nas tabelas disponibilizadas nos anexos desta dissertação, onde podemos verificar um levantamento das obras artísticas examinadas e vetadas no final dos anos 1960 até 1987 que demonstra um número expressivo de vetos na segunda metade da década de 1970. As tabelas I e II foram elaboradas a partir dos dados dos relatórios de atividades anuais da DCDP, que apresentam muitas lacunas, mas servem para ajudar a compor uma noção do volume de obras analisadas em determinado período. Ao se comparar esses dados com aqueles fornecidos pelo

² A maior porcentagem de peças teatrais censuradas submetidas à análise da DCDP foi verificada no ano de 1978 e a maior porcentagem de filmes censurados se deu em 1980, por exemplo. Apesar da censura prévia de livros e revistas ter sido estabelecida no começo de 1970, foi a partir de 1974 que essa prática se tornou mais eficiente e melhor estruturada. Isso se deu também pelo movimento de reestruturação censória e devido ao crescimento da indústria cultural.

instrumento de pesquisa do Fundo DCDP e com os pareceres de obras vetadas, nos deparamos com algumas imprecisões, diferenças e disparidades, que, quando cotejadas, indicam que o número de obras analisadas e censuradas, de maneira geral, foi maior do que aqueles indicados nos relatórios da DCDP. Na medida em que avançamos na década de 1980, percebemos uma diminuição no volume de obras submetidas à análise da DCDP; certamente isso se deu não devido à diminuição da produção de obras artísticas, mas porque a censura de diversões públicas chegava aos seus estertores. Não havia mais condições sociais para o exame do extraordinário volume de obras produzidas pela indústria cultural já plenamente consolidada em fins da década de 1980.

Já as tabelas III e IV foram produzidas a partir do instrumento de pesquisa do Fundo DCDP, relativo à censura prévia de teatro e de publicações (livros e revistas). Os números são uma estimativa e, como mencionamos, há uma grande probabilidade de serem maiores, pois há notícias de peças e livros que foram proibidos e não constam no instrumento de pesquisa. Embora um pouco mais confiáveis do que as tabelas originadas pelos relatórios da DCDP, ainda assim as informações não são totalmente precisas. Na tabela III, referente à censura teatral, é possível perceber um aparente paradoxo na diferença substancial entre o número de peças examinadas no ano de 1968 (2.325 peças) e em 1988 (apenas 465): esse desnível se dá em função do processo de descentralização da censura teatral a partir de meados da década de 1970, como veremos. Entre os anos de 1982 até fins de 1985, há um sensível aumento de peças vetadas, intervalo que coincide justamente com um recrudescimento da censura política na área teatral e a entrada de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e a gestão de Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da DCDP³. Já a censura de livros e revistas, objeto da tabela IV, foi fortemente intensificada na gestão de Armando Falcão na pasta da Justiça, entre 1974 e 1979⁴.

³ Segundo Miliandre Garcia, “no processo de politização da censura de costumes, a proibição de peças por questão política sobrepôs-se à alegação moral no final da década de 1960. Em 1968 e 1969, 14 e 27 peças foram interditas porque discutiam tema político e 7 e 13 porque tratavam de questão moral, respectivamente”. GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2008, p. 304.

⁴ Para Douglas Attila Marcelino, a administração de Armando Falcão ficou marcada por um enrijecimento censório, “quando a censura de diversões públicas atingiu seu momento de auge (foram interditados [...] uma grande quantidade de filmes, peças de teatro, programas de televisão, livros, revistas etc.)”. Durante o período de gestão de Armando Falcão também houve “uma maior atuação da censura política de livros e revistas tidos por atentatórios à segurança nacional, embora grande parte dos livros examinados não tenha chegado a ser proibida”. Cf. MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos**: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011, p. 09.

É possível apontar algumas circunstâncias que podem explicar, sobretudo a partir de meados da década de 1970, o fenômeno de uma maior intensidade da censura na área das diversões públicas. Por um lado, o maior peso conferido à censura exercida pela DCDP durante esse momento pode ser entendido como resposta ao surgimento de novas preocupações de ordem moral da classe média urbana brasileira, além do maior número de produtos postos em circulação pela crescente indústria cultural. Por outro lado, pode-se perceber que a saída da atmosfera de repressão mais intensa do governo Médici em direção a uma liberdade relativa, juntamente com o processo de anistia tenha permitido o retorno de um considerável número de artistas aos circuitos de produção e divulgação de suas obras.

Naturalmente, essas balizas temporais não são absolutamente estanques. Contemplam a possibilidade – e até a necessidade – de referência a anos anteriores, uma vez que é em meados de 1960 que surgem propostas mais consistentes de transferência dos serviços de censura que até então eram executados por órgãos regionais (principalmente na Guanabara) para a nova capital, Brasília.

O contexto também é privilegiado para pensarmos de que maneira a censura se comportou frente a um discurso de distensão – estimulado por vezes tanto pelo governo quanto pela sociedade civil – que apontava para os fins da sua própria atividade. Ou seja, perceber a atuação da censura inserida em um movimento que apesar de caminhar em direção ao seu fim, estava permeado por permanências, avanços, recuos, tensões e impasses.

Aberto esse parêntese com o intuito de justificar o recorte temporal desta pesquisa, gostaria de retomar o tópico anterior e ressaltar que, apesar de estar inserida em uma tradição voltada para questões morais, a censura às diversões públicas guardou suas especificidades durante o regime militar e coibiu, explicitamente, menções políticas críticas, muitas de conteúdo ideológico. Um dos desafios enfrentados nessa pesquisa é perceber quais argumentos e representações foram mobilizadas e de que maneira os censores se valiam deles, conferindo significado à sua prática.

Um dos objetivos do primeiro capítulo desta dissertação é traçar um perfil da estrutura burocrática que fazia parte da censura às diversões públicas, detalhando as suas competências e o seu funcionamento, bem como delinear o aparato legislativo que a amparava. O principal órgão a exercer a atividade censória no período abordado por essa pesquisa é a Divisão de Censura de Diversão Pública (DCDP), criada efetivamente em 1972 com o objetivo de centralizar o processo de censura em Brasília. O seu funcionamento se

mostrava complexo, uma vez que a DCDP possuía diversas competências, como a avaliação de campos diversos – peças teatrais, letras de música, programas de televisão, filmes, programação de rádio, cartazes de filmes, capas de LPs; a fiscalização de ensaios de peças e novelas, casas de espetáculos, bancas de revista e shows; a emissão de multas, certificados de censura e apreensão de material proibido. É preciso ressaltar ainda que a censura a diversões públicas contava com um número restrito de funcionários, estando mais da metade deles alocados em Brasília. Assim, procurei examinar o processo de montagem e centralização da censura às diversões públicas que se iniciou a partir do fim da década de 1960, mostrando como se estruturou o seu quadro de funcionários, a sua inserção na burocracia estatal, a estrutura física, a legislação que amparou esse processo.

Ainda no primeiro capítulo busco trazer uma análise acerca da censura de *natureza moral* e censura de *natureza política* e sua associação com a censura a diversões públicas, mostrando o entrelaçamento dessas dimensões. A ideia é explorar também a discussão travada na historiografia acerca da natureza censória, expondo as associações estabelecidas com a censura às diversões públicas e com cada tipo específico de manifestação artística.

Para esta pesquisa é fundamental o entendimento de que, mesmo quando aciona argumentos morais, a censura às diversões públicas não deixar de estar atuando politicamente. Ao pregar e defender um determinado padrão comportamental e valores morais em defesa da “família brasileira”, a censura está prescrevendo uma política, produzindo e disseminando certa visão de mundo pautada em uma normatividade moralista e conservadora.

Nesse ponto, acredito ser fundamental justificar uma das minhas escolhas metodológicas. Geralmente, a produção historiográfica que tem a censura como objeto centra a sua análise num campo específico, seja na música, no teatro, na televisão, na literatura ou no cinema, a exemplo de *Sinal fechado: a MPB sob censura (1937-1945/1969-1978)*, de Alberto Ribeiro da Silva, *Repressão e Resistência: Censura a Livros na Ditadura Militar*, de Sandra Reimão, *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, de Inimá Simões, *Nos bastidores da censura. Sexualidade, literatura e repressão pós-64*, de Deonísio da Silva⁵. Uma vez que a organização e acesso ao acervo produzido pela DCDP é relativamente recente, muitos trabalhos disponíveis são dissertações de mestrado e teses de doutorado dos últimos cinco anos, ainda não

⁵ Apesar do título, o autor tomou o processo de censura ao livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, como caso-síntese. Além disso, a sua obra muitas vezes desvia-se para uma análise literária da obra do autor do que uma análise da censura propriamente dita.

publicadas, como *Em defesa da moral e dos bons costumes: a censura de periódicos no regime militar (1964-1985)*, de Adrianna Cristina Lopes Setemy, "*É o meu parecer*": *a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*, de Amilton Justo de Souza, *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*, de Maika Lois Carocha, "*Ou vocês mudam ou acabam*": *teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*, de Miliandre Garcia e *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)*, de William de Souza Nunes Martins, sendo a maior parte delas provenientes do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Todos esses estudos se dedicaram a uma área específica, grande parte embasou sua análise a partir de pareceres censórios, obras vetadas e portarias ministeriais que proibiram a circulação de publicações ou apresentação de determinado espetáculo, como fez tradicionalmente a maioria dos estudos que tem a censura às diversões públicas como tema. Os estudos que apresentam um exame mais detido da estrutura burocrática e legal da censura de diversões públicas são pouco frequentes, a exemplo dos trabalhos de Alexandre Ayub Stephanou, *Censura no regime militar e militarização das artes*, de Juliano Martins Doberstein, *As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978*, de Douglas Atila Marcelino, *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970* e *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*, de Creuza de Oliveira Berg, este último, mais preocupado em refletir sobre um “pensamento militar” infundido pela Escola Superior de Guerra e Doutrina de Segurança Nacional que fundamentou a atuação da censura e não propriamente uma análise a respeito da especificidade censória da DCDP. Nesse sentido, acredito que buscar apreender a sistemática da ação censória, suas práticas internas e usuais, a formação dos censores, contribuiria na construção de uma interpretação menos fragmentada da atuação da censura federal, que incorporaria e complementaria essas abordagens já citadas, oferecendo uma visão da censura por dentro da DCDP.

A escolha de não me ater a um desses campos específicos e amparar a minha análise em fontes administrativas da DCDP e que compreendam atividades de áreas culturais diversas está diretamente vinculada ao objetivo desta pesquisa: estudar o funcionamento da censura às diversões públicas buscando articular a prática censória às suas representações subjacentes. Naturalmente, um estudo específico, centrado em uma dessas atividades é possível e mesmo mais recorrente nos trabalhos que tratam de censura às diversões públicas,

mas isso implica também a conformação de um objeto de pesquisa de outra natureza, dotado de outras particularidades e preocupações, envolvendo uma análise mais detida sobre o próprio suporte dessas atividades: seja ela a televisão, o cinema, o livro. Enfim, acredito que estas questões implicariam na conformação de uma pesquisa diferente. Nesse sentido, como ressaltarei adiante, esta pesquisa privilegia a análise da documentação de natureza administrativa produzida pela censura às diversões públicas, pontuando, sempre que necessário, os pareceres censórios de obras específicas.

No segundo capítulo, me debruçarei na apreciação dos argumentos mobilizados pelos censores, procurando desvelar os valores, os imaginários políticos, e os mitos que animavam o exercício censório. A proposta é trazer as representações que fazem parte de tradições políticas que influenciaram o comportamento dos censores, sobretudo o anticomunismo. O recrudescimento da investida conservadora, tanto no âmbito político quanto no cultural, se dá justamente em momentos históricos de maior profusão dos valores contestadores, como foi o caso de meados da década de 1960 e início dos anos de 1970. O programa posto em prática pelo governo militar estava amparado em motivações diversas, como o medo da ascensão das forças de esquerda ao poder, notadamente os comunistas; o repúdio a projetos de transformação social em detrimento dos valores tradicionais e a implementação de um aparato estatal autoritário, com o fim de manter a ordem contra as investidas de opositores do regime. A censura pode ser vista, assim, como um instrumento de efetivação da luta política contra a subversão moral.

O universo de representações construído pelos anticomunistas acerca dos inimigos revolucionários foi partilhado pelos censores: a partir a condenação da adesão a uma doutrina exótica, da crença em conspirações da penetração em organizações brasileiras de espões a serviço de Moscou ou de Havana, do mito da infiltração dos comunistas nos meios de comunicação.

O terceiro capítulo dessa pesquisa será destinado a perceber de que maneira o imaginário anticomunista se difundia também em setores da sociedade. Através da análise das cartas enviadas à censura, tentarei rastrear a associação entre “degeneração moral” e subversão política. Deste modo, é possível perceber como a atividade censória estava sujeita a diversas pressões e ressaltar o papel que certos setores da sociedade civil desempenharam no apoio e na legitimação do regime militar, desmontando uma visão construída a partir de meados dos anos 1980 que considera a sociedade como “vítima” da ditadura. Ao apontar

para a presença ativa de missivistas engajados na fiscalização e denúncia de “elementos subversivos”, podemos perceber como o conservadorismo e o anticomunismo foram compartilhados para além da corporação militar.

Por fim, o quarto capítulo se debruçará na análise do “material didático” e palestras relativas aos cursos de treinamento de técnicos em censura, buscando compreender de que maneira se estruturou a formação técnica e política dos censores. De maneira geral, as apostilas ensinavam métodos e procedimentos para identificar e censurar referências subversivas nos meios de comunicação, especialmente no cinema, campo que estaria supostamente influenciado por doutrinas difundidas por cineastas envolvidos com o movimento comunista internacional, a exemplo de Godard, Pasolini, Costa-Gavras. Do mesmo modo, os cursos de censores dedicavam especial atenção aos “filmes de kung fu”. Serão abordadas ainda as análises que se dedicavam às telenovelas.

Como mencionado anteriormente, concentrei minha análise a partir dos documentos que compõem o acervo burocrático-administrativo da Divisão de Censura às Diversões Públicas, recorrendo, quando necessário, aos pareceres de uma obra específica. A documentação da Seção “Administração Geral” na qual me debrucei é dividida em três séries: “Controle de Documentos”; “Correspondência Oficial” (composta pelas subséries “comunicações e informações”, “informações sigilosas” e “manifestações da sociedade civil”) e “Relatório de Atividades”. Essa documentação traz informações valiosas, na medida em que as correspondências trocadas entre a censura e outras instâncias, especialmente os órgãos que compõem a comunidade de informação e segurança, podem ajudar a desenhar as relações e divergências estabelecidas com as comunidades pertencentes aos serviços de informação e segurança que integravam o governo militar. As correspondências enviadas aos Chefes da Censura – ou mesmo endereçadas ao presidente ou ao ministro da Justiça que acabavam por ser encaminhadas à DCDP – mostram que a atividade censória era relativamente conhecida pela sociedade e mesmo exigida, em geral, em nome da “moral e dos bons costumes”, da “preservação dos valores da família e da juventude”.

As outras duas seções consultadas foram “Coordenação e controle” (série Fiscalização) e “Orientação” (composta pelas séries Cursos, Normalização e Recursos). Estas seções trazem documentos relativos à formação dos censores, os cursos e disciplinas oferecidos, informações que ajudam a arriscar um esboço analítico do perfil desses censores.

Trazem também informações relativas à fiscalização exercida em casas de show, cinemas, teatros, bancas de revista, ajudando a perceber uma dimensão mais prática da censura.

Praticamente toda a documentação existente relativa à censura as diversões públicas se encontra no Fundo “Divisão de Censura às Diversões Públicas”, alocado na sede do Arquivo Nacional, em Brasília. As fontes pertencentes ao acervo burocrático da DCDP são de número bastante expressivo, e para esta pesquisa foram recolhidas em três visitas ao arquivo, consultadas e digitalizadas em quase a sua totalidade. No total, foram coletados cerca de três mil documentos entre ofícios de comunicação, cartas enviadas à DCDP, ofícios de solicitação, portarias, informações internas e sigilosas, manuais do curso para a formação de censores, correspondências internas e cartas enviadas à DCDP e alguns pareceres censórios. Além desse material, recolhi no acervo da Fundação Nacional de Artes – Funarte, matérias de jornais da grande imprensa publicadas entre 1969 e 1988 que tratavam da censura, com o intuito de perceber as discussões e debates travados na mídia, além de adquirir a noção de alcance das proibições tomadas pela DCDP. Durante esse exercício, pude encontrar um grande número de reportagens, caricaturas e charges que discutiam abertamente a censura a filmes, revistas, músicas, programas de televisão, a atuação do DCDP, as ações dos Chefes de Censura e Ministros da Justiça, notadamente Armando Falcão, discussões que buscavam até mesmo desvendar os critérios adotados pela censura no veto de determinada obra. Esse material mostra que, diversamente do que tem afirmado algumas abordagens⁶, os jornais não estavam impedidos de divulgar as proibições determinadas pela censura federal. Naturalmente, esses registros serão consultados de maneira secundária, devido à sua extensão e ao risco de desviar dos propósitos dessa pesquisa.

Uma vez que a censura às diversões públicas sempre foi amparada por um arcabouço legislativo, atuando no plano da “legalidade e institucionalidade” – diferentemente da censura da imprensa – buscarei dialogar nessa pesquisa com as principais leis e decretos-lei que legitimavam o seu exercício.

Como já ressaltado, as fontes relativas ao parecer de uma obra específica serão cotejadas e analisadas na perspectiva de amostragem, ou seja, não se pretende aqui proceder a uma quantificação de pareceres acerca das produções artísticas censuradas. Tampouco interessa, para os efeitos desse trabalho, uma análise a fundo do conteúdo político dessas

⁶ KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 110.

produções artísticas, ou seja, desvendar os códigos singulares utilizados pela intelectualidade artística para driblar a censura. Em relação à receptividade das produções artísticas, apesar de atentar para a valorização da análise da recepção dessas produções culturais pelo público como fator em um processo de significação, optei por não me deter especificamente nesta dimensão de recepção. Contudo, alguns aspectos desta dimensão certamente se fazem presente nesta pesquisa, uma vez que a partir da análise das correspondências enviadas ao serviço de censura é possível perceber as impressões de parcela da população – ou do público – com relação a determinadas obras e espetáculos.

O estudo da dinâmica censória será abordado sobretudo a partir do suporte teórico que permite o diálogo entre temas que se inscrevem na esfera do político com categorias que foram mais exploradas pela história cultural, como o conceito de representações. Ao longo do texto, empreenderei uma discussão teórica de maior fôlego, no entanto, me valho para esta introdução do conceito de representações de uma maneira ampla, entendendo que fazem parte dele ideários, iconografia, o imaginário, as doutrinas, os símbolos, mitos e ritos partilhados por um determinado grupo⁷.

A pertinência de uma reflexão histórica que analise a censura às diversões públicas no regime militar sob a ótica apresentada acima se encontra na capacidade de trazer à tona novas perspectivas de interpretação da esfera do político, percebida cada vez mais a partir da sua interface com a cultura na qual se insere.

O estudo da censura me parece muitas vezes uma tarefa arduosa. Como destacou Robert Darnton, “a dificuldade que existe em relação à história da censura está em que ela parece fácil: lança os filhos da luz contra os filhos das trevas; sofre de maniqueísmo – o que é compreensível, pois quem pode simpatizar com alguém que desfigura um texto a lápis vermelho ou um filme com tesouras?”⁸. Não é raro encontrar nas memórias – e mesmo em algumas obras historiográficas – que tratam da censura durante a ditadura militar a proeminência das resistências, empenhadas em esquadrihar os dribles à censura. Muitas das imagens já estão enraizadas no imaginário, como a da censora Dona Marina que exercia a censura prévia no Pasquim. Ela gostava de *whisky* e acabou por virar companheira de

⁷ BURKE, Peter. **O que é história cultural?** RJ: Zahar, 2008, p. 147 e CHARTIER, Roger. A nova história cultural existe? In: PESAVENTO, Sandra (Org). **História e linguagens: texto, imagem, oralidades e representações.** RJ: 7Letras, 2006.

⁸ DARNTON, Robert. O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha oriental de 1989. **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** São Paulo, nº 18, ano 7, fev 1992, p. 01.

bebedeira da patota, afrouxando assim o seu rigor na censura ao jornal. Há rumores de que ela foi afastada por ter cometido um lapso: deixou passar uma charge de Jaguar, que reproduzia o famoso quadro de Pedro Américo, “Independência ou morte”, exibindo D. Pedro às margens do Ipiranga bradando “ – Eu quero é mocotó” (*imagem 1*).

Outra imagem comum é da performance perspicaz dos artistas das músicas de protesto, notadamente de Chico Buarque, o “Julinho da Adelaide”, responsável pelos célebres dribles à censura nas suas letras musicais. Essas foram construções que passaram a ter um lugar privilegiado nas disputas pela memória. Essa postura de combate à ditadura a partir da ridicularização parece-me reducionista e pouco proveitosa, na medida em que não se preocupa em historicizar a experiência censória ou alcançar o seu cerne. O desafio apresentase, ao contrário, em buscar compreender a dinâmica da sua lógica e a sua linguagem – o seu funcionamento – tensionadas por um cenário repleto de transformações, em meio a um controverso discurso de abertura política.

Em síntese, nesta dissertação, analiso a censura às diversões públicas praticada durante a ditadura militar brasileira, buscando perceber as inflexões políticas assumidas entre o fim dos anos 1960 e início da década de 1980. Apesar de pautada em uma tradição de defesa da moral e dos bons costumes, a censura de diversões públicas atuou no plano político-ideológico, vetando obras que apresentavam algum tipo de crítica ou oposição ao regime vigente. Destaca-se assim, como as dimensões moral e política da censura estiveram entrelaçadas nesse período, sendo a censura de costumes muitas vezes empregada com finalidades políticas. Nesse sentido, a pesquisa destaca a estruturação e o funcionamento do serviço de censura. Ao contrário de parte da historiografia sobre o tema, que concentra seu foco em expressões artísticas específicas e na valorização das obras proibidas, desloquei o olhar para outro lugar, ressaltando de que maneira as tradições políticas, representações e práticas foram mobilizadas pelos censores, uma discussão que sem dúvida aponta para questões relevantes para a compreensão da experiência ditatorial brasileira.



Imagem 1: Montagem de Jaguar sobre reprodução do quadro *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo. A frase no balão é uma referência à *Eu também quero mocotó*, composição de Jorge Benjor que brincava com o duplo sentido do mocotó: além do tutano do osso do boi, também era uma metáfora para as pernas femininas. Na época, a música alcançou grande sucesso com a interpretação de Erlon Chaves, Banda Veneno e Trio Mocotó no show de encerramento do V Festival Internacional da Canção, em 1970. Charge publicada na capa da edição do Pasquim, n.73, 11-17 de novembro de 1970.

Capítulo 1. *Nas engrenagens da máquina*: criação e institucionalização da Divisão de Censura de Diversões Públicas

Parte da produção historiográfica recente que tem a censura como eixo central de análise parece transitar em meio a um terreno minado, inflamado pelas tensões emergentes das disputas acerca da memória sobre o regime militar. Não é difícil perceber que a experiência ditatorial brasileira, sobretudo depois da redemocratização, foi apropriada por um imaginário que cristalizou um *primado da resistência*, determinado pelos vencedores da luta de memória travada entre a democracia e o autoritarismo, construção já assinalada há algum tempo nas palavras de Daniel Aarão Reis Filho: “a sociedade se reconfigurou como tendo se oposto, sempre, e maciçamente, à ditadura”⁹. Nesse sentido, muitos estudos deixaram de lado a tarefa de historicizar essas experiências em nome de generalizações das resistências contra o regime, de reflexões que primam por esquadrihar as estratégias usadas para burlar a censura.

A memória sobre o período ditatorial parece valorizar a dimensão política da censura exercida no Brasil e a história da censura parece, muitas vezes, ser lida de forma mecânica através dessa chave. Essa postura simplificadora originou diversas análises que desprezaram – ou não atentaram – para as diversas nuances e particularidades da dinâmica censória exercida durante a ditadura militar¹⁰. Naturalmente, episódios de censura política que tomaram grande repercussão e se tornaram referências sobre o período não podem ser considerados apenas uma caricatura. Assumir o extremo da dicotomia poderia levar ao risco de aproximação de uma postura revisionista. Esses episódios certamente são fundamentais para compreender o período, assinalam o arbítrio e a violência vivenciados durante a ditadura militar; no entanto, é fundamental a percepção de que os fenômenos políticos são complexos, abrigam tensões e controvérsias.

O movimento descrito acima, no entanto, não é uma via de mão única. É importante assinalar que diversos estudos recentes que tem a censura como tema trouxeram à tona análises mais refinadas acerca da estrutura repressiva montada pelo governo militar,

⁹ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 71.

¹⁰ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, nº 10, jun, 1989, p. 21-43; BERG, Creuza de Oliveira. **Os mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

arcabouço que envolvia estruturas como as comunidades de informação e segurança, a polícia política e a censura.

Com a possibilidade de consulta ao acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – a partir de 1996, já é possível elencar uma produção significativa de estudos, sobretudo dissertações e teses, que trataram o assunto de maneira competente¹¹. Ao longo da dissertação, dialogarei com algumas das obras mais relevantes, explorando as questões que deram suporte a essas abordagens e buscando, por um lado, mapear a diversidade de perspectivas nessas interpretações e, ao mesmo tempo, mostrar os seus pontos em comum.

Em geral, os trabalhos mais consistentes acerca da censura podem ser inseridos em uma conjuntura mais ampla de pesquisas que demonstram um novo interesse pela esfera do político, que – depois de muito tempo desprezado pelo seu caráter de “história oficial”, factual, positivista – vem sendo revisitado sob um enfoque diverso daquele há mais de um século tomado pela historiografia tradicional. O movimento de renovação da história política no último quartel do século XX deu origem a novas preocupações que passam a privilegiar o estudo de fatores culturais – valores, crenças, normas, representações e práticas – como a origem de certo comportamento na esfera do político. Esse deslocamento do eixo de interesses revela uma aproximação entre a dimensão cultural e política, fruto do estreito diálogo entre Antropologia e História que marcou a produção historiográfica na segunda metade do século XX¹².

Como mencionado anteriormente, a censura da imprensa – inclusive a imprensa alternativa – durante a ditadura militar tem sido temas bastante estudados na historiografia¹³.

¹¹ GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008; MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão**: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro**: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009; DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

¹² Retomo com mais vagar essa discussão no próximo capítulo. Cf. BURKE, Peter. **O que é história cultural?** RJ: Zahar, 2008, p. 147 e CHARTIER, Roger. A nova história cultural existe? In: PESAVENTO, Sandra (Org). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidades e representações. RJ: 7Letras, 2006.

¹³ Cf. AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa, estado autoritário, 1968-78**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de São Paulo e Movimento. São Paulo: EDUSC, 1999; MARCONI,

Parte da produção historiográfica tem por objeto obras ou artistas que foram alvo dos órgãos de censura durante o regime militar¹⁴. No entanto, nesse levantamento, optei por me deter em estudos que tratassem da censura a áreas específicas das chamadas “diversões públicas” (teatro, cinema, literatura, televisão) e que, de preferência, explorassem as fontes produzidas pelo DCDP.

Até fins da década de 1990, os estudos que tratam a censura às diversões públicas eram de número bastante reduzido, mas apresentaram um grande crescimento na última década devido especialmente à possibilidade de acesso, a partir de 1996, da documentação produzida pelos órgãos que realizavam censura às diversões públicas. Algumas das primeiras publicações que trataram sobre o tema da censura musical é o livro de Alberto Moby Ribeiro da Silva, *Sinal Fechado: a MPB sob censura (1937-43/1969-78)*, um estudo comparado a respeito da censura musical praticada durante o período Vargas e na ditadura militar brasileira, onde o autor argumenta a importância da música brasileira no amoldamento de uma identidade nacional e como cada regime tratou a MPB tanto como um meio de ação política e propaganda ideológica, quanto um instrumento de resistência e contestação à esses regimes. Uma das limitações referente à análise de Moby é que o autor utilizou como fonte basicamente matérias das revistas *Veja* e *Civilização Brasileira* para realizar a pesquisa do período da ditadura militar, fato que deixou a sua abordagem um tanto incompleta.

Outra análise que trata da música popular durante a ditadura militar é *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*¹⁵, de Paulo César de Araújo. Um dos argumentos centrais da obra é que apesar da representatividade de artistas engajados da MPB como Chico Buarque, Elis Regina e Gilberto Gil, a música produzida por esse grupo era consumida por um segmento restrito, formado sobretudo pela classe média. A música popular cafona e romântica produzida em fins da década de 1960 e durante os anos de 1970

Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. 2 ed. São Paulo: Global, 1990; KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004; SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil**. Tradução de Waldívnia M. Portinho. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2000; KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

¹⁴ A exemplo de ALENCAR, Sandra Siebra. A censura versus o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002; VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho D'Água, 1999; HERMETO, Miriam. **'Olha a gota que falta': um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2010.

¹⁵ ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. 2. Ed. Record: Rio de Janeiro, 2002.

além de possuir um grande público consumidor, também apresentava um papel de resistência contra os valores do regime, representado por artistas como Odair José, Benito de Paula, Paulo Sérgio. Assim, Paulo César de Araújo chama atenção para duas questões importantes presentes na música brega ou cafona. A primeira delas, é que a mensagem das canções produzida por esse grupo muitas vezes denunciava o autoritarismo e a condição social do país. A segunda observação diz respeito à relação tecida entre a música brega e o momento histórico, já que a maioria dos intérpretes e compositores alcançaram o seu sucesso justamente entre os anos de 1968 e 1978, tendo sido suas obras muitas vezes censuradas e os artistas intimados por órgãos de repressão. Diferentemente do estudo de Moby, Paulo César de Araújo se valeu de diversos documentos provenientes da censura federal e pareceres de obras censuradas, conseguindo formular uma abordagem pertinente sobre um segmento musical pouquíssimo visitado pela historiografia.

Um dos estudos mais recentes sobre a censura musical na ditadura militar é a dissertação de mestrado de Maika Lois Carocha *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*¹⁶, defendida em 2007. Seguindo os resultados de pesquisas mais recentes, o levantamento elaborado pela autora demonstrou que foi justamente a partir do governo Geisel, sob um discurso de distensão, que se verificou um aumento no número de músicas vetadas, devido à profissionalização da censura e da presença de temas comportamentais em suas letras. A pesquisa estrutura-se fundamentalmente na documentação proveniente da DCDP, especialmente em pareceres sobre letras de música, e explora, de maneira competente, como se deu o funcionamento e os trâmites da censura musical, fazendo um estudo sobre os principais temas a serem vetados nas letras de músicas submetidas ao exame da DCDP (temas da esfera dos costumes, como divórcio, homossexualismo, uso de entorpecentes, a liberalização sexual da mulher, estiveram presentes nas razões centrais para o veto de letras musicais).

¹⁶ 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 em História. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UERJ, 2007. Outra dissertação sobre censura musical é SOUZA, Amilton Justo de. **“É o meu parecer”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2010.

Um dos livros clássicos sobre censura teatral no Brasil é *Censores de pincenê e gravata*: dois momentos da censura, de Sônia Salomão Khede, publicado em 1981¹⁷. O livro de Khede apresenta uma análise da instauração da censura ao teatro no Brasil no século XIX, desde a inauguração do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843, uma entidade financiada pelo governo imperial que tinha como uma das suas atribuições realizar a censura prévia das peças teatrais. Com a extinção do Conservatório em 1897, tanto a censura prévia às peças de teatro quanto a fiscalização das casas de espetáculos passou a ser uma das atribuições da polícia. A autora mostra que somente a partir da década de 1930 começam a haver propostas no sentido de institucionalizar um órgão específico para realizar a censura de diversões públicas, bem como a especialização de funcionários. É justamente durante o Estado Novo que iniciativas dessa ordem seriam levadas a cabo, com a criação do Departamento Oficial de Propaganda – DOP em 1932, responsável pela censura às diversões públicas e com iniciativas voltadas à censura cinematográfica, entretenimento que despontava no país nessa época. Como demonstrado, a análise de Khede não é voltada especificamente para a censura teatral realizada durante a ditadura militar, abordando essa prática em uma longa temporalidade, de mais de um século. Um estudo de grande fôlego sobre censura teatral especificamente durante a ditadura militar é a tese de doutorado de Miliandre Garcia, “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)¹⁸. Nesse trabalho, a autora realiza uma minuciosa análise das peças teatrais censuradas, fundamentada em um amplo leque de documentos administrativos da DCDP, pareceres de peças de teatro e jornais da época. Uma das distinções deste estudo é perscrutar as nuances e especificidades da censura teatral em meio ao processo mais amplo de politização da censura de costumes.

Estudos sobre censura a livros na ditadura militar são escassos e apenas nos últimos dois anos apareceram publicações mais consistentes sobre o assunto. Apesar do título, *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, de Deonísio da Silva, trata de um

¹⁷ KHEDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. Outros estudos que tratam de censura teatral: um livro: MICHALSKI, Yan. **O palco amornado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979; PACHECO, Tania. A ação da censura no período 65-78. **Arte em Revista**, São Paulo, a. 3, n. 6, p. 92-96, out. 1981; ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002; uma monografia: CRUZ, Mônica de Souza Alves da Cruz. **O processo de censura à peça teatral Calabar**. Monografia de Graduação em História apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

¹⁸ GARCIA, Miliandre. “**Ou vocês mudam ou acabam**”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2008.

processo de censura específico: *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Os dois livros recentes que se debruçaram sobre a censura a livros através de uma abordagem mais ampla foram *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*, de Sandra Reimão e *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*, livro de Douglas Atilla Marcelino, publicação proveniente da sua dissertação de mestrado¹⁹. *Repressão e resistência*, uma atraente edição permeada de ilustrações coloridas de capas de publicações censuradas, traz uma análise um tanto restrita do funcionamento da censura à livros durante a ditadura, detendo-se, em cada capítulo, a apreciação do processo censório de uma obra específica: *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, *Dez histórias imorais*, de Aguinaldo Silva, *Em Câmera Lenta*, de Renato Tapajós e por fim contos de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, ganhadores de concurso nacional de contos e publicados na revista *Status*. Já *Subversivos e pornográficos* empreende uma densa discussão historiográfica e teórico-metodológica sobre estudos que tem a ditadura militar como tema e inova em duas questões: realiza uma análise profunda da dinâmica censória referente a área de livros – uma das áreas de atuação mais complexas da DCDP, porque teceu relações mais estreitas com a comunidade de informações do governo militar, como explicarei detidamente mais adiante – e explica com propriedade em um ponto de fundamental importância para o estudo da censura: as lógicas distintas da censura da imprensa e da censura de diversões públicas. Ainda nessa seara, a única publicação sobre periódicos é a dissertação de mestrado de Adrianna Cristina Lopes Setemy. “*Em defesa da moral e dos bons costumes*”: revolução dos costumes e a censura de periódicos no regime militar, na qual faz uma análise das revistas *Manchete*, *Realidade* e *Ele Ela* da década de 1960 com o objetivo de perceber como foram atingidas pela censura²⁰.

Na área da censura cinematográfica, uma das obras pioneiras sobre o tema é *Roteiro da Intolerância*, do jornalista Inimá Simões²¹. Além desse livro, que trataremos mais adiante, a tese de doutorado de Leonor de Souza Pinto, *Le cinema brésilien au risque de la censure pendant la*

¹⁹SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**. Sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Liberdade, 1989; REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: EDUSP, 2011; MARCELINO, Douglas Atilla. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011. A dissertação de mestrado que inspirou o livro é MARCELINO, Douglas Atilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

²⁰ SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. “**Em defesa da moral e dos bons costumes**”: revolução dos costumes e a censura de periódicos no regime militar. (1964-1985). Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

²¹ SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora do SENAC, 1999.

*dictature militaire de 1964 a 1985*²² e o trabalho de William de Souza Nunes, *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*, são as duas referências no campo historiográfico propriamente dito. A abordagem de William Nunes destaca-se por trazer um aspecto relevante acerca da censura à filmes na ditadura militar: as relações tensas instituídas entre organismos de apoio à indústria cinematográfica brasileira (notadamente a Embrafilme e o Instituto Nacional de Cinema) e a censura à diversões públicas, que muitas vezes criava obstáculos à liberação de filmes financiados pelo governo.

Apesar das iniciativas pioneiras, como a análise de Denise Rollemberg sobre Dias Gomes e sua relação com a censura, estudos que tratem da censura relativa a programas de televisão e de rádio são escassas, em grande medida devido à dificuldade de acesso aos acervos que contém esse material, principalmente as telenovelas²³.

Por último, em relação às análises sobre questões mais amplas sobre a censura, *Censura em Cena: Teatro e Censura No Brasil*, coletânea organizada por Maria Cristina Castilho Costa e que trata da história da censura ao teatro desde o Brasil Império até o final do século XX; *Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil*, livro organizado por Maria Luiza Tucci Carneiro; e o artigo de Carlos Fico, *Prezada censura: cartas ao regime militar*, além de trazer uma interessante análise acerca das cartas enviadas à Censura Federal, realiza um mapeamento acerca das fontes disponíveis no Fundo DCDP, abrindo diversas perspectivas de pesquisa²⁴. Ainda dois estudos em perspectiva comparada são *Teatro e censura: Vargas e Salazar*, de Maria Cristina Costa, que trata da política censória e das colaborações tecidas entre os regimes de Getúlio Vargas (1937-1945), no Brasil e de António de Oliveira Salazar, em Portugal (1932-1968) e *Entre um samba e um fado*, de Alexandre Fiúza, que aborda as especificidades da censura e da repressão aos músicos em Brasil e Portugal nas décadas de 1960 e 1970²⁵.

²² PINTO, Leonor Estela Souza. **Le cinema bresilienau risque de la censure pendant la dictatur emilitaire de 1964 a 1985**. Thèse de doctorat. Université de Toulouse – Le Miral. Ecole Supérieure d’Audiovisuel, 2001.

²³ Denise Rollemberg possui um Projeto de pesquisa chamado *Ditadura, Intelectuais e Sociedade: o Bem-Amado de Dias Gomes*.

²⁴ COSTA, Maria Cristina Castilho.(Org). **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2006. Além desta publicação, outras foram organizadas por projetos do Arquivo Miroel Silveira: *Palco, picadeiro e censura: Censura de teatro no Brasil a partir do Arquivo Miroel Silveira (2007)*, *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro (2008)* e *Teatro, comunicação e censura (2009)*; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) **Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado: FAPESP, 2002 e FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**: Revista de História, Rio de Janeiro, n. 5, set. 2002.

²⁵ COSTA, Maria Cristina Castilho. **Teatro e censura: Vargas e Salazar**. São Paulo: Edusp, 2010; FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal**

O funcionamento da censura às diversões públicas, mais especificamente, é abordado em *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura na ditadura militar*, de Creuza de Oliveira Berg e *Censura no regime militar e militarização das Artes*, de Alexandre Ayub Stephanou²⁶, obras que serão discutidas mais adiante. Dentre os estudos mais recentes sobre a montagem do aparato censório até finais da década de 1970, *Entre o imoral e o subversivo: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*, de Nayara da Silveira e dois trabalhos que possuem o objetivo comum de explicar o funcionamento e a dinâmica distinta das duas censuras que existiam em paralelo durante a ditadura militar, o livro publicado por Douglas Attila Marcelino, *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*, e a dissertação de Juliano Doberstein, *As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978*. Por apresentarem um diálogo mais próximo com a análise a ser empreendida neste capítulo, voltarei a essas interpretações ao longo deste capítulo²⁷.

Diante do desenho do panorama desse quadro historiográfico, passo a uma exposição mais direta do meu objeto. Na primeira parte deste capítulo buscarei traçar o processo de centralização da censura de diversões públicas, que atingiu a sua institucionalização oficial em Brasília, em 1972. Percorrerei esse caminho seguindo alguns eixos fundamentais: pretendo mostrar as relações tensas e conflitos que emergem da montagem da estrutura censória, o denso arcabouço legal que a amparou e os mecanismos de funcionamento da censura. Na arquitetura do texto busquei seguir uma linha cronológica; no entanto, esta escolha funcionará mais como uma bússola aberta a flexibilizações, uma vez que a legislação censória é vasta e que o funcionamento da censura pode ser melhor ilustrado através de fatos conectados ao tema que não obedecem rigidamente às amarras temporais.

Em grande medida, a escolha do objeto desta dissertação deve-se à constatação da existência de poucos estudos voltados a analisar de que maneira as práticas censórias se relacionaram com questões político-ideológicas, em uma conjuntura histórica específica.

nas décadas de 1960 e 1970. Tese (Doutorado) em História. Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis, 2006.

²⁶ BERG, Creuza de Oliveira. **Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EdUFSCar, 2002 e STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

²⁷ DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978**. Dissertação de Mestrado em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2007 e VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília –UNB, Brasília, 2010.

Certamente há trabalhos que tratam das especificidades do processo de censura correspondente a cada área cultural, como o teatro, literatura, cinema e televisão e suas produções. Decidi, no entanto, tentar percorrer todas as áreas sem me deter em uma delas especificamente, buscando perceber as práticas, justificativas, discursos e representações políticas mobilizadas pelos censores para exercer o controle, sobretudo de natureza estritamente política, sob qualquer produção cultural. Certamente, ao abrir tantas frentes, corre-se o risco de deixar escapar certos aspectos e situações que dizem respeito a um caso específico, mas, ao mesmo tempo, se aposta na construção de uma percepção de maior amplitude, neste caso mais preocupada em cingir os valores, crenças e atitudes que determinavam a prescrição de certa visão de mundo. Acredito que esta pretensão está refletida no próprio eixo estruturante do texto: considero a importância da temporalidade “interna” da censura, mas muitas vezes abro mão do traçado de uma abordagem mais cronológica para me conduzir através de uma perspectiva temática.

Pode-se dizer que há um lugar comum que associa o exercício do controle da informação aos regimes ditatoriais, notadamente o Estado Novo (1937-45) e a Ditadura Militar (1964-85). No entanto, os órgãos de controle de informação executaram o seu trabalho desde muito tempo em território brasileiro, atuando sob todos os modelos de regime político desde a colônia, quando a administração do Império português voltava as suas preocupações para as informações que podiam ser veiculadas através dos impressos nos seus vastos domínios coloniais. Especialmente com a ascensão, nas últimas décadas, da história do livro e da leitura no âmbito da história cultural, a historiografia recente tem se dedicado a algumas dessas questões de forma bastante sofisticada²⁸.

Naturalmente, cada configuração sócio-histórica vale-se da censura à sua maneira e segundo certos critérios e objetivos, ensejando aspectos específicos seja durante a colônia, o Império ou a República. É de fundamental importância destacar algumas peculiaridades da censura exercida durante a ditadura militar, notadamente da censura às diversões públicas. Por mais que a censura de diversões públicas tenha assumido preocupações político-ideológicas em determinados momentos (especialmente em conjunturas marcadas por

²⁸ ALGRANTI, Leila Mezan. **Livros de devoção, atos de censura**: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa (1750-1821). São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 2004; VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo ilustrado, censura e práticas da leitura**: usos do livro na América Portuguesa. Tese de Doutorado apresentado ao programa de pós-graduação em História da Universidade de São Paulo, 1999 e KHEDE, Sonia Salomão. **Censores de pincene e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

regimes autoritários), pode-se perceber a censura exercida durante a ditadura militar inserida em uma longa tradição justificada na “defesa da moral e dos bons costumes”, preocupada com questões de natureza comportamental, estreitamente apoiada em valores caros à doutrina católica, como a preservação da união familiar baseada no casamento monogâmico entre pessoas de sexo diferentes e uma “formação moral e ética” da juventude.

Para alcançar um entendimento acerca da dinâmica censória durante a vigência do regime militar, é indispensável retroceder algumas décadas para retomar alguns dos principais alicerces que a sustentaram. Embora a Divisão de Censura de Diversões Públicas, principal órgão a exercer a censura de diversões públicas durante a ditadura militar, tenha sido criado em 1972, ele tinha raízes datadas do início do século XX. Não é o caso de empreender aqui uma longa genealogia sobre a história da comunidade de informações ou sobre a história da censura no Brasil; nesse sentido, gostaria de recuar ao ano de 1939 para iniciar a exposição.

Criado em dezembro de 1939, durante o Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP era o órgão responsável tanto pelos serviços de publicidade e propaganda de órgãos da Administração Federal e autarquias quanto pela construção da imagem do chefe de governo, Getúlio Vargas. Além dessas competências, cabia ao DIP exercer a censura conjugada da imprensa e das diversões públicas, implicando em uma multiplicidade de tarefas que se estendiam por todo o território nacional. O DIP era constituído por cinco Divisões, sendo que três delas eram responsáveis por exercer a censura prévia: à Divisão de Cinema e Teatro competia exercer a censura dos espetáculos teatrais e cinematográficos, apresentações de dança, escolas de samba, apresentações com mímicas, cordões carnavalescos, peças declamatórias, e eventos recreativos e esportivos; a Divisão de Imprensa era responsável pelo controle da imprensa nacional, bem como pela concessão de autorização para circulação das publicações periódicas; por fim, a Divisão de Radiodifusão exercia a censura prévia de programas radiofônicos e de letras de música²⁹. Estudos que se dedicaram a tratar da censura exercida nesse período destacam a preocupação do governo varguista em incentivar manifestações artístico-culturais que embalassem a visão de um grande país, em vias de modernização. Do elogio ao sambista-malandro, tema comum de sambas anteriores, passa-se à exaltação da imagem do trabalhador-operário que irá alavancar o país. Nesse sentido, um dos casos mais famosos é a censura do DIP à letra da música *Bonde*

²⁹ Artigos 7º, 8º e 10º do decreto n.º 5.077/39. Aprova o regimento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Rio de Janeiro, 29/12/1939.

de São Januário, composta por Wilson Batista e Aaulfo Alves em 1940³⁰. Originalmente, os versos da música narravam:

Quem trabalha não tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário
Leva mais um sócio otário
Só eu que não vou trabalhar

Depois das modificações efetuadas no primeiro e nos dois últimos versos podemos perceber que a valorização da malandragem foi substituída por uma espécie de dignificação do homem pelo trabalho:

Quem trabalha é quem tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário
Leva mais um *operário*
Sou eu que vou trabalhar

É importante ressaltar que o DIP pretendia ampliar a sua extensão em 1940 através da implementação, em cada estado, do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – os chamados DEIPS. Em 1941, os estados da Bahia, Ceará, Espírito Santo, Piauí, Pará, Rio Grande do Norte, Santa Catarina e São Paulo já contavam com Deips filiados ao DIP, e alguns desses departamentos chegaram a levar adiante projetos editoriais de obras favoráveis ao regime, como atesta o volume de títulos existentes sobre a cidade de Fortaleza, patrocinado pelo Deip do Ceará³¹.

Nem todos os Estados da União chegaram de fato a compor o seu Deip, mas em São Paulo, durante a gestão de Adhemar de Barros, foi instituída uma sucursal do DIP diretamente subordinada à intervenção federal, passando assim a incorporar o Serviço de Censura e fiscalização de Teatros e divertimentos públicos, a Diretoria de Propaganda e Publicidade, o Registro de Jornais, Revistas e Empresas de Publicidade e, por fim, o Serviço de Turismo³². O DIP e os DEIPS foram extintos em 25 de maio de 1945 pelo decreto nº 7.582, o mesmo que criava o Departamento Nacional de Informações – DNI com sucursais a nível estadual, os Departamentos Estaduais de Informações – DEI, que teriam assumido funções análogas ao DIP e aos DEIPS. Cristina Costa destaca que a censura das diversões

³⁰ MOBY, Alberto. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). 2. Ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007, p. 107-110.

³¹ LUCA, Tania Regina de. A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 31, n. 61, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882011000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 de junho de 2013.

³² COSTA, Cristina. **Teatro e Censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp, 2010, p. 99.

públicas e do rádio teria passado a ser responsabilidade da Secretaria de Segurança Pública, mas, “para muitos, houve apenas uma mudança de rótulos, pois a estrutura autoritária não fora desfeita. Fato é que, no período de redemocratização que se seguiu de 1945 a 1968, a censura prévia implantada por Vargas subsistiu, exercida por diferentes órgãos”³³.

É importante dizer que durante o Estado Novo e até 1945, o exercício da censura de diversões públicas não esteve submetido à organismos policiais, sendo executado pelo DIP e DEIPS. Sob a gestão do sucessor de Vargas, José Linhares, é extinta a censura de radiodifusão e imprensa e restituído o caráter policial da censura de diversões públicas com a criação de um órgão específico para exercer o serviço de censura de diversões públicas.

Ainda em dezembro de 1945 foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP, órgão que era vinculado ao Departamento Federal de Segurança Pública – DFSP ³⁴. Com a criação do SCDP dá-se início a um arranjo de extrema relevância para esta pesquisa, o marco que separa as duas instâncias censórias: a de diversões públicas e a da imprensa. As principais funções do SCDP estavam relacionadas à censura prévia de todo conteúdo veiculado pelos meios de comunicação, especialmente filmes, letras de músicas, peças teatrais, novelas e programações de rádio; bem como a aprovação da publicidade de cartazes e fotografias; exame e fiscalização de apresentações em casas de espetáculos³⁵. Vale lembrar que as produções estrangeiras destinadas à distribuição ou venda no Brasil, assim que entrassem no país, também eram sujeitas à censura³⁶. A censura às diversões públicas era, na maioria das vezes, exercida através de *censura prévia*, sistema que, como sugere o seu próprio nome, significava que a execução, veiculação ou distribuição de uma obra estaria condicionada à avaliação e autorização dos censores, podendo ser praticada nos órgãos de censura (na análise dos *scripts* de programas e peças teatrais, sinopses dos capítulos de telenovelas ou letras de música) ou por um censor presente aos ensaios de peças teatrais, gravações de programas de auditório e, posteriormente, em telenovelas. Essa divisão entre as

³³ COSTA, Cristina. **Teatro e Censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: Edusp, 2010, p. 99.

³⁴ O decreto lei nº 8.462, de 26 de dezembro de 1945 cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas e o decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 aprova o regulamento do SCDP.

³⁵ Suas competências estão elencadas sobretudo no artigo 4º do decreto nº 20.493, de 1946.

³⁶ O art 41 do decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 justificava a proibição de filmes, peças teatrais, letras musicais e programas de rádio e televisão baseados nos seguintes argumentos: contivessem ofensa ao decoro público, cenas de ferocidade ou que fossem capazes de sugerir a prática de crimes; induzissem aos maus costumes; capazes de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; prejudicassem a cordialidade das relações com outros povos; fossem ofensivos às coletividades ou às religiões; ferissem a dignidade ou o interesse nacionais; induzissem ao desprestígio das forças armadas.

instâncias censórias, realizada em 1945, manteve-se até fins da década de 1980, e grande parte da legislação produzida no Estado Novo referente à censura de diversões públicas serviu de base de sustentação da censura praticada durante o governo militar, sofrendo alterações mínimas.

Se, durante o Estado Novo, foi bastante intensa a censura dirigida à imprensa, aparentemente, entre 1945 e meados da década de 1960, essa prática deixou de existir. É nesse sentido a disposição da Constituição de 1946: “É livre a manifestação de pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas”³⁷. Assim, de acordo com Carlos Rodrigues, censor federal que organizou juntamente com mais dois técnicos de censura uma compilação do arcabouço legislativo sobre censura até o ano de 1971,

A Constituição outorgada de [...] 1937, com a qual o ex-presidente Getúlio Vargas iniciou seu período discricionário, limitou sensivelmente a liberdade de pensamento, aumentando, conseqüentemente, a área de atuação da censura. Mas a Constituição de 1946, reconhecidamente democrática – pois marcou uma reação à ditadura – manteve a censura nos estritos termos da de 1934, isto é, apenas para os espetáculos de diversões públicas³⁸.

Pode-se perceber, assim, que durante este intervalo democrático a censura se deu somente no plano das diversões públicas. Existem especulações acerca do desaparecimento de grande parte da documentação produzida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, talvez por este motivo as publicações que tratam sobre censura às diversões públicas entre o Estado Novo até a instauração do regime militar são raras, geralmente as abordagens realizam um estudo sobre o DIP e as suas competências, dificilmente adentrando em anos posteriores ao seu desmonte³⁹.

Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo, de Silvana Goulart, dedica um dos capítulos para tratar da censura nos estertores do Estado Novo. De acordo com a autora, “a censura foi sistemática e progressivamente desconsiderada nos anos finais do Estado Novo, quando se acelerava a desagregação de sua base social, principalmente junto

³⁷ BRASIL, Constituição dos Estados Unidos do Brasil, 1946, art 141.

³⁸ RODRIGUES, Carlos. Nota do Editor. In. RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente e GARCIA, Wilson de Q. (Orgs). **Censura Federal: leis, decretos-leis, decretos e regulamentos**. Brasília: C.R. Editora, 1971, p. 08.

³⁹ Para Tania Regina de Luca, uma das dificuldades de se avançar na pesquisa sobre a política cultural e as relações entre os intelectuais e o Estado Novo reside no fato do desaparecimento dos arquivos do DIP. Cf. LUCA, Tania Regina de. A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso. **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2011, vol.31, n.61, pp. 271-296.

aos segmentos sociais dominantes”⁴⁰. Assim, no contexto de dissolução do Estado Novo, o serviço designado para substituir o antigo DIP restringiu sua atribuição ao controle e censura das diversões públicas, tendo suprimido a censura à imprensa, de acordo com a previsão constitucional. A censura da imprensa será retomada, com grande vigor, somente em meados dos anos de 1960, e exercida à margem da legalidade pelo governo militar, ou seja, às escondidas, através dos famosos “bilhetinhos” e telefonemas às redações⁴¹.

Durante a ditadura, existiram outras formas mais comuns de censurar a imprensa. Uma delas é a prática da *autocensura*, que dizia respeito à obediência por parte dos meios de comunicação às ordens emanadas do Ministério da Justiça. Em geral, as redações de jornais recebiam “cartilhas” com expressões e temas que poderiam ou não ser veiculados – a prática se configura muito mais em uma imposição, não deixando muita alternativa ao jornal: aqueles que não se sujeitavam, sofriam pressões econômicas e ameaças. Entendo que não se pode enquadrar o acatamento dessas medidas por um jornal como um mero colaboracionismo; esse fenômeno guarda diversas posturas, desde jornais que apoiavam abertamente a censura até aqueles que acatavam as proibições, mas conseguiam externar uma postura de resistência ao regime. Beatriz Kushnir, apesar de centrar sua pesquisa no período relativo à ditadura militar, estava também atenta à dinâmica assumida pela censura da imprensa no Estado Novo. Segundo a autora, a generalização da resistência da imprensa às práticas de censura deve ser problematizada na medida em que os jornalistas não podem ser vistos como um grupo homogêneo, composto por opositoristas ao regime. É importante ressaltar a multiplicidade de papéis assumidos por esses profissionais, que abrange colaboracionismos, resistências, lutas, ações e omissões⁴². Esse tema é extremamente instigante, mas acredito que não há espaço para aprofundá-lo nessa pesquisa, sob pena de desviar do seu eixo principal de análise.

⁴⁰ GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990, p. 128

⁴¹ Nesse sentido, segundo Anne-Marie Smith, “a grande imprensa quase nunca foi censurada formalmente; em vez disso havia um acordo de cavalheiros – ou assim alegavam as autoridades constituídas”. É nessa chave que a autora compreende a autocensura, no sentido da aceitação da censura pelo governo, que determinava os assuntos que podiam ser publicados. Para a autora, a autocensura foi conformada pelos “bilhetinhos”, proibições provenientes da Polícia Federal que eram entregues às redações, sobretudo dos jornais, com a recomendação das matérias que não deveriam ser publicados: eram quase sempre iniciados pelo enunciado “De ordem superior, fica proibido...”. Cf. Smith, Anne-Marie. **Um acordo forçado**: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1997, p. 45.

⁴² KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

É preciso esclarecer que até o fim da década de 1970, mais precisamente com a extinção da censura da imprensa em 1978, existiram duas práticas censórias de naturezas distintas. A censura da imprensa, embora em alguns casos tenha exercido a censura moral, estava vinculada à uma prática censória majoritariamente política. Já a censura de diversões públicas estava inserida em uma tradição de costumes, e foi justamente “a politização da censura de diversões públicas que deu a impressão de unicidade às duas censuras, mas, na verdade, lógicas muito distintas presidiam as duas instâncias”⁴³. Deste modo, historicamente voltada à “defesa da moral e dos bons costumes”, a censura de diversões públicas ganha contornos específicos no contexto de recrudescimento da ditadura militar, passando a tratar também de temas políticos.

Deste modo, é importante ressaltar a existência simultânea de duas lógicas censórias distintas ao longo da ditadura militar: a Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP, responsável pelo controle prévio dos espetáculos e diversões públicas, e o Setor de Imprensa do Gabinete do Diretor-geral do DPF – SIGAB, que tinha por objetivo o exercício da censura nas redações de jornais; era justamente do SIGAB que “saíam as ‘proibições determinadas’, ou os chamados ‘bilhetinhos’, contendo os assuntos proibidos de serem tratados pelo jornalismo político do período”⁴⁴.

Voltando ao tema das diversões públicas, que é o objeto desta dissertação, podemos afirmar que, diferentemente do que ocorreu durante a maior parte de vigência do DIP, a partir da criação do SCDP, em 1945, até meados da década de 1960 (quando a União assume o controle das diversões públicas e dá início a um processo de centralização), a censura nesta área foi realizada de maneira assistemática, na maioria das vezes descentralizada, ou seja, através de setores estaduais ou superintendências regionais, que se mostravam mais aparelhadas e melhor providas de funcionários em São Paulo e na Guanabara.

Na verdade, o processo de centralização da censura em Brasília foi relativamente longo e bastante complexo. O caminho percorrido desde o início da década de 1960, com as primeiras iniciativas no sentido de concentrar a censura das diversões públicas em Brasília, até

⁴³ FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 75.

⁴⁴ MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 83.

a efetiva criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas em 1972, foi repleto de empecilhos e entraves⁴⁵.

É durante esse intervalo, marcado pelo golpe e pela instauração do governo militar, que podemos perceber uma preocupação mais consistente com a sistematicidade e organização da estrutura censória. Apesar de Brasília ter sido inaugurada em 1960, o deslocamento dos órgãos administrativos federais sediados na antiga capital não se deu imediatamente. Logo depois da nomeação dos primeiros censores do Departamento de Polícia Federal em fins de 1961, o Ministro da Justiça, Alfredo Nasser, transmitiu às várias divisões de censura de divisões públicas das polícias estaduais um telegrama circular agradecendo e dispensando os serviços prestados no setor de censura, uma vez que o DPF estaria em condições de assumi-los⁴⁶. Apesar dos esforços de transferência dos encargos da censura para Brasília – realizados especialmente por parte do então governador da Guanabara, Sette Câmara e do seu Secretário de Justiça, Armando Falcão –, a nova capital não possuía estrutura suficiente para viabilizar essa transição e o exercício da censura às diversões públicas ainda permaneceu alguns anos na Guanabara e em São Paulo⁴⁷. O censor federal Coriolano de Loyola Fagundes se pronunciou sobre essa situação: “devido às dificuldades materiais e humanas existentes na nova capital 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”⁴⁸. O próprio chefe do SCDP na época, Edísio Gomes de Matos, queixava-se que desde a desordenada transferência para Brasília, a censura era realizada “praticamente de boca” e o serviço “estava sujeito à sua própria sorte”⁴⁹.

⁴⁵ Como explicarei em detalhes mais à frente, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão responsável pela censura de diversões públicas desde a década de 1940, torna-se em 1972 a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), tendo sido utilizado por vezes ao longo do tempo as duas expressões para designar a censura de diversões públicas exercida no curso ditadura militar.

⁴⁶ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p.24.

⁴⁷ Ofício nº 391/64-SCDP do chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, endereçado ao chefe de polícia do DFSP, 12/05/1964. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

⁴⁸ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p.24.

⁴⁹ Ofício nº 391/64-SCDP do chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, endereçado ao chefe de polícia do DFSP, 12/05/1964. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

Essa situação provocou uma “duplicidade de censuras”⁵⁰ e conflitos entre a censura federal e as censuras regionais, que muitas vezes se recusavam a obedecer às ordens que emanavam de Brasília. Ao mesmo tempo em que a DCDP se declarava como único órgão competente para exercer a censura, diversas polícias estaduais, sobretudo a da Guanabara e São Paulo, não liberavam nenhuma programação de cinema cujos filmes não tivessem sido liberados pelos serviços de censura estaduais. As polícias estaduais justificavam a sua atuação censória argumentando que o poder de polícia é designado ao estado-membro pela Constituição e a censura seria uma atribuição policial. De acordo com Coriolano Loyola de Fagundes, estaria configurada uma fase de desentendimento entre esses órgãos, resultando que muitas vezes, “um filme era censurado pelo governo federal em Brasília, onde pagava taxa, pelo Executivo estadual, que também taxava, e, finalmente, pelo Juizado de Menores local”⁵¹. Além disso, esse cenário se torna ainda mais confuso quando percebemos que também existiam divergências em relação aos critérios adotados por cada instância.

Em relatório elaborado em 1971, o chefe da Turma de Censura de Diversões Públicas da Guanabara, o técnico de censura Carlos Lúcio Menezes, conta que os funcionários daquela regional constantemente alertavam para os transtornos advindos da duplicidade de censura e para a pressão que a censura federal exercia sobre a censura estadual: a decoração de carnaval do Copacabana Palace, depois de aprovada e liberada pela censura estadual, teria sido vetada pela censura federal⁵².

Essas relações conflituosas entre as instâncias estaduais e a instância federal eram comuns, e permaneceriam muito tempo depois da centralização. Em 1975, o chefe da Censura de Diversões Públicas da Superintendência Regional da DPF da Bahia, José Augusto Costa, escrevia uma exaltada missiva ao Chefe da DCDP, Rogério Nunes, reclamando dos transtornos que implicavam a duplicidade de censura. Ao ter recebido a submissão da peça “Caramuru” para ser censurada, José Augusto Costa encaminhou a referida peça à Brasília, tendo o cuidado de anexar dois pareceres dos censores locais para servirem de subsídios face aos regionalismos existentes no texto. Quando a peça censurada retornou à regional, José Augusto teve uma surpresa: além da impropriedade máxima estabelecida pela censura federal,

⁵⁰ Relatório do chefe da Turma de Censura de Diversões Públicas da Guanabara 24/03/1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatório de Atividades.

⁵¹ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p.25.

⁵² Relatório do chefe da Turma de Censura de Diversões Públicas da Guanabara 24/03/1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatório de Atividades.

havia “cortes injustificáveis, como ‘Rio Vermelho’ e ‘Mariquita’, nomes de bairros existentes ainda hoje em Salvador. Me parece que o censor cauteloso os confundiu com algo subversivo ou andrógono [sic]”⁵³.

Outras dificuldades embaraçavam ainda mais a realocação da censura às diversões públicas em Brasília. Como já mencionado anteriormente, o SCDP fazia parte do quadro do Departamento Federal de Segurança Pública. Em 1960, quando o Rio de Janeiro deixa de ser a capital e o DFSP tem que ser transferido para Brasília, a maior parte dos funcionários da segurança pública recusa essa remoção e escolhe permanecer na Guanabara e compor a Polícia Civil do Estado. Implicações semelhantes aconteciam na esfera censória: muitos dos censores já alocados na Guanabara também vão declinar da remoção para Brasília. Esses foram fatores que contribuíram para o atraso no processo de centralização da censura às diversões públicas na nova capital.

A vinculação da censura às diversões públicas a um órgão policial vai permanecer com a reestruturação dos mecanismos censórios após o golpe de 1964. Em 1965, é inaugurado em Brasília o novo prédio do DFSP, onde o SCDP passa a atuar, de maneira ainda precária. É a partir de 1967, com a mudança da designação do DFSP para Departamento de Polícia Federal – DPF que se inicia o processo de centralização da censura às diversões públicas na esfera federal, que culminará com a criação oficial da DCDP em 1972⁵⁴. Deste modo, em 1972, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) transforma-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e as turmas de censura dos estados transformam-se em Serviços de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

Devido à centralização do serviço de censura na capital federal, apenas alguns serviços, como o exame de letras de música, ensaios de peças teatrais e material publicitário ficaram sob a responsabilidade dos órgãos de atuação a nível estadual, as chamadas *descentralizadas*, constituídas por superintendências regionais e divisões de Polícia Federal.

⁵³ Ofício s/n do chefe do SCDP/DPF/SR/BA ao diretor do DCDP/Brasília. Assunto: Sugestão. 12 de novembro de 1975. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Normalização.

⁵⁴ Há uma análise semelhante a respeito da polícia política. Com o processo de centralização política em curso nas décadas de 1940 e 1950, muitas medidas foram tomadas no sentido de ampliar o poder exercido pelo governo federal e em restringir a autonomia das polícias estaduais. No entanto, apesar desse esforço – e diferentemente do que aconteceu à censura às diversões públicas – a polícia estadual conseguiu se manter relativamente independente. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O ofício das sombras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. XLII, n. 1, p. 52-67, 2006.

Uma representação da estrutura do órgão central de censura, o DCDP e das descentralizadas pode ser encontrada na seção *organogramas*, presente nos Anexos desta dissertação⁵⁵.

Com efeito, podemos inserir esse processo de centralização dentro do fortalecimento de uma cultura autoritária que aparece como dominante com a imposição de setores militares mais conservadores. Na verdade, ainda durante o governo de Castelo Branco começam a serem mobilizados esforços e argumentos no sentido de um projeto repressivo a ser implantado, sendo a censura um dos seus instrumentos. A subida de Costa e Silva à presidência da República e a instauração do AI-5 sinalizaram a vitória de um grupo de pressão autoritário e a consolidação de uma comunidade de informações e segurança. A partir daí, pode-se perceber um empenho no aperfeiçoamento das estruturas que completariam a tarefa da “operação limpeza” inaugurada em 1964, como a reformulação da polícia política, a censura sistemática da imprensa, a instituição de um sistema nacional de segurança interna e a instrumentação da censura de diversões públicas, mais sensível ao controle de aspectos políticos do teatro, televisão, cinema. Nesse momento, em fins dos anos 1960, obedecendo a esse projeto repressivo, a chefia da censura federal às diversões públicas era confiada a personalidades extremamente autoritárias, como o coronel Aloysio Muhlethaler.

Paralelamente à maior intensificação do exercício censório de cunho político voltado para a imprensa ter correspondido justamente aos governos da Junta Militar e do presidente Médici, podemos perceber que a censura às diversões públicas exercida após o AI-5 passou a assumir mais claramente contornos político-ideológicos, embora não tenha abandonado a sua perspectiva moralista. Na verdade, a perspectiva de “defesa da moral e dos bons costumes” também ganha densidade e volume nesse período porque é o momento de desenvolvimento da indústria cultural brasileira, desencadeando uma produção de bens culturais em massa com a qual a censura às diversões públicas nunca tinha lidado. Segundo Renato Ortiz, o desenvolvimento da indústria cultural do disco, editorial, cinematográfica no pós-64 é caracterizado por duas vertentes não excludentes: “por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são

⁵⁵ Os três organogramas referentes à estrutura censória foram montados pelo técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes no seu livro, e estão reproduzidos nos anexos deste trabalho, na seção *organogramas*. No esquema, o censor destaca o arcabouço das superintendências regionais do Rio de Janeiro e São Paulo, provavelmente por serem localidades em que o serviço censório era mais estruturado, apesar do autor declarar que “as descentralizadas do DPF sediadas em São Paulo e no Rio de Janeiro são deficientes”. Cf. FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975, p. 89. Ao longo do texto, utilizo as expressões *descentralizada* e *superintendência regional* para me referir à atuação censória no nível dos estados.

produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada⁵⁶.

Nesse sentido, vale lembrar que, além de censurar, o Estado também financiava diversas produções culturais: o fim da década de 1960 e os anos de 1970 foram marcados pelo surgimento de diversas agências governamentais de fomento à cultura e políticas de incentivo. Além da televisão (Embratel) e do teatro (Funarte), o campo cinematográfico foi um dos setores mais privilegiados, contando com generosos financiamentos estatais através da criação da Embrafilme (1969) e beneficiado com as políticas culturais do Instituto Nacional de Cinema e do Conselho Nacional de Cinema⁵⁷. Do reconhecimento da importância dos meios de comunicação de massa pelos militares, no momento de consolidação da economia capitalista a partir da década de 1960, emerge uma relação estreita, atravessada por interesses comuns, entre o regime militar e os setores empresariais, aspecto já bem delineado por René Dreifuss no início da década de 1980⁵⁸.

É importante ressaltar que esse processo de centralização da censura durante o regime militar respondia a anseios de consolidação de um projeto repressivo estruturado, capaz de exercer um controle mais sistemático das produções culturais, aspiração que foi materializada nos dispositivos da Constituição de 1967, que determinava a competência da União para censura às diversões públicas. A partir de meados da década de 1960, outras importantes determinações são tomadas nesse sentido. Procurava-se fortalecer o arcabouço censório em Brasília e uniformizar os critérios de censura a nível nacional, abrangendo tanto as turmas de censura vinculadas às delegacias estaduais quanto à censura federal. Em novembro de 1966, o mesmo decreto-lei que cria o Instituto Nacional de Cinema define que a censura de filmes, tanto para exibição em cinemas, como para exibição em televisão, seria de competência exclusiva da União⁵⁹.

Como já assinalado, cada área cultural obedeceu à dinâmicas censórias específicas, as quais busco delinear ao longo do texto. Neste sentido, apesar do processo mais amplo de centralização da censura de diversões públicas em Brasília, a censura teatral passa por um

⁵⁶ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 114-115.

⁵⁷ Cf. MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro**: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988). Tese de Doutorado em História Social – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

⁵⁸ DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

⁵⁹ Art. 26 do decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

movimento inverso à centralização a partir de meados da década de 1970. Assim, no ano de 1975, a DCDP devolve o exame prévio de peças teatrais para os serviços de censura de São Paulo e Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1978, para as censuras estaduais que possuíam mais de três técnicos de censura⁶⁰. Segundo Miliandre Garcia, justamente por serem produzidos de maneira assistemática e não levarem em consideração os momentos de centralização e descentralização da censura teatral, os relatórios de atividades anuais produzidos pela DCDP não constituiriam uma fonte precisa para se estimar a quantidade de peças analisadas e vetadas pela censura. Um dos equívocos gerados ao se produzir estatísticas sobre a quantidade de peças analisadas e vetadas pode ser percebido quando, por exemplo, verificamos que os relatórios de atividades da DCDP “registraram o maior número de peças teatrais examinadas no ano de 1978 (2.648 textos) e uma queda drástica no ano de 1980 (969 textos)”. Como assinala Miliandre Garcia, esta diferença significativa de peças examinadas entre 1978 e 1980 “não significa que a produção teatral caiu em apenas dois anos, mas evidencia uma diminuição de trabalho do órgão central que transferiu a censura teatral para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, em 1975, e para os demais estados com condições adequadas, em 1978”.⁶¹

Miliandre Garcia conseguiu estabelecer ainda algumas fases da censura teatral onde é possível demarcar algumas das suas especificidades e visualizar a dinâmica da censura política: a primeira fase destaca-se pela centralização da censura de peças teatrais nos anos de 1967 e 1968; na segunda fase o marco é a decretação do AI-5, quando se a censura de costumes passa a se preocupar de modo mais evidente com questões de natureza política. A terceira fase é pontuada pelo processo de estruturação e aprimoramento da censura de diversões públicas, com a criação de normas censórias como o decreto-lei n.º 1.077 de 1970 e o surgimento da DCDP, em 1972. A quarta fase é marcada pela “adequação dos trâmites censórios ao processo de abertura política com a descentralização da censura teatral, em 1975 e 1978, e a desativação do decreto n.º 1.077 e a implementação do Conselho Superior de

⁶⁰ Uma análise sobre a dinâmica censória da área teatral pode ser encontrada em GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

⁶¹ GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 18. Nos anexos desta dissertação pode ser encontrado a reprodução de uma tabela presente no trabalho de Miliandre Garcia, montada a partir do instrumento de pesquisa do Fundo DCDP (fonte significativamente mais precisa do que os relatórios de atividades anuais da DCDP). Ver a Tabela 1 nos *Anexos*.

Censura (CSC), ambos em 1979”. De acordo com a autora, esta quarta fase teria durado pouco tempo, 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 Hernandes na direção da DCDP”⁶².

Já a censura voltada para livros e periódicos durante o regime militar obedeceu a outra dinâmica. Apesar do esforço de centralizar e intensificar a censura às publicações, o elevado volume de livros e periódicos e o reduzido efetivo de censores tornava o exame de toda a produção literária nacional quase impossível. Nesse sentido, a censura estritamente política das publicações era realizada de maneira assistemática e por distintas instâncias que faziam parte do arcabouço repressivo do governo militar, como os órgãos de informação. Assim, o processo censório de um livro suspeito de atentar contra o regime poderia ser movido por diversos grupos, através de um ofício dos setores de informações do governo, através de denúncias por cartas enviadas à DCDP, por decisão do Ministério da Justiça.

Naturalmente, a censura a livros e periódicos era exercida desde a instauração do golpe militar em 1964, no entanto, ela começa a ser estruturada e exercida de maneira mais consistente a partir do governo Médici (1969-1970). Um dos principais articuladores dessa política foi o então Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, responsável pela promulgação do decreto-lei nº 1.077/1970, primeiro dispositivo legal depois de 1964 que permitiu a censura prévia a livros e revistas que apresentassem conteúdo ofensivo da “moral e dos bons costumes”. Um dos objetivos fundamentais deste decreto foi a incorporação do controle da televisão à legislação censória existente (que, datada dos anos 1940, não possuía dispositivo neste sentido) assim como o controle a “revistas e livros que se multiplicavam na época abordando questões comportamentais (sexo, drogas etc.)”⁶³.

Ao contrário de algumas interpretações na historiografia que entendem que esse instrumento institucionalizou a censura prévia à *imprensa*, considero que a sua principal inovação foi no sentido de permitir a realização de censura prévia à *publicações* (livros e

⁶² GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 21.

⁶³ FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 96.

revistas). Realizo a seguir um breve incursão nessa controversa questão, com o objetivo de justificar meu entendimento.

Em sentido diverso, na interpretação de Beatriz Kushnir, com a elaboração do decreto-lei nº 1.077,

Legaliza-se a norma da censura prévia. Assim, se, de acordo com o capítulo 2 do Decreto nº 20.4963/46, o serviço de censura deveria, antecipadamente, analisar e aprovar, na totalidade ou em partes, todas as exibições de cinema, teatro, shows, bem como a execução de discos, propagandas e anúncios na imprensa, o 1.077 vai bem mais longe. (...) Ou seja, a censura aplicava-se à imprensa nacional e aos exemplares estrangeiros que aqui chegassem e que estivessem em desacordo com as normas⁶⁴.

Também na opinião de Alexandre Stephanou, o governo teria baixado este “decreto chamando-o eufemisticamente de ofensiva contra a pornografia, buscando passar a idéia de que sua preocupação era com a moralidade, quando, na realidade, estava estabelecendo, legalmente, a censura prévia na imprensa escrita”⁶⁵. Este entendimento é ainda compartilhado por Gláucio Ary Dillon Soares, já que, para o sociólogo, “quando foi aprovado, o Decreto-lei nº 1.077/70 [...] permitiu a censura prévia da imprensa escrita”⁶⁶.

Com efeito, a redação do decreto é um pouco vaga, determinando no seu artigo primeiro que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”. Até então, não se pode precisar com certeza se o decreto refere-se somente a livros e revistas. Acredito que esta compreensão pode ser encontrada, primeiramente, a partir da leitura dos seus considerandos e dispositivos iniciais:

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;
CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;
CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;
CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;
CONSIDERANDO que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.

⁶⁴ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores**, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 116.

⁶⁵ STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O procedimento racional e técnico da Censura Federal Brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos**. Tese (Doutorado) em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004, p. 31.

⁶⁶ SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, nº 10, vol. 04, junho de 1989, p. 25.

DECRETA:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.⁶⁷

Assim, uma observação importante a ser feita a respeito do decreto 1.077/70 é que sua promulgação se justificava principalmente na preocupação com a degradação dos costumes promovida pela grande mídia e pelas publicações obscenas. A maior parte dos seus dispositivos encontram justificativa no intuito de proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade em face da generalização de publicações obscenas que estimulam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da “sociedade brasileira”. Portanto, é possível supor, pela natureza dos considerandos, que o decreto de fato objetivava justamente coibir a proliferação das publicações (livros e revistas) contrários à moral e aos bons costumes, pois não consta nenhuma menção a jornais.

Neste sentido, para o Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, ao baixar decreto, a preocupação do governo “consistiu em banir do mercado as publicações obscenas, que aviltam e degradam a juventude, bem como proibir terminantemente que os agentes do comunismo internacional se servissem do rádio e da televisão para exercer através de programas insidiosos influência subliminar no seio das famílias”⁶⁸. Além disso, ainda nas palavras do próprio ministro, “o artigo 1º fixa o objeto da proibição [...] mas foi o artigo 2º que instituiu a verificação prévia”, e, como pudemos notar, o artigo 2º se refere nominalmente a *livros e periódicos*, provavelmente especificando o termo geral *publicações* mencionado no artigo 1º.

Vale dizer ainda, que diferentemente da censura a livros, a censura política da imprensa já se encontrava prevista nos dispositivos do AI-5, sendo permitida quando fosse considerada indispensável à “defesa da Revolução”, mesmo que não houvesse sido declarado

⁶⁷ Decreto-lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970.

⁶⁸ BUZOID, Alfredo. **Em defesa da moral e dos bons costumes**. Brasília: Ministério da Justiça, Departamento de Imprensa Nacional, 1970, p. 17.

estado de sítio. Esta previsão legal, no entanto, não seria auto-executável, pois dependia de uma autorização presidencial para conferir legalidade à medida⁶⁹.

Segundo Douglas Atilla Marcelino, a controvérsia da questão pode ser em função de certa confusão estabelecida entre as noções de *censura prévia* e *censura da imprensa*, empregadas muitas vezes indistintamente. Provavelmente, o equívoco em se tratar a censura prévia como sinônimo de censura à imprensa pode ser esclarecido na medida em que a censura à imprensa – diferentemente do que acontecia com a censura às diversões públicas – foi submetida a diversos regimes censórios sendo a *censura prévia* uma dessas modalidades⁷⁰.

Pelos motivos acima expostos, a minha interpretação é que o decreto permitiu a legalização da censura prévia a livros e revistas segundo critérios morais, não atingindo os jornais impressos. Nesse sentido, podemos dizer que enquanto a censura de diversões públicas era exercida no plano da legalidade e da institucionalidade, a censura exercida à imprensa durante o regime militar obedeceu a outros ditames, era exercida de maneira escamoteada através de diretrizes sigilosas, transitando entre a autocensura e os “bilhetinhos” entregues às redações dos jornais. No plano legal, a liberdade de imprensa era garantida.

Deste modo, apesar do referido decreto mencionar a sua aplicação “às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão”, a sua inovação parece ser no sentido de aplicar o sistema de censura prévia a livros e revistas, até mesmo porque a censura prévia ao teatro, ao cinema, e as programações de televisão e rádio já era exercida há muito tempo. Essa perspectiva está expressa claramente em correspondência datada de 1976 do então diretor do DPF, Moacyr Coelho, ao Ministro da Justiça, Armando Falcão:

Regulando o disposto no artigo 153, §8º, “in fine” da Constituição da República, foi baixado o decreto-lei nº 1077, de 26 de janeiro de 1970, dispondo sobre as exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes e que confere ao Departamento de Polícia Federal competência para proceder censura prévia dos livros e periódicos, para o fim previsto no artigo 1º do referido diploma legal⁷¹.

⁶⁹ MARCELINO, Douglas Atilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão**: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, p. 40.

⁷⁰ MARCELINO, Douglas Atilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão**: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, p. 40.

⁷¹ Ofício 493/76-DCDP do Diretor do DPF, Moacyr Coelho, ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, 26 de junho de 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

Ainda o parecer do técnico de censura Coriolano Loyola de Fagundes serve para nos indicar que os objetivos do decreto 1.077 de fato se referia a livros e revistas e não à imprensa escrita:

O que objetivou especificamente o dec.-lei nº 1077/70 foi estender a ação censória à ‘divulgação de livros e periódicos’ (art. 2º do mesmo diploma legal), dentro de formalidades estabelecidas por atos do Ministro da Justiça. Este os baixou pela Portaria nº 11-B, de 6/2/70 e pela Instrução nº 1-70, de 24/2/70, ambas estritamente alusivas a livros e periódicos. Para disciplinar a aplicação da norma em apreço pelo setor censório que se lhe subordina, o diretor-geral do DPF emitiu a Portaria nº 219, de 17/3/70, a qual também trata expressamente de ‘publicações periódicas’.⁷²

Apontar para essa controvérsia na realidade não é nenhuma novidade, ela já foi analisada por outros historiadores⁷³. No entanto, trazer a discussão à tona e fincar um posicionamento é relevante na medida em que se pode perceber a presença dessa questão em estudos recentes. Uma análise mais profunda sobre esse debate pode ser encontrada em *Subversivos e pornográficos*, de Douglas Attila Marcelino, obra dedicada principalmente ao estudo da censura de livros e na dissertação de Juliano Martins Doberstein, *As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978*⁷⁴.

Ainda retomarei este artigo e suas implicações ao longo do trabalho; por ora, gostaria apenas de enfatizar que a estruturação da repressão às diversões públicas durante a ditadura militar também passava pela elaboração de dispositivos legais que justificavam abertamente a censura político-ideológica, como deixam evidentes as palavras de Buzaid e o último

⁷² Parecer do técnico de censura, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, enviado ao chefe da Seção de Censura, 19 de novembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Normatização.

⁷³FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**: Revista de História. Rio de Janeiro: 7 Letras, n. 5, p. 251-283, set. 2002; FICO, Carlos. **Além do golpe**: visões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.; DOBERSTEIN, Juliano Martins **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007; MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão**: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006; GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

⁷⁴ MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos**: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 2011; DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, 2007.

considerando do decreto em questão: “que o emprêgo dêesses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”.

Ressaltar a dualidade entre a censura de diversões públicas e da imprensa constitui um elemento fundamental; até recentemente – em grande medida devido a impossibilidade de acesso às fontes da DCDP – a maioria das pesquisas tinha como tema a censura da imprensa, fato que acabou por projetar algumas características específicas do controle do campo jornalístico na área das diversões públicas. É importante dizer que existiram, portanto, dois braços executores da censura durante a ditadura militar: a DCDP, responsável pelo controle prévio dos espetáculos e diversões públicas, e o SIGAB, que possuía a função de exercer a censura prévia nas redações dos jornais⁷⁵. Além da responsabilidade pela censura política da imprensa, o SIGAB também era encarregado da censura de publicações, como esclarece Douglas Atila Marcelino:

Durante boa parte dos anos 1970, os livros de natureza política foram encaminhados para a análise do Setor de Imprensa do Gabinete do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, o qual foi igualmente o responsável pela censura da chamada ‘imprensa escrita, falada e televisada. [...] Portanto, muitos dos livros que tiveram que passar pelo processo censório foram encaminhados ao Setor de Imprensa do Gabinete do Diretor-Geral do DPF para que o mesmo se pronunciasse sobre a matéria. [...] Uma evidência mais forte de que tal tipo de censura não era abarcada pelo SCDP, mas sim pelo SIGAB, é que alguns processos de censura política de livros eram remetidos diretamente daquela primeira instância censória ao mesmo. Assim, a obra *Ten poems and lyrics by Mao Tsé-tung*, após ter chegado à DCDP por meio da Alfândega, foi encaminhada ao SIGAB, “em face da natureza do assunto”. O mesmo se deu com *Tutti facisti*, de Cláudio Quarantotto, em que o diretor da DCDP também solicitava ao SIGAB ‘o obséquio de seu pronunciamento, face à natureza do assunto’. Já os pareceres dos livros *Diccionario del anarquismo*, de José Peirats, *Diccionario de la Falange*, de Eduardo Alvarez Puga, *Jaume Carner*, de Josep M. Poblet, *Petita Históriad de la Guerra Civil*, de Joan Sariol Badia e *Desde la cola del dragon*, de Jorge Edwards, foram enviados

⁷⁵ Além do fato da censura política da imprensa ter sido executada clandestinamente e da extra-oficialidade do SIGAB, as dificuldades para o estudo do tema são maiores ainda devido à ausência de fontes. De acordo com Beatriz Kushnir, o “DPF não permite consultar aos seus arquivos e informa que o material sobre a censura já se encontra no Arquivo Nacional” e, segundo uma ex-censora entrevistada pela historiadora, “houve uma ordem, no fim da década de 1980, para ‘queimar tudo’. Mesmo havendo uma contra-ordem em momento posterior, “muito já havia sido destruído”. Há indícios de que o SIGAB tenha iniciado suas atividades em fins da década de 1960 e sido extinto no ano de 1978. Cf. KUSHNIR, Beatriz. De ordem superior... Os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 369. Beatriz Kushnir afirma ainda que toda a “censura à imprensa era feita por censores do DCDP alocados no Sigab”. Algumas informações sobre as relações entre o SIGAB e a DCDP podem ser encontradas em: KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004 e DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, 2007.

àquele setor ‘por tratar-se de assunto político’, após os técnicos de censura da DCDP terem ‘concluído pela inexistência de matéria infringente à legislação censória’ (leia-se contrária à moral e aos bons costumes). Ao que tudo indica, alguns dos técnicos de censura que trabalhavam no SCDP também foram chamados para dar seus pareceres sobre publicações de natureza política no SIGAB.⁷⁶

É fundamental assinalar ainda que a censura de costumes realizada pela DCDP não apenas era legalizada, como também contava com o apoio significativo de diversos segmentos da sociedade. Justamente por se tratar de uma prática entendida como legítima e mesmo benéfica, a censura de diversões públicas sempre foi realizada abertamente e inclusive, na grande maioria das vezes, não havia restrições à sua divulgação e discussão nos meios de comunicação. Já a censura prévia realizada no campo da imprensa escrita não contava

com base legal ordinária e nem com guarida constitucional, além de ser vista em círculos militares e civis como atividade ilegítima do ponto de vista do respeito às regras do jogo democrático-liberal. Por conta disso tudo, essa prática foi sistematicamente realizada, sim, mas sempre em surdina.⁷⁷

Com essas breves incursões à censura da imprensa, do teatro e de publicações pode-se perceber melhor a trama constituída pelas diversas áreas de competências da censura às diversões públicas. A censura ao teatro, ao cinema, à música, apesar de unidas sob a égide de uma censura federal, possuíam, ao mesmo tempo, dinâmicas distintas. Antes mesmo da institucionalização do DCDP em 1972, a censura ao cinema já estava centralizada. Naturalmente, cada atividade censória é dotada de particularidades, exploradas em diversas pesquisas que restringiram sua análise a um determinado campo. Não pretendo aqui detalhar as matizes que lhes são peculiares, mas traçar suas linhas de força, no sentido de tornar mais inteligível o funcionamento da censura como um todo.

Uma dessas linhas de força a ser analisada seria justamente detalhar o perfil de atuação do corpo de censores. Em regra, a imagem que vem à tona quando se pensa em um censor é a de uma figura truculenta, ignorante e extremamente incompetente. A permanência dessa imagem pode ser atribuída à formação deficiente do censor que dava ensejo aos muitos

⁷⁶ MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970.** Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p.84.

⁷⁷ DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978.** Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, 2007, p. 195.

deslizes cometidos em busca das mensagens subliminares, evidenciadas em pareceres que beiravam o absurdo. Sem dúvida essa pecha do censor pouco sofisticado e o descrédito da categoria perante a população não passava despercebida pelos ocupantes dos cargos mais elevados no DPF. Como veremos no último capítulo deste trabalho, uma solução encontrada para sanar essa deficiência foi justamente a realização de cursos de treinamento e de atualização e a exigência do curso superior para o ingresso na carreira de censor.

Um dos meios de aperfeiçoamento do exercício censório foi estabelecido a partir de 1968, através de dispositivos trazidos na lei nº 5536/68. Essa norma, cuja finalidade principal era criar o Conselho Superior de Censura – órgão que só começou a atuar efetivamente em 1979, diga-se – determinava, entre outras coisas, que a censura de espetáculos teatrais e filmes seria realizada por comissões constituídas de três técnicos de censura⁷⁸. É possível supor que essa diretriz teve a intenção de tornar mais técnico e rigoroso o exame de uma obra, admitindo um maior número de apreciações e procurando evitar discrepâncias no julgamento. Era uma situação comum nas descentralizadas não haver disponível o número mínimo de técnicos de censura exigidos para realizar o exame censório de filmes e peças teatrais, nesse caso, as regionais limitavam-se a receber o material e encaminhá-lo à DCDP. Além dessas situações, essa determinação legal causou algumas complicações, como veremos.

A partir dessa lei, se passou a exigir, além de concurso público de provas e títulos, curso superior em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia como condição para assumir o cargo de técnico de censura⁷⁹. No entanto, muitos dos censores do SCDP possuíam somente o colegial, e, uma vez que o efetivo de censores já era reduzido, os antigos funcionários não poderiam ser dispensados. A solução encontrada para resolver esse impasse e aproveitá-los no quadro da instituição foi submeter todos os antigos

⁷⁸ Art. 14 da Lei nº 5.536, de 21 de Novembro de 1968. Em alguns casos, filmes, peças teatrais, telenovelas e letras de música eram analisadas passavam por quatro ou cinco pareceres censórios, sobretudo nos casos em que não há unanimidade, ou quando a obra de determinado artista é reconhecidamente “subversivo”, como por exemplo, Chico Buarque. Embora o procedimento padrão contasse com a análise de três censores, de acordo com Douglas Atilla Marcelino, “provavelmente pela falta de quadros, e também pela estrutura mais precária desse tipo de censura, a verificação de livros obedecia a procedimentos mais informais, sendo vários os casos em que o julgamento de uma determinada obra foi efetuado por apenas um censor, [...] chegando ao ponto de termos uma obra censurada a partir apenas da verificação de uma outra obra do mesmo autor (como aconteceu com o livro de Rosemarie Muraro)”. Cf. MARCELINO, Douglas Atilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 85.

⁷⁹ Antes da lei 5.536/68 era exigido apenas o certificado de conclusão de curso colegial como condição para ingresso na carreira de censor. A partir dessa lei o cargo de censor foi denominado “técnico de censura”.

censores a um Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal⁸⁰. Na documentação da Série Cursos, presente no Arquivo Nacional, podemos ter acesso ao material do curso de formação de censores, sobretudo das aulas destinadas a censores especializados em censura teatral e cinematográfica, campos onde a censura de cunho político-ideológico era exercida mais intensamente. As palavras do coronel Aloysio Muhlethaler são indicativas da preocupação com os rumos que a questão política ia tomando nas produções culturais:

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 nacional⁸¹.

No Capítulo 4 desta dissertação tratarei especificamente da formação técnica e política dos censores, retomando e aprofundado essa discussão. Por ora, é importante ressaltar que, embora dos cursos oferecidos aos censores emanassem princípios que foram disseminados pela Doutrina de Segurança Nacional – DSN, parte da historiografia parece ter supervalorizado a influência dessa dimensão na censura. A DSN, formulada pela Escola Superior de Guerra, foi compreendida por muitos historiadores como um programa que ao incorporar a realidade brasileira ao contexto de Guerra fria, teria influenciado, de modo hegemônico, todas as instâncias que faziam parte do aparato repressivo do governo militar. Acredito que a potencialidade e o alcance dos princípios da doutrina de segurança nacional em toda a corporação militar e em todas as decisões políticas emanadas do governo não devem ser percebidos como um complexo sistemático, hermético. Parece-me um entendimento reducionista julgar que as razões e práticas emanadas das várias instâncias do governo militar obedeciam a uma única lógica coerente, admitindo a existência de uma racionalidade contra a guerra subversiva. Essa percepção parece impedir a emergência de uma

⁸⁰ O Curso foi oferecido na Academia Nacional de Polícia por professores da Universidade de Brasília – UnB –, da Pontifícia Universidade Católica – PUC – e da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; entre as disciplinas oferecidas estavam: Literatura Brasileira, Psicologia Evolutiva e Social, Introdução à Sociologia, Comunicação e Sociedade, Introdução à Ciência Política, Ética Profissional, Filosofia da Arte, História da Arte, História e Técnica de Teatro, Técnica de Cinema, Técnica de Televisão, Segurança Nacional, Legislação Especializada e Técnica Operacional. Ofício nº 442/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza endereçado ao diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

⁸¹ Ofício nº 296/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza endereçado ao diretor-geral do DPF, 29 de maio de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Ofícios de Solicitação.

visão atenta para as nuances e discontinuidades que envolvem um fenômeno, além de desprezar a noção de contingência de certas medidas, elementos que fazem parte de qualquer processo histórico.

Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984), de Creuza de Oliveira Berg é um dos trabalhos que partem do pressuposto que o regime militar instaurado em 1964 construiu um projeto repressivo uniforme e coeso, dotado de um pensamento militar homogêneo que fundamentou a atuação da censura durante a ditadura. A análise de Creuza Berg enfatiza a existência de uma “mentalidade militar” que teria influenciado na configuração do regime, tendo como um dos principais suportes a doutrina de segurança nacional:

Observamos que há um sentido na censura voltada para este campo [das expressões artísticas], que essa censura não se dá absolutamente de forma aleatória, mas surge de um estudo, de uma sistematização dos métodos a serem empregados e de uma doutrina: a doutrina da Escola Superior de Guerra (ESG), que tem como eixo central a segurança nacional⁸².

O impasse na análise da autora parece vir da sua concepção de que a censura – assim como outros elementos repressivos do Estado militar – estava perfeitamente encaixada em um projeto coerente de dominação promovido pela Doutrina de Segurança Nacional. De acordo com Berg, qualquer forma de censura “se concretiza segundo os critérios do planejamento militar para a ‘segurança interna’” e é assim que a autora procede a uma tipologia censória, inspirada nos princípios da DSN: os três níveis de censura, preventiva, punitiva e coercitiva, corresponderiam às atitudes para serem tomadas para a defesa do país. Esses níveis estariam inseridos em uma escala progressiva, que iria desde uma atitude preventiva, até a coercitiva, “de caráter extralegal”, que combinaria com a atitude operativa prevista pela DSN, cujo objetivo era “eliminar, destruir o mecanismo e neutralizar os dirigentes”⁸³. Este entendimento acerca dos mecanismos repressivos do regime deixa de lado a especificidade da censura às diversões públicas, privilegiando uma visão que crê em determinada homogeneidade ditada pela DSN entre distintos setores repressivos do governo militar.

Quando pensamos na repercussão do exercício censório durante a ditadura militar é comum vir à mente a imagem de uma estrutura gigantesca, nutrida por centenas de

⁸²BERG, Creuza de Oliveira. **Os mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002, p. 91.

⁸³ BERG, Creuza de Oliveira. **Os mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002, p. 122.

funcionários (de acordo com Berg, um “imenso aparelho censório”). Na verdade, em 1981, ano em que a Censura de diversões públicas contou com o maior número de funcionários no período de 1972 a 1987, ela contava com apenas 279 funcionários em todo o país. Sendo que destes, 87 (59 técnicos de censura e 28 agentes administrativos) estavam lotados na Divisão de Censura, em Brasília, e o restante, 192, distribuídos pelas superintendências estaduais. Como ressaltai, estes números não contemplam somente técnicos de censura, incluem também funcionários administrativos, como técnicos em microfilmagens, datilógrafos, motoristas. Essa situação implicava uma demanda constante por efetivo, presente em todos os relatórios anuais da DCDP. A média de servidores responsáveis pela censura de diversões públicas durante o período analisado sofria oscilações, mas a problemática do efetivo era uma constante. Somente no ano de 1974 ocorreu o primeiro concurso público para censor federal⁸⁴, o que, como indicam as informações do então diretor da DCDP, Rogério Nunes, trouxe um aumento no efetivo de técnicos de censura:

Houve um razoável aumento no efetivo de técnicos de censura, já que, no início do ano, a Divisão contava com apenas 34 deles. Deve-se esse acréscimo ao curso de Formação instituído pela Academia Nacional de Polícia, de onde saíram alguns desses servidores para esta repartição⁸⁵.

Se por um lado, eventualmente, a censura de diversões públicas era contemplada com o acréscimo no efetivo através de técnicos de censura aprovados no curso para censor federal, muitas vezes sofria baixas, como a que aconteceu em 1976, quando a DCDP contava então com 46 técnicos de censura e teve reduzido o seu efetivo em catorze funcionários, devido à dispensa por inaptidão no teste psicotécnico⁸⁶. No relatório anual da DCDP de 1977, o diretor Rogério Nunes mais uma vez advertia ao DPF que o número de servidores no órgão estava muito aquém das necessidades, e caminhava para “uma situação verdadeiramente difícil”:

Com efeito, o quadro, já deveras insuficiente, tem sofrido, em várias oportunidades, considerável redução, especialmente em virtude de dispensa coletiva de antigos servidores que não lograram êxito nas provas seletivas, para efeito de enquadramento, advindo, daí, sérios transtornos para o serviço⁸⁷.

Se a própria DCDP, sede da censura de diversões públicas, se mostrava quase sempre carente de efetivo, a situação nas “descentralizadas” (à exceção das cidades do Rio de Janeiro

⁸⁴ Os concursos para técnico de censura foram realizados nos anos de 1974, 1975, 1977, 1979, 1980 e 1985.

⁸⁵ Relatório Anual da DCDP de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

⁸⁶ Relatório Anual da DCDP de 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

⁸⁷ Relatório Anual da DCDP de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

e São Paulo) certamente era bem mais precária, onde muitos técnicos de censura acumulavam o cargo de chefia com as atividades censórias e administrativas. Outra observação muito comum nos relatórios anuais da DCDP era no sentido da total inexistência de fiscais de censura nas descentralizadas, sendo a fiscalização exercida de forma precária por servidores de outra categoria⁸⁸.

De maneira geral, os relatórios anuais da DCDP se constituíam em uma sucessão de queixas, desde reclamações acerca da necessidade de consolidação das normas censórias vigentes até os protestos contra as infiltrações na sala de projeções no subsolo da sede em Brasília. A situação precária das instalações acabou por ser resolvida com a mudança da DCDP para o novo prédio do DPF, já a questão das normas censórias permaneceu problemática durante toda a existência da censura de diversões públicas.

Os próprios censores se viam confusos com o vasto arcabouço legislativo que amparava a atividade. Uma das principais demandas era a unificação das normas censórias, já que estas se encontravam dispersas em diversas portarias e diplomas legislativos e muitas delas eram consideradas obsoletas. Um dos exemplos dessa defasagem era representado justamente pelo decreto-lei nº 20.493: considerada um dos pilares de sustentação do exercício censório durante toda a vigência do regime militar, havia sido promulgado em 1946, quando não havia nem mesmo redes de televisão instaladas no Brasil. Foi pensando nessa dificuldade enfrentada pelos censores que o professor e técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes resolveu publicar, em 1974, *Censura & Liberdade de expressão*. O livro apresenta, inicialmente, os antecedentes históricos do surgimento e desenvolvimento da censura no mundo ocidental, trazendo comparações entre as estruturas censórias de diversos países, como Argentina, Canadá, Chile, Espanha, Estados Unidos, França, Noruega. A segunda parte do livro dedica-se a esquematizar e explicar a atuação do organismo censório brasileiro nos meios de comunicação, além de apresentar o arcabouço legislativo que ampara o exercício censório, ressaltando que o decreto-lei 20.493 seria a “coluna vertebral do organismo censório federal”⁸⁹.

Uma das frases mais reproduzidas nos relatórios anuais da DCDP era: “convém lembrar, mais uma vez, a necessidade inadiável de serem consolidadas as normas censórias, para que a censura federal passe a dispor de instrumentos legais atualizados para resolver os

⁸⁸ Relatório Anual da DCDP de 1983. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

⁸⁹ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p.24.

problemas que surgem em todas as áreas, especialmente na televisão”⁹⁰. Nesse sentido, o setor de “Orientações” da DCDP enviava regularmente aos serviços de censura estaduais informes atualizados das normas censórias em vigor, e além disso, promovia para os censores da DCDP jornadas e palestras de aperfeiçoamento no trato da legislação censória.

Em função da intensa demanda pela codificação dos critérios censórios, em 1974, o ministro da Justiça, Armando Falcão, decide nomear uma comissão para elaborar um anteprojeto destinado a reformular a legislação censória. Apesar dos esforços mobilizados durante o governo Geisel nesse sentido, o processo de produção do anteprojeto sofreu atrasos, tendo sido completamente concluído e revisado somente às vésperas do fim do governo Geisel, motivo pelo qual talvez nem tenha chegado à apreciação da Presidência. Pode-se perceber que a proposta da nova lei procurava expandir o espaço de atuação da censura de diversões públicas, permitindo mais abertamente a sua intervenção na esfera política. Nesse sentido, diversamente dos preceitos expressos no decreto-lei 20.493/46, as motivações estritamente políticas para proibição de diversões e espetáculos públicos assumem um lugar privilegiado na proposta da nova lei de censura e passam a ser dispostas nos primeiros incisos do artigo 6º:

Art. 6º - É proibida a apresentação de diversões e espetáculos públicos que:

I – atentem contra a segurança nacional e as instituições vigentes; II – firam a dignidade ou os interesses nacionais; III – induzam ao desprezo público vulto ou herói nacional, autoridade constituída ou instituição vigente; IV – provoquem a prática de ações contra a ordem pública ou a autoridade e seus agentes; V – atentem contra a dignidade da pessoa humana; VI - prejudiquem as relações com outros povos; VII – ofendam a coletividade ou credos religiosos, incitem ao preconceito de raça ou à luta de classes; VIII – atentem contra a moral e os bons costumes; IX – apresentem cenas de extrema violência ou que possam induzir à prática de crime; X – mostrem, ao vivo, a prática de ritos com cenas de flagelação de pessoas ou animais ou de morte de animais.

Durante o governo Geisel, as iniciativas no sentido da estruturação e aperfeiçoamento de uma censura de diversões públicas mais rigorosa era uma necessidade partilhada e justificada também pelo DPF. Em relatório de 1976, o diretor do DPF, Moacyr Coelho, afirmava que, levando em consideração as observações feitas a ele pelo ministro da Justiça, Armando Falcão, teria imediatamente realizado uma reunião com os funcionários encarregados da censura de diversões públicas exigindo deles “ação mais enérgica contra os

⁹⁰ Relatório anual da DCDP de 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

que desejam promover a subversão social por meio de impactos negativos lançados na mente da juventude, utilizando-se de peças teatrais, filmes cinematográficos ou publicações”⁹¹.

Ainda de acordo com Moacyr Coelho, o teatro havia sido prejudicado pelo cinema, depois pela televisão, novas áreas que ofereciam oportunidades de trabalho e maiores rendimentos financeiros. Diante dessa realidade, o conceito básico da expressão estética teria sido profundamente alterado, e, em busca de público, o teatro passou a introduzir uma “nova linguagem” aos textos, não mais respeitando as tradições e os valores éticos da sociedade: “dentro da ideia de atrair público, alguns aproveitadores procuram desvirtuar a nobre função do teatro, para colocá-lo a serviço de ideologias exóticas e na pregação da dissolução dos costumes”⁹².

A que deveria ser a “nova lei de censura” (1974) trazia ainda mais rigor em relação ao exame censório de telenovelas e seriados, já que passava a exigir o texto integral para sua avaliação ao invés do “tema aberto” (sem número de capítulos previstos e sem enredo completo). Esse dispositivo ia ao encontro das observações de Moacyr Coelho, para quem a liberação por grupos de capítulos, já com a novela no ar, permitia alterações no enredo e nas cenas subsequentes de acordo com os índices de audiência, introduzindo cenas desaconselháveis para o horário inicialmente estabelecido. Esse esquema impedia a censura de retirar o espetáculo do ar, uma vez que o tempo já estava comprometido com outros programas e outros patrocinadores. Moacyr Coelho asseverava que “para evitar os inconvenientes que sempre surgem, seria indispensável tornar obrigatória a apresentação do texto integral, para que sobre ele a censura se pronuncie, ficando a liberação condicionada ao exame da gravação”⁹³.

Como mencionado, essas medidas mais austeras não foram postas em prática, mas são indicativas do espírito censório da época. Temos que considerar que provavelmente houve resistência de setores do governo a este projeto de lei, e talvez não tenha sido aprovada

⁹¹ Ofício 493/76-DCDP Relatório do diretor do DPF, Moacyr Coelho ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, 29 de junho de 1976. Relatório Anual DCDP de 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

⁹² Ofício 493/76-DCDP Relatório do diretor do DPF, Moacyr Coelho ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, 29 de junho de 1976. Relatório Anual DCDP 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

⁹³ Ofício 493/76-DCDP Relatório do diretor do DPF, Moacyr Coelho ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, 29 de junho de 1976. Relatório Anual de DCDP 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

justamente porque representava uma tentativa de legalizar uma atuação de cunho político por parte da censura de diversões públicas.

Podemos perceber que a partir do fim da década de 1970 a censura a diversões públicas passa a dirigir a sua atenção para a programação veiculada a partir da televisão, embalada por questões de natureza comportamental. Afinal, embora as telenovelas explorem críticas ao regime militar vigente, o seu enredo é majoritariamente composto pelas novas preocupações de ordem moral que atingem a classe média urbana. Ao mesmo tempo, à exceção de alguns casos pontuais, é possível perceber que a censura de cunho político ideológico vai perdendo força e, à medida que avança o processo de abertura política, parece ficar cada vez mais improvável a viabilidade de um recrudescimento do aparato de repressão do Estado, expresso, por exemplo, na promulgação de uma nova lei de censura. Durante a década de 1980 a censura às diversões públicas assume novos contornos, marcado pelo começo do processo de desmonte do seu aparato, por embates com o poder Judiciário e com setores mais progressistas da sociedade civil, assuntos a serem explorados mais profundamente no terceiro capítulo da dissertação.

Na primeira parte deste capítulo procurei traçar um panorama do aparato censório estruturado durante a ditadura militar, indicando que a tradição censória pautada na defesa da moral e dos bons costumes da censura de diversões públicas não se furtou a controlar a circulação de obras de cunho político e relacionou a “degeneração moral da juventude” com a “subversão revolucionária”. Em tempos de “guerra revolucionária”, defender a moralidade significava, muitas vezes, combater a “ameaça comunista”. Como demonstrado, a necessidade de uma censura de cunho político-ideológico nas diversões públicas – que coibisse as ameaças “subversivas” – estava manifesta inclusive em dispositivos dos documentos administrativos oficiais, intimamente articulados com outras instâncias do governo militar, como o Ministério da Justiça. Para realizar esse esforço, me debrucei especialmente na legislação censória e nos relatórios anuais produzidos pelo DCDP, tendo que muitas vezes recuar a décadas anteriores para realizar comparações, buscando evidenciar as particularidades da censura de diversões públicas praticada durante o regime militar. Na seção seguinte, analiso de que maneira a censura de diversões públicas, historicamente pautada por uma tradição de censura de costumes, passa a lidar com as implicações provenientes de uma censura de natureza política.

1.1 *Uma nova ordem em tempos de intolerância: a tradição da censura da moral e dos bons costumes*

Existem duas posturas relevantes na historiografia e na memória sobre a censura no Brasil.

De um lado, é relativamente comum nos depararmos com interpretações que associam a censura praticada durante a ditadura militar contra a imprensa a uma censura de natureza política e a censura contra as diversões públicas a uma censura de costumes. Essa impressão parece ser fundamentada na repercussão das imagens e episódios que fizeram parte de uma determinada memória sobre o regime militar, onde as famigeradas receitas culinárias, capítulos d’*Os Lusíadas* e imagens de demônios substituíam o vazio deixado pelo material vetado pela censura, já que qualquer menção à existência da censura à imprensa era de difícil manifestação em jornais e revistas⁹⁴. Os censores presentes nas redações dos grandes jornais e dos periódicos da “imprensa alternativa”, os famosos “bilhetinhos” e telefonemas que informavam temáticas que não poderiam ser veiculadas também se constituem como elementos presentes na disputa da conformação de uma determinada memória sobre o regime militar, em que o plano da censura política, sobretudo da imprensa, assume um lugar privilegiado em relação à censura de natureza moral.

Essa proeminência da perspectiva política assumida em relação à censura executada na ditadura é amparada também pelos protestos e denúncias – advindos sobretudo da classe artística e de intelectuais exilados – contra as arbitrariedades exercidas por um dos mais importantes mecanismos repressivos do Estado. Não quero com isso negar a existência ou diminuir a importância da censura estritamente política realizada durante o regime militar – inclusive esta perspectiva se constitui em um dos eixos analíticos dessa pesquisa –, mas sim propor uma reflexão que não deixe de levar em conta as nuances e particularidades das duas formas de censura que coexistiram durante o regime militar. Afinal, embora a censura de cunho político-ideológico tenha sido praticada durante o regime militar, a censura de costumes permanecia sendo o campo habitual de atuação da DCDP, como evidencia a natureza erótico-pornográfica da maioria das obras censuradas nesse período. Quando

⁹⁴ Essas práticas foram utilizadas respectivamente pelo *Jornal da Tarde*, *Estado de São Paulo* e *Revista Veja*.

examinamos, mesmo superficialmente, a lista de filmes e publicações vetadas, percebe-se facilmente a prevalência das publicações de Cassandra Rios, Brigitte Bijou e Adelaide Carraro, consideradas pela censura autoras de obras pornográficas.

Deste modo, a censura às diversões públicas, responsável pelo controle de peças musicais, letras de música, programas de televisão e rádio e, depois de 1970, direcionada também a livros, fazia parte de uma tradição censória que vinha desde antes da instauração do regime militar, pautada na necessidade de proteger valores morais considerados os alicerces da família brasileira.

Por outro lado, outra postura comum apaga a divisão entre censura moral e censura política e toma a perspectiva de defesa da moral e dos bons costumes defendida pela DCDP como uma espécie de artifício para alcançar o verdadeiro objetivo: exercer o combate às ideias contestadoras do regime vigente. A censura de diversões públicas seria uma “censura política disfarçada”.

Beatriz Kushnir, ao explicar as especificidades da censura da imprensa e da censura de diversões públicas na ditadura militar, afirmou que “mantendo uma continuidade, a censura no pós-1968, também nesse momento, esteve dividida em duas instâncias: uma se aplicava à diversão, outra à imprensa. Ambas com cunho político, contudo a primeira encoberta nas preocupações com a moral e os bons costumes”⁹⁵.

Interpretação semelhante é expressa na obra do jornalista Inimá Simões, *Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil*. Ao analisar películas nacionais e estrangeiras que foram vetadas pela censura durante os anos de 1964 e 1985, o autor afirma que

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 poderes⁹⁶.

Assim, o ponto de vista adotado pelo autor assemelha-se bastante ao de Beatriz Kushnir. Ambos entendem que a preocupação moral funciona como um meio para encobrir a censura política. Vale ressaltar que o texto de Inimá Simões, apesar de despontar uma escrita fluida, mostrando temas interessantes dos bastidores das obras censuradas e casos

⁹⁵ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 105.

⁹⁶ SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora do SENAC, 1999, p. 14-15.

notáveis de censura a filmes que vão desde *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, a *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de José Mojica Marins (mais conhecido como Zé do Caixão), peca por não disponibilizar as fontes acessadas para construir sua análise. Apesar de ser claramente uma obra de caráter jornalístico – e esta é a sua proposta –, não propriamente acadêmica, o autor certamente se valeu de diversos pareceres e ofícios produzidos pelos órgãos censórios, que não são mencionados no livro.

Stephanou considera que a busca por conteúdo contestatório e “mensagens cifradas” presentes nas obras dessa época se configurava na “prioridade da ação censória no período, já que se tratava de uma censura de caráter político e não moral”⁹⁷.

As dinâmicas censórias moral e política coexistiram e guardam suas especificidades. Como foi discutido aqui, apesar das atividades habituais do serviço de censura de diversões públicas estarem voltados às questões morais, durante a configuração específica da ditadura militar, a censura de costumes também esteve voltada à questões de cunho estritamente político-ideológico. Até mesmo por isso, parece que esta controvérsia é apenas aparente.

Assim, mesmo quando acionados os argumentos de defesa da moral e dos bons costumes, existe uma prescrição política nessa prática. A natureza moral da censura de costumes, nesse sentido, constrói e dissemina certa normatividade, um modelo de intervenção no mundo, onde não há espaço para transgressões, adultério, sexualidades “ilegítimas”, erotismo. Ao mesmo tempo, como veremos adiante com mais vagar, a disseminação da “imoralidade” seria percebida pela censura e pelos órgãos de informação como uma estratégia do movimento comunista para enfraquecer os valores tradicionais e preparar a revolução. Nesse sentido, podemos perceber o entrelaçamento entre as dimensões moral e política na prática de censura das diversões públicas.

Se, por vezes, argumentos morais foram mobilizados pela censura como um pretexto para consecução de fins políticos, essa preocupação também tinha sua razão de ser pela própria natureza das obras que emergiam, em quantidade nunca antes vista, pelo crescimento da indústria cultural no período. Durante a década de 1970, a área cinematográfica, impulsionada pelo crescimento da indústria cultural e pelos financiamentos da Embrafilme, disponibilizou as “pornochanchadas” no mercado. Esses filmes, com enredo pouco sofisticado e cenas de nudismo e teor erótico, passaram a ser patrocinados pela empresa

⁹⁷ STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001, p. 214.

estatal e consumidos em larga escala. As relações tensas estabelecidas entre a Embrafilme e a censura de diversões públicas trazem à tona uma multiplicidade de questões que permitem pensar a complexidade da dinâmica censória exercida durante o regime militar. Apesar da Embrafilme destinar recursos públicos para o financiamento de diversos filmes – muitos deles pornochanchadas –, esses mesmos filmes acabavam por ser censurados pela DCDP, situação que gerava desconforto para ambos os lados.

Um exemplo dessa desavença entre a Embrafilme, a censura e os produtores foi *A Dama do Lotação*, filme de Neville de Almeida, adaptação da peça homônima de autoria de Nelson Rodrigues. Assim como *Dona Flor e seus dois maridos* e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, *A Dama do Lotação* foi um grande sucesso de bilheteria nos anos de 1976 e 1977, tendo sido financiado e distribuído pela Embrafilme (*imagem 2*). No entanto, os três filmes sofreram muitos cortes antes de poderem ter sua exibição liberada pela censura⁹⁸. Os censores estavam cientes das implicações derivadas de um veto censório a um filme nacional financiado pela Embrafilme, causando prejuízos tanto para o produtor quanto para a empresa estatal, que deste modo não conseguiria reaver o investimento aplicado.

Diante desta situação, a DCDP procurava, sempre que possível, “recorrer a cortes, proceder remontagens, determinar alterações, para buscar, dentro da legislação em vigor, condições de autorizar a colocação do produto nacional no mercado interno”⁹⁹. Nesse sentido, o diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, escrevia ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, sugerindo que a concessão do financiamento estatal da Embrafilme fosse condicionada à aprovação do filme pela DCDP:

É de toda conveniência um entendimento com o Senhor Ministro da Educação e Cultura, com a finalidade de ser reformulada a política de financiamentos concedidos pela EMBRAFILME, condicionando-os à apresentação pelos interessados do certificado liberatório fornecido pela DCDP/DPF. Assim, somente o filme liberado autorizaria a obtenção de recursos da empresa estatal¹⁰⁰.

⁹⁸ A liberação de *A Dama do Lotação* para maiores de 18 anos só seria concedida se o produtor do filme retirasse as cenas de lesbianismo, a tomada na qual a personagem Solange se encontrava em um cemitério tendo relações sexuais com um “velho”, assim como a cena em que a câmera focava detidamente “os movimentos do homem comprimindo o sexo nas nádegas de Solange”. Cf. Parecer nº 667/78, referente ao filme *A Dama do Lotação*. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes.

⁹⁹ Relatório do diretor geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão, 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

¹⁰⁰ Relatório do diretor geral do DPF, Moacyr Coelho, ao ministro da Justiça, Armando Falcão, 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatórios.

A DAMA DO LOTAÇÃO

A Embrafilme tem orgulho em realizar, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, um lançamento nacional. Amanhã, dia 17, do Rio Grande do Sul ao Amazonas, em oitenta grandes cinemas do país.

RIO DE JANEIRO ROXY ODEON SÃO LUIZ MADUREIRA II LEBLON I OPERA I TUJUCA SANTA ALICE VITÓRIA (Bangu) BARONESA RICAMAR OLARIA FLUMINENSE GRANDE RIO NITERÓI ICARAI (Niterói) PETRÓPOLIS	NILÓPOLIS VERDE (Nova Iguaçu) PAZ (Casias) GLÓRIA (S. J. Meriti) TAMOIO (São Gonçalo) SÃO PAULO MARABÁ OLIO OURO WINDSOR BRISTOL (Paulista) PAULISTANO (Paulista) DEL REY (Jardins)	IGUATEMI (Jardins) ESTÚDIO CENTER (Santo André) VITÓRIA I (Sao Caetano) JEQUITIBÁ (Campinas) REGENTE (Campinas) INDAIÁ (Santos) ATLÂNTICO (Studio 1) (Santos) MARABÁ (Jardins) SÃO JOSÉ (S. J. do Rio Preto) CAPRI (Bauru)	VILA RICA (Bauru) PEDUTTI (Aracatuba) PHENIX (Presidente Prudente) OURO BRANCO (Presidente Prudente) BRISTOL (Ribeirão Preto) CAMPO GRANDE PLAZA CUJIABÁ BANDEIRANTES FLORIANÓPOLIS CECONTUR	CURITIBA SÃO JOÃO ASTOR LIDO PLAZA (Manga) OPERA (Ponta Grossa) VILA RICA (Londrina) PORTO ALEGRE IMPERIAL ASTOR MARROCOS NATAL RIO GRANDE BELEM PALACIO	BELO HORIZONTE BRASIL PALADUM ROYAL ACAACA EXCELCIOR (Juiz de Fora) SÃO LUIZ (Juiz de Fora) VITÓRIA PAZ SALVADOR BAHIA TUPY LICEU TAMOIO IGUATEMI I TIMBIRAS (F. Santana)	ARACAJU VITÓRIA RECIFE VENEZA JOÃO PESSOA MUNICIPAL BABILÔNIA (Camp. Grande) FORTALEZA DIOGO GOIÂNIA OURO PRESIDENTE MANAUS VENEZA STUDIO CENTER
--	--	--	---	---	--	---

Estamos ocupando espaço: a casa é nossa.



Imagem 1: Anúncio promovido pela Embrafilme no Jornal O Globo, 16/04/1978.

Retomando o assunto mencionado anteriormente, a censura praticada contra a imprensa se constituía em outra instância censória que obedecia a uma lógica distinta daquela que regia as diversões públicas. Uma das principais particularidades da censura da imprensa é que foi executada “clandestinamente” pelo regime militar, às escondidas, enquanto que a censura de diversões públicas, como vimos, era exercida oficialmente, amparada em um extenso arcabouço legislativo e era uma prática relativamente conhecida pela a população (e muitas vezes desejada por parte dela), devido tanto a circulação de reportagens sobre o tema na imprensa quanto à obrigatoriedade de exibição dos certificados de censura durante um determinado período. Esse caráter sigiloso conferido à censura à imprensa certamente permitiu que a sua prática fosse perpassada por uma quantidade ainda maior de arbitrariedades, sobretudo no plano estritamente político.

As considerações acima podem constituir fatores que explicam uma vinculação mecânica da execução da censura da imprensa a uma censura de natureza política e a censura de diversões públicas voltada às questões de natureza moral. No entanto, como assinala Carlos Fico, essas dimensões se tornaram mais próximas em momentos específicos, a exemplo dos anos subsequentes à instauração do AI-5:

Quando a linha dura definitivamente assumiu o poder, com o AI-5, a censura moral das diversões públicas também passou a se preocupar, de maneira enfática, com a política. Doravante, não apenas os palavrões ou as cenas de nudez estavam sob a mira da DCDP, mas também os filmes políticos, as músicas de protesto, as peças engajadas. Mas a especificidade da divisão no trato com a moral e os costumes pesava e tornava difícil, para os técnicos da censura de diversões públicas, a prática da censura política¹⁰¹.

Nesse momento, podemos perceber uma vigilância intensa dirigida a artistas considerados rebeldes e subversivos pela censura às diversões públicas, como foi o caso de Chico Buarque, Glauber Rocha e Dias Gomes, para citar nomes emblemáticos de áreas culturais distintas.

Personalidades especialmente visadas pela censura às diversões públicas, os cineastas Ruy Guerra e Glauber Rocha – conhecido como o “discípulo de Godard” –, tiveram destinado um grupo específico de censores para examinar as suas obras. Em 1967, quando *Terra em Transe* foi submetido à apreciação da censura, o diretor do SCDP, Romero Lago, designou cinco censores para avaliar o filme, ao invés de três, como o costume. Um dos

¹⁰¹FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.270.

pareceres afirmava que o filme “procurava transmitir uma mensagem de cunho esquerdista e, neste amplo campo de ideias afins, procura timidamente uma definição marxista”¹⁰². Um dos mais conhecidos pareceres referentes ao filme é o da censora Jacira Oliveira:

Apesar da interpretação correta de todo o elenco, a película em apreço tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio que tenha lançado mão Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades de nossa Pátria [...] Há uma faixa que nos é apresentada duas vezes onde se lê: ‘A praça é do povo, e o céu é do condor’ que, por extrema coincidência foi uma das frases apresentadas pelos estudantes de Brasília em sua passeata quando do trote anual dos calouros [...] Por tudo isso considero o filme altamente subversivo pois os mesmo Chavões usados em outros filmes como *Os Fuzis*, são usados nessa película, tais como fome do povo, luta pela posse de terra, influência da Igreja no Estado, o povo pegar em armas para defender seus bens, são empregados sempre com um metódico conta-gotas¹⁰³.

Não é raro que os pareceres dos censores – talvez no afã de identificarem elementos subversivos nas obras de autores já carimbados – apresentem alguns equívocos, como este de *Terra em Transe*: “A praça é do povo, e o céu do condor” foi entendido como um elemento de contestação ao regime por ter sido exibido em uma passeata de estudantes, no entanto, a referência de Glauber Rocha dizia respeito aos versos do poema *Povo ao poder*, de Castro Alves. Apesar da imprecisão da justificativa, de uma forma ou de outra, a referência significava certamente uma oposição ao regime. Como veremos detalhadamente no último capítulo, filmes de Ruy Guerra e Glauber Rocha constavam frequentemente nas apostilas do curso de censores da área cinematográfica como modelos explicativos da influência – sobretudo através de esquemas subliminares – do comunismo internacional nas produções brasileiras.

Não por acaso, Chico Buarque se tornou um ícone das arbitrariedades perpetradas nos anos de autoritarismo do regime militar. O compositor era de fato um alvo privilegiado da censura às diversões públicas, tendo sido nomeados censores específicos para realizar o exame censórios das suas obras (sobretudo depois da “escorregada” com a liberação de *Apesar de Você*).

Diversos representantes da música popular brasileira – bem como o próprio conceito de MPB –, como Geraldo Vandré, Elis Regina, Gilberto Gil e Caetano Veloso ficaram associados a uma frente de resistência contra a ditadura. Essa, naturalmente, também não se

¹⁰² Parecer do filme *Terra em Transe*. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes.

¹⁰³ Parecer do filme *Terra em Transe*. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes.

constitui em uma livre-associação. Esses artistas tiveram muitas das suas obras censuradas por motivos claramente políticos, e eram frequentemente enquadrados pelas forças de repressão como elementos da “esquerda subversiva”. As suas letras de música efetivamente continham claramente metáforas e alegorias que faziam oposição ao regime militar, como *Apesar de Você*, gravada em 1970 por Chico Buarque:

Hoje você é quem manda
Falou tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando pro lado e olhando pro chão, viu?
Você que inventou esse estado
Inventou de inventar toda escuridão
Apesar de você amanhã há de ser outro dia
Eu pergunto a você, onde vai se esconder, da enorme euforia?
Como vai proibir, quando o galo insistir, em cantar?
Quando chegar o momento esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro!
Todo este amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você vai pagar e é dobrado, cada lágrima rolada, nesse meu penar...

Embora essa letra contenha críticas abertas ao regime militar, passou inicialmente pelo crivo da censura, tendo sido considerada uma alusão a um romance. Através da enorme repercussão da música, as autoridades governamentais perceberam o que tinha acontecido e a música foi vetada, tendo sido proibida de ser executada no país por muitos anos. Nesse sentido, para poder escapar da perseguição censória, muitos os artistas e escritores se valeram de diversas figuras de linguagem para poder expressar a delicada situação política que acometia o país naquele momento.

Uma das análises a acentuar a dimensão política da censura exercida sobre a MPB foi apresentada por Alberto Ribeiro da Silva em *Sinal fechado: a MPB sob censura (1937-45/1969-1978)*. O autor destaca a centralidade ocupada pela MPB em detrimento de outros estilos musicais cujos artistas eram considerados “alienados” perante a delicada situação política que passava o país naquele momento, tais como “o ‘samba-jóia’, a música sertaneja, a canção romântica ao estilo Roberto Carlos e um incipiente rock brasileiro”¹⁰⁴. Do ponto de vista de Alberto Ribeiro, a postura alienada assumida por esses artistas era influenciada, inclusive, pelo exemplo dado pela perseguição aos artistas ligados à MPB. Nesse sentido, pode-se perceber

¹⁰⁴ SILVA, Alberto Ribeiro da. **Sinal fechado: a MPB sob censura (1937-45/1969-1978)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994, p. 167.

que o autor confere uma dimensão privilegiada ao campo político dentro da censura às diversões públicas, uma vez que, na medida em que os cantores e compositores não afiliados à MPB se desviavam dos seus temas habituais e se aproximavam dos assuntos explorados pela música de protesto, acabavam por atrair não somente o público universitário, mas também as forças repressivas¹⁰⁵.

Nas páginas anteriores acentuei o tom político-ideológico experimentado pela censura de diversões públicas no período considerado como um dos mais repressivos da ditadura, conhecido como “anos de chumbo”. Nesse sentido, pode-se perceber que a censura política – seja ela justificada claramente em motivos ideológicos, seja justificada na defesa da moral e dos bons costumes mas respondendo à finalidades políticas – foi uma prática mais expressiva a partir de fins dos anos 1960 e durante a maior parte da década de 1970. Esse teor político vai sendo deixado de lado a partir de fins da década de 1970, à medida que os movimentos armados de resistência de parte da esquerda vinham sendo derrotados, deixando de constituir uma ameaça ao regime e o discurso obscuro de Médici dava lugar ao ambíguo discurso de *distensão política*, embalado pelo governo Geisel.

Com efeito, como já mencionado, a prática censória mais rotineira das diversões públicas mobilizava argumentos pautados na defesa da moral e bons costumes, sobretudo a partir de meados da década de 1970. Podemos perceber a maior intensidade do exercício censório voltado para as preocupações de natureza comportamental, inseridas em uma conjuntura sociocultural que ressoava as mudanças experimentadas a nível mundial, impulsionadas por múltiplos movimentos contestatórios inspirados no “Maio de 1968”. No contexto brasileiro, as músicas de protesto contra a ditadura, nos moldes do chamado “hino da resistência” – *Caminhando e cantando*, de Geraldo Vandré – vão dando espaço a outras formas de protesto, fundamentadas mais abertamente na “revolução dos costumes”.

A chamada “geração de 1960”, marcada pela defesa de uma cultura revolucionária partilhada em grande medida pelos artistas e intelectuais de esquerda, se transformava, cada vez mais, em uma referência distante – quando não em uma utopia romântica. Nesse sentido, o sociólogo e historiador Marcelo Ridenti, inspirado na formulação teórica de Raymond Williams, se vale do conceito de “estruturas de sentimentos” e da noção de “romantismo” desenvolvida por Michael Lowy e Robert Sayre para pensar, especialmente

¹⁰⁵ SILVA, Alberto Ribeiro da. **Sinal fechado: a MPB sob censura (1937-45/1969-1978)**. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994. p. 167.

referindo-se às artes, o surgimento de um imaginário crítico – a *brasilidade revolucionária* – nos meios artísticos e intelectuais brasileiros nas décadas de 1950 e 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos 1970 (década que assiste ao declínio dessa expressão político-ideológico-identitária). Este “sentimento de brasilidade revolucionária” compartilhado pelo campo artístico-intelectual de esquerda estruturava-se a partir de alguns elementos comuns, como a crença na possibilidade da revolução e da transformação social, a criação de um projeto alternativo à modernização conservadora capitalista e ao modo de vida por ela imposta, a proposta de construção de uma identidade para a cultura brasileira; a luta contra o subdesenvolvimento e as desigualdades sociais do país, o comprometimento político dos artistas e intelectuais com o projeto de revolução brasileira¹⁰⁶.

Apesar das constantes referências e discussões no âmbito acadêmico envolvendo o conceito, pode-se dizer que a presença de uma relativa hegemonia cultural de esquerda no campo artístico-intelectual entre o final da década de 1950 e fim dos anos 1970 conforma-se em certo consenso entre os críticos e estudiosos do período¹⁰⁷. O pressuposto da existência desta hegemonia é compartilhado nesta pesquisa.

O surgimento e o clímax desse movimento cultural e político nos anos rebeldes da década de 1960, “ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo: aumento quantitativo das classes médias; acesso crescente ao ensino superior; peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas”.¹⁰⁸

Com efeito, na historiografia brasileira que trata da história dos intelectuais nesse período, também se percebe o estabelecimento de um relativo consenso em relação ao declínio, a partir de meados dos anos 1970, dessa geração de artistas-intelectuais brasileiros que estiveram, na década de 1960, fortemente marcados pela arte engajada.

¹⁰⁶ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

¹⁰⁷ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.; NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo: Annablume, 2001; HERMETO, Miriam. **'Olha a gota que falta'**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2010.

¹⁰⁸ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 95.

Assim, por volta de meados da década 1970, aos poucos o sentimento revolucionário que animava o cenário artístico intelectual foi perdendo força, começando a se conformar a um novo ambiente¹⁰⁹. Os motivos dessa mudança – ou crise, para alguns – são de diversas ordens, mas, de modo geral, seriam relativos à modernização conservadora promovida pelo regime militar, à inserção do bem cultural em uma sociedade capitalista e mercantilizada, à cooptação/institucionalização do intelectual de esquerda. Naturalmente, esses elementos estão entrelaçados, e configuram importantes eixos para pensarmos o sucessivo enfraquecimento da prática da censura de natureza política e o enrijecimento da censura de costumes ao longo da década de 1970.

Um dos pontos de partida para adentrar nesse assunto seria justamente tratar dos efeitos do surgimento de uma *indústria cultural* no Brasil. Não pretendo aqui empreender uma extensa discussão teórica acerca do conceito de *indústria cultural*, mas apenas tecer algumas considerações que possibilitem uma melhor compreensão das mudanças em curso na década de 1970 e suas implicações na censura às diversões públicas.

Pode-se dizer que as implicações advindas do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil passaram a ser sentidas de forma mais intensa a partir de meados da década de 1960. Na bibliografia que trata sobre o tema, um dos principais pontos de partida para se pensar o fenômeno da indústria cultural – e o seu próprio conceito – parece ser as relações tecidas com os meios de comunicação de massa e uma sociedade de consumo e a alienação embutida na sua própria gênese e desenvolvimento. O surgimento da indústria cultural está intimamente atrelado à existência de uma *cultura de massa*, sendo necessário por sua vez, além do desenvolvimento de meios que permitam uma reprodução quase ilimitada dos bens culturais, a sua disponibilidade a um amplo público. Assim, as condições de desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e o surgimento de uma economia de mercado, baseada no amplo consumo de bens são elementos que só podem ser verificados em uma conjuntura decorrente do fenômeno da industrialização e da consolidação de uma sociedade capitalista liberal, marcada pelos seus princípios basilares: o uso cada vez maior da máquina, a divisão de trabalho, a exploração do trabalhador, a oposição de classes e a alienação. Podemos dizer que no Brasil, a produção de bens culturais em larga escala, alcançando um amplo público, passa a ser atingida sobretudo através do desenvolvimento da indústria fonográfica e da televisão.

¹⁰⁹ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Com os dados fornecidos pelos relatórios produzidos pela DCDP, ao longo da década de 1970 percebe-se um expressivo aumento do volume de obras examinadas pela DCDP, sendo que na área cinematográfica esse número é um dos mais expressivos: no ano de 1972 foram examinados 6.144 filmes, e, três anos depois, em 1975, esse número sobe para 24.344 filmes¹¹⁰. Com efeito, é possível assinalar dois movimentos em curso durante a década de 1970. O primeiro deles se refere a um processo de adoção de novos padrões de comportamentos em oposição aos valores tradicionais, sobretudo em meio aos jovens de classes médias intelectualizadas; o segundo diz respeito ao surgimento e expansão de uma sociedade de consumo, pronta pra absorver uma enorme quantidade de bens culturais que anunciavam essas transformações, muitas vezes traduzidas em produtos de natureza erótica. Esses campos, embora sujeitos às suas particularidades, confrontavam a moral dominante, e foram apropriados de diversas maneiras e em graus distintos por diversos segmentos da sociedade. Nesse sentido, a chamada “revolução de costumes” e as transformações de ordem moral em curso foram muitas vezes associados a uma ameaça subversiva, representações partilhadas não só por parte das forças de repressão do governo militar – como a Censura de diversões Públicas ou a polícia política – mas também por segmentos civis.

Como veremos no terceiro capítulo, as fronteiras entre as dimensões política e moral muitas vezes não possuem limites tão definidos, são constituídas de contornos sutis que se relacionam intimamente. Nesse sentido, pode-se perceber que diversas vezes a prática da censura de costumes exercida durante a ditadura respondeu a uma finalidade política. Parte-se aqui da consideração mais ampla de que qualquer tipo censura acaba por se conformar em um ato político, independentemente de ter em vista questões “morais” ou temas “explicitamente políticos”¹¹¹. A censura é ato político porquanto se trata de uma atividade estatal, regida por instrumentos jurídico-legais, que visa controlar o que pode ser produzido, exibido e consumido pela população. E se, inicialmente, a DCDP foi concebida justificando a sua atuação em uma dimensão moral, voltada para exercer a censura da moral e dos bons costumes, essa meta não ficou imune às peculiaridades do regime militar, e o órgão passou a realizar também censura de natureza estritamente político-ideológica.

¹¹⁰ Ver a Tabela I em Anexos. Vale reforçar aqui que provavelmente o número de obras analisadas foi maior do que o que consta nos relatórios anuais da DCDP, que possuem muitas lacunas.

¹¹¹ É o entendimento da historiadora Beatriz Kushnir. Cf. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda:** jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 105.

Como mencionado, a promulgação do decreto lei 1.077 em 1970 representou a ofensiva do governo ditatorial contra as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, dando origem a um acalorado debate na imprensa, animado, de um lado, por artistas e intelectuais e do outro, por atores governamentais da ala conservadora. Um dos personagens a pegar em armas na defesa da constitucionalidade do referido decreto foi o então Ministro da justiça, Alfredo Buzaid, para quem as publicações e exteriorizações contrárias aos bons costumes teriam sido declaradas intoleráveis pelo decreto porque seriam tão atentatórias à segurança nacional quanto à propaganda de guerra, da subversão da ordem e dos preceitos de religião, raça ou classe¹¹². Nas palavras de Buzaid, uma das causas que teriam levado o legislador constituinte a combater as manifestações contrárias a moral e aos bons costumes seria porque “os agentes do comunismo internacional se servem da dissolução da família para impor o seu regime político; para tanto buscam lançar no erotismo a juventude, que facilmente se desfibra e perde a dignidade”. O ministro atribuía essa declaração às ideias de Lênin: “desmoralizam a juventude de um país e a revolução está ganha”¹¹³. As impressões do ministro parecem ter sido influenciadas pela leitura de um dos artigos da revista *Partisan*, publicado em 1966. O artigo, de Jean Marie Brohm, intitulado *Sexualité et Répression*, afirmava que a luta contra a opressão sexual remetia à luta contra a sociedade de exploração do homem pelo homem, e defendia uma luta articulada contra a repressão sexual e a exploração capitalista. A leitura de Jean Marie Brohm feita por Buzaid ressaltava a incompatibilidade do socialismo com toda forma de opressão, inclusive a opressão sexual; nas conclusões de Brohm, o ministro grifava o seguinte trecho: “trata-se de apressar por todas as formas disponíveis a queda do capitalismo e a instauração do socialismo”¹¹⁴.

Essa vinculação entre as dimensões moral e política também foi partilhada por Coriolano de Loyola Fagundes, para quem o decreto lei 1.077/70 vedava a circulação de publicações contrárias à moral e aos bons costumes por serem “veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família brasileira, dentro de

¹¹² FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p. 321

¹¹³ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p.324.

¹¹⁴ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p.325.

diretrizes da esquerda internacional, com o objetivo em última análise, de subverter a ordem e colocar em risco a segurança do Estado”.¹¹⁵

Os exemplos acima não deixam dúvida acerca da existência de uma associação entre as dimensões moral e política presente na prática censória das diversões públicas. As correlações entre a defesa da integridade moral como um elemento responsável por resguardar a sociedade de investidas comunistas eram partilhadas não apenas por aqueles que pertenciam ao quadro administrativo do governo, mas também por pessoas que escreviam à censura. Chega-se aqui a um dos argumentos fundamentais dessa pesquisa: perceber de que maneira um discurso moralista, pautado na defesa da moral e dos bons costumes se relacionava com a pretensa iminência de uma ameaça comunista. Dessa questão, emanam outras reflexões: como a censura articulava o imaginário anticomunista na construção desse discurso?

Nesta seção, através da análise de documentos de diversas naturezas, tentei mostrar que apesar de tratar habitualmente acerca da censura de costumes, há um influxo na atuação da censura de diversões públicas no contexto específico da ditadura militar, quando as fronteiras entre as dimensões moral e política se diluem. Nos próximos capítulos, procuro demonstrar, recorrendo à documentação, de que maneira a dinâmica censória esteve atravessada por diversas questões políticas e elementos do imaginário anticomunista ao longo da ditadura militar.

¹¹⁵ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p. 320.

Capítulo 2: *Ressonâncias vermelhas tocam mentes e corações: o imaginário anticomunista nas diversões públicas*

Quem estudou a teoria da informação sabe que os periódicos, o rádio e a televisão constituem, nos nossos dias, os meios mais eficazes para dirigir a opinião pública.

É por meio deles que o comunismo internacional atua sobre o povo, invadindo subrepticiamente os lares.

E os seus agentes, adrede preparados, se infiltram em todos esses meios de comunicação para transmitirem suas ideias dissolventes.¹¹⁴

Alfredo Buzaid, Ministro da Justiça, 1970.

Através das palavras proferidas em 1970 pelo Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, é possível perceber a presença destacada de representações anticomunistas no discurso proferido por autoridades do governo militar, como a infiltração dos comunistas nos meios de comunicação nacional, a deturpação da moral e dos bons costumes como estratégia para ascensão do poder comunista ou a inserção de espiões estrangeiros à serviço de Moscou. Essas teses conspiratórias fazem parte de um amplo conjunto de representações sobre o comunismo, mobilizadas com maior intensidade em conjunturas históricas específicas, como o período compreendido entre 1935-1937 e durante a crise política de 1964. Deslocando um pouco a análise desses momentos de radicalização anticomunista, a proposta desse capítulo é explorar o universo comum de representações políticas mobilizado por aqueles que exerciam a censura de diversões públicas na ditadura militar, procurando perceber de que maneira a articulação de ideias, imagens, signos e mitos conferiam sentido à realidade e determinavam certa visão de mundo de um grupo que orientou as condutas proibitivas durante certo período. Em outras palavras, a ideia desse capítulo é perceber como este grupo dava significado à sua própria prática e, que tipo de postura prescritiva assumia diante do mundo.

Em relação à perspectiva teórica adotada na pesquisa, vale dizer que a noção de cultura ocupa um lugar privilegiado para a compreensão dos fenômenos políticos, inserida em meio a uma aproximação da História com a Antropologia e os Estudos Culturais, um

¹¹⁴ BUZAID, Alfredo. **Em defesa da moral e dos bons costumes**. Brasília: Ministério da Justiça, Departamento de Imprensa Nacional, 1970, p. 17.

fenômeno que norteou a prática da história cultural entre as décadas de 1960 e 1990¹¹⁵. Nesse processo, a história adentrou territórios pouco conhecidos, trazendo novos objetos e questões para o âmbito da sua investigação, ou lançando uma nova visada sobre velhos temas. Desse movimento resultaram incursões em temáticas que diziam respeito ao comportamento religioso, ao cotidiano, às formas de lazer, às maneiras de se vestir e de se alimentar, à atitude perante a morte e a vida, aos rituais, aos sistemas de crenças, enfim, por objetos de investigação que expressavam o deslocamento rumo a campos então pouco visitados pelos historiadores¹¹⁶.

Dentre os diversos trabalhos que se dedicam à demarcação das origens da história cultural, em um recente artigo, Pascal Ory percebe justamente o desenrolar desse movimento em torno de dois eixos de estudos culturais mais recentes, um francês e outro anglo-saxão¹¹⁷. No âmbito francês, a prática da história cultural estaria situada à margem da chamada história das mentalidades e vinculada às concepções teóricas presentes no artigo de Georges Duby, *Histoire culturelle*, publicado originalmente em 1969. Segundo Ory, com “característica epistemologicamente marcada”, o texto-manifesto de Duby defendia o estudo dos fenômenos culturais a partir de seus símbolos e signos, vocabulários, crenças, gestos, rituais, enfim, dos liames entre os mecanismos mentais e sua mobilização em um imaginário de base histórica. Por outro lado, na tradição anglo-saxônica, a ascensão da história cultural teria tomado impulso em 1969 com a publicação da conferência de Ernst Gombrich, *Em busca da história cultural*, a contrapartida britânica ao artigo de Georges Duby.

A partir dos anos 1970, a prática da história cultural viveu um crescimento exponencial, dando origem a um agitado cenário de debates animado tanto pelos mais

¹¹⁵ Daí resultam algumas das principais reflexões historiográficas sobre cultura no período, como a Historiografia Marxista Britânica (de E. P. Thompson e Raymond Williams), a Micro-história Italiana, a terceira geração dos Annales e, mais tarde, a Nova História Cultural. Com efeito, pelo menos desde a primeira geração dos Annales, nos anos 1920, a história tem estabelecido diálogos com as Ciências Sociais (com o intuito de tornar-se uma delas) e dedicado alguma atenção à cultura como um fenômeno social amplo e marcado por tensões.

¹¹⁶ Em *O que é história cultural*, publicado em 2004, Peter Burke retoma e aprofunda discussões sobre as origens da chamada nova história cultural, iluminando as diversas matrizes que a constituíram. Nesse livro, o autor identifica quatro fases fundamentais: a fase clássica, durante o Oitocentos; a história social da arte na década de 1930 e 1940; a história da cultura popular nos anos 1950 e 1960; e por fim, a nova história cultural posterior aos anos 1970. Outros historiadores, como Roger Chartier, adotam uma perspectiva mais restrita à historiografia francesa, relacionando o surgimento da nova história cultural movimento de reação aos postulados da história das mentalidades. Cf. BURKE, Peter. **O que é história cultural?** RJ: Zahar, 2008, p. 147 e CHARTIER, Roger. A nova história cultural existe? In: PESAVENTO, Sandra (Org). **História e linguagens: texto, imagem, oralidades e representações.** RJ: 7 Letras, 2006.

¹¹⁷ ORY, Pascal. A história cultural tem uma história. **Revista de História Regional**, 15, 2010, p. 14.

ferrenhos culturalistas como pelos seus críticos mais impiedosos, e envolvendo as bases teóricas, metodológicas e conceituais da disciplina. Impulsionada pela interlocução com os estudos de cultura política norte-americanos e os ensaios antropológicos, inúmeras obras de grande destaque foram produto desse contexto no qual a nova história cultural ganhava força; os renomados trabalhos de Natalie Zemon Davis, Peter Burke, Robert Darnton, Lynn Hunt e Jean-François Sirinelli são apenas ilustrativos dessa ampla produção.

Não pretendo, no entanto, me estender nessas vias de acesso à história cultural; parece-me tarefa que foge aos limites impostos pelo objeto a ser tratado nessa pesquisa.

Acredito que seja importante me ater ao ambiente de fins do século XX, onde, em meio aos novos domínios de investigação e reflexões envolvidos na configuração e fortalecimento do campo da história cultural, é possível identificar uma tendência, expressa em uma série de trabalhos e análises dedicados ao estudo do imaginário e dos sistemas de representações políticas, referenciais teóricos fundamentais para as interpretações tecidas ao longo dessa pesquisa. Nesse sentido, também o campo da história política passou por transformações inspiradas na história cultural, incorporando um suporte conceitual que abrangia categorias como ideologias, imaginário social, mitos, representações, crenças e valores. Um dos aspectos fundamentais desse movimento é justamente a importância conferida ao estudo das representações políticas para a interpretação e reflexão acerca da legitimidade do poder que rege determinada sociedade. As análises que se debruçam sobre a tarefa de conceituação desse novo vocabulário da história política se mostram múltiplas, diversas e até mesmo conflitantes em suas perspectivas e orientações metodológicas. Naturalmente, não pretendo mapear a fundo esse panorama intelectual, mas sim levar em consideração algumas abordagens que proporcionem uma dimensão fundamental para que possamos chegar a uma compreensão e operacionalização satisfatória do conceito de representações, uma das linhas de força a orientar a configuração deste trabalho.

A ideia, portanto, é focalizar no movimento de reconfiguração do campo da história política a partir do conceito de representações, concentrando minhas referências teóricas nos estudos de Pierre Ansart, Bronislaw Baczko e Raoul Girardet, autores que se preocuparam em trabalhar não apenas com os estudos de caso, mas também se dedicaram às questões metodológicas e epistemológicas que deram suporte às novas abordagens.

Embora esteja partindo de uma noção ampla de representações, referente ao processo de construção de configurações variadas através das quais se percebe e se compreende a

realidade, não ignoro a existência de múltiplas categorias de inteligibilidade vinculadas ao conceito, como as noções de iconografia, imaginário, mitos, doutrinas¹¹⁸. Ao longo do texto buscarei tecer considerações específicas sobre cada categoria empregada; afinal, ignorar as singularidades que existem entre elas seria extremamente empobrecedor para a análise.

Por fim, retomando algumas considerações anteriores, gostaria de assinalar que tais categorias conformam uma instituição social, uma vez que são vinculados a determinados grupos sociais que buscam atender a interesses específicos em disputa na arena pública. Essa perspectiva implica que as representações sobre a realidade produzidas por esses grupos tem por fim o reconhecimento e a legitimação de um determinado lugar social. Com isso quero dizer que as crenças, valores e representações compartilhadas por determinado grupo estão no meio de um jogo, confrontam-se com posturas “adversárias”, buscam subjugar os demais grupos sociais e sujeita-los aos seus próprios valores e conceitos. É justamente refletindo sobre a força das representações na esfera política que Bronislaw Baczko afirma que, na disputa do poder político, “o domínio do imaginário e do simbólico é um importante lugar estratégico”¹¹⁹. Acredito que, explorando as posições e controvérsias que se desenham a partir dessas representações, será possível apreender melhor o papel ocupado pela censura na ditadura militar.

Nesse ponto, chegamos a uma questão que merece ser brevemente esclarecida: como as representações, constituídas como categorias de pensamento, operam no campo político? Obviamente, não vou me aprofundar em questões de fundo filosófico para enfrentar o assunto, mas apenas tecer algumas considerações que penso importantes para situar o meu posicionamento. As representações emanam de relações sociais historicamente localizadas. Cada época histórica elabora um repertório conceitual, disponível para a atuação política dos grupos e indivíduos. Ao mesmo tempo, esses conceitos (ou, no caso em questão, essas

¹¹⁸ Obviamente, o objetivo dessa pesquisa não é empreender uma discussão profunda sobre conceito de representações - tarefa que demandaria uma vasta incursão na longa tradição historiográfica, epistemológica e filosófica que tem se debruçado sobre o termo. Para este trabalho, acredito ser suficiente demonstrar a instrumentalização do conceito para o objeto da pesquisa. Nas palavras de um expoente da história cultural em uma acepção que serve à este trabalho, um dos caminhos para se “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída” refere-se ao estudo das “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”. Assim, segundo Roger Chartier, as representações sociais configurariam “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”. Cf. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

¹¹⁹ Baczko, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 297.

representações) atuam diretamente nas relações sociais; ora para reforçá-las, ora para combatê-las. Compreender a dinâmica das representações, portanto, é fundamental para entender certo comportamento político. Assim, o conjunto de representações anticomunistas partilhados pelos censores, comunidade de informações e por grupos da sociedade civil certamente serviram de instrumento para consecução de fins políticos. No entanto, serviram não apenas como estratégias retóricas, mas constituíam parte efetiva da realidade social desses agentes.

Diante dessas considerações, pretendo neste capítulo demonstrar como determinados segmentos provenientes da censura, dos órgãos de informação e segurança, e mesmo da sociedade mostravam-se sintonizados através do compartilhamento de uma série de representações pertencentes à longa tradição anticomunista. Naturalmente, não é a minha intenção mergulhar fundo numa explicação acerca das *origens* das representações e ações empreendidas por aqueles que tomavam o comunismo como adversário; o anticomunismo se configura em um fenômeno bastante complexo, o que exigiria uma pesquisa de fôlego que dedicasse especial atenção às diversas matrizes de pensamento (catolicismo, nacionalismo, liberalismo, etc.), que serviram de inspiração aos anticomunistas¹²⁰. Mais especificamente, minhas pretensões se resumem em dois eixos: analisar de que maneira o imaginário anticomunista era mobilizado e articulado entre esses grupos e perceber as implicações políticas derivadas desses argumentos. Naturalmente, a sedimentação de uma tradição anticomunista na sociedade brasileira não se deu em um curto espaço de tempo, antes pelo contrário: as representações, metáforas, mitos e imagens precisaram adquirir certa consistência e continuidade para serem de fato incorporadas ao imaginário coletivo. Além desse núcleo duro, digamos assim, que mantém viva a tradição ao longo das décadas, os discursos e imagens anticomunistas mobilizados adquiriram contornos e intensidade diferentes em cada contexto histórico, e, como veremos adiante, assumiram tons específicos nos anos de ditadura militar.

Antecipo aqui que, quando nos debruçamos sobre o fenômeno anticomunista, é essencial nos remetermos à “comunidade de informações”, um dos setores que manteve-se operando intensamente durante praticamente todo o regime militar, e um dos principais grupos a mobilizar um amplo conjunto de representações para lidar com o inimigo

¹²⁰ Para uma discussão sobre a trajetória do anticomunismo e suas matrizes no quadro nacional, ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.

revolucionário. Como veremos, as relações tecidas entre a comunidade de informações e o serviço de censura se desvelaram em uma intrigante urdidura.

A chamada “comunidade de informações” do governo militar tinha como eixo principal o Serviço Nacional de Informações – SNI, órgão centralizador que coordenava as Divisões de Segurança e Informações – DSI, instaladas Ministérios Civis; as Assessorias de Segurança e Informações (ASI), instaladas em autarquias e empresas públicas; e os serviços secretos das Forças Armadas, composto pelo Centro de Informações do Exército – CIE; o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica – CISA; e o Centro de Informação da Marinha – CENIMAR¹²¹. Essa estrutura voltada para a produção de informações e contra-informações, vinculada a órgãos de natureza civil ou militar, se tornou um dos principais vetores de difusão de um discurso anticomunista pelo meio do qual tentava exercer influência nas tomadas de decisão de outros órgãos do governo militar, a exemplo do serviço de censura de diversões públicas. Essa discussão, que mais se assemelha por enquanto a uma conjectura, será desenvolvida em uma incursão de maior fôlego ao fim deste capítulo. Em primeiro lugar, me preocuparei em demonstrar analiticamente de que maneira essas pretensões se manifestavam, buscando trazer à tona os caminhos através dos quais essa espécie de “ascendência doutrinária” exercida pela comunidade de informações manifestava-se no âmbito censório.

Vale dizer que a existência de um movimento de pressão exercido pela comunidade de informações sobre a atuação censória, sobretudo entre fins dos anos 1960 até o final da década de 1970, já foi assinalada em outros estudos. Nesse sentido, Miliandre Garcia, a partir da percepção de um processo de “instrumentalização política da censura de costumes” em curso ao longo da ditadura militar, observou que “a maioria dos documentos enviados pela comunidade de informações e recebidos pelos organismos censórios evidenciaram assuntos diversos com ênfase na questão política”, e, justamente “influenciados por essas orientações superiores, derivadas da comunidade de informações e transmitidas pelo DPF, os agentes censórios assumiram o controle político da produção artística”¹²². Servindo-se no conceito de

¹²¹ As DSI e as ASI eram órgão que atuavam nos campos de segurança nacional e informações; tinham como uma das principais funções a investigação de funcionários, entidades e demais pessoas que mantinham relações profissionais com o órgão público em que estavam instaladas, no intuito de eliminar os simpatizantes ou militantes comunistas da administração pública.

¹²² GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 251-253.

ideias-força desenvolvido por Pierre Bourdieu, Douglas Atilla Marcelino trata do fenômeno de irradiação de certos valores, representações e discursos mobilizados pelos agentes de informações, que acabaram se tornando “um forte mecanismo de pressão para que a censura de diversões públicas assumisse completamente sua dimensão política, subordinando temas comportamentais a esse objetivo principal”¹²³. Alexandre Stephanou também aponta a intensificação das relações tecidas entre os órgãos de informações e a censura de diversões públicas nesse período, no entanto, por vezes, parece enfatizar sobremaneira uma dimensão colaboracionista, onde a censura federal manteria uma relação de cooperação através da troca de informações com a comunidade de informações e configuraria uma instituição pouco autônoma, submetida a uma intensa participação dos órgãos de segurança e informação nas decisões censórias¹²⁴. Ao longo do trabalho, tentarei mostrar certas nuances deste fenômeno, a exemplo da condição desconfortável de muitos censores em relação à realização de uma censura de cunho mais estritamente político-ideológico.

Por fim, gostaria apenas de indicar percurso a ser percorrido nas páginas seguintes. Primeiramente, abordarei as representações que envolvem a associação de certos gestos e imagens à práticas comunistas; o segundo grupo de representações diz respeito ao mito de infiltração dos comunistas, que se divide principalmente em dois ramos: um deles é relativo ao mito de infiltração dos comunistas nos meios de comunicação, e o outro trata da inserção no país de agentes à serviço de Moscou.

2.1 *Black is beautiful*: braço erguido em punho forte

¹²³ Atilla Marcelino entende a comunidade de informações como órgãos “propulsores de um contundente discurso extremista, por meio do qual tentavam influenciar às tomadas de posição de outros escalões do governo militar.” Cf. MARCELINO, Douglas Atilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social de Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 268-271.

¹²⁴ STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O procedimento racional e técnico da Censura Federal Brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos**. Tese (Doutorado) em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RS. Porto Alegre, 2004.

Distanciando-se dos circuitos universitários, a MPB alcançou um estrondoso sucesso e grande popularização através dos festivais de música da segunda metade da década de 1960, explosão impulsionada pelas emissoras de televisão, que, sem o recurso de vídeo tape, exploravam a transmissão do evento ao vivo, e pela indústria fonográfica em expansão, que investia pesado no lançamento de LP's com os grandes sucessos dos festivais. Nesse sentido, os festivais – sobretudo aqueles organizados pela Record, que atingiam uma enorme audiência e grande prestígio – passaram a ocupar um lugar de destaque no cenário musical nacional, contribuindo para a afirmação da “moderna MPB” como instituição sociocultural¹²⁵.

Em setembro de 1971, o ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, acolhia uma plateia estimada em vinte mil pessoas para assistir ao VI Festival Internacional da Canção – VI FIC, a sexta edição de uma sequência de festivais patrocinados pela Secretaria Municipal de Turismo do então Estado da Guanabara e pela TV Globo. Assumindo um formato um tanto distinto daqueles adotados pelos festivais da época, o FIC foi concebido para ser um evento internacional, parte de uma estratégia de divulgação e promoção do potencial turístico brasileiro em terras estrangeiras. Em vista dessas circunstâncias, o festival era organizado em duas etapas: a primeira delas contava com um concurso de âmbito nacional com o propósito de eleger a canção que representaria o Brasil na fase internacional, considerada a mais prestigiosa. Essa fórmula, no entanto, parece não ter surtido o efeito pretendido. Segundo Marcos Napolitano, na verdade o público brasileiro dava importância especialmente à fase nacional do concurso, “sobretudo a partir de 1967, quando os festivais internacionais da canção foram revestidos de uma grande expectativa político-ideológica, chegando, em 1968, a ter um impacto na opinião pública igual ou maior que os já consagrados festivais da Record”¹²⁶. De fato, os estrados do palco e dos bastidores do FIC tremeram em meio ao clima de tensão e agitação política vivido naqueles anos.

Para a sexta edição do FIC, a organização do evento repetia as promessas de uma série de melhorias no ginásio do Maracanãzinho, envolvendo a instalação de potentes alto-falantes, dezenas de refletores e spots que permitiam concentrar o foco sobre o cantor,

¹²⁵ Uma das referências para compreensão da trajetória e consolidação da MPB no panorama musical brasileiro é a obra do historiador Marcos Napolitano. Cf. NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959- 1969), São Paulo: Annablume, 2001.

¹²⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959- 1969), São Paulo: Annablume, 2001, p. 120.

estrados móveis, duas toneladas e meia de material de som, enfim, toda uma parafernália técnica para tentar alavancar a sua próxima edição e aplacar as críticas que havia recebido nos anos anteriores¹²⁷. Claro, além de todo o esforço de planejamento do evento, o festival prometia a participação de grandes nomes da MPB.

Apesar das expectativas, os preparativos para a realização do evento não iam bem, e o êxito do festival se mostrava ameaçado. Além da competição entre os candidatos, o festival contou com um “balaio especial”, uma espécie de convite para compositores renomados, que não teriam que passar pelo processo seletivo dos candidatos estreantes, se apresentariam na condição de *hors-concours*. Por volta de duas semanas antes do festival, quando o Serviço de Censura exigiu o fichamento de todos os artistas participantes e vetou duas músicas, Caetano Veloso, Dori Caymi, Milton Nascimento, Taiguara, Baden Powell, Ivan Lins e os Mutantes, artistas que atraíam multidões, declinaram o convite e anunciaram a sua recusa em participar do evento.

Há apenas oito dias da estreia do festival, os organizadores foram surpreendidos com a notícia da desistência de Egberto Gismonti, Tom Jobim, Chico Buarque, Capinam, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Toquinho, Sérgio Ricardo, Marcos e Paulo César Valle e Paulinho da Viola. Em uma carta-manifesto assinada coletivamente e publicada no jornal *Última Hora* – cuja edição foi recolhida –, os artistas agradeciam à direção do FIC pelo convite e esclareciam as “razões públicas e notórias” do seu ato de protesto:

a exorbitância, a intransigência e a drasticidade do Serviço de Censura na apreciação do que lhe tem sido submetido, afora exigências burocráticas inconcebíveis, tais como cadastramento e carteirinha dos participantes, estranhas ao que normalmente se adota em tais circunstâncias. Sem esquecer sempre a desqualificação dos que exercem uma função onde a sensibilidade e o respeito pela arte popular são prioritários¹²⁸.

A desistência coletiva, na realidade, fazia parte de um ato de protesto contra a censura e o governo militar executado pelos compositores e articulado por Guttemberg Guarabyra¹²⁹,

¹²⁷ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002.

¹²⁸ A carta data de 15 de setembro de 1971 e foi endereçada aos organizadores do FIC através dos editores do Pasquim. Cf. MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 394.

¹²⁹ Apesar de ocupar um posto importante na rede Globo, Guttemberg Guarabyra vivia de forma bastante diferente do que aparentava. Guarabyra nasceu em Barra do Rio Grande e logo se mudou para Bom Jesus da Lapa, onde ficou até os 17 anos. Em 1966 deixou a Bahia e foi para o Rio de Janeiro morar com o irmão, que era líder do sindicato dos petroleiros e filiado ao Partido Comunista. Assim, Guarabyra passou a frequentar o Teatro Jovem de Botafogo (núcleo esquerdista). Simpatizante da ALN, trocou notas de dinheiro proveniente de assaltos a banco, acobertou armamentos e muitos militantes em sua casa, que serviu de aparelho. Foi considerado um traidor, pois não podia revelar seu jogo duplo. Cf. MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 398.

diretor artístico do FIC (e, em segredo, militante da Ação Libertadora Nacional - ALN): a ideia era inscrever as canções no festival e segurar até o último minuto a submissão das letras das músicas para o processo de liberação da censura. Com a divulgação da programação do festival a todo vapor, anunciando a presença de grandes atrações, a estratégia era pressionar a censura e colocá-la no difícil dilema de arcar com as consequências de vetar as músicas dos grandes nomes da MPB e de inviabilizar um grande festival patrocinado pela Rede Globo. Nas palavras de Zuza Homem de Mello, “era mesmo uma conspiração usando a própria TV Globo, promotora do VI FIC, para um protesto contra a Censura”. E a estratégia deu certo: se a carta-manifesto obteve uma divulgação restrita na imprensa brasileira devido à rápida ação da censura nas redações dos jornais, a notícia transpôs as fronteiras nacionais e foi publicada por diversas agências internacionais – apesar da prisão e expulsão do correspondente internacional responsável por remeter a carta ao exterior. Em meio a esse clima de extrema tensão, os compositores foram intimados a prestar depoimento na Seção de Ordem Política e Social, e a diretoria da TV Globo, que suspeitava do papel de “agente duplo” desempenhado por Guarabyra por trás de tudo isso, acabou por demiti-lo. Apesar das diversas complicações que esse episódio rendeu, a empreitada foi bem sucedida e os “conspiradores” conseguiram evitar a propaganda que o governo militar almejava difundir no exterior através das cenas do festival, transmitindo uma ilusória imagem de que o país se encontrava em um ambiente político tranquilo, sem conflitos ou agitações¹³⁰.

Com efeito, a censura federal travava uma amarga disputa com os artistas que inscreviam suas canções nos festivais, criando excessos que pretendiam impossibilitar a realização do evento. O conflito constante com os organizadores, compositores e intérpretes implicava frequente intervenção dos censores nos festivais, vetando letras de música, pressionando os artistas e demandando uma série de exigências burocráticas aos patrocinadores, como a imposição do registro de todos participantes em arquivo e a confecção de carteiras de identificação. Agora que acompanhamos algumas das curiosas passagens que tiveram lugar durante os preparativos do festival, chegamos ao ponto de particular interesse nesse episódio.

Elis Regina, a presidente do júri internacional do VI FIC, apresentava a música *Black is Beautiful*, composição que trazia uma letra audaciosa, já anunciada pelo emblemático título

¹³⁰A sequência dos inusitados acontecimentos que tiveram lugar nos bastidores do VI FIC estão narrados em detalhes no livro de Zuza Homem de Mello. Cf. MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 391- 413.

estampado com as palavras de ordem do poder negro¹³¹. Em meio à apresentação, Tony Tornado subiu ao palco e iniciou uma performance na qual erguia os braços em punho cerrado, gesto símbolo do poder negro nos movimentos pelos direitos civis. A performance foi interrompida pela invasão de agentes do DOPS, que subiram ao palco e conduziram Tony Tornado algemado para fora do Maracanãzinho.

De certa forma, a atitude do cantor já era esperada: Tornado havia chegado recentemente de uma “estadia” de quatro anos nos EUA, em um momento no qual ganhava força a organização dos movimentos em defesa dos direitos civis dos negros¹³². O efervescente contexto político-cultural, marcado pela ampliação do discurso político do movimento *black power*, ascensão do partido dos Panteras Negras e propagação da *black music*, exerceu uma grande influência no vocabulário, vestimentas, ideários e posturas políticas da comunidade negra, determinando mesmo um modo de agir e viver no mundo. Slogans como *black is beautiful* e *I’m black, I’m proud* tornaram-se as palavras de ordem que simbolizavam a unificação e a conscientização da comunidade negra em torno de um movimento de contestação que começava a tomar corpo no ambiente político norte-americano.

Influenciado por essas mudanças, ao chegar ao Brasil no final da década de 1960, Tony Tornado causou um grande *frisson*, o movimento *black power* no Brasil não estava tão popular quanto nos EUA¹³³. Tornado havia incorporado um novo estilo, passava a exibir uma volumosa cabeleira *black power* e a se vestir de acordo com a “moda soul”, abusando de camisas e batas de estampas coloridas, calças boca-de-sino, lenços, óculos, colares, todos esses adereços acompanhados por um gênero de dança original e inovador – para não dizer extravagante – para os comedidos padrões brasileiros. A construção dessa identidade tinha como pano de fundo o estabelecimento de mecanismos de resistência contra a posição estigmatizada do negro em meio a uma lógica de opressão; por um lado, redefinia a sua posição na sociedade e, por outro, manifestava um projeto de transformação dessa mesma

¹³¹ Em documento produzido em 1971 pelo centro de informações do exército, Elis Regina constava como uma cantora “muito afeita a gravar músicas de protesto, inclusive ligadas ao movimento do ‘poder negro’, norte americano, apesar de não demonstrar ligações com o mesmo”. Cf. Informação nº 2929/71 S-103/2-CIE. 10 de dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹³² O cantor permaneceu ilegalmente três anos nos EUA, boa parte deles vivendo no Harlem, bairro predominantemente negro de Nova York. Denunciado à Imigração, Tony Tornado teve que voltar ao Brasil em 1969.

¹³³ Já ao desembarcar no Rio de Janeiro, exibindo um terno amarelo brilhante, sapatos coloridos e cabelos tingidos, Tornado foi conduzido ao DOPS por policiais que o chamavam de “marciano”. Cf. CARDOSO, Rodrigo. Tony Tornado volta a sacudir. O cantor de ‘BR-3’ que lutou em Suez e traficou drogas no Harlem, participa de CD de soul music. **Isto é GENTE**, 13 out 1999.

sociedade. Assumindo essa atitude, Tony Tornado expressava para si mesmo e publicamente o orgulho da identidade negra, firmava uma distinção com o modo de agir dos brancos e instituía comportamentos que simbolizavam a resistência cultural. Ao mesmo tempo, o cantor não hesitava em denunciar a condição do negro em suas músicas, trazendo à tona a questão da exclusão social e questionando a aparente democracia racial vendida pelas autoridades do governo militar.

E Tony Tornado legitimava sua posição através de manifestações que chamaram a atenção não apenas das manchetes de jornais e revistas e dos segmentos mais conservadores, mas também da censura e dos órgãos de segurança e informações do governo militar.

Uma dessas manifestações se deu durante a sua participação na edição anterior do FIC, quando o grande impacto da sua performance cantando *BR-3* lhe rendeu o primeiro lugar na fase nacional e um intrigante cumprimento do general Emílio Garrastazu Médici no Palácio das Laranjeiras, desejando-lhe que a música vencesse a fase internacional do festival. Nesse episódio, Tony Tornado interpretava com o *Trio Ternura* a dramática *BR-3*, vestindo um traje semelhante a uma farda militar, coturnos e uma jaqueta desabotoada com o peito à mostra, exibindo um grande sol tatuado (*imagem 3*). Algumas vaias que o haviam acompanhado na entrada ao palco silenciaram completamente, e em poucos instantes a plateia, entusiasmada, passou a vibrar com a melodia e a repetir o conhecido refrão. De acordo com informações do Exército, grande parte da tropa policial teria se articulado nos bastidores do Maracanãzinho para impedir os gestos de caráter político do cantor e para proibir o uso de drogas, que, segundo denúncias, eram utilizados pelos artistas, inclusive por Tony Tornado¹³⁴. Apesar do alvoroço criado em torno da canção, de que representaria “a hegemonia dos viciados em entorpecentes”, o problema teria sido contornado.

Essa apresentação tornou-se memorável, não apenas pelo impacto da presença de palco de Tony Tornado, mas pela sua repercussão na mídia impressa, inclusive na coluna do famoso Ibrahim Sued. Sued havia publicado em sua coluna que a letra de *BR-3* não fazia referência à sigla da estrada que levava do Rio de Janeiro à Belo Horizonte, mas sim uma apologia às drogas por muitos motivos, dentre eles os trechos que mencionavam a *BR-3* como gíria para a veia principal do braço para aplicação de entorpecentes, “viagem multicolorida” significava os efeitos psicotrópicos do LSD, “Jesus Cristo feito em aço”

¹³⁴ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

significava a agulha de injeção¹³⁵. As matérias sensacionalistas sobre Tony Tornado receberiam ainda mais combustível, estampando as capas de revistas como *Amiga*, *Manchete* e *Fatos e Fotos*.

A performance de Tornado no Festival de Verão de Guarapari, em 1971, um tanto polêmica, iria marcar o início do declínio da sua carreira de cantor. Para o Exército, o Festival seria uma oportunidade de reedição das extravagantes apresentações de Tornado, e, segundo relatos dos presentes, o cantor teria lançado “o movimento do poder negro no Brasil, repetindo com grande ênfase a canção protesto e o gesto-símbolo, incitando a multidão presente a imitá-lo”¹³⁶. No auge da sua apresentação, exaltado entre os passos de dança e rodopios, Tony Tornado teria se desequilibrado do palanque e acabou por aterrissar em cima de uma jovem na plateia, provocando uma fratura na sua coluna. Esse episódio rendeu uma grande agitação na mídia, muitas matérias exploraram somente a versão da vítima, de que na verdade o ocorrido não teria sido um mero acidente, e o cantor teria largado o microfone e se arremessado propositadamente do palco em um *mosh*, gritando “estou voando”. As notícias carregavam mais nas tintas e divulgavam que Tornado teria arcado somente com as despesas do gesso que a moça teve que usar no período de recuperação. Essa também foi a versão do centro de informações do Exército, ao relatar que haveria denúncias de o cantor estaria “dopado e completamente fora-de-si durante as apresentações, chegando a lançar-se sobre o público, no auge do ‘entusiasmo alucinante’, indo ferir gravemente uma jovem assistente”¹³⁷.

Além desses acontecimentos de graves proporções, Tony Tornado havia terminado o relacionamento com Edna, sua ex-mulher, e teria ido ao seu apartamento buscar alguns documentos, ocasião em que os dois discutiram violentamente, fazendo repercutir na imprensa uma acusação de que o cantor a havia agredido. Nessa época, Tony Tornado estava começando um romance com a sua futura esposa, a atriz Arlete Salles, circunstância bastante explorada pelas revistas em tons ácidos e preconceituosos, por ela ser branca, por ser membro do corpo de jurados do FIC e, finalmente, por Tony Tornado ter sido considerado o pivô da sua separação com o ex-marido.

¹³⁵ Dizem que por trás desse episódio havia a intenção de promover o lançamento do livro *Tóxico*, de autoria do General Jaime Graça, amigo de Ibrahim Sued. No livro, estava transcrito que o verso original de BR-3 “*Há um foguete rasgando o céu/ cruzando o espaço /E um Jesus Cristo feito em aço / crucificado outra vez*” teria sido uma substituição de “*uma seringa que vem do céu/ cruzando o braço/ uma agulha feita em aço/ pra espetar outra vez*”.

¹³⁶ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹³⁷ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

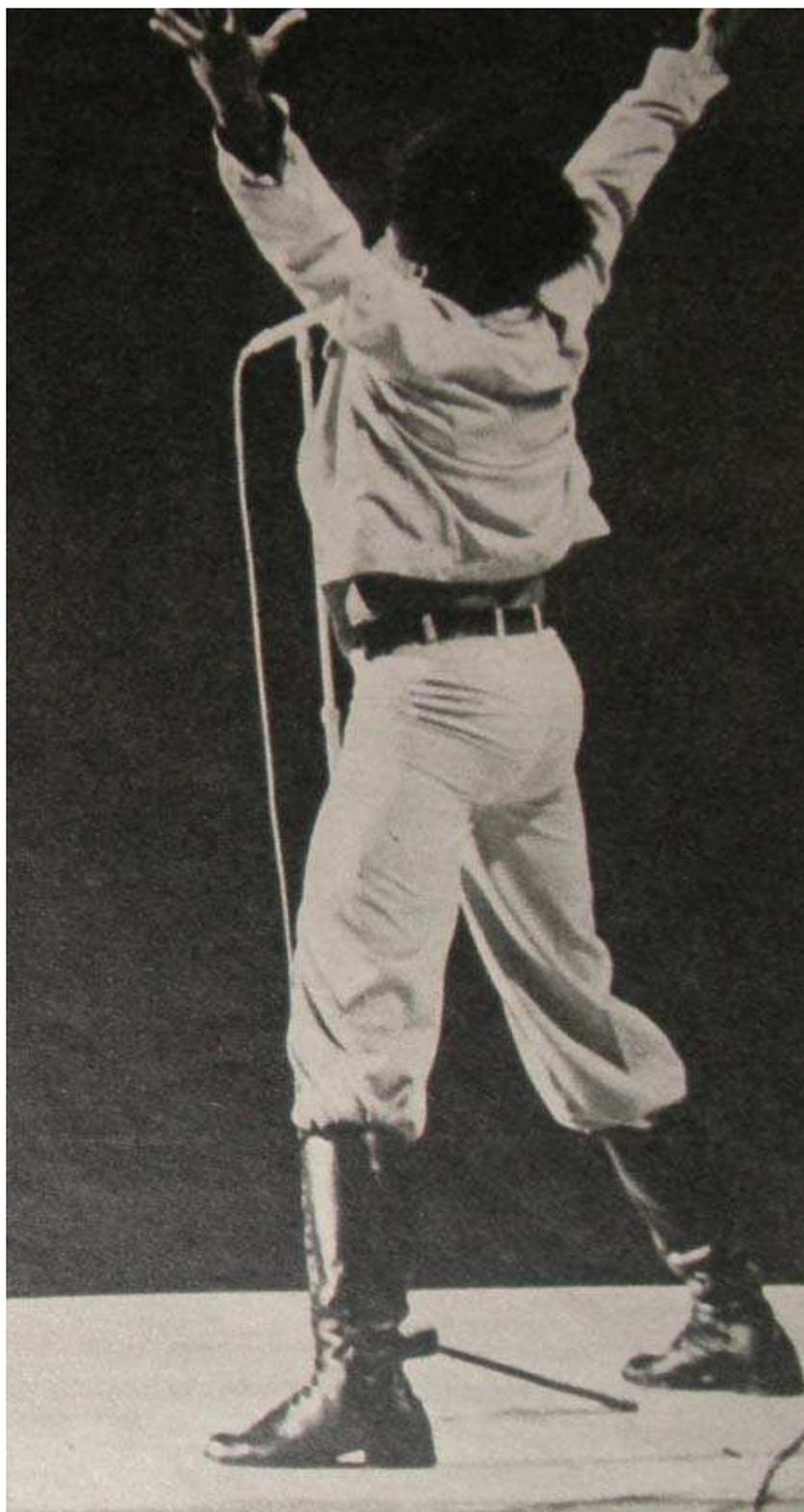


Imagem 1: Munido de farda, coturnos e passos ritmados, Tony Tornado defende *BR-3*, música vencedora da primeira fase nacional do V Festival Internacional da Canção, em 1970. Foto publicada na Revista Manchete, nº 966, 24 de outubro de 1970.

Podemos retirar desses episódios alguns aspectos que considero importantes para compreender a maneira pela qual o gesto-símbolo comunista foi apropriado pela censura. Sem a intenção de encampar uma densa exploração nos conflitantes postulados da teoria semiótica, apresentarei uma breve reflexão sobre a acepção dos signos não verbais proposta por Charles Peirce, com o intuito de destacar os termos de percepção e valor desse gesto na sociedade¹³⁸. O punho cerrado, nesse sentido, é tomado aqui como uma representação ou signo que evoca certa concepção política, historicamente e convencionalmente construída.

Na acepção de Roland Barthes, o signo seria uma concepção formada por um significante e um significado, sendo que o plano dos significantes constituiria o plano de expressão, e o dos significados o plano de conteúdo¹³⁹. Embora esta definição tenha relação especialmente com terreno dos signos verbais, com base nas diferenças existentes na relação significante/significado, é possível tecer algumas considerações sobre o conceito simbólico.

Em uma das terminologias triádicas proposta por Charles Peirce, um dos pioneiros da teoria semiótica, existiriam três classes de signos não-verbais – ícone, índice e símbolo – definidos, entre outros critérios, pela vinculação mais ou menos evidente entre os significantes (objeto, imagem ou representação iconográfica) e os significados. Em síntese, o ícone apresentaria uma relação de quase identidade entre significante e significado, tendo como traço principal a semelhança ou correspondência; o índice pressupõe uma relação de nexos causal entre significante e significado; já o símbolo, configuração que nos interessa particularmente, apresenta um caráter relacional ou convencional entre significante e significado¹⁴⁰. Diferentemente do ícone e do índice, o símbolo é um signo de caráter geral que estabelece uma ligação com seu objeto por meio de uma mediação; ou seja, a conformação do símbolo implica a existência de uma convenção partilhada socialmente, sem a qual esta associação seria impossível. Esta associação de ideias gerais que se opera na mente do intérprete dá origem ao que Peirce designa de *interpretante lógico*, uma conexão que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo aquele conjunto de ideias.

¹³⁸ De Ferdinand de Saussure a Umberto Eco, a literatura semiótica desenvolvida durante o século XX abrange um largo espectro, apresentando objetivos, estilos e métodos de análise distintos. No entanto, a proposta teórica de Charles Peirce se mantém como uma referência, apesar das controvérsias interpretativas.

¹³⁹ BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 43.

¹⁴⁰ Alguns exemplos para ilustrar e esclarecer as diferenças entre as classes são, respectivamente: a pessoa e a sua fotografia (ícone); fumaça representando o fogo, se virmos fumaça, mesmo que não possamos ver o fogo, podemos inferir que há fogo (índice) e a cruz simbolizando o cristianismo (símbolo). Cf. ALVES, Anabela Gradim. **Comunicação e Ética**. O Sistema Semiótico de Charles S. Peirce. Covilhã: Livros Labcom, 2007.

Assim como a foice e o martelo e a estrela vermelha, o braço erguido em punho cerrado se tornou uma imagem emblemática da cultura comunista, largamente empregada em manifestações, na imprensa, saudações e mesmo como comemoração de vitórias no esporte. Para ilustrar, vale lembrar um dos mais memoráveis episódios da história das Olimpíadas: em 1968, nos jogos olímpicos no México, os atletas negros americanos Tommie Smith e John Carlos, primeiro e terceiro lugares na prova dos 200 metros rasos, subiram descalços ao pódio pra cerimônia de entrega de medalhas e ergueram os punhos cerrados envoltos em luvas negras ao som do hino dos EUA, permanecendo assim até o seu encerramento. O gesto em defesa dos direitos humanos dos negros nos EUA, que se tornou um dos mais famosos atos de protesto político nos esportes, rendeu a expulsão dos atletas por decisão do Comitê Olímpico Internacional, que julgou o ato “uma violação deliberada e violenta dos princípios fundamentais do espírito olímpico”.¹⁴¹

Ainda *A Internacional*, embora esteja associada a diversos movimentos socialistas, é considerada o clássico hino do partido comunista, e tradicionalmente entoada com os punhos esquerdos erguidos.

Embora o uso da imagem possa ser encontrado em ilustrações gráficas desde a primeira década do século XX, sobretudo no repertório de imagens em circulação no contexto da Revolução Russa, o símbolo parece seguir uma convenção iconográfica mais antiga em que o punho faz parte de uma conjuntura maior, ora aparece segurando algum tipo de ferramenta ou outro objeto, ora aparece realizando algum tipo de ação em curso, como aniquilação ou esmagamento¹⁴². É principalmente a partir de meados do século XIX, que a

¹⁴¹ Embora o gesto do braço erguido em punho cerrado tenha gerado associações aos Panteras Negras, segundo Tommie Smith, ele nunca pertenceu aos Panteras Negras, e muito mais do que os direitos civis ou o movimento *black power*, o gesto simbolizava na realidade a luta pelos direitos humanos nos EUA. Em entrevista à BBC logo após o protesto, Tommie Smith explicou o significado de todos os símbolos utilizados na vitória: “eu usei uma luva negra na mão direita e Carlos usava a luva do mesmo par na mão esquerda. Minha mão direita erguida representava o poder na América negra. A mão esquerda erguida de Carlos representava a unidade da América negra. O lenço preto em volta do meu pescoço representava o orgulho negro. As meias pretas sem sapatos significavam a pobreza dos negros na América racista. A totalidade do nosso esforço foi a reconquista da dignidade negra”. SMITH, Tommie; STEELE, David. **Silent Gesture: The Autobiography of Tommie Smith**. Philadelphia: Temple University Press, 2007, pp. 99 [Tradução minha]. Sobre as interconexões entre futebol e política na ditadura militar brasileira e o comportamento contestador de alguns jogadores, como Tostão e Reinaldo (que comemorava seus gols com o punho cerrado, inspirado no gesto de Tommie Smith e John Carlos nas Olimpíadas de 1968) ver o interessante estudo de COUTO, Euclides de Freitas. **Jogo de extremos: futebol, cultura e política no Brasil (1930-1978)**. Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2009.

¹⁴² CUSHING, Lincoln. **A brief history of the “clenched fist” image**. Março, 2006. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>. Acesso em: 10 maio 2013.

mão passa a ser representada na iconografia industrial não mais como uma extensão natural do braço; sua imagem passa a ser complementada com o uso de uma ferramenta, como um sinal do domínio capitalista sobre os meios de produção.

Posteriormente, o punho cerrado se destacou por sua simplicidade e por transmitir uma mensagem quase imediata de resistência e militância, e, devido à facilidade de sua reprodução gráfica, diferentes versões foram incorporadas ao redor do mundo para compor a insígnia dos primeiros partidos e organizações políticas vinculadas aos trabalhadores e ilustrar cartazes e folhetos de diversos movimentos políticos¹⁴³.

Assim como outros elementos do imaginário comunista, a sua força mobilizadora aparece particularmente acentuada em momentos marcados por incertezas e conflitos no cenário político nacional, quando as diversas forças em disputa movimentam um expressivo repertório simbólico para fortalecer a sua legitimidade ou desqualificar seu adversário político. O gesto do punho erguido se tornou amplamente difundido quando empregado pelos militantes comunistas no contexto da guerra civil espanhola, um contraponto combativo ao gestual adotado pelos fascistas inspirado na saudação romana do braço levantado com a palma da mão estendida – uma imagem que se reproduz muitas vezes no amplo repertório iconográfico romano e que passou a assumir uma forte conotação política e ideológica no contexto nazi-fascista. A partir de meados do século XX, o símbolo foi disseminado em outros momentos de importante mobilização social, sobretudo no contexto norte-americano de luta pelos direitos civis e na emergência do discurso anticolonial em defesa da independência das colônias europeias na Ásia e África.

No caso norte-americano, o embate travado entre os estados do norte e do sul na Guerra de Secessão estimularam o acirramento da tensão entre brancos e negros, uma polarização que contribuiu para a difusão de movimentos de extrema direita pautados na supremacia branca. Justamente com o recrudescimento das ofensivas raciais e da violência infligida contra os negros por organizações racistas como *Klu Klux Klan*, passa a ganhar força

¹⁴³ KORFF, Gottfried. From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist: On Political Metaphors for the Worker's Hand. **International Labor and Working-Class History**, n. 42, Tradition and the Working Class, Outono, 1992, p. 70-81. Cambridge University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27672022>> Acesso em: 10 maio 2013. Outras referências sobre a iconografia comunista podem ser encontradas em: TAVARES, Rodrigo Rodrigues. A Foice e o Martelo: história e significado do símbolo comunista. In: **Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2009, p. 1313-1328; TAVARES, Rodrigo Rodrigues. Imagens da mobilização: os desenhos da imprensa do PCB e a insurreição de 1935. In: **Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2013, p. 221; CUSHING, Lincoln. **A brief history of the “clenched fist” image**. Março, 2006. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>. Acesso em: 10 maio 2013.

na arena política os movimentos pelos direitos civis dos negros, resultantes de um longo processo de luta contra a discriminação e segregação racial. Uma das principais correntes de resistência negra foi conduzida pelo pastor protestante Martin Luther King, que, após liderar longa campanha em defesa da igualdade racial, participou da fundação da Conferência de Liderança Cristã do Sul – CLCS, uma organização composta principalmente por comunidades negras associadas à Igreja Batista responsável por organizar manifestações não violentas pelos direitos civis da comunidade negra.

Contrapondo-se aos princípios do ativismo político da CLCS e céticos em relação ao que chamavam de “via tradicional”, surge em meados da década de 1960 o *Black Panther Party*, uma espécie de milícia armada criada para patrulhar os bairros negros e defender a comunidade contra a violência perpetrada pela força policial e organizações como a *Ku Klux Kan*. Apesar de propostas distintas, as campanhas empreendidas pelo Poder Negro e Panteras Negras foram ganhando conotações políticas de esquerda, sobretudo quando grande parte dos seus ativistas passou a militar no Partido Comunista.

A notória ascensão do movimento negro nos EUA influenciou decisivamente a difusão de um discurso em favor da inclusão social dos negros e a organização de outros movimentos sociais ao redor do mundo. O poder negro ocupou diversos fronts de batalha, para além do vetor político propriamente dito. Logo nos primeiros anos da década de 1970 as influências da *black music*, da *soul music* e do Poder negro ganham espaço em arranjos culturais, expressas em composições, canções, e nas performances exibidas em festivais e programas televisivos. Além dos festivais da canção, a *soul music* invadiu o circuito cultural das grandes capitais do país, embalando desde os grandes festivais de música negra até as pistas de dança de clubes de soul do subúrbio do Rio de Janeiro ao ritmo de James Brown, Gerson King Combo e Tony Tornado. A inserção da *black music* nos bailes, clubes e festivais teve uma importância crucial na conformação de espaços onde as danças, saudações, trajés e comportamentos expressavam um processo identitário em construção, perpassado por discursos que passavam a tratar de temáticas sociais e da discriminação racial sofrida pelos negros no país¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Uma análise mais detida sobre os diversos aspectos que envolveram o processo de construção desses espaços e do movimento negro pode ser encontrada no trabalho de Amanda Palomo. Cf. ALVES, Amanda Palomo. **O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Maringá, 2010.

Assim, desenhava-se um circuito político-cultural que disseminava um discurso de afirmação identitária inspirado nos movimentos pelos direitos civis estadunidense, desencadeando movimentos importantes nas grandes capitais do país, como o *Black Rio*, e posteriormente o *Black São Paulo*, *Black Porto* (Porto Alegre), *Black Bahia* e *Black Uai* (Belo Horizonte). O crescimento desses circuitos a partir de fins da década de 1960 também foi um fenômeno que despertou o interesse dos órgãos de informações do governo militar e do serviço de censura.

Em 1971, um informante do Centro de Informações do Exército expressava sua inquietação com a realização do *Festival Internacional da Canção*, um evento que obteve repercussão internacional e constituiria “uma fonte de mensagens que, quando não trata de subversão (caso Geraldo Vandré), aborda sempre temas que podem afetar a nossa juventude”. Preocupava o agente o fato de que em edições passadas o FIC havia prestado homenagens à Janis Joplin e Jimi Hendrix, artistas que teriam morrido de overdose de drogas e agora, nesta edição de 1971, o organizador do evento estaria preparando uma homenagem ao Poder Negro Americano:

O Sr. Augusto Marzagão pretende trazer um grupo atuante do ‘black Power’ para se exibir no FIC. É desnecessário falar nos inúmeros problemas criados pelo referido grupo para as autoridades americanas, e, por outro lado, a atuação deste grupo poderá criar uma situação desagradável no trato de um problema que não existe ainda entre nós, que é a discriminação racial¹⁴⁵.

A impressão de que o evento pretendia homenagear “um grupo radical dos Estados Unidos denominado Black Power” também foi compartilhada por um agente de informações da Marinha, que veementemente advertia sobre os perigos do “poder negro”, um movimento que seria “formado por elementos extremistas, com ideologia de esquerda, não possuindo assim mensagem de cunho artístico ou intelectual que seja de interesse ao povo, e principalmente à juventude brasileira”.¹⁴⁶

Como mencionado, com a repercussão cada vez maior atingida por esses grupos, a trajetória de artistas, intelectuais e ativistas envolvidos com o movimento negro passou a ser um assunto preocupante para o serviço de Informações do governo militar, sobretudo durante o período do governo do Presidente Ernesto Geisel. Embora a historiografia que se

¹⁴⁵ Informe nº 456/71 do Centro de Informações do Exército encaminhado ao centro de informações do DPF, 23 de julho de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁴⁶ Informe nº 0157/71 do Centro de Informações da Marinha com difusão para o centro de informações do DPF, 23 de julho de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

debruça sobre as lutas anti-racistas e os movimentos negros no contexto da ditadura militar seja escassa, há evidências suficientes de que os serviços de informação e segurança do governo militar levaram a cabo uma estratégia de infiltração de agentes disfarçados em reuniões, eventos, debates e shows com o intuito de traçar a estrutura organizativa e investigar líderes, militantes e simpatizantes do movimento negro¹⁴⁷.

As técnicas de infiltração, no entanto, não tinham como alvo apenas a identificação dos participantes do movimento negro, mas também pretendiam rastrear os gestos, comportamentos e a aparência daqueles que circulavam nesses espaços. Nesse sentido, de acordo com a comunidade de informações, os membros da chamada “ala radical” do movimento negro brasileiro intitulavam-se de “almas negras”, eram alinhados ideologicamente ao socialismo e identificavam-se entre si através de determinadas condutas:

A saudação entre homens e mulheres é feita com um beijo na boca;
O cumprimento entre os homens é idêntico ao usado pelos panteras negras (vários toques de mão);
Em algumas reuniões, alguns negros fizeram saudação à moda comunista (braço levantado e mão fechada);
Usam alguns termos especiais e chamam o branco de “mucala” e vestem-se com roupas extravagantes.¹⁴⁸

Quero ressaltar aqui que, embora a vigilância e a repressão ao movimento negro não tenha constituído uma prática instaurada com o advento do regime militar, certamente adquiriu contornos específicos neste contexto. Ao questionar o autoritarismo e a repressão militarista – assim como muitos outros movimentos sociais que ganharam fôlego no embalo da “abertura” – o movimento negro passava a integrar a lista de entidades “subversivas”, contrárias à política social do governo militar. O que importa perceber, a partir de agora, é maneira com a qual esses agentes dos serviços de informação registraram em vários relatórios

¹⁴⁷ KÖSSILING, Karin Sant’Anna. **As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP**. Dissertação de mestrado em História. Programa de Pós Graduação em História da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2007; ALVES, Amanda Palomo. **O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Maringá, 2010.

¹⁴⁸ A citação pertence a um documento intitulado *Racismo Negro no Brasil*, produzido pelo Centro de Informação e Segurança da Aeronáutica (Cisa-RJ), em 20 de outubro de 1976. O referido documento foi lançado em um artigo publicado em novembro de 2012 no *Correio Braziliense*, *Serviços de inteligência monitoravam movimentos negros*, e, embora seja mencionado que se encontra no Arquivo Nacional, não há maiores informações sobre a sua localização específica. Cf. ALEXANDRE, Carlos; VIEIRA, José Carlos. *Serviços de inteligência monitoravam movimentos negros*. **Correio Braziliense**, 25 de novembro de 2012. Disponível em: < http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/11/25/interna_diversao_arte,335676/o-negro-vigiado-pela-ditadura.shtml > Acesso em: 15 mar 2013.

o que lhes pareceu indícios de comportamentos radicais que buscavam “suscitar o problema da discriminação racial no Brasil”, o que eles denominaram de “racismo negro”.

Nesse sentido, a incursão na trajetória de Tony Tornado torna possível visualizar um contexto no qual as suas atitudes e declarações, enfim, sua imagem – vinculada à esquerda e ao movimento negro – fosse considerada um questionamento sobre a “inexistente discriminação racial” no país, representando uma ameaça aos segmentos mais conservadores. De fato, muitos temiam que ele próprio se tornasse um líder negro em potencial, incorporando uma versão de Stokely Carmichael, o famoso ativista negro do partido revolucionário Panteras Negras.

Um parecer do Centro de Informações do Exército – CIE – encaminhado ao serviço de censura federal elencava minuciosamente as investidas de Flávio Calvacanti, Danusa Leão e Tony Tornado para incitar o problema de discriminação racial no país¹⁴⁹. As esquerdas no Brasil estariam unidas ao movimento subversivo, praticando ações sucessivas com o intuito de agitar o ambiente nacional, sobretudo o campo político-social. Os militares consideravam que apesar do repúdio das investidas da esquerda por toda a nação, ainda assim as tentativas de estimular a discriminação racial seriam “perigosas e altamente desfavoráveis... provocando áreas de atrito na sociedade em torno de assuntos ultrapassados ou inaceitáveis no nosso atual estágio de desenvolvimento”¹⁵⁰.

O documento apresenta uma sequência de antecedentes que apontavam para o plano de agitação que ganhava corpo no país; o primeiro deles diz respeito a Tony Tornado, que acabava de chegar dos EUA e se apresentava no programa *Alô Brasil, Aquele abraço*, na TV Globo, “interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente nesse país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo do poder negro (comunista), este representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto”. Tony Tornado teria ainda repetido a mesma canção de protesto e o gesto-símbolo dos comunistas em diversos programas, *Aerton Perlingeiro Show*, *Almoço das estrelas* e *Programa Flávio Cavalcanti*, série perigosa que teria sido contornada através de ligações para as emissoras de TV e de solicitação à imprensa escrita para não veicular o assunto, apelo que foi “aceito e compreendido”. O gesto se repetiria ainda muitas vezes, apesar das advertências e ameaças

¹⁴⁹ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁵⁰ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

endereçadas pelo serviço de censura e pelos órgãos de informações ao cantor, o que lhe rendeu um processo por tentar lançar o movimento negro no Brasil.

O programa *Flávio Cavalcanti* oferecia frequentemente espaço para apresentações de Tony Tornado, o que pareceu uma provocação às autoridades, preocupadas com a renovação do problema da discriminação racial e com seus reflexos sobre a juventude negra do país. Para o serviço de informações do Exército, as citações históricas sobre a abolição da escravidão mencionadas no seu programa deixavam claras a sua intenção de abordar os problemas relativos à discriminação racial no Brasil: “apesar de apresentar Pelé em grande promoção, apresentou também um quadro de grande impacto artístico-social, com um conjunto musical da Bahia em cânticos e coreografias africanas, tendo um negro amarrado sofrendo torturas”. Além dos conflitos advindos do espaço de destaque cedido a Tony Tornado no seu programa, outros eventos contribuíram para atestar a insistência de Flávio Cavalcanti em criar problemas à “Revolução de 1964”. Em uma declaração que associa claramente a deturpação dos costumes ao plano subversivo comunista, o Exército chamava a atenção ainda para a “apresentação de um conjunto musical dedicado à canções pornográficas, no momento em que o governo se opõe à campanha de solapamento da moral, dos bons costumes e da célula familiar movida pela subversão comuno-terrorista”.¹⁵¹

Ainda em relação ao “problema da discriminação racial”, o centro de informações do Exército mostrava-se preocupado com a organização do *I Festival de Música Negra*, uma iniciativa que teria o apoio das sociedades negras dos Estados Unidos¹⁵². Sob o ponto de vista cultural, a realização do festival seria uma iniciativa louvável; no entanto,

inoportuna em face das tentativas seguidas feitas pela subversão brasileira em suscitar o problema da discriminação racial em nosso país, importando temas, gestos e técnicas do movimento ‘PODER NEGRO’, que se desenvolve entre as sociedades negras dos EUA [...]. Essa preocupação deverá ser encaminhada aos Srs. Ministro da Justiça e das Comunicações, e a sugestão à Rêde Globo de Televisão, anunciada como patrocinadora do referido festival.¹⁵³

De maneira semelhante, a preocupação com a eclosão de uma discussão sobre a questão racial no país estava presente quando o programa *Sexta Super da TV Globo*, exibiu um quadro dedicado a uma sessão de debates sobre a posição ocupada pelo negro na sociedade

¹⁵¹ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁵² Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁵³ Parecer S/103.2, Centro de Informação do Exército, dezembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

brasileira¹⁵⁴: o quadro faria parte de uma “campanha que os órgãos de comunicação vêm desenvolvendo no sentido de manter um clima pessimista, negativista e adverso ao governo, bem como de solapar as instituições”¹⁵⁵.

Por fim, é importante ressaltar que embora tenha privilegiado como eixo analítico a trajetória de Tony Tornado – artista de manifesta vinculação à esquerda – é preciso ressaltar que o percurso de muitos artistas não tão engajados, considerados simpatizantes do regime militar ou mesmo “alienados” também atraiu o interesse da censura às diversões públicas. É justamente o caso de um ícone da Jovem Guarda (movimento tomado por alienado pela “patrulha ideológica”): Erasmo Carlos (*imagem 4*). Nesse ambiente marcado por uma sombra contestatória, o gesto do cantor Erasmo Carlos de erguer e cerrar o punho para agradecer ao público ao final da sua apresentação no programa Sílvio Santos da TV Globo, foi considerado “um gesto típico dos comunistas”, atitude que teria “a conivência de, pelo menos, um câmera-man que focalizou a cena com insistência”.¹⁵⁶

Para concluir a abordagem proposta nesta seção – uma interpretação das representações anticomunistas mobilizadas através do vocabulário iconográfico e gestual, sobretudo – gostaria de encetar, brevemente, uma análise acerca da figura do gorila, um caso interessante com o qual me deparei na pesquisa. Embora esta representação faça parte do repertório político das esquerdas, acredito que essa apreciação pode dar suporte à minha abordagem, no sentido de tentar perceber de que maneira a censura lidava com uma figura pejorativa criada justamente para atingir os adversários à direita, sobretudo os militares. Em outras palavras, a ideia também é tentar interpretar se – e de que modo – uma representação caricatural proveniente do imaginário político de esquerda foi recepcionado pelo seu “público alvo”.

¹⁵⁴ De modo semelhante, Rodrigo Patto Sá Motta mostra como, em 1977, a Assessoria Especial de Segurança e Informação da Universidade de São Paulo – USP tentou impedir pesquisas e atividades que tratassem da questão racial no Brasil. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Os olhos do regime militar brasileiro nos campi. As assessorias de segurança e informações das universidades. In. **Topoi**, v. 9, n. 16, jan.-jun. 2008, pp. 49-50.

¹⁵⁵ Processo C. 100251, 6 de abril de 1978. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos.

¹⁵⁶ Informação nº 1087 do DPF, 5 nov. 1970. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. Já outro ícone da jovem guarda constava como potencial colaborador do regime para um agente de informações do CIE: a “imprensa marrom” no Brasil “procurava atingir a honra de vários artistas populares através de noticiário maldoso e infamante [...] Observa-se no entanto, que a incidência do desgaste recaí, seguidamente, sobre determinados artistas que se uniram à Revolução de 1964 no combate à subversão e outros que estão sempre dispostos a uma efetiva cooperação com o governo. Tem sido mais atingidos: José Fernandes, Wilson Simonal, **Roberto Carlos**[...] (grifo meu). Informação com o assunto “imprensa marrom” nº 2755/71-S-103.2-CIE, 17 de novembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

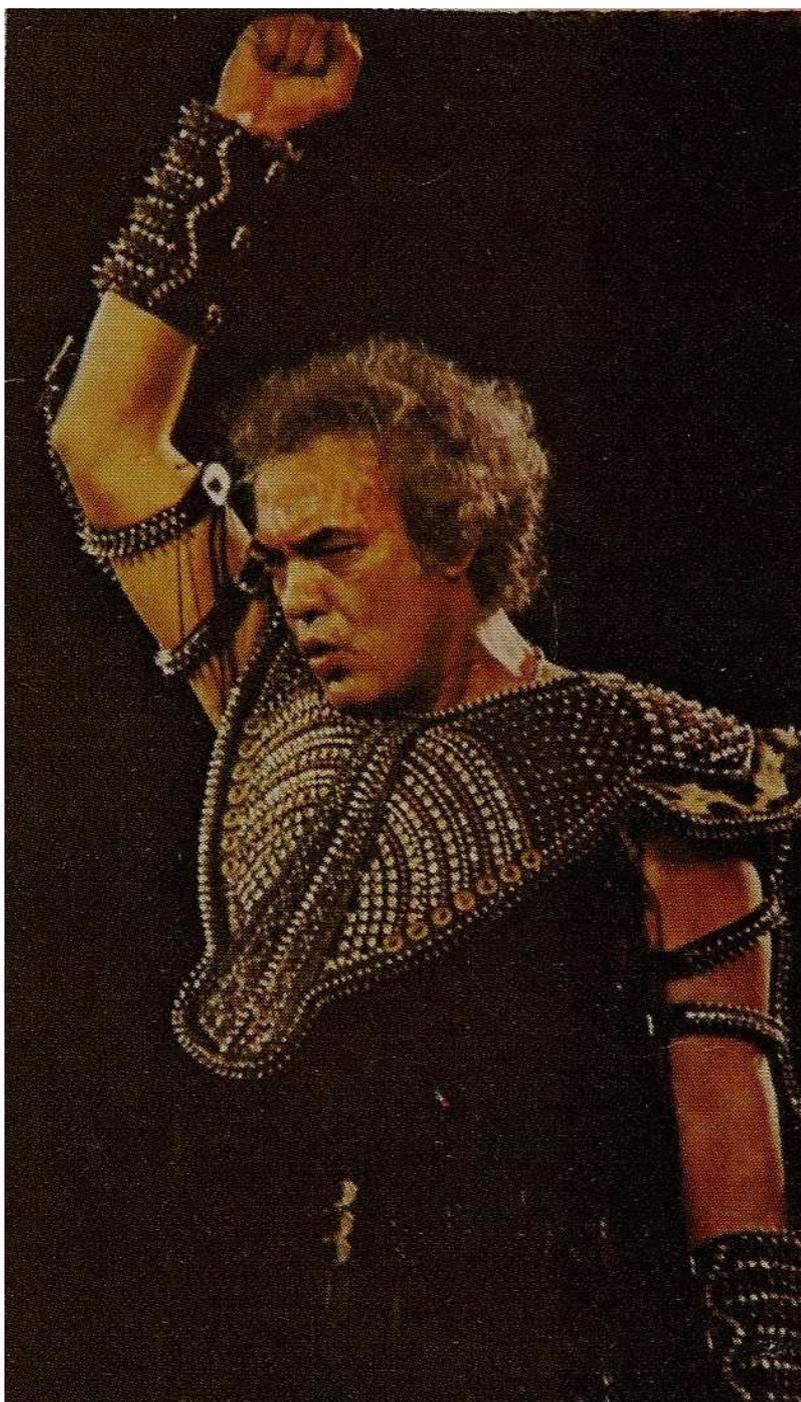


Imagem 2: Apresentação do cantor Erasmo Carlos na primeira edição do Rock in Rio, em janeiro de 1985, com destaque para o gesto do punho erguido. Foto publicada na *Domingo*, Revista do Jornal do Brasil, ano 9, n 455, 20 de janeiro de 1985.

Em dezembro de 1967, um informante do 3º Exército em Porto Alegre, prestava informações de que artistas da peça teatral *Festival de Besteira que assola o país* declararam em uma transmissão pela rádio local que “a peça é eminentemente política, indicada especialmente a operários e estudantes e solicitavam à plateia burguesa não comparecer ao espetáculo”¹⁵⁷. O informe ressaltava ainda uma “aberração” liberada pela censura: nas vitrines das casas de comércio e cafés da cidade havia sido distribuídos cartazes da peça estampando a figura de um gorila. Infelizmente, o documento não traz em anexo a imagem do referido cartaz, restringindo significativamente uma análise mais precisa do caso.

No entanto, alguns meses antes do episódio narrado acima, o escritor Sérgio Porto, mais conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, lançava pela editora *Sabiá* o segundo volume do livro *Febeapá - Festival de Besteira que assola o país*, obra de enorme sucesso que inspirou a montagem da peça homônima.

A produção jornalística e literária de Stanislaw Ponte Preta tornou-se célebre pelas denúncias contra a hipocrisia social e o autoritarismo político. A trilogia de *Febeapá*, uma das suas maiores criações, consistia em uma obra declaradamente crítica ao regime. Similar a um noticiário, *Febeapá* apresentava uma sequência de crônicas ácidas baseadas em notas jornalísticas despropositadas, em que o autor disparava implacavelmente contra os abusos cometidos durante a vigência do governo militar. Uma delas relatava a estreia da peça clássica *Electra* no Teatro Municipal de São Paulo, na qual compareceram agentes do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS com a tarefa de prender o autor da peça, devido ao conteúdo político presente na encenação. O autor acusado de subversão seria nada menos do que o dramaturgo grego Sófocles, já falecido em 406 a.C.¹⁵⁸.

A capa do volume II de *Febeapá* (*imagem 5*), lançado em 1967, estampava justamente um gorila com ar displicente, simbolizando talvez a brutalidade e a indolência dos militares no poder.

¹⁵⁷ Informação 1249/67, de 12 de dezembro de 1967, III Exército, II seção, Porto Alegre/RS. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁵⁸ PONTE PRETA, Stanislaw. **Febeapá 2**: Festival de besteiras que assola o país. Vol. 2, 2. Ed. , Sabiá, 1967.



Imagem 3: Capa do livro *Febeapá volume 2: 2ª Festival de besteiras que assola o país*, de Stanislaw Ponte Preta. Arte gráfica: Jaguar. 2ª edição, 1967.

Originalmente, a representação metafórica do gorila foi criada na Argentina durante a década de 1950, mobilizada pelos peronistas de esquerda para depreciar os militares direitistas, tendo o efeito de ressaltar não somente as qualidades simiescas do adversário como a força e a brutalidade, mas de denunciar princípios opostos às ideias voltadas para a transformação da sociedade, como a ideia de atraso e repressão.

A apropriação do termo no cenário brasileiro pode ser identificada na década de 1960, quando a imagem caricatural do gorila ocupou um papel de destaque no imaginário construído pela esquerda, empregada frequentemente para atacar seus adversários em meio à conturbada batalha ideológica travada nos discursos políticos do período¹⁵⁹. Em um momento crítico singular no cenário político brasileiro, entre fins do ano de 1963 até 31 de março de 1964, a figura do gorila ganhou espaço nos embates discursivos travados na imprensa e nas manifestações contra o golpe militar premente. É interessante perceber que a própria direita – sobretudo os militares – assimilou a referida figura, conferindo eficácia e fortalecendo a sua existência no imaginário político. Apesar de não arriscar empreender uma análise mais profunda sobre a recepção da imagem caricatural do gorila pelo público a ela destinado, vejamos o seguinte episódio: em fins de 1963, o então general Castelo Branco, nomeado chefe do Estado-Maior do Exército pelo presidente da República João Goulart, em meio ao processo de radicalização das forças em disputa na arena política, escreveu uma carta ao Ministro Jair Ribeiro Dantas, advertindo-o de que “tutelando policialmente o país, mais sofreremos vexames, perante a Nação, dos qualificativos rudes de ‘gorilas’, ‘reacionários’, ‘golpistas’ e ‘patetas’¹⁶⁰. É pertinente lembrar que nos dias que antecederam ao golpe, jornais e publicações de esquerda advertiam sobre a iminência de um “golpe gorila” maquinado pelos militares contra o governo do presidente João Goulart.

O episódio narrado acima nos conduz a algumas observações: a primeira delas, é que, de alguma maneira, os alvos do ataque pela esquerda foram atingidos, a ponto de uma reação. Nesse caso específico, a crítica foi recepcionada por um militar de alto-escalão, que expressou o seu incômodo frente à expectativa de ser associado a um gorila. A segunda observação

¹⁵⁹ Para uma análise detalhada sobre o uso da figura do gorila no cenário brasileiro, ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007.

¹⁶⁰ Carta de Castello ao ministro Jair Dantas Ribeiro, de 4 de outubro de 1963, em *Documentos históricos do Estado-Maior do Exército*, pp. 365-7. *Apud*: GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 55.

refere-se à constatação de que as mensagens políticas emitidas pela esquerda provocaram repercussão e produziram resultados efetivos.

O que importa assinalar aqui é que a figura do gorila foi aos poucos perdendo sua representação das forças conservadoras de direita e passou a representar especificamente os militares, com um impacto considerável. Se por um lado, a esquerda, ao lançar mão da imagem do gorila, concebia um discurso político contra os militares, denunciando as arbitrariedades e a brutalidade das suas ações, por outro lado, o governo militar passou a conceber o uso da figura do gorila como um ato de subversão contra a “revolução”. Em vista da instauração da ditadura militar e da derrocada da esquerda, os órgãos de informação e de repressão do governo passaram a identificar o uso da figura do gorila como grave insulto à corporação militar e considerada crime contra a ordem política e social.

Nesse sentido, é possível supor que o 3º Exército de Porto Alegre tenha julgado uma “aberração” a liberação do referido cartaz da peça estampando um gorila justamente por ser parte de um universo conceitual comum dos militares, em que a figura de um gorila representa, naquele contexto, uma crítica às Forças Armadas que detinham o poder no país.

2.2 A invasão da quadrilha escarlate: o mito da conspiração comunista nos meios de comunicação

No ano de 1976, o *Ballet Bolshoi* de Moscou, uma das companhias de balé mais famosas do mundo, comemorava o seu bicentenário com a encenação de Romeu e Julieta, uma superprodução que contava com a participação de trezentos bailarinos e com a transmissão dirigida pela *BBC* de Londres, *CBS* americana e a *Teleglob* alemã para 112 países. No Brasil, a transmissão marcada para o dia 28 de março, às 22h, era largamente anunciada pela TV Globo e esperada com grande expectativa pelos telespectadores. O episódio se tornou célebre, quando, dois dias antes da data marcada para a transmissão, a Globo recebia um enigmático telefonema determinando que o público fosse informado que a transmissão não seria realizada por motivos técnicos. Apesar da existência de uma rede de negociações e

influências tecida entre o alto escalão da emissora e o Departamento de Polícia Federal e o Serviço de Censura, dessa vez a presidência da empresa exauriu as possibilidades de acordo, e no horário marcado para a transmissão do balé foi mandado ao ar a comédia norte-americana *Um casal à procura de uma esposa*¹⁶¹.

À semelhança de um caso kafkiano, em um estado de perplexidade e sem que alguém lhe dê qualquer explicação do que está acontecendo, o público brasileiro foi surpreendido pela proibição da exibição do balé sem maiores esclarecimentos, já que a Rede Globo estava impedida de informar que a transmissão havia sido censurada pelo governo. Alguns meses depois do episódio, o serviço de censura receberia a carta de um indignado missivista, que pedia providências contra o horário de exibição na TV dos violentos filmes da série *SWAT* e dizia não entender como agia a censura: “proíbe um balé, só porque é russo, cenas de filme ou documentários sobre a história do Brasil, como o caso do documentário sobre a guerra de Canudos exibido essa semana, e libera qualquer coisa que seja estrangeira”¹⁶².

As primeiras especulações indicavam que o veto expedido por ordem do então Ministro da Justiça, Armando Falcão, teria sido fruto das relações tensas entre a Embaixada Soviética e o governo brasileiro, para quem a União Soviética não promovia os produtos culturais nacionais com a mesma disposição com a qual defendia a sua política de exportação. Como veremos adiante, o potencial ameaçador do espetáculo parece ter sido interpretado com certo grau de exagero por parte do governo brasileiro – prática que caracteriza o ânimo do permanente “estado de alerta à ameaça inimiga” partilhado principalmente dentro dos órgãos de informações.

De acordo com a denúncia dos órgãos de informações do regime militar, a transmissão do Ballet Bolshoi pela TV Globo teria sido parte de uma ação planejada por Sobolev, um correspondente soviético da rádio e TV de Moscou infiltrado na emissora “com finalidade sobejamente identificada”, de “desinformar, mentir, fundir meias verdades, subverter a ordem e, principalmente, trazer descrédito às instituições democráticas”¹⁶³. Além desse propósito, o espetáculo, que seria transmitido na véspera do aniversário de doze anos da “Revolução de Março de 1964”, teria como objetivo “exibir mensagens tendenciosas

¹⁶¹ O mistério Bolshoi. **Revista Veja**. São Paulo, n. 396, 07 de abril de 1976, Seção Cultura, p.29.

¹⁶² Manifestação da Sociedade Civil. Carta de Waldemar Araújo ao Ministro da Justiça, Armando Falcão. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

¹⁶³ Processo confidencial nº 100236, 28 de março de 1978. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos.

alusivas ao movimento”¹⁶⁴. Ao que tudo indica, essa denúncia emitida pela comunidade de informações foi o motivo que levou o Ministro Armando Falcão a advertir a Divisão de Censura de Diversões Públicas para que cultivasse “gestões sigilosas com a alta direção da Rede Globo, objetivando cercear ou coibir a perniciosa influência do Sr. Sobolev junto àquela organização”¹⁶⁵.

O tema do enredo acima vêm sendo parte, há várias gerações, das narrativas de um conjunto de construções míticas específicas, que chamarei aqui de imaginário da conspiração comunista¹⁶⁶. A trama que envolve a infiltração ou sabotagem de um espião soviético nos meios de comunicação constitui um mito amplamente mobilizado ao longo do século XX. Certamente os elementos da narrativa não assumem posições estáticas; os papéis, cenários e enredos, são trocados de lugar a depender dos lugares, das épocas, e das situações em que a trama é encenada. Nesse sentido, o espião estrangeiro pode pretender se infiltrar numa emissora de TV, de rádio, em um jornal, sindicato, estabelecimento de ensino ou mesmo em um órgão estatal, como a Petrobrás. Seja no plano econômico, político, cultural ou mesmo dos costumes, todas as estratégias acionadas pelo inimigo comunista fazem parte de um plano de dimensão internacional, rigorosamente arquitetado com o objetivo de conquistar o poder em cada canto do globo. Nessa ótica, não há espaço para a imprevisibilidade dos incidentes da história; o desenrolar dessas maquinações fatalmente conduziria a humanidade a um destino já previsto, traçado na história a partir de um plano tramado secretamente pelos membros do complô.

O conjunto de representações construídas pela tradição anticomunista no Brasil certamente desempenhou um papel fundamental ao longo do século XX, na maioria das vezes consubstanciada em um discurso contundente para atemorizar segmentos mais

¹⁶⁴ Processo confidencial nº 100236, 28 de março de 1978. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos.

¹⁶⁵ Ofício nº 0292/78 – CCP/DPF. Processo confidencial nº 100236, 28 de março de 1978. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos. No seu livro de memórias, o ex-ministro da Justiça Armando Falcão afirma que a proibição do Balé Bolshoi na TV Globo teria natureza temporária por ser uma peça integrante da propaganda do aniversário da Revolução Russa, de 1917. Cf. FALCÃO, Armando. **Tudo a declarar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

¹⁶⁶ Em *Mitos e Mitologias políticas*, Raoul Girardet trabalha a noção do mito da conspiração a partir da reflexão sobre a invenção dos complôs maçom, jesuítico e judaico ao longo do século XIX, mas acredito que as discussões levantadas pelo autor servem a muitas abordagens nesse trabalho. Cf. GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 25 a 62. Como referência básica para as discussões sobre anticomunismo em toda esta seção do texto, lanço mão do livro *Em Guarda contra o perigo vermelho*, que apresenta uma análise profunda e detalhada acerca das matrizes e representações anticomunistas no Brasil. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2002.

conservadores da sociedade, justificando assim os golpes políticos e os mecanismos de repressão contra a esquerda e movimentos oposicionistas. Obviamente, o embate travado entre as forças ideológicas em disputa se torna mais acirrado em determinadas conjunturas históricas, ganhando contornos mais intensos na medida em que a esquerda amplia o seu campo de atuação, transformando-se assim efetivamente em um “perigo real”.

Deste modo, pode-se dizer que o imaginário político anticomunista mobiliza com maior intensidade uma série de temores, expectativas, imagens e discursos em determinados momentos de tensão na arena política, resultando em um movimento de ascensão – ou manutenção – das forças conservadoras e regimes autoritários. Em conjunturas tensionadas e momentos de grave crise social, o discurso anticomunista é empunhado com eloquência em meio a lutas e campanhas que se empenham para restaurar o equilíbrio perdido, procurando reestabelecer assim o *status quo* ameaçado. No entanto, esta ênfase na perspectiva mais “instrumentalista” ou “utilitária” do fenômeno não é capaz de dar conta do amplo leque de motivações que mobilizam o imaginário anticomunista. É evidente que em diversos momentos a retórica anticomunista foi empregada para viabilizar a consecução de fins políticos, mas é importante assinalar que muitos indivíduos e grupos levantaram bandeiras anticomunistas por acreditarem sinceramente na possibilidade da tomada do poder pelos perigosos inimigos comunistas. As motivações parecem estar conectadas a uma multiplicidade de razões, das mais diversas naturezas, entre os extremos da convicção e da manipulação política. Para compreender propriamente essas motivações, devemos investigar as complexas relações tecidas entre realidade e representações. Não raro, nos deparamos com certas representações sobre os comunistas que parecem “deturpar” a realidade, resultando em versões extremamente caricatas, que beiram – ou mesmo atingem – o absurdo. No entanto, por mais “fantasiosas” que sejam essas fabulações, elas certamente guardam alguma correspondência com a realidade. Com efeito, há muito tempo uma parcela significativa da filosofia do conhecimento – e das ciências humanas, em geral – abandonaram uma postura mais dogmática acerca da natureza do conhecimento e explicam que as representações não guardam uma identidade absoluta com a realidade; certamente, a realidade participa do processo de produção das representações, mas não como uma superposição perfeita entre “linguagem” e “mundo”. É importante ressaltar que um conjunto de valores morais, éticos, políticos e religiosos emanados de uma cultura política conservadora também participam do processo de produção dessas representações; ou seja, ao elaborarem determinada imagem do

comunista, os anticomunistas por vezes estão dizendo muito mais de si mesmos do que do seu “inimigo”. Nesse sentido, a projeção da figura do inimigo no discurso anticomunista se estrutura a partir do estabelecimento de uma relação antinômica na qual o adversário é identificado como a própria encarnação do “mal”, geralmente associado a temas como a injustiça, a barbárie, anarquia, doença, devassidão, corrupção de costumes, ateísmo, dissolução da família e a destruição da pátria¹⁶⁷. A conjuração desses temas, ambientado sob um pano de fundo da cruzada do bem contra as forças do mal, municia um discurso retórico da “ameaça comunista” que tem por objetivo resguardar a manutenção de determinada ordem social. E aqui cabe ressaltar que os pilares de sustentação dessa ordem – a defesa da nação, moral e religião – são erguidos através de um imaginário político que responde aos interesses do governo militar e das entidades que com ele contribuíram na persecução de uma mesma finalidade, a legitimação de um mundo ordenado, hierarquizado e coerente. O que pretendo demonstrar nas próximas páginas é de que maneira esses anseios e propósitos ganhavam corpo no terreno das representações políticas, palco dos conflitos sociais e embates ideológicos.

Gostaria de mencionar ainda que determinadas representações anticomunistas apresentam uma extensa permanência no tempo, repetindo-se em uma versão mais “fiel ao original” ou reproduzindo-se em versões “repaginadas”, adaptando-se aos novos tempos com pequenas modificações. Neste sentido, vários elementos pertencentes ao imaginário anticomunista elaborados no início do século XX repetiram-se ao longo de décadas e podem ser encontrados ainda em episódios relativamente recentes. Justamente porque essas representações encontram-se imersas em um fluxo dinâmico, devemos abordá-las como manifestações datadas e localmente situadas, buscando suas especificidades nos limites da conjuntura histórica da sua produção.

Durante todo o século passado, um tópico muito comum do imaginário anticomunista se constituiu na associação entre a ideia de conspiração e as práticas subterrâneas adotadas pelos comunistas infiltrados nos mais diversos ambientes. A disseminação das mais diversas referências e imagens relacionadas ao tema ganhou terreno

¹⁶⁷ Reflexões fundamentais acerca da associação do comunismo a imagens que expressam sua influência “maligna” e “perniciosa” na sociedade podem ser encontradas nos seguintes estudos: DUTRA, Eliana de Freitas. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos 30. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**: O anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002 e RODEGHERO, Carla Simone. **O diabo é vermelho**: imaginário anticomunista e Igreja católica no Rio Grande do Sul (1945-1964). Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

em meio à batalha ideológica travada no quadro da Guerra Fria, quando, para o “mundo livre”, o comunismo tornava-se verdadeiramente uma “ameaça revolucionária”. O tema relacionado à infiltração de agentes soviéticos conheceu uma prodigiosa difusão, alcançando internacionalmente os mais variados cenários, desde grandes produções hollywoodianas à famosos best-sellers, a exemplo da famosa série cinematográfica de espionagem *James Bond*. Lançado em 1963 com o sugestivo título de *Moscou contra 007*, o segundo filme da série foi estrelado por Sean Connery no papel do charmoso agente secreto britânico e tornou-se um enorme sucesso de bilheteria em todo o globo, sendo considerado um dos melhores filmes da série¹⁶⁸. No enredo amplamente conhecido, uma fictícia organização terrorista mundial chamada *SPECTRE* (SPecial EXecutive for Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion) convence uma jovem funcionária do Consulado Soviético em Istambul a prestar serviços à sua pátria mãe e atuar como espiã em uma missão que tem como objetivo principal criar uma armadilha para James Bond e obter a *Lektor*, um dispositivo decodificador russo de última geração¹⁶⁹. Essa rede de intrigas envolvendo táticas de espionagem dos agentes soviéticos infiltrados nos mais diversos organismos constituiu um repertório privilegiado para tantas outras produções do gênero, tendo como o pano de fundo comum o ambiente de polarização ideológica entre os EUA e seus aliados do “mundo livre” e o bloco comunista. No quadro nacional, como veremos, a temática foi explorada de maneira um pouco menos glamourosa, por assim dizer.

No Brasil, especialmente entre os anos de 1961 e 1964, teve lugar uma das mais vigorosas campanhas anticomunistas do país, tendo a frente anticomunista se armado de uma série de denúncias e acusações com o objetivo de enfraquecer o governo do presidente João Goulart. A renúncia de Jânio Quadros e a ascensão de João Goulart ao poder havia intensificado um ambiente de tensão política já delineado pelo aumento do campo de influência do comunismo no plano internacional, sobretudo devido ao impacto da Revolução Cubana. No entanto, a preocupação e o temor dos segmentos conservadores e anticomunistas não partia apenas de Cuba.

¹⁶⁸ *From Russia with Love*, título original do filme, foi baseado no romance homônimo escrito por Ian Fleming em 1957, o quinto livro da série *James Bond*.

¹⁶⁹ No filme anterior, *Dr No* e nos livros de Ian Flemming, o nome da organização era *SMERSH*, uma conjunção de duas palavras russas, *Smyert Shpionam*, que significava “Morte aos Espiões”. A *SMERSH* era baseada em um departamento responsável pelo serviço de inteligência e contra-inteligência do governo soviético, fundada oficialmente em 1943 e extinta em 1946, quando suas atribuições foram transferidas para a NKGB, e posteriormente, para a KGB, a mais famosa polícia política da União Soviética. Em *Moscou contra 007*, a *SMERSH* é substituída por uma organização fictícia, a *SPECTRE*.

No cenário nacional, no limiar dos anos 1960, também era possível perceber o fortalecimento das forças de esquerda traduzido em diversos movimentos em curso¹⁷⁰. Além da reformulação do partido, que começava a se reerguer da crise causada pelo impacto do Relatório Krushev, o Partido Comunista Brasileiro – PCB iniciava uma importante aliança com o Partido Trabalhista Brasileiro – PTB, desempenhando, juntos, um papel importante dentro do movimento operário e sindical. Esse sentimento reformista alastrava-se em ondas de grande amplitude, pelo campo através das Ligas Camponesas e nas cidades, arregimentando uma parcela significativa da intelectualidade, do movimento estudantil e dos sindicalistas. Diante desse panorama, a ascensão à presidência de um político conhecido por manter estreitas ligações com a esquerda representava apenas o rastilho de pólvora que explodiria no golpe de 1964.

Com a posse de João Goulart, tinha-se a impressão de que o grande confronto entre as esquerdas e as reivindicações por reformas sociais, de um lado, e os temores reacionários dos conservadores e anticomunistas, do outro, seria um embate implacável, a ser travado em um dia não muito distante. Obviamente, a frente anticomunista mobilizou um vasto arsenal de representações políticas nesse período, disparadas nos diversos meios de comunicação, manifestações de ruas e mesmo em cultos religiosos. Nessa época, era comum se deparar com manchetes que denunciavam a “infiltração” de comunistas em órgãos federais, ocupando cargos de alto escalão distribuídos pelo presidente João Goulart. Os infiltrados teriam a missão de implantar um projeto de “comunização” nesses órgãos, recrutando novos aliados dentro do quadro de funcionários e repassando informações privilegiadas aos seus “comparsas”, enfim, fundando pilares de sustentação para quando finalmente a revolução fosse desencadeada.

A “revolução” finalmente veio à tona, mas através de um ardiloso atentado encabeçado pelos direitistas. O mito da infiltração comunista se tornou um mote bastante explorado pelos anticomunistas e conservadores, mesmo depois do golpe militar de 1964, podendo ser encontrado em registros do departamento de censura ao longo da década de 1970. Os elementos fundamentais do mito da conspiração permaneceram os mesmos; no

¹⁷⁰ De maneira geral, a bibliografia se volta para o papel desempenhado pelos segmentos conservadores no processo de radicalização que antecedeu ao golpe. No artigo intitulado *A estratégia do confronto: a frente de mobilização popular*, Jorge Ferreira chama atenção para o estudo das estratégias da esquerda nesse processo. Cf. FERREIRA, Jorge. A estratégia do confronto: a frente de mobilização popular. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10 fev 2013.

entanto, após o golpe, o papel de agentes infiltrados passa a ser desempenhado principalmente por membros da classe artística e intelectual do país. Provavelmente, o deslocamento se deu em função da “operação limpeza” empreendida após a ascensão dos militares ao poder, tendo como objetivo principal a neutralização de espaços suscetíveis a “ações contra-revolucionárias”, resultando no afastamento de servidores do Estado que possuíam vínculos com movimentos e partidos de oposição. Essa “operação limpeza”, no entanto, não impediu a continuidade das denúncias de “infiltração comunista” nos órgãos estatais – a exemplo das denúncias contra o corpo administrativo da Embrafilme, do Serviço Nacional de Teatro e famoso caso do jornalista Wladimir Herzog, funcionário da TV Cultura do Estado de São Paulo. Como veremos, os episódios analisados a seguir podem servir para sustentar com maior convencimento essa hipótese.

Convencida da presença de comunistas infiltrados nos meios de comunicação, em maio de 1971, a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça – DSI encaminhava um ofício à Divisão de Censura solicitando a confirmação da veracidade de informações coletadas a respeito de determinados dramaturgos. Assim começava a exposição de motivos:

Consta que há a possibilidade de estarem sendo estruturadas células comunistas dentro dos principais órgãos de imprensa, notadamente nas estações de televisão. Os profissionais identificados como democratas estão sendo gradativamente afastados e substituídos em suas funções quando elementos esquerdistas passam a ocupar postos de destaque.¹⁷¹

A partir dessa projeção da representação do mito da infiltração nos meios de comunicação, é possível perceber a ênfase no papel desempenhado pela televisão. É importante ressaltar que no início dos anos 1970 a televisão já havia se consolidado como meio privilegiado de circulação das mais diversas “artes de espetáculo”, contando com uma audiência significativa por parte da sociedade brasileira, sobretudo nas cidades. Mais importante que essa constatação, deve-se considerar o impacto produzido por esse novo suporte. Através da televisão, a declamação de um poema, a encenação de uma peça, a interpretação de uma canção passam a ser experienciadas de uma nova maneira, estruturadas em uma linguagem significativamente diferente de outros circuitos culturais, como o rádio ou o teatro. Essa renovação, embalada pela nascente indústria cultural, passa a ser recepcionada por um público novo, de diversos segmentos sociais e de alcance amplificado. Dramaturgos,

¹⁷¹ Pedido de busca nº 218 da DSI, 24 de maio 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

cineastas, cantores, vários artistas e intelectuais, enfim, antes aclimatados em um ambiente marcado pelo engajamento de esquerda tiveram que se adaptar a essa nova conjuntura social, econômica e cultural, em que os festivais, novelas e programas de auditório ocupavam um lugar central e no qual a popularidade passava a ser um espaço a ser conquistado. Com efeito, as emissoras de televisão tornaram-se um desses espaços de atuação privilegiados, como assinalado pelos agentes da DSI:

O ator Carlos Vereza e o diretor de TV, Dias Lopes [sic], são dois dos principais elementos apontados dentro da TV Globo. As telenovelas selecionadas para serem encenadas para os telespectadores serão aquelas de autores comunistas e que levantem novas teses a serem discutidas pela audiência, baseando-se principalmente em temas e argumentos que afetem a família e tragam 'idéias novas' e 'avançadas'. Dentro do meio artístico, vários elementos cantam o samba *Apesar de você*, de Chico Buarque de Holanda, e ameaçam os democratas com afirmações de que 'a mesa vai virar, vamos te fechar, etc.'¹⁷²

O compartilhamento de ideias, valores, sentimentos e projetos políticos pelos meios intelectuais e artísticos de esquerda experimentado ao longo da década de 1960, o que Marcelo Ridenti chamou de *brasilidade revolucionária*, parecia se esgotar, diluído entre o fetichismo do mercado e da indústria cultural¹⁷³. Nesse quadro, o front da vanguarda política, artistas-intelectuais esquerdistas como o ator Carlos Vereza ou Chico Buarque, teriam que lidar com um processo de institucionalização profissional, ocupando cargos na televisão, na imprensa, na propaganda, nas artes e mesmo nos órgãos governamentais. Isso não quer dizer que esses artistas intelectuais de esquerda deixaram de produzir obras contestatórias ao regime, pelo contrário. Juntamente com a consolidação da indústria cultural e a emergência da sociedade de massa no país, surgia um mercado em expansão destinado a explorar produtos culturais contrários ao regime vigente, como foi o caso do extraordinário sucesso alcançado pelos festivais da canção transmitidos pela televisão. Marcos Napolitano resumiu bem essa questão: “ao longo dos anos 70, a arte engajada ganhou um novo alento, na medida

¹⁷² Pedido de busca nº 218 da DSI, 24 de maio 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁷³ Inspirado nos estudos de Michael Löwy e Robert Sayer, Marcelo Ridenti construiu a noção de *brasilidade romântico revolucionária*, conceito que se tornou o fio condutor de toda a sua obra – e serviu de referência a tantas outras, contribuindo para uma melhor compreensão da “geração dos anos 1960”. Analisando, de maneira pertinente, a trajetória da certa *intelligentsia* brasileira de esquerda, Ridenti identificou, a partir de fins dos anos 1950, o florescimento de uma estrutura de sentimento que perpassou grande parte da produção cultural brasileira, envolvendo o compartilhamento de ideias e sentimentos nos meios intelectuais e artísticos de esquerda vinculados a projetos revolucionários. O movimento buscava resgatar elementos do passado, como as ideias de povo, libertação e identidade nacional para a construção de um projeto que permitisse uma alternativa à modernização capitalista. Cf. RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

em que a necessidade de uma ‘resistência’ se impôs aos artistas, que se tornaram verdadeiros arautos da sociedade civil oposicionista ao regime militar”¹⁷⁴. Como veremos ao longo do texto, os caminhos através dos quais se deram este processo de reinserção dos artistas-intelectuais a partir da década de 1970 foram traçados em linhas tortuosas e nada tênues da “resistência” e “cooptação”.

O que gostaria de destacar nesse momento diz respeito ao lugar ocupado pelas telenovelas a partir do final da década de 1960, particularmente aquelas transmitidas pela TV Globo. Embora as telenovelas tenham começado a ser transmitidas pela emissora em 1965, somente em finais da década de 1960 as produções passaram a delinear uma postura crítica, trazendo os problemas populares às telas e abordando questões que tratavam das desigualdades sociais e econômicas nas cidades e nos campos, das greves, e também temas que diziam respeito às práticas comportamentais, as chamadas “ideias novas e avançadas”. Essa renovação de interesses se deu, em grande parte, devido à nova leva de roteiristas – quase todos originários do universo radiofônico – que passaram a integrar a equipe da TV Globo, inaugurando uma tendência que desbancou os “melodramas mexicanos” escritos e adaptados pela cubana Glória Magadan.

Com a demissão de Magadan em 1969, os dramalhões de cenários exóticos, protagonizados por personagens exagerados foram deixados pra trás, e a Globo apostou todas as fichas em um novo formato estético, que trouxesse a temática nacional e a realidade do cotidiano às telas. Livre das extravagantes amarras folhetinescas impostas por Magadan, o caminho estava aberto para ascensão de uma jovem estreante no plano das telenovelas. Mesmo sem filiação partidária e com uma tímida – e até resistente – atuação política na vida pública, Janete Clair apresentava forte crítica social em suas obras, talvez por isso tenha sido considerada pela comunidade de informações uma “notória figura de esquerda nos meios artísticos e intelectuais”. Vale lembrar que o fato de ser casada com Dias Gomes, um reconhecido membro do Comitê cultural do PCB, sem dúvida constituiu elemento determinante no levantamento do perfil da autora.

A novela *Irmãos Coragem*, um dos seus maiores sucessos de audiência, foi contextualizada pela agência central do Serviço Nacional de Informações – SNI como uma

174 NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, Brasil, 2, fev. 2002.

Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280>. Acesso em: 10 fev 2013.

trama que tinha como pano de fundo um clima de violência e tensão social, predispondo a “audiência à revolta, pelo que vê e ouve, e à frustração, pelo que sabe existir e não pode remediar”. Por detrás do informe, que tinha como objetivo avaliar a transmissão da novela pela Rádio Nacional para Amazônia, é possível vislumbrar aspectos importantes relacionados à mentalidade militar brasileira:

‘Irmãos Coragem’, enquanto levada ao ar pela televisão, exerceu preponderantemente sua influência nociva no público da cidade, o qual, por se constituir classe de relativa cultura, é, de certa forma, menos suscetível de ser influenciado negativamente pela mensagem revolucionária contida na novela.

A transmissão da novela para Amazônia, pela Rádio Nacional, órgão do governo, se confirmada, poderá vir a exercer influência negativa nos habitantes da região, geralmente pessoas de reduzida instrução, e, por isso mesmo, se constituindo num campo mais fértil para a propagação de ideias espúrias.¹⁷⁵

Ao mesmo tempo em que se fundamenta em uma concepção extremamente rasa e preconceituosa do campesinato, concebido como classe ignorante e por isso facilmente suscetível a qualquer tipo de doutrinação, o oficial militar parece reconhecer o potencial ameaçador presente no campo. Ou seja, embora o camponês seja interpretado como indivíduo incapaz de desempenhar por sua própria conta ações políticas que levem à transformação social, há o risco de ser corrompido e assim engrossar as fileiras revolucionárias.

É importante considerar que não muito tempo antes, a vitória da Revolução Chinesa em 1949, e principalmente da Revolução Cubana em 1959, configuraram experiências que evidenciaram o papel fundamental desempenhado pela população do campo no processo revolucionário, tornando-se não apenas uma inflexão a desafiar as teses marxistas ortodoxas, mas principalmente uma referência mundial para a esquerda revolucionária.

Em Cuba, a revolução se desencadeou a partir da ação bem sucedida de criar múltiplos focos de guerrilha rural, estratégia que inspirou diversos movimentos de esquerda ao redor do (terceiro) mundo, e que no Brasil teve sua expressão emblemática na guerrilha do Araguaia, estabelecida na região amazônica – por coincidência, a mesma estação de transmissão de *Irmãos Coragem*. Vale lembrar que o informe do serviço de informações foi produzido em 1972, justamente ano em que começavam a ser implantadas na Amazônia operações militares para desarticular o movimento guerrilheiro. As representações

¹⁷⁵ Documento de informações nº 1122. Agência Central do Serviço Nacional de Informações. 01 novembro de 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

ameaçadoras das facções revolucionárias na selva amazônica sem dúvida povoaram o imaginário das forças armadas. Talvez o motivo pelo qual o agente de informações tenha se mostrado tão apreensivo com a possibilidade de veiculação de uma trama revolucionária pelas ondas do rádio, um dos meios de amplo alcance popular na região.

No âmbito literário, parece ter sido o caso, por exemplo, do processo de censura de *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós. A preocupação com a possibilidade de eclosão de uma guerrilha urbana e rural transparece em um dos pareceres censórios que embasou a determinação do Ministro Armando Falcão, em 1977, pela proibição de publicação e circulação do livro em todo o território nacional, além de apreensão de todos os exemplares expostos à venda. Na avaliação dos técnicos de censura Carlos Lúcio Menezes e José Antônio Pedroso,

Com passagens intercaladas, rápidas, ‘Em câmara lenta’ não apenas apresenta os fatos, como exalta a participação dos envolvidos, levados à subversão por falso ideal. Aponta como falha a não dinamização da guerrilha rural, o que supõe o prosseguimento do ‘trabalho’ por outros grupos. Enfim, mostra a desvalorização da vida ante um ideal guerrilheiro; incita ao aliciamento da juventude para a guerrilha e subversão; proclama a mobilização para as guerrilhas urbana e rural, nutrindo o ódio contra a autoridade, colocada em plano de simples inimigo.¹⁷⁶

Se a comunidade de informações preocupava-se significativamente com a teledramaturgia de Janete Clair, é possível mensurar o incômodo provocado pelas produções de artistas-intelectuais de maior engajamento político-partidário. Preocupada em incorporar as novas tendências da indústria televisiva e absolutamente determinada a investir no filão mercadológico das telenovelas, a TV Globo arrebanhava para si uma surpreendente leva de artistas e intelectuais de esquerda, figurando na linha de frente nomes como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Lauro César Muniz, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst e Ferreira Gullar, entre outros.

Pode-se dizer que neste momento, iniciava-se uma transformação significativa nas tramas novelescas e mesmo na produção televisiva, um movimento em torno da politização da estética – ou da estetização da política.

Todos esses intelectuais e artistas expressaram uma produção cultural hegemonicamente de esquerda, comprometidos com a arte engajada: os que não foram filiados ao PCB, mantiveram relações estreitas com militantes e simpatizavam com o partido.

¹⁷⁶ Parecer apenso ao processo MJ 039327/78, referente ao pedido de liberação do livro *Em Câmara Lenta*, assinado pelos técnicos de censura Carlos Lúcio Menezes e José Antônio Pedroso, 22 de julho de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Recursos.

À exceção do “criador solitário” Dias Gomes, que, apesar de se identificar com o grupo manteve uma trajetória de relativo isolamento, todos possuíram vínculos com o movimento do teatro político surgido na década de 1960, mais precisamente os círculos de dramaturgia nacional-popular como o grupo Opinião, o paulistano Teatro de Arena, e sua dissidência, o Centro Popular de Cultura da Une (CPC).

Assim, o entrelaçamento entre a arte engajada e a proposta nacional-popular marcava a produção cultural e a estratégia de engajamento político não somente desses intelectuais ligados ao PCB, mas de toda uma geração que acreditava na arte como elemento fundamental no processo de conscientização revolucionária. Com efeito, podemos dizer que a atuação marcante dos artistas e intelectuais de esquerda estava inserida em um fenômeno contestatório mais amplo, envolvendo as transformações em curso mundo afora.

Para além das características específicas assumidas em cada contexto, o emblemático “Maio de 68” pode ser considerado o *leitmotiv* dos movimentos contestatórios que irromperam em todo o planeta. Do “Maio Francês” à “Primavera de Praga”, os manifestantes brandiam estandartes insurgindo-se contra todas as formas de autoritarismo, controle e repressão, seja no campo político, cultural ou artístico. Impulsionados principalmente pela juventude, o não-conformismo e os anseios de rebeldia traduziram-se em questionamentos e novas experiências relacionadas ao âmbito comportamental, que compreendiam desde os modos de vestir até as vivências libertárias com a sexualidade e com o uso de substâncias alucinógenas. A produção artística e intelectual da época certamente incorporou as questões emergentes desse ambiente contestatório, o que, para a comunidade de informações significava uma ameaça prenhe de “ideias novas” e “avançadas”.

Nesse sentido, para os agentes de informação, as telenovelas escritas por comunistas configurariam uma estratégia de propagação de “novas teses a serem discutidas pela audiência” como intuito de provocar o “desfibramento da juventude” e a dissolução da família e assim, chegar ao poder.

No mesmo ano de 1971, um agente de informações se mostrava apreensivo com as consequências da influência comunista nos meios de comunicação, uma tática do comunismo internacional que servia à “consecução de sua política expansionista”:

Não é, pois, de se estranhar que os meios de comunicação social no Brasil sofram influência comunista. Elementos infiltrados, agindo habilmente para burlar a censura, vão conseguindo corromper a sociedade, disseminando mensagens, muitas vezes oriundas do exterior. Assistimos, hoje, ao desmoronamento dos

conceitos fundamentais da sociedade. A juventude, mais suscetível à ação psicológica, vai sendo iniciada em meio a doutrinas espúrias importadas, no uso de drogas e tóxicos, no incitamento à indisciplina e a desordem¹⁷⁷.

Podemos tecer algumas considerações interessantes a partir do ofício, aparentemente redigido por um agente de menor patente dentro da hierarquia da Agência Central do SNI. Um primeiro aspecto a assinalar é a representação do comunismo como um inimigo estrangeiro, uma tese que possui bastante proximidade com o tema da infiltração. As mensagens, “muitas vezes oriundas do exterior”, eram inoculadas nos organismos sociais através da ação clandestina dos agentes infiltrados, comunistas que serviam aos propósitos expansionistas do imperialismo soviético.

Um traço comum na composição da representação do comunista é a estruturação dos seus movimentos envoltos em um cenário de sombras, trevas e escuridão que traz à lembrança as imagens de complôs e conspirações tramados em esconderijos secretos. Transfigurado em espião moscovita, o comunista age sorrateiramente às escondidas, procura colocar em funcionamento suas maquinações de maneira a não ser notado; em outras palavras, é quase invisível. E essa alegoria fantasmagórica se revela ameaçadora, uma vez que o poder da invisibilidade é da ordem do sobrenatural, uma força, portanto, com a qual não se pode disputar facilmente.

Além do vínculo estabelecido entre a disseminação da imoralidade nos meios de comunicação e a estratégia comunista de solapamento da instituição familiar, podemos perceber no trecho mencionado acima uma referência ao uso de drogas entre a juventude, uma tópica recorrente nos informes provenientes dos órgãos de informação. É possível ilustrar essa versão mais extremista que perpassava as análises dos órgãos de informações através de um informe do SNI que trazia uma análise de *Os Degenerados*, um livro indicativo da difusão irrefreável de publicações erótico-pornográficas que acometia todos os cantos do país:

Tem-se observado que está proliferando, em todo o país, a venda de livros erótico-pornográficos, altamente atentatórios à moral e aos bons costumes. [...] As aberrações e inversões sexuais e a pregação subliminar de dissolução da família, constantes dos conteúdos dos livros em questão, ao narrarem, crua e detalhadamente, relações sexuais entre pais e filhos, ou entre estes, dão mesmo a impressão de que a ‘idéia mãe’, que norteia esse gênero de literatura, está em lançar o caos e a degradação na célula básica da nação – a família. [...] É sabido que,

¹⁷⁷ Informação nº 0880/971/SNI/AC, 5 de maio de 1971, enviada pelo ministro da Justiça ao diretor-geral do DPF em 13 de julho do mesmo ano. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

dentro da tática comunista de conquista de um povo, está a desagregação do mesmo, através do incentivo, não só à corrupção e aos tóxicos, como, primordialmente, da deturpação das normas básicas sociais e morais que regem a família, o que é conseguido pela exploração do sexo.¹⁷⁸

Assim, o tema da utilização de drogas associada a uma ação tática do movimento comunista internacional, visando, com sua propagação, a fragilização da juventude e a desestruturação da família para assim facilitar a conquista de todas as nações do mundo, era uma construção explorada especialmente nas análises dos agentes de informação. A tática do uso de drogas alucinógenas e entorpecentes pela juventude vinculada a uma estratégia comunista aparecia nos exames censórios geralmente como uma prática relacionada às aceleradas transformações comportamentais em curso na época, dissolvido em um contexto mais amplo da “revolução de costumes”.

É significativo constatar que a temática do mito da conspiração comunista não esteve presente somente no discurso de agentes de menor patente de um importante órgão governamental como a agência central do SNI. Essas análises pareciam circular mesmo entre os escalões mais baixos das subdivisões dos Comandos Regionais militares, como os batalhões de caçadores e de infantaria. Parece ter sido esse o caso do informe expedido no ano de 1973 por oficiais do 28º batalhão de caçadores (Aracaju-SE). Os militares advertiam sobre a movimentação suspeita de “elementos hippies e andarilhos” por diversos estados brasileiros, os quais estariam estabelecendo contato com agentes do movimento comunista internacional. Na oportunidade em que foram detidos para averiguações, os militares conseguiram detectar que por detrás

da sua simplicidade aparente, utilizada como engodo ou história-cobertura, havia um outro tipo de elemento, mais perigoso, com atividades e missões pré-determinadas, entre elas, até mesmo, as que vão de encontro à segurança nacional, pelo seu caráter ou tendências subversivas.¹⁷⁹

Através das declarações prestadas por um dos andarilhos detidos em Fortaleza, teria sido apurado que na cidade de Manaus “tem ocorrido o contato de alguns hippies com um

¹⁷⁸ Informação nº 351/75, de 5 de junho de 1975. Informe da Agência Central do SNI contendo exame do livro *Os Degenerados*, de autoria de Oliver Ruston. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁷⁹ Pedido de Busca nº 034 S/2. 2º Seção do 28º Batalhão de Caçadores (Aracaju - SE) do IV Exército - 6º Região Militar (Bahia e Sergipe), 16 abril 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

indivíduo de nacionalidade russa, a respeito de práticas subversivas”¹⁸⁰. Averiguou-se ainda que o agente russo providenciara algum dinheiro ao grupo e, além disso, havia prometido para todos eles uma viagem à Rússia com todas as despesas pagas. Não é preciso dizer que os militares recomendaram a todos os órgãos governamentais que ficassem atentos ao deslocamento desses “elementos” armados com “fins espúrios”.

Através dos dois episódios narrados acima, podemos perceber que outro elemento amplamente explorado no imaginário anticomunista diz respeito à representação do comunismo como uma “doutrina exótica”, importada, estrangeira ou alienígena, termos que buscam reforçar o seu caráter antibrasileiro, estranho à realidade e à tradição política e social brasileira.

Fabricada em países distantes, o comunismo empregava a corrupção da sociedade como estratégia para atingir o seu objetivo principal, subjugar todos os países do mundo à sua “doutrina espúria”. Mais precisamente, durante a maior parte do século XX, a URSS foi projetada como a sede mundial irradiadora das perigosas ondas revolucionárias, tendo perdido essa centralidade no imaginário anticomunista à medida que, a partir do final da década de 1960, outras potências passavam a engrossar as fileiras vermelhas. Nesse ponto, é interessante observar que o discurso anticomunista não exprimia as distintas realidades – e rivalidades – dos países comunistas, antes pelo contrário: ao homogeneizar os contextos soviético, cubano ou chinês, revestia de unicidade e coesão o “bloco comunista”, fortalecia a representação da conspiração internacional orquestrada por Moscou.

É importante mencionar ainda que a imagem do comunismo associado à infiltração estrangeira guarda semelhanças estruturais com metáforas biológicas que concebem a organização social como um organismo vivo, sujeito a enfermidades e moléstias que enfraquecem o seu estado de saúde.

Na versão mais próxima à dimensão física da metáfora, a corporificação do mal comunista manifestava-se através da ação nociva causada pela inoculação de vírus, germes e bactérias, agentes infecciosos responsáveis pela transmissão de males e doenças ao organismo. Ao penetrarem o corpo social, os elementos invasores buscavam destruir suas defesas imunitárias e debilitar sua estrutura fisiológica, a ponto de comprometer a integridade e o funcionamento de todo o organismo. Impulsionada particularmente pelo flanco judaico-

¹⁸⁰ Pedido de Busca nº 034 S/2. 2º Seção do 28º Batalhão de Caçadores (Aracaju - SE) do IV Exército - 6º Região Militar (Bahia e Sergipe), 16 abril 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

cristão, a versão mais mística desenha o comunismo como uma devastadora epidemia, representada nas metáforas bíblicas da peste, praga e flagelo, noções que evocam as catástrofes e martírios que acometeram a população do Antigo Testamento em punição à desobediência e ao pecado.

Tingidas com conotações patogênicas ou contagiosas, as ações comunistas foram retratadas em cores fortes dentro do repertório anticomunista, uma temática incessantemente explorada até os anos 1960, momento em que “as representações sobre o tema tendem a ser menos dramáticas, com menor propensão a usar imagens superlativas e exageradas”¹⁸¹. É interessante observar que, se por um lado, nas décadas de 1930 e 1940 as metáforas biológicas circularam com muita intensidade no imaginário anticomunista brasileiro, por outro, nos documentos pertencentes ao serviço de censura da ditadura militar essa tópica de fato parece perder a sua força para a metáfora bélica¹⁸². Como veremos adiante, a “guerra revolucionária” será travada em um campo de batalha no qual o inimigo comunista recorrerá a todos os meios para atingir o adversário, valendo-se até mesmo das armas psicológicas.

Nesse sentido, além do “aprimoramento das técnicas de propaganda, de informação, de educação e de relações públicas” e do “extraordinário desenvolvimento tecnológico, principalmente nos meios de comunicação”, um dos principais fatores a auxiliar os comunistas na conquista dos seus objetivos seria a “consolidação da psicologia e da sociologia como ciências”¹⁸³. Para este agente do serviço de informações seria justamente a vantagem conferida pela posse desses elementos que teria embasado a declaração proferida por Vyshinsky¹⁸⁴ na ONU, em 1954: “não venceremos o ocidente por meio da bomba atômica. Venceremos com qualquer coisa que o ocidente não compreende – as nossas cabeças, as nossas ideias, a nossa doutrina”.

¹⁸¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: O anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002, p. 53.

¹⁸² Os estudos de Eliana Dutra e Rodrigo Patto Sá Mota tratam com propriedade a representação do comunismo como um agente patológico, sobretudo na primeira metade do século XX. Cf. DUTRA, Eliana de Freitas. **O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: O anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

¹⁸³ Informação nº 0880/971/SNI/AC, 5 de maio de 1971, enviada pelo ministro da Justiça ao diretor-geral do DPF em 13 de julho do mesmo ano. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁸⁴ Andrey Vyshinsky filiou-se ao partido social democrata russo quando jovem, tendo se aproximado dos bolcheviques depois da Revolução de 1917. Formado em Direito, Vyshinsky tornou-se promotor público na década de 1930, tendo processado muitos dissidentes do governo stalinista. Nomeado Ministro das Relações Exteriores em 1949, sobreviveu as expurgos que se seguiram à morte de Stalin em 1953 e continuou como o representante soviético na ONU.

Vale dizer ainda que o mesmo oficial, recorrendo à suposta fala de um dos principais líderes da Revolução Russa, apregoava veementemente que era

através desses meios [psicológicos] que eles tentam, com sucesso, em todo o mundo, tornar realidade a observação feita por Lenine, em 1917:

‘Daqui a cinqüenta anos os exércitos deixarão de ter grande sentido. Teremos corrompido suficientemente os nossos adversários antes que o conflito armado se desencadeie, de forma que o aparelho militar do adversário não possa ser utilizado na hora própria’.¹⁸⁵

Como mencionado, a questão da “guerra psicológica” torna-se uma tópica bastante comum no discurso militar da época, muitas vezes associada à ideia da propagação da imoralidade nos meios de comunicação, supostamente uma das principais táticas comunistas. O suposto “extremismo ideológico” e a “dissolução dos costumes” apareciam conectados no discurso anticomunista às diversas mudanças de natureza comportamental que estavam em curso à época, amplificadas nos programas de televisão que “exploravam os dramas familiares” e o “enaltecimento de elementos socialmente deslocados” e nas publicações que versavam sobre “a desagregação da sociedade, a decomposição da família e a preparação psicológica para ações diversas”.

No início dos anos 1970 havia uma particular preocupação com o que estava sendo veiculado na televisão, a exemplo do lançamento da série *Os maravilhosos anos de sessenta* pela TV Globo, um programa “aprovado pela censura, para exibição em qualquer horário, onde são enaltecidos os regimes socialistas, mostrado os problemas do racismo, e destacadas as explosões de violência”.

Além do seriado, o polêmico programa de auditório capitaneado por Flávio Cavacanti, transmitido ao vivo nos domingos à noite pela TV Tupy do Rio e com retransmissão nacional pela Embratel, constituía uma preocupação constante da comunidade de informações.

Chamou a atenção um novo quadro do programa *Flávio Cavacanti*, verdadeiro “achincalhe dos valores da nossa música popular do passado”, onde dois júris, – um composto por artistas antigos e outros por jovens – julgavam as performances musicais dos candidatos. O quadro logo em seguida destinava-se à apresentação de músicas de festivais, um formato que possuía o “aparente objetivo” de reunir material para a gravação um LP, mas que na verdade tinha a finalidade “promover um grande número de artistas de esquerda,

¹⁸⁵ Informação nº 0880/971/SNI/AC, 5 de maio de 1971, enviada pelo ministro da Justiça ao diretor-geral do DPF em 13 de julho do mesmo ano. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

conhecidos pelas suas músicas de protesto, contrárias à Revolução de 1964 e de apoio à propaganda subversiva”¹⁸⁶. Para a comunidade de informações, os quadros se interconectavam na medida em que o primeiro deles buscava destruir a imagem de “ídolos populares e culturais do Brasil”, enquanto o outro intencionava “substituí-los por artistas ideologicamente contrários ao regime e à formação cristã do nosso povo”¹⁸⁷. A engenhosidade da combinação dos quadros em questão responderia à “propaganda comunista do tipo ‘informação difusa’, muito empregada na ação de contracultura empreendida pelo Partido”.¹⁸⁸

Como de costume, os artistas apontados como responsáveis pelo processo subversivo em curso no programa Flávio Cavalcanti eram as mesmas figuras carimbadas que circulavam no discurso anticomunista e despontavam na cena cultural brasileira. As apresentações de Chico Buarque, Tony Tornado, Gal Costa, Gilberto Gil e “outros, todos de esquerda e contrários à revolução de 1964”, faziam parte de um movimento mais amplo, estando relacionadas à promoção de espetáculos em universidades, uma prática que estaria de acordo com as resoluções tomadas pelo comitê central da “organização comunista ‘União Internacional dos Estudantes’”.¹⁸⁹

No que tange ao âmbito comportamental, outra interpretação presente no discurso da comunidade de informações refere-se à homossexualidade, objeto que serviu de argumento para o SNI cobrar uma atuação mais rigorosa da censura nos meios de comunicação. No ano de 1972, em um informe indicativo do temperamento preconceituoso e extremado compartilhado pelos órgãos de informação, o SNI manifestava “a estranheza que tem causado a liberalidade da censura” em relação à promoção do homossexualismo na imprensa e na televisão e denunciava a “invasão dos lares por essa estranha fauna”, sobretudo nas noites de domingo, momento em que o telespectador só tinha a opção de assistir o carnavalesco Clóvis Bornay, no Programa Silvio Santos ou os costureiros Denner, no Programa Flávio Cavalcanti e Clodovil, na Buzina do Chacrinha:

¹⁸⁶ Informação nº [ilegível] do Centro de Informações do Exército. 17 outubro 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁸⁷ Informação nº [ilegível] do Centro de Informações do Exército. 17 outubro 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁸⁸ Informação nº [ilegível] do Centro de Informações do Exército. 17 outubro 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

¹⁸⁹ Informação nº [ilegível] do Centro de Informações do Exército. 17 outubro 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

Além da masculinidade dúbia dos citados personagens, confirmada pelos traços femininos, expressões faciais duvidosas e voz em falsete, procura-se apresentá-los como ‘entendidos’, ‘sumidades’ etc., criando em torno dos mesmos uma imagem socialmente aceita e respeitável.¹⁹⁰

A incômoda presença dos jurados, que não detinham “os mínimos de requisitos morais para servirem de ‘modelos, ‘arquetipos’ ou ídolos”, serviria como um exemplo nocivo à juventude, a quem somente poderiam “influenciar no sentido negativo e indesejado”.

Justamente no momento em que desencadeava-se “um grande esforço em todo o país com o objetivo de moralizar os costumes e resguardar a família da obscenidade”, a presença desses indivíduos em programas de televisão refletia de maneira negativa na opinião pública e desafiava o governo. O agente de informações encerrava o documento julgando que “a censura federal deveria ser mais rigorosa a respeito do assunto, proibindo a veiculação de notícias” que versassem sobre homossexualidade em todo o país¹⁹¹.

Para a comunidade de informações, a televisão se configurava em instrumento cuja eficácia não se poderia desprezar, uma vez que, acima do papel de exibir “aves raras”, ela “tem a missão fundamental de educar pelo exemplo, influir e moldar o comportamento, sobretudo da infância e adolescência”. Subsiste na comunidade de informações, durante toda a década de 1970, uma preocupação constante com a presença de matérias e programas que tratassem do homossexualismo. É justamente o caso do *Jornal do Gay*, considerado um periódico que publicava “notas e reportagens ligadas ao homossexualismo tentando conceituá-lo como atividade normal”, editado pelo mesmo grupo que publicava *Lampião*, jornal supostamente “contrário ao regime e destinado ao movimento estudantil”.

As associações tecidas entre a prática homossexual e a ação subversiva podem ficar mais evidentes no documento quando somos informados que a oficina PAT (Publicações e Assistência Técnica Ltda) – a mesma que edita o *Jornal do Gay*, “imprime uma grande quantidade de jornais da ‘imprensa nanica’, de conhecida linha contestatória e subversiva, vem demonstrar um esquema perfeito, consoante as teses marxista-leninistas, que visam à derrocada das instituições, não só políticas como sociais, do mundo ocidental”¹⁹².

¹⁹⁰ Informação C. nº 013121, 13 de abril 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

¹⁹¹ Informação C. nº 013121, 13 de abril 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

¹⁹² Informação nº 490/78 de 9 de junho de 1978. Processo Confidencial 100045/78. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos.

Assim como as “ideias novas e avançadas” que seduziam a juventude brasileira, as publicações e programas que veiculavam discussões sobre orientação sexual, especialmente a propósito das relações homoafetivas, traziam à tona uma sensação de ameaça, “podendo suscitar controvérsias indesejáveis e abrir perspectivas perigosas para a conduta individual de elementos propensos ao homossexualismo”¹⁹³. Podemos perceber que em meio às importantes transformações comportamentais que acompanhavam a “modernidade”, os segmentos conservadores se mostravam particularmente atemorizados com a ação “perniciosa e liberalizante” desempenhada por determinados grupos – como o movimento hippie e o homossexual – que ganhavam força e espaço na sociedade e passavam a contestar, em diversas frentes, os ideais pequeno-burgueses.

Um verdadeiro “elogio à homossexualidade masculina”, o artigo publicado em 1978 na Revista *Isto é*, que tratava sobre o lançamento de um jornal destinado ao público gay, foi considerado chocante “para os moldes educacionais da sociedade brasileira” pelos órgãos de informação. De acordo com o informe, a matéria na revista insinuava também que o Brasil era “um local favorável ao desenvolvimento das atividades homossexuais”, e ainda contava com entrevistas de “diversos elementos” onde eram mencionadas “frases e expressões de encorajamento aos homossexuais que ainda vivem às escondidas, para que assumam sua condição”.

Entre os entrevistados na dita reportagem, figuravam Denner Pamplona de Abreu, estilista que “declara ter inventado a frescura no Brasil”, o cenógrafo Vlado Pereira, “criador do cartão de crédito gay”, e Ney Matogrosso, “conhecido cantor que declara gostar muito de mulher como gosta de homem”. Com efeito, a imagem dos entrevistados retratada no informe da comunidade de informações demonstra como o tema era tratado preconceituosamente na base do deboche e do sarcasmo, e, o mais relevante para esta análise, infere um suposto liame entre a ação comunista e a exploração da homossexualidade:

A análise sumária dos itens anteriores permite concluir:

a) Mais do que a propaganda do jornal a ser lançado, é notado um esquema de apoio às atividades dos homossexuais. Este apoio é baseado, em sua quase totalidade, em órgãos de imprensa sabidamente controlados por esquerdistas. Aliando-se a este fato a intenção dos homossexuais de se organizarem em

¹⁹³ Informação nº 490/78 de 9 de junho de 1978. Processo Confidencial 100045/78. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos.

movimentos e ocupar um lugar certo – inclusive politicamente –, pode-se estimar alto interesse comunista no proselitismo em favor do tema.¹⁹⁴

Em vários documentos produzidos ao longo da década de 1970, a comunidade de informações demonstrou um claro interesse nas matérias veiculadas na imprensa e na televisão com o objetivo de tentar traçar e cercar os passos do movimento homossexual, relatando suas atividades e denunciando sua ação “perniciosa e maléfica”. Nesse sentido, a associação de uma nova ordem no âmbito dos costumes impulsionada por certos grupos da sociedade a uma ação sistemática de investida comunista, se constituiu em um elemento presente nos informes produzidos por órgãos do governo militar, muitos deles difundidos para a DCDP visando um enrijecimento da censura no campo político.

A abrangência da influência comunista sobre diversos segmentos e instituições parecia não ter limites, tal como uma praga que se alastra de maneira incontrolável, a “distorção ideológica” se estendia em todas as direções e domínios, seja no campo dos costumes, na estruturação da família ou mesmo nos estabelecimentos de ensino.

No campo cinematográfico, o serviço de informações preocupava-se com a exibição de filmes que traziam “mensagens de crítica e de sátira a costumes, tradições e instituições” e outros da mesma natureza de *A Batalha de Argel*, que “narram com riqueza de detalhes aspectos de guerrilha urbana que podem se constituir em perigosos incentivos e ensinamentos”.

Com efeito, a influência da esquerda na produção cinematográfica nacional e a circulação no Brasil de filmes provenientes de países socialistas se configuraram referências bastante recorrentes nos documentos do serviço de censura, o que expressa a centralidade assumida pela questão política naquele período compreendido entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970. Como assinalado nas páginas anteriores, além do âmbito teatral e televisivo, o âmbito cinematográfico constituía um ambiente particularmente sensível à censura política praticada pela DCDP, sobretudo quando lembramos a forte disposição dos órgãos de informação e repressão em perseguir a vanguarda artística e cultural dessas áreas. A partir de um roteiro dos mais inusitados, veremos a seguir de que maneira todas essas sequências se desenrolam no discurso de um dos mais eloquentes representantes do serviço de Censura, o Chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler.

¹⁹⁴ Informação nº 490/78 de 9 de junho de 1978. Processo Confidencial 100045/78. AN/RJ. Fundo DSI/MJ. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos.

Em toda a trajetória do serviço de censura de diversões públicas ao longo do regime militar, o tenente-coronel Muhlethaler certamente figurou como uma das personagens mais militantes e engajadas dentro do SCDP. Incansavelmente e com frequência, o chefe do SCDP preparava inúmeros ofícios e comunicações e encaminhava para vários órgãos do governo, na maioria das vezes ao Ministério da Justiça, ao diretor do DPF, e a órgãos de informação. Aparentemente, as insistentes queixas de Muhlethaler ao diretor da Polícia Federal, seu superior imediato, surtiram efeito, pois este reportava sua insatisfação aos Ministérios da Justiça, Relações Exteriores e da Educação e Cultura.

Com fiel espírito cívico, o chefe do SCDP procurava manter os seus superiores informados dos serviços executados no âmbito da censura, advertindo sobre questões dignas de atenção, consideradas importantes para a “defesa da pátria e da moralidade”:

a constante remessa para o SCDP de filmes nacionais de longa metragem com conteúdo de natureza subversiva constitui grave problema com o qual [se] 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.¹⁹⁵

Indignado, Muhlethaler relatava em tintas fortes a labuta do serviço de censura, que, por sua vez, respondia incansavelmente às investidas esquerdistas com a interdição ou com a imposição de um grande número cortes nas películas. Apesar do rigor com que eram tratados os filmes de cunho subversivo pelas autoridades censórias, determinados produtores e diretores brasileiros teimavam em produzir obras “de propaganda de guerra ideológica adversa ou de guerra revolucionária”, e o que considerava pior, algumas delas seriam financiadas com recursos dos próprios órgãos governamentais e estabelecimento bancários estatais (realizo um análise mais detida dessa produção no Capítulo 4 desta dissertação). Felizmente, a assessoria jurídica da Polícia Federal não acolheu a sugestão de Muhlethaler, uma solução que consistia em punir criminalmente os cineastas nacionais apenas pela tentativa ou atos preparatórios da produzir filmes subversivos. Para a assessoria jurídica, parecia inviável a instauração de qualquer processo crime contra o suposto autor do ilícito, já que, se o cineasta submete a película ao exame da censura e se conforma com a decisão

¹⁹⁵ Ofício nº 296/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, ao diretor-geral do DPF, 29 maio 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

proferida, não há que se falar em propaganda subversiva por lhe faltar o elemento necessário para consumação, a exibição ou tentativa de exibição do filme¹⁹⁶.

Alguns meses depois desta notícia, em outubro de 1969, Muhlethaler escrevia novamente ao diretor da Polícia Federal para contar em detalhes a insólita visita que recebera no seu gabinete, uma senhora que se apresentara como importadora de filmes de países socialistas. Embora não deseje tornar a leitura um tanto áspera com tantas citações ao longo do texto, acredito que este é um dos momentos em que vale a pena reproduzir o trecho, que traz uma interessante – e talvez um pouco delirante – representação acerca da infiltração comunista nos meios de comunicação:

Referida personagem – insinuante e envolvente – afirmou que fôra convidada para representar a indústria cinematográfica de vários países socialistas, tendo, inclusive, realizado uma viagem à União soviética e Estados da ‘Cortina de Ferro’ 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.¹⁹⁷

Embora os elementos presentes no documento sirvam à mesma lógica estrutural que anima o mito da infiltração comunista, podemos perceber uma nova temática, personificada na “insinuante e envolvente” senhora.

Tida como única portadora do pecado original no mito bíblico de Adão e Eva, a representação da mulher como ser lascivo e traiçoeiro possui grande força no imaginário anticomunista. Disposta a lançar mão de todas as armas de sedução, a mulher tem nas mãos o obscuro poder de persuasão, capaz de submeter mesmo o espírito mais contumaz à causa revolucionária.

Vale ressaltar que facilmente a concepção do comunista como sedutor nos conduz ao tema da imoralidade, uma vez que através da propagação da devassidão e licenciosidade os revolucionários conseguiriam desencadear o “defisbramento” da juventude e a dissolução da família, propósitos imprescindíveis à ascensão ao poder.

¹⁹⁶ Informações do parecer da assessoria jurídica do DPF ao chefe do SCDO, 12 junho de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações e do Ofício nº 530/ 69, do Ministro da Justiça Gama e Silva para o diretor do DPF, 30 de setembro de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

¹⁹⁷ Ofício nº 587/69. Comunicação do Chefe do SCDP enviada ao diretor do DPF Federal. 24 de outubro de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

Ainda em 1969, Muhlethaler relatava à direção do DPF uma interessante notícia, a fim de que fossem tomadas, junto aos órgãos de informações, as providências que, a seu ver, o caso exigia.

Enviados a trabalho pelo serviço de censura ao Mato Grosso do Sul, um técnico de censura e um agente auxiliar da polícia federal se encontravam na cidade de Bela Vista quando captaram, através de um rádio de pilha de curto alcance e em sons límpidos e sem interferências, uma estação de rádio clandestina que parecia conclamar o povo à revolução:

O locutor – de voz pausada e grave – irradiava um manifesto do Partido Comunista Brasileiro, tecendo impropérios contra o govêrno do país e, conclamando os trabalhadores, estudantes, artistas e camponêses para uma luta armada objetivando a derrubada do que chamava de ‘ditadura do terror’. No intervalo da leitura do manifesto, a estação apresentou um trecho de uma música marcial, vibrante, assemelhando-se à ‘internacional comunista’.¹⁹⁸

Ao final da leitura do manifesto, o locutor convidava os ouvintes para sintonizar a estação nos dias seguintes, no mesmo horário e na mesma banda de onda.

O mito da infiltração comunista nos meios de comunicação aparece ainda em diversos momentos na documentação, inserido em narrativas similares e fundado em uma estrutura comum. Julguei que a seleção apresentada aqui, retirada principalmente da seção de informações sigilosas da DCDP, compõe os exemplos mais expressivos. Espero que tenha sido o suficiente para consubstanciar a ameaça representada pelos “agentes infiltrados”, um dos aspectos do imaginário anticomunista presente na censura às diversões públicas. Como último exemplo da maneira com a qual esse mito era mobilizado, analiso um caso diverso, dessa vez proveniente de uma carta endereçada ao próprio Ministro da Justiça, Armando Falcão, escrita no final do ano de 1976.

O missivista começava sua carta elogiando a ação moralizadora do Ministro no campo da literatura, logo em seguida registrava sua indignação no tocante a um caso bastante conhecido e polêmico à época: *Feliz Ano Novo*, de Rubens Fonseca, havia sido liberado pela censura em 1975 e um ano depois teve sua publicação e circulação proibida em todo o território nacional por ordem de Armando Falcão:

Não li e jamais leria livros como Zero, Feliz ano novo e outros que tais. Aliás, é [o] bastante um superficial estudo de fisionomia para se ver que um escritor como o tal Ignácio Loyola não passa de um lombrosiano perigoso. E ainda usando o nome

¹⁹⁸ Ofício nº 422/69-SCDP. Informação do SCDP ao DPF. 7 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

de um santo! Excelência, até isso deveria ser proibido! O nome de um santo doutor da Igreja!¹⁹⁹

Com minúcias, relatava que um dia, por acaso, – já que não tinha “dessas mórbidas curiosidades” – folheou na livraria um dos livros que o Ministro havia proibido, tendo constatado que era mesmo um “livreco, editado em Brasília mesmo, feio e desajeitado”. No entanto, o missivista teve sorte de folhear outro livro, editado ali mesmo, em Goiânia, tendo sido adotado “até no Instituto de Educação de Goiânia e em outros colégios estaduais”. O livro em questão chamava-se *O Planeta do Silêncio*, de Anatole Ramos, editado e publicado por sua própria Editora, a *Barão de Itararé*. O missivista alertava Armando Falcão de que a coisa “já começava aí”, uma vez que o “falso barão” autor do livro, era na verdade “um perigoso comunista gaúcho chamado Apparício Torelli”.

Serriamente preocupado com o uso que poderia ser feito do subversivo livro, o vigilante missivista advertia que o livro, cuja história apenas “aparentemente” tratava de discos voadores, no fundo nada mais era

que pregação subversiva, onde o autor procura ridicularizar os generais brasileiros, formar uma péssima imagem de nossa Polícia Federal e, ainda, fazer proselitismo em favor de um suposto planeta onde reina uma liberdade caricata e dirigida por cérebros poderosos. Não é difícil a alguém de mediana inteligência descobrir que esse planeta do silêncio não é outro lugar que a União Soviética, onde o silêncio realmente existe, mas como algo imposto a ferro e fogo pela NKVD [...] Um livro perigoso, Excelência, que deveria também figurar no *index* desse expurgo moralizador e cívico com que V. Exa. vem limpando o nosso cenário literário. Um livro que não pode cair nas mãos inocentes de crianças dos colégios estaduais e municipais, sem que se cometa, com isso, um terrível crime de lesa-pátria.²⁰⁰

Diante de um bombardeio de imoralidade atirado pelos programas de TV e publicações pornográficas, a preocupação com a formação moral de toda uma geração de crianças e adolescentes era uma tópica recorrente no discurso da censura e das pessoas que enviavam cartas à DCDP. Segundo essas representações, a juventude era considerada dotada de espíritos inexperientes e ingênuos, especialmente suscetível à influência maléfica de doutrinas subversivas e das ideias licenciosas e imorais que invadiam as páginas de revistas e as telas da TV e dos cinemas.

Chama atenção no relato também o fato de tratar da infiltração comunista em estabelecimentos de ensino, uma área pouco citada na documentação analisada. Além disso,

¹⁹⁹ Carta ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhada à DCDP, 30 de dezembro de 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁰⁰ Carta ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhada à DCDP, 30 dez. 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

também é curioso notar que um discurso contundente como esse – e com esse nível de detalhamento – seja proveniente de um segmento civil, aparentemente sem vínculos com entidades militares.²⁰¹

A partir deste momento, encetarei alguns comentários sobre a natureza dos documentos acima analisados, uma abordagem que pode ajudar a tornar mais nítidas as ligações estabelecidas entre a censura de diversões públicas e os diversos órgãos do governo militar.

Os documentos utilizados, nesse capítulo, todos referentes ao final da década de 1960 e meados dos anos 1970 consistem, em sua maioria, em pedidos de informação trocados entre a censura federal e a comunidade de informações, sobretudo do Centro de Informações do Exército. Nesse período, o conteúdo principal das matérias versadas dizia respeito à informes sobre o conteúdo político de filmes e peças teatrais e a vinculação partidária e ideológica de atores, cineastas, músicos e dramaturgos.

Como venho procurando demonstrar nesse trabalho, tópicos de conotação estritamente político-ideológica, como o mito da infiltração comunista nos meios de comunicação ou da propagação da imoralidade como estratégia para ascensão do poder comunista, ressoaram mais intensamente e com maior eloquência nas representações produzidas pelos agentes dos serviços de informações do governo militar do que nas análises dos censores da DCDP. Sustentar esta tese, contudo, não implica afirmar que esta dimensão política não percorreu o âmbito censório, pelo contrário, esteve presente na justificativa de muitos pareceres censórios. Trata-se, de um lado, de assinalar a importância para o governo militar da disseminação de certos valores, práticas e normas que teriam por finalidade a legitimação e consolidação de uma ordem autoritária e, do outro, compreender o lugar estratégico ocupado pela comunidade de informações nessa arquitetura. De certa maneira transpondo as funções atribuídas aos sistemas de inteligência, a comunidade de informações parece ter se tornado uma espécie de campo de produção e disseminação de um discurso extremista do qual se municiava para exigir determinadas ações e influenciar as decisões de

²⁰¹ Pelo que foi possível apurar, o remetente é um civil, cronista e sócio do *Diário da Tarde*, na década de 1950 e diretor do jornal *Folha de Goiás* na década de 1960, periódico que desempenhou um papel importante na veiculação da campanha anticomunista, sobretudo a partir de 1943, quando o jornal é incorporado aos Diários Associados, de Francisco de Assis Chateaubriand. Cf: FAVARO, Tereza Cristina Pires. As páginas anticomunistas do jornal *Folha de Goiás*. In: III Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí: História e Diversidade Cultural, 2012, Jataí. **Anais eletrônicos**. Jataí: Congresso de História UFG. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20\(110\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20(110).pdf)>. Acesso em 10 fev 2013.

outros setores do governo militar. Como vimos, esse expediente foi amplamente empregado pelos agentes de informação com a pretensão de constranger a DCDP a praticar uma censura de cunho político ideológico, municiando-a com um vasto leque de informações, argumentos e representações que serviriam para justificar ou legitimar esse tipo de conduta.

Os informes produzidos pelos centros de informações das Forças Armadas eram distribuídos para vários órgãos do governo – um processo chamado no jargão militar de “difusão” –, e assim chegavam à diretoria da Polícia Federal e ao gabinete do chefe do serviço de censura, que, por sua vez, reproduzia cópias para todas as regionais. Embora não compartilhe da audaciosa opinião de Inimá Simões, para quem “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”, acredito que seja bastante razoável supor que o conteúdo manifesto nos informes produzidos pela comunidade de informações tenha exercido alguma influência no pensamento, nas convicções e na maneira de agir de alguns censores. Da mesma maneira, em função da complexidade desta trama, seria simplista supor que essa influência tenha incidido de forma totalmente absoluta nas práticas dos agentes censórios, sem desvios ou questionamentos.

Dentre os discursos analisados que deixam em evidência as preocupações da censura de diversões públicas com questões político-ideológicas, podemos depreender que uma quantidade significativa foi elaborada pelos ocupantes do cargo de chefia dentro da DCDP – a exemplo do coronel Muhlethaler, representante da ala mais radical do serviço de censura²⁰². No entanto, os representantes do alto escalão não foram os únicos a internalizar e mobilizar, no dia-a-dia, diversos componentes dos valores anticomunistas, autoritários e patrióticos disseminados pelas forças militares. Certamente, certas visões de mundo relacionadas ao campo político passam a existir compartilhadas por muitos censores, que buscavam materializá-las na sua prática cotidiana. Visões de mundo que estavam também difundidas entre outros setores e instituições sociais de matriz conservadora, como a Igreja.

Com isso, quero dizer que, em meio ao tenso ambiente político da época, marcado por acirradas disputas ideológicas, muitos censores transmitiram suas posições e convicções político-ideológicas através dos seus pareceres. Quero registrar que ao se lidar com os milhares de pareceres produzidos pelo serviço de censura durante a existência da DCDP, sem

²⁰² E aqui vale chamar atenção para a própria patente militar do chefe da DCDP, um indicativo da natureza das tramas tecidas entre o âmbito das forças armadas e a Censura.

dúvida vamos nos deparar com certo número de vetos, cortes e proibições justificados com base em argumentos de cunho político-ideológicos. Obviamente, o objetivo deste trabalho não é empreender um estudo pormenorizado desses pareceres, inclusive uma expressiva parcela da bibliografia que trata da censura às diversões públicas já produziu sua análise a partir deste tipo de fonte.

Embora muitos casos de veto a obras artístico-culturais tenham alcançado bastante repercussão no grande público, alguns deles tornando-se mesmo emblemáticos da época ditatorial, a proposta a seguir é tornar a experiência imanente, ao rés do chão. A ideia é cruzar alguns episódios, com o intuito de transmitir, ilustrar – e demonstrar – as múltiplas formas de manifestação da questão política e de envolvimento da censura com outros órgãos do governo. Se, na grande maioria das vezes, a dimensão político-ideológica na censura de diversões públicas parece se manifestar provocada por pedidos dos órgãos de informação, em alguns casos a iniciativa partia da própria DCDP, como veremos. Sem dúvida, entre o final da década de 1960 e meados de 1970, os argumentos político-ideológicos mobilizados pela censura para justificar suas decisões são mais fortemente sentidos, enfraquecendo-se na medida em que o regime militar caminhava para o seu fim. Para tentar expressar esse aspecto de modo mais preciso, procurei, na medida do possível, tratar os casos a seguir em sequência cronológica. Retornemos, portanto, aos festivais da canção.

Antes do golpe militar de 1964, e antes mesmo de protagonizar uma das cenas mais marcantes na mais memorável edição do Festival da Música popular Brasileira da Record, João Lutfi, mais conhecido como Sérgio Ricardo, já figurava como um reconhecido compositor e musicista, tendo desempenhado um papel fundamental no processo de renovação da música popular em defesa uma “nova” versão da bossa nova, herdeira do samba, mas desta vez com caráter nacionalista e comprometimento político. Dentro deste movimento político-cultural, Marcos Napolitano aponta *Um senhor de talento*, álbum lançado por Sérgio Ricardo em 1963, como uma das obras fonográficas brasileiras que traduzia no momento a “tentativa de estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma bossa nova ‘nacionalista’, que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de Reformas de Base do governo Jango”²⁰⁵. Certamente por representar uma peça-chave no processo de formulação e afirmação da canção engajada nacionalista, Sérgio

²⁰⁵ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Ed. Annablume, 2001, p. 35.

Ricardo se tornou, depois do golpe, um artista bastante visado pela censura às diversões públicas e órgãos de informações.

Depois de solicitar ao Departamento de Ordem Política e Social o encaminhamento de informações levantadas sobre Sérgio Ricardo e ser informado que o autor não constava fichado no órgão, o nosso já conhecido coronel Aloysio Muhlethaler, indignado com tal falha, prontamente começou a redigir uma resposta ao diretor do DOPS. Muhlethaler escrevia para comunicá-lo que, “cumprindo o seu fiel dever cívico”, ele mesmo havia encaminhado um ofício ao delegado regional do DPF “solicitando providências no sentido de que o compositor Sérgio Ricardo seja fichado no D.O.P.S face as suas atividades subversivas, ao compor músicas com mensagem contrária aos interesses nacionais”²⁰⁴. Embora esse episódio expressivo da iniciativa e do grau de autonomia com a qual agia a chefia do SCDP tenha se passado no ano de 1968, poucos meses antes do recrudescimento do regime com a instauração do AI-5, a perseguição censória a Sérgio Ricardo continuava presente ainda cinco anos depois.

Em 1973, a DCDP escrevia a sua descentralizada na Guanabara para recolher algumas informações complementares sobre o novo disco do cantor, no qual estariam presentes canções de protesto, uma delas com “apologia ao terrorista Lamarca”. Como mencionado anteriormente, além de letras musicais e outros produtos culturais, a DCDP era responsável pelo processo de liberação de todo o material de divulgação relacionado à obra. Assim, a DCDP questionava também a edição do disco de Sérgio Ricardo, “mostrando na capa a boca do cantor coberta com um retângulo branco, e, no interior da mesma, a reprodução dos lábios como que transmitindo algo que não poderia ser dito”²⁰⁵, como vemos na *imagem 6*.

Além de solicitar as explicações de Sérgio Ricardo ao respeito do sentido que pretendeu dar às letras, a DCDP enviou um pedido a SCDP da Guanabara para que intimasse o cartunista mineiro Caulos, autor da capa do disco, para prestar informações sobre o significado da montagem fotográfica.

²⁰⁴ Ofício nº 393/68-SCDP, 18 de outubro de 1968. Do chefe do SCDP ao diretor do DOPS. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²⁰⁵ Pedido de busca nº 002/73 – DCDP, 31 de julho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.



Imagem 4: Capa do LP *Sérgio Ricardo*: Piri, Fred, Cassio Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo. Arte gráfica de Caulos. Continental, 1973.

Em um extenso depoimento prestado ao serviço de censura, Sérgio Ricardo informava que uma das músicas em questão, *Calabouço* – que só pelo título provocativo já havia levantado suspeitas – tinha a intenção de contestar os veículos de comunicação que eram guiados unicamente por uma lógica mercadológica, e nesse contexto, “a impossibilidade de se cantar inteiramente o que se deseja”. Já Luiz Carlos Coutinho, o responsável pelo design da capa, explicava que a montagem relembra um fato acontecido em 1967 durante o III festival da música da Record, momento em que o cantor, debaixo de uma torrente de vaias, foi impedido de cantar *Beto Bom de Bola*, e, enfurecido, quebrou o violão e atirou na plateia:

Tratava-se de um artifício gráfico com a intenção de despertar a curiosidade do público para o conteúdo da embalagem, no caso, o disco, fazendo um trocadilho visual com o fato que marcou a carreira do autor do disco (Sérgio Ricardo) por ocasião de um festival da canção realizado pela televisão Record, em São Paulo, em que o referido cantor foi impedido de cantar pelo auditório do teatro e que o boneco desenhado na capa, aparentemente impede o cantor de cantar sua música, porém, vai ouvi-la no disco conforme está desenhado na parte interna do álbum, mas, agora na intimidade de seu lar, e que pode ser verificado que a foto da capa daquele disco foi tirada no referido festival.

Apesar de Caulos associar diretamente a capa ao episódio do Festival – o que é um comportamento bastante compreensível tendo em vista as circunstâncias em que se encontrava –, é possível realizarmos outra leitura, na qual a imagem simboliza, de maneira muito criativa, as arbitrariedades da censura. Podemos perceber que no canto inferior direito há um personagem carregando uma tarja, como se estivesse a sair de cena. Pela ação em andamento, podemos avaliar que a figura possivelmente representa um censor; mas a suposição parece realmente se confirmar quando abrimos a contracapa e nos deparamos com a referida personagem sentada em um banquinho, como que a escutar atentamente todas as músicas que se encontravam encerradas na tarja, representada na *imagem 7*.

Seja pelos argumentos alegados pelo autor da capa, seja por receio de conferir maior publicidade à obra e ao autor com a proibição do LP – alternativa mais provável –, o serviço de censura acabou por liberar o disco²⁰⁶.

²⁰⁶ Segundo a biografia presente no *site* do cantor Sérgio Ricardo, os órgãos de repressão do governo o intimaram, juntamente com Caulos, porque queriam saber “porque de Sérgio aparecer na capa com a boca cortada, e o que pretendia dizer com o refrão ‘cala a boca, moço’ de sua música *Calabouço*. Ambos se defendem com explicações ‘intelectualizadas’, como era o costume dos artistas intimados, driblando a ignorância dos censores. O disco continua circulando, mas sua execução é proibida pela censura”. Cf. Sérgio Ricardo. Disponível em: <<http://www.sergioricardo.com/?area=biografia&id=8>> Acesso em: 22 jan 2013.



Imagem 5: Contracapa do LP *Sérgio Ricardo: Piri, Fred, Cassio Franklin e Paulinho de Camafeu* com Sérgio Ricardo. Arte gráfica de Caulos. Continental, 1973.

Inclusive, um dos aspectos relevantes quando examinamos a prática censória nesse período é o fato de que muitas produções críticas ao regime ou mesmo consideradas “ímorais” estavam circulando livremente pelo país. No entanto, a percepção de que o veto poderia constituir uma medida ineficaz, servindo de “estratégia de marketing” das obras proibidas, é um aspecto interessante da política assumida pela censura às diversões públicas, geralmente a partir dos anos 1970. E alguns artistas e empresários, de fato, aproveitavam a oportunidade de autopromoção. Assim, por exemplo, algumas edições dos livros ameaçadoramente “pornográficos e licenciosos” de Cassandra Rios exploravam o fato dela ser a “autora mais proibida do Brasil”, como vemos na *imagem 8*.

A princípio, podemos nos impressionar com a “incompetência” ou “deslizes” da censura ao deixar de vetar tantas obras importantes no período, mas em grande medida isso acontecia devido à percepção de que a proibição poderia surtir o efeito contrário, e não porque o serviço de censura estivesse totalmente repleto de funcionários despreparados.

Outra questão relevante diz respeito às relações entre a censura e os órgãos de segurança. Muitas vezes, o material relativo ao exame censório de uma obra era solicitado pelos órgãos de repressão com o intuito de constar como prova contra os indiciados nos autos dos inquéritos policiais militares - IPMs. Pelo que foi possível perceber através da documentação, a DCDP nunca se recusou a fornecer os pareceres, como nos acontecimentos relatados a seguir.

Em março de 1970, o inspetor chefe da delegacia de serviço de ordem política e social – SOPS solicitava ao SCDP da Guanabara que encaminhasse os pareceres referentes ao filme *Manhã Cinzenta*, material necessário para compor o inquérito militar no qual o produtor do filme, o cineasta e documentarista baiano Olney São Paulo, figurava como indiciado²⁰⁷. Os pareceres de filme eram arquivados nas dependências da DCDP em Brasília – divisão exclusivamente responsável pela área de censura cinematográfica, fato que explicaria certa demora no processo de envio – e o parecer chegou às mãos do SOPS com quase oito meses de atraso, constando todos os argumentos que justificaram a interdição e a apreensão de todas as cópias do filme:

Filme nacional de protesto, documentando os choques estudantis com policiais, na Guanabara, notadamente no ano de 1968, quando aqueles tumultos chegaram ao

²⁰⁷ Parecer de 13 fev 1970. Anexo do Ofício nº200/D/SOPS/DR/GB/DPF/70. Do Inspetor Chefe do SOPS ao DCDP. 21 de outubro de 1970. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

auge. O filme tem um objetivo: indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial contra 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.²⁰⁸

O IPM em questão era relativo ao primeiro caso de “sequestro de avião” ocorrido no país, na data emblemática de oito de outubro de 1969. O episódio, bastante conhecido, foi promovido por quatro membros do Movimento Revolucionário 8 de outubro – MR-8, uma ação bem sucedida de interceptação de um vôo da *Cruzeiro do Sul*, quando voava da cidade de Belém à Manaus, desviando seu itinerário para Cuba. A única conexão deste episódio com o cineasta Olney é o fato de um dos militantes do MR-8, Elmar Oliveira Soares, que era vinculado à Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, estava em posse de uma cópia de *Manhã Cinzenta* e a teria exibido para os passageiros durante a viagem. Foi justamente a partir daí que os problemas do cineasta começaram. Com a ajuda das informações fornecidas pela DCDP ao SOPS, Olney São Paulo foi detido por cerca de dois meses sob acusação de ter produzindo um filme subversivo, além de ter sofrido uma série de represálias, como a suspensão dos direitos políticos e a demissão do cargo de funcionário do Banco do Brasil²⁰⁹. O cineasta já suspeitava que seu filme não seria liberado devido ao conteúdo político presente na obra, e por isso não havia submetido o filme à análise da DCDP.

O episódio *Manhã Cinzenta* parece ter sido o único caso no qual um cineasta respondeu a um IPM por causa de um filme não exibido, mas que serviu como prova de acusação no processo. Já *Manhã Cinzenta* teve sua divulgação proibida em todo o território nacional, mas, apesar disso, conseguiu ser exibido clandestinamente em diversos festivais fora do país²¹⁰.

²⁰⁸ Parecer de 13 fev 1970. Anexo do Ofício nº200/D/SOPS/DR/GB/DPF/70. Do Inspetor Chefe do SOPS à DCDP. 21 de outubro de 1970. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²⁰⁹ O parecer do filme está presente em relatório constante no IPM assinado pelo inspetor Waldemiro Francisco de Souza, chefe da Delegacia do SOPS da Guanabara, conforme o IPM 601/10 SOPS Guanabara, processo nº 44/70. A cópia do relatório do inquérito 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 do Banco do Brasil. Resposta ao Pedido de Busca n. 321, CISA, de 07 de julho de 1970. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²¹⁰ SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999, pp. 122-127 e JOSÉ, Ângela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. São Paulo: Quartet, 1999.

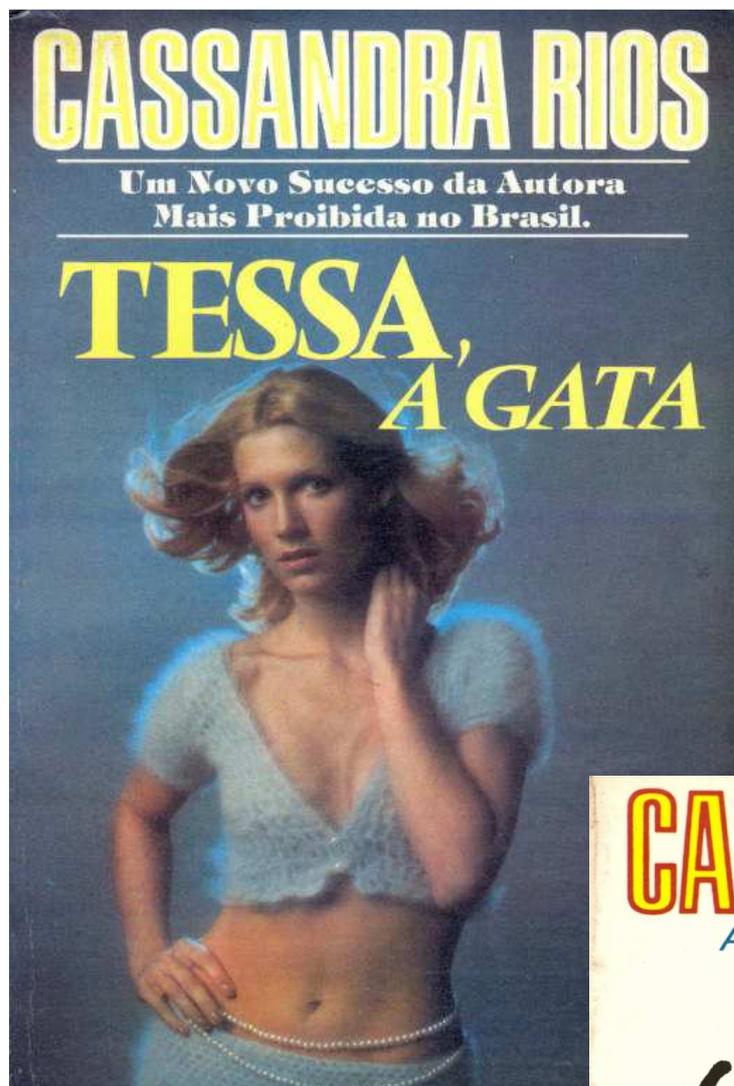


Imagem 6: Capa dos livros *Tessa, a gata* e *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios. Coleção lançada pela Editora Record no fim dos anos 1970, com destaque para a chamada: *A Autora mais Proibida do Brasil*.

Outro episódio, este bastante singular e expressivo das múltiplas posturas assumidas pela censura, é referente ao filme *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Motivado por suspeitas da presença de “conotações subliminares de caráter subversivo” no filme *Os Inconfidentes*, o Serviço Nacional de Informações questionava a DCDP sobre a liberação do filme, requisitando o teor dos pareceres censórios. Nos pareceres, a única questão levantada pelos censores dizia respeito ao trecho do filme no qual era pronunciada a frase “precisamos tomar cuidado para que o poder não caia nas mãos dos militares”²¹¹. Foi justamente “devido a essa frase, numa perfeita compreensão da sua função” que os censores, apesar de terem conhecimento que obra teria sido baseada nos diálogos feitos com material recolhido dos *Autos de Devassa*, acharam conveniente ouvir a opinião de um professor de história indicado pelo Ministério da Educação, o qual confirmou que “a película retratava fielmente aspectos da inconfidência mineira e estava bem conduzida”. Escrevendo em termos audaciosos e palavras claras, de maneira inédita e surpreendente os censores retornavam a resposta ao SNI destilando uma fina ironia:

Considerando ainda que a frase em causa, curta e inserida em uma cena muito movimentada, em uma reunião, sem ter sido enfatizada [sic], não poderia ser interpretada como uma referência ou crítica a atual situação do país, que deve ser colocada muito acima de interpretações exageradas, a censura do DPF, com o concordo do seu diretor-geral, expediu o certificado liberatório, optando pela impropriedade a menores de 10 anos[...].

Quanto ao ‘dado conhecido’ de que há suspeita de que o filme apresente conotações subliminares de caráter subversivo, seria difícil negar, em um filme que trata do tema da Inconfidência Mineira, seu caráter subversivo.

O que a censura do DPF tem em vista é escoimar, e mesmo interditar, as referências negativas ideológicas ao atual regime do país.²¹²

Em outra ocasião, em setembro de 1972, no Ceará, um agente da polícia federal encaminhava para a direção DPF, em Brasília, um recorte do que considerava uma estranha propaganda de uma peça de teatral veiculada no *Jornal do Brasil* (*imagem 9*). Para o agente, a referente propaganda disposta como se encontrava, colocada na forma inversa da escrita comum, pode passar despercebida inicialmente, mas “grava de forma indelével depois de observada, levando à considerações sobre o significado do conceito ‘azul’, ali colocado como

²¹¹ Informação s/nº/72 – DCDP, de 10 de julho de 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²¹² Informação s/nº/72 – DCDP, de 10 de julho de 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

bem estar social, em contraposição ao conceito da China Vermelha”²¹³. Bastante desconfiado do anúncio, o agente recomendava uma profunda análise do caso pelo serviço de informações, além de uma pesquisa nos jornais para observar se outras mensagens eram veiculadas ao público de forma semelhante, uma vez que, embora a peça tivesse sido aprovada pela DCDP, esta “nem sempre atenta para o conteúdo político do texto, e seu próprio título”²¹⁴.

Ao ser convocado para prestar informações sobre o processo de censura da peça teatral, o serviço de censura divergiu das suspeitas levantadas pelo agente e justificou que *A China é Azul* de fato foi devidamente liberada, uma vez que “não há qualquer conotação política, nem ofensas aos bons costumes, para cujos aspectos a DCDP nunca deixou de estar atenta”.

Em outra oportunidade, mais uma vez provocada por um representante da comunidade de informações, a DCDP esclarecia as intrigantes suspeitas de um agente do centro de informações do exército.

Tal agente, bastante apreensivo com o potencial subversivo do fato, relatava que em Porto Alegre, a Rádio Continental tocava a canção *Glândula, Vila Morena*²¹⁵, interpretada por Nara Leão, com insistência, diariamente e no mesmo horário – entre as 12h e 13h –, música que “foi a senha para o desencadeamento da Revolução em Portugal, e hoje, representa naquele país como que um símbolo nacional”²¹⁶. O relato chegou às mãos do diretor substituto do DOPS em Brasília, que, por sua vez, solicitou à DCDP que se manifestasse em relação ao caso que vinha causando preocupações aos órgãos de segurança. Para a censura, a execução da canção em horários regulares foi considerada um fato sem maior importância, e no que tange à divulgação da música, a DCDP informava que não houve motivos que justificassem sua interdição, sendo a letra liberada e até mesmo gravada por Roberto Leal.

²¹³ Encaminhamento nº 0462/SI/SR/CE/972, anexo do Pedido de Busca nº 1510, 26 de setembro de 1972. Assunto: “A China é azul”. Centro de informações do DPF. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²¹⁴ Encaminhamento nº 0462/SI/SR/CE/972, anexo do Pedido de Busca nº 1510, 26 de setembro de 1972. Assunto: “A China é azul”. Centro de informações do DPF. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²¹⁵ No documento do CIE, o agente utiliza a expressão “glândula” para designar o título da canção, no entanto, o nome correto é “*Grândola, Vila Morena*”, em referência à Grândola, pequena vila portuguesa situada na região do Alentejo.

²¹⁶ Informação Confidencial nº 2002/74 – CIE, provavelmente originária da III Seção Militar, localizada em Porto Alegre. 25 de novembro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.



Imagem 9: Anúncio no *Jornal do Brasil*, edição de 11 de setembro de 1972

Já em setembro de 1973, por conta própria, a DCDP comunicava ao serviço de informações do DPF que havia fortes indícios da existência de um grupo de cineastas de tendências esquerdistas que estava empenhado em produzir filmes documentários no Brasil, com fins subversivos.

A revolucionária equipe de produção era composta por Jean Rouch, francês que teria aprendido com o cineasta russo Eisenstein a técnica de filmagem justaposta e subliminar, e que voltaria ao Brasil em breve para ministrar um curso de elaboração de documentários “visando ensinar aos brasileiros como mostrar conflitos regionais”²¹⁷.

A DCDP argumentava que sob a alegação de estarem realizando um “cinema verdade”, no fundo tinham como fim “mostrar a realidade social deprimente, para dispor o público espectador à reação, à revolta, à ação contra as autoridades”. Já o colega de Rouch, Pierre Kast, viria ao Brasil para entrar em contato com universitários previamente escolhidos por Vinícius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gal Costa e outros, com os quais teria acertado a realização do filme *Polichinelo*, “cujo roteiro aborda conflitos socioeconômicos em áreas do nordeste brasileiro”.

Além dos personagens mencionados, estavam listados Glauber Rocha – que havia reunido em Paris cineastas brasileiros para debater sobre a censura no Brasil –, Gabriel Garcia Márquez, que estaria elaborando o roteiro destinado a um filme de Ruy Guerra e, por fim, Louis Malle, pertencente ao mesmo grupo subversivo de Pierre Kast e personagem que dispensava maiores apresentações, uma vez que “sua obra cinematográfica subversiva traça o seu retrato, uma vez que a sua luta ideológica já o levou várias vezes à prisão, junto com Jean-Paul Sartre. Ele está atento para as ‘jornadas de documentários brasileiros’”²¹⁸.

Com efeito, embora na maioria das vezes fosse a comunidade de informações quem fornecia a ficha de artistas à DCDP, nesse caso, a própria censura se encarregou de levantar um perfil de cada membro da equipe.

Assumindo características bastante próximas de um serviço de informações, a censura também alertava as instâncias superiores sobre a existência de uma organização que funcionava em Havana “cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto”. Avaliando as estratégias subliminares utilizadas na canção

²¹⁷ Sobre a relação entre censura e cinema engajado, ver o Capítulo 4 desta dissertação.

²¹⁸ Informe nº 007/73-DCDP/DPF, 13 de setembro de 1973. Enviado ao centro de informações do DPF. Assunto: atividades de cineastas estrangeiros. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

de protesto, a DCDP identificava que “palavras com sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc.,” eram os termos recomendados para este tipo de música, uma vez que seu conteúdo visava “a facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato freqüente com outras manifestações culturais”. Com a mesma disposição de espírito, no final de 1975, o dirigente do DPF tranquilizava o Ministro Armando Falcão, sobre a realização de um evento com a finalidade de obter recursos que se destinariam aos presos políticos, uma vez que já havia instruído ao SCDP de Niterói que boicotasse a realização do evento, fazendo “toda série de exigência possível, com o fim de dificultar ou impedir sua realização”²¹⁹.

No mesmo ano de 1975, o diretor do DPF escrevia novamente a Armando Falcão submetendo à sua consideração a situação em que se encontrava o disco fonográfico *Direitos humanos no banquete dos mendigos*, “editado com finalidade beneficente, mas de conteúdo político, pelas mensagens de propaganda subversiva que contém”²²⁰. Moacyr Coelho explicava ao Ministro que, embora o DPF possuísse autorização legal para não autorizar a gravação, não o fazia devido à possibilidade de repercussão negativa na mídia, uma vez que 50% da renda da venda do disco seria destinada ao Centro das Nações Unidas no Brasil²²¹. Em um dos pareceres, aparentemente lamentando a interdição de uma obra beneficente como esta, o censor explicava que decidiu pela não liberação do disco porque

Infelizmente, a burla e a má fé prejudicaram a obra e envolveram a muitos com mensagens agressivas e subliminares, tornando-os coparticipantes e coresponsáveis pela propaganda subversiva da ordem de qualquer país onde se propague, pois, mesmo interpondo artigos dos direitos universais do homem, o faz de maneira negativa e instigadora das massas para uma revolta emocional, explosiva, e ao mesmo tempo se tornando presa fácil dos que se apresentam salvadores. É mais uma manobra internacional, tentando deixar os responsáveis

²¹⁹ Ofício nº 1398, de 31 de outubro de 1975. Do Chefe do DPF, Moacyr Coelho, ao Ministro Armando Falcão. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas.

²²⁰ Ofício 006/75 – DCDP 2 de janeiro de 1975. Do diretor do DPF ao Ministro da Justiça, Armando Falcão. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

²²¹ O diretor do DPF referia-se a uma das normas basilares da censura federal, o decreto Lei 20.493/1946, mais especificamente o seu art. 41, alínea “D”, que tratava da proibição da autorização de diversão pública sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica fosse capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes. De fato, a divulgação do disco foi proibida em todo o território nacional em janeiro de 1975.

pelo destino de um povo no chamado ‘DILEMA CORNUDO’ em que qualquer solução apresentada determina a ruína de quem a toma.²²²

Os protestos não acabam por aí, pois uma das composições presentes no LP, além de ferir as normas vigentes, afrontava as autoridades brasileiras e principalmente o trabalho da censura, nos trechos que diziam “você corta um verso, eu escrevo outro, olha eu de novo perturbando a paz”. O censor, absolutamente desolado perante este ato de ousadia que procurava envolver a todos sob o “apanágio da caridade”, achava lamentável que se brincasse com a ordem e com o bem estar de um povo – ainda por cima um povo necessitado! –, e por fim desabafava: “em vez de se dar um pão ou ensinar-lhes a pescar, tripudia-se de sua miséria, dando lhes uma pedra. Será que a subversão é a única solução; revoltar, irritar, é o único método para se matar a fome do mundo?”²²³.

Com as análises acima procurei não apenas evidenciar a existência das múltiplas relações cultivadas entre a censura e outros setores do governo, mas, principalmente, mostrar os impasses, tensões e as relações de força travadas nesse terreno.

A lógica nesse clima de incerteza parece ser de fato a da produção da suspeita, onde a comunidade de informações passa a reprimir não apenas os ataques políticos deferidos abertamente contra o governo, mas também a vigiar todos os espaços e indivíduos, principalmente aqueles pertencentes à esfera cultural, lugar propício para “infiltração dos agentes comunistas”²²⁴. De fato, a efervescência político-cultural da década de 1960 estava vinculada à “hegemonia cultural de esquerda”, apesar de todo esse arsenal mobilizado pelas forças direitistas conservadoras.

Em um ambiente marcado pela eterna vigilância, o serviço de informações mobilizava um amplo repertório de representações, produzia discursos inflamados, empregava métodos escusos, fabricava conspirações, fazia funcionar, enfim, todas as engrenagens da máquina de

²²² Parecer nº 22263/74, 02 de dezembro de 1974. Anexo referente ao ofício 006/75 – DCDP, do diretor do DPF ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, 2 de janeiro de 1975. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

²²³ Parecer nº 22263/74, 02 de dezembro de 1974. Anexo referente ao ofício 006/75 – DCDP, do diretor do DPF ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, 2 de janeiro de 1975. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

²²⁴ Duas análises sobre a incidência do fenômeno da “lógica da produção da suspeita” no campo da cultura podem ser encontradas em NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 fev 2013 e MAGALHÃES, Marionilde B. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Revista Brasileira de História**, v.17, n.34, p.203-20, 1997.

produção de suspeitas. Afinal, “mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita”²²⁵.

Assombrados por um perigo permanente, podemos constatar uma fixação obsessiva, neurótica mesmo, a conduzir os relatos presentes na documentação produzida pelos agentes de informações, fazendo com que percebessem referências inexistentes a mensagens subliminares ou agentes infiltrados em qualquer estação de rádio ou TV, em letras de música, livros, filmes ou peças teatrais. Justamente por partirem de uma lógica inflexível da desconfiança e da suspeita, um simples detalhe sem importância era o suficiente para fazer com que um agente da comunidade de informações se pusesse a escrever um ofício ao serviço de censura exigindo alguma providência.

Também devido a esse aspecto, os órgãos de informações do governo militar acabaram tornando-se uma espécie de instrumento de pressão, com a intenção de fazer com que a censura praticada pela DCDP “entrasse no jogo”, atuando com maior desenvoltura no campo político-ideológico²²⁶. Embora pareça ser impossível precisar a amplitude e a natureza da recepção desses discursos, apesar do explícito viés extremista e das análises visivelmente exageradas presentes no conteúdo de diversos documentos produzidos pela comunidade de informações, certamente esses ofícios não eram tratados com absoluta indiferença e descaso pelo serviço de censura.

Vale assinalar que embora os agentes da comunidade de informações tenham se mostrado ferrenhos propagadores do ideário anticomunista, não podemos dizer que essa mentalidade era representativa de toda a corporação militar, indistintamente. Talvez assumir esse pressuposto generalizante nos induza a uma percepção um tanto rasa do pensamento militar, supostamente uniformizado pela lógica da Doutrina de Segurança Nacional. Nesse sentido, embora a comunidade de informações tenha se configurado um importante centro

²²⁵ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 fev 2013.

²²⁶ Neste sentido, outros estudos já destacaram a pressão exercida pelos órgãos de comunicação no serviço de censura de diversões públicas durante o regime militar. Cf. GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008; MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão**: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Dissertação de mestrado no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

irradiador do discurso anticomunista, certamente essa mentalidade é representativa de segmentos específicos.

Busquei explorar ao longo deste capítulo de que maneira a censura experienciava os diversos aspectos do vasto universo do imaginário anticomunista, tentando mostrar a multiplicidade e a diversidade das relações tecidas entre a censura e diversas instâncias, como a comunidade de informações, os meios de comunicação e a classe artística. Procurei também trazer à tona os influxos e tensões que permearam essas relações: sem dúvida nenhuma, cada símbolo, cada imagem, cada argumento mobilizado por um desses segmentos tinha um propósito, obedecia à determinada agenda política. No capítulo seguinte, escolhi analisar de que maneira questões políticas e temas fundamentais do repertório anticomunista eram articulados nas correspondências enviadas à censura. Neste sentido, talvez o exame deste material nos forneça uma espécie de complemento do que foi tratado neste capítulo, contribuindo para uma interpretação mais refinada acerca da complexidade das relações e demandas tecidas entre o serviço censório e os diversos grupos sociais.

3. Em defesa da pátria, família e religião: a linha tênue entre moral e subversão

Em meio a um universo de mitos, ritos, símbolo e representações que compõem o amplo espectro do imaginário anticomunista, sem dúvida a temática moral figurou como uma das questões mais importantes e recorrentes ao longo do século XX. De acordo com tais representações, operando sub-repticiamente, os agentes comunistas buscariam alcançar as bases de sustentação do organismo social e subvertê-la, pois apenas através do esfacelamento da família, da autoridade e da moralidade conseguiriam estender os seus domínios ao redor do mundo.

Como percebemos no capítulo anterior, de modos distintos, este aspecto foi largamente explorado pela comunidade de informações e pelo serviço de censura às diversões públicas, no entanto, a mobilização destes argumentos não era exclusividade dessas instituições. Se a expressão mais contundente do discurso anticomunista – que associava a propagação da imoralidade nos meios de comunicação a um plano do movimento comunista internacional com vistas à conquista do poder – era difundida pelos órgãos do governo, este elemento, mesmo que em uma versão mais moderada, esteve presente no imaginário de diversos setores da sociedade.

Neste capítulo, a partir da análise do conteúdo das correspondências enviadas à DCDP, procuro perceber, por um lado, de que maneira o discurso mobilizado por determinados segmentos da sociedade foi atravessado por questões políticas e ideológicas, e por outro, quais seriam as relações, motivações e pretensões estabelecidas entre estas questões e a prática censória²²⁵.

²²⁵ Para uma análise que, trabalhando com documentação semelhante à utilizada neste capítulo, tenta também mapear como os segmentos da sociedade compartilhavam os valores e objetivos da ditadura (discordando de certa memória construída sobre o regime militar, que opôs ditadura e sociedade, colocando a última como refém ou vítima da primeira), ver FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In. **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 251-286. Outra referência importante é o estudo de Douglas Atilla Marcelino, que, se valendo de uma vasta quantidade de fontes desta natureza, apresenta um exame minucioso das cartas enviadas à DCDP durante a gestão de Armando Falcão no Ministério da Justiça, período que considera particularmente importante em relação à censura de livros, pois teria sido sob o seu mandato “que a atividade ganhou mais consistência e sistematicidade, haja vista suas grandes preocupações com o âmbito da moral e dos bons costumes”. Em relação às publicações consideradas eróticas, Armando Falcão teria recebido “uma considerável quantidade de correspondências de pessoas que viam suas atitudes como positivas na ‘defesa dos valores tradicionais da sociedade brasileira’”. Cf. MARCELINO, Douglas Atilla. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 10.

É importante dizer que dentro do extenso número de cartas enviadas à censura, a maioria demandava um enrijecimento da censura perante a suposta onda de imoralidade que ganhava terreno nos meios de comunicação. No entanto, neste capítulo, minha abordagem busca mapear as correspondências que apresentam um discurso no qual os argumentos políticos são destacados, focalizando a análise das cartas de alguns grupos que recorriam à censura para exigir uma atitude mais rigorosa a partir da associação entre as novas ideias, valores e comportamentos “libertários” que irrompiam nos meios de comunicação e uma pretensa ação dos inimigos da “Revolução Redentora de 1964”. Além de cartas com este tipo de conteúdo, trabalhei na última seção do capítulo com correspondências nas quais o missivista escrevia justamente para questionar a necessidade da própria existência da censura neste caso, vale dizer, os exemplares são realmente raros. Acredito que a análise dos argumentos presentes em cartas desta natureza pode nos ajudar a construir uma percepção mais nuançada sobre o processo de desmonte do aparato censório ocorrido ao longo da década de 1980.

Como veremos, a associação entre imoralidade e comunismo ganhou corpo nas cartas enviadas à censura por certos grupos conservadores, como entidades e lideranças católicas, organizações femininas, determinados grupos de militares, segmentos que acabaram tornando-se “aliados” da censura devido ao compartilhamento de valores e crenças semelhantes e em prol do combate contra o inimigo comum. Assim, diante das manifestações incisivas destes setores, podemos perceber que a impressão de que os revolucionários estavam empenhados em desestruturar a moralidade cristã e a instituição familiar era compartilhada não apenas pelos órgãos do regime militar, mas se mostrava presente entre diversos setores da população brasileira.

Claro, as aspirações, objetivos e propósitos que motivavam o discurso desses segmentos não eram os mesmos. Sem dúvida, assim como certas associações entre imoralidade e subversão foram instrumentalizadas por determinados grupos visando a consecução de fins políticos, também traduziram temores sinceros, exprimiram a convicção de um perigo real, representado na possibilidade dos inimigos revolucionários assumissem o poder político no país.

Para compreender a dinâmica do funcionamento e articulação dos grupos mencionados anteriormente, é preciso retomar brevemente o ambiente de radicalização ideológica que ganhava corpo durante o governo de João Goulart, um contexto

explicitamente marcado pela arregimentação e mobilização dos setores anticomunistas. As associações entre moral e subversão desempenharam um papel fundamental na mobilização contra o governo de Jango, configurando armas indispensáveis mobilizadas naquele momento por organizações de diversas naturezas – tanto as que haviam sido fundadas antes do governo Jango, quanto aquelas criadas em meio ao clima de radicalização pré-golpe. Na época, as especulações, fabulações e denúncias associando a derrocada moral à ação revolucionária tomaram conta não apenas das manchetes dos jornais, invadiram também as ruas, nas *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*.

De modo geral, essa campanha contra a ação comunista e em defesa da moral e dos bons costumes foi empreendida principalmente por associações femininas, entidades religiosas, a elite empresarial reunida no complexo Ipes/Ibad e pelas Forças Armadas, que também se valeram de uma retórica moralista para assinalar a extrema necessidade de uma “operação limpeza” nos órgãos públicos. Assim, esses grupos passavam a empreender uma campanha de “reerguimento moral” da sociedade, tendo como uma das suas principais bandeiras a proteção da família brasileira contra a “difusão da libertinagem” que adentrava nos lares através dos meios de comunicação, sobretudo através dos programas de televisão.

Como bem assinalou Douglas Attila Marcelino, apesar de cada segmento enfatizar uma dimensão específica no seu discurso – seja moral, familiar ou religiosa –, o pano de fundo comum a esses argumentos era a crença na instituição familiar como um dos pilares de sustentação da pátria²²⁶. Assim, qualquer tipo de ameaça aos valores tradicionais cristãos, às liberdades individuais e à propriedade privada – representada pela natureza “materialista-ateia” do comunismo e pelas próprias transformações comportamentais em curso – deveria ser combatida. Justamente por esses temores em comum, certos segmentos sociais se uniam em defesa de uma sociedade idealizada, pautada na nostalgia dos tempos passados, onde os valores cristãos, morais e familiares eram, pretensamente, respeitados.

²²⁶ MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 228.

3.1 A Cruzada cristã e o exorcismo do credo russo: cartas de entidades religiosas à censura

Desde os tempos de colônia, a Igreja Católica ocupa um lugar central na sociedade brasileira, exercendo grande influência na vida social, prescrevendo condutas, moldando crenças e valores e disseminando um incisivo discurso anticomunista entre seus fiéis e na sociedade, de maneira geral. Nas palavras de Carla Luciana Silva, as organizações católicas “tiveram uma contribuição fundamental para a formação dos imaginários que levaram à aceitação da necessidade de combate ao comunismo, e a sua ação marcou decisivamente as mais diversas posições anticomunistas”²²⁷.

Embora o anticomunismo configure um fenômeno relativamente recente, desde meados do século XIX algumas cartas encíclicas já tratavam o comunismo como um dos inimigos da Igreja. É sobretudo a partir da segunda metade do século XIX que diversas encíclicas com matéria doutrinária anticomunista passaram a ser editadas; dentre elas, as que podem ser consideradas as mais expressivas do espírito combativo da Igreja Católica contra os inimigos comunistas são a Encíclica *Rerum Novarum*, de 1891, e a *Encíclica Divinis Redemptoris*, de 1937. Ao longo do século XX, podemos perceber que a edição de cartas pastorais se revela um elemento de fundamental importância para o estudo do anticomunismo, pois estes documentos demonstram de que maneira as diretrizes presentes nos pronunciamentos papais eram aclimatadas ao contexto nacional²²⁸. Além disso, podemos perceber o surgimento de variados veículos de difusão da ideologia católica, como as ligas e publicações que congregavam intelectuais católicos, mobilizados para discutir sobre a solução “correta” para os problemas sociais do país.

Embora o discurso anticomunista da Igreja Católica comece a se radicalizar a partir do momento em que as doutrinas anarquista, socialista e comunista passam a ganhar terreno entre os sindicatos e movimentos operários, essa preocupação foi amplificada ainda mais nas décadas de 1940, com o crescimento do Partido Comunista no país e nos anos 1960, com a

²²⁷ SILVA, Carla Luciana. **Onda vermelha: imaginários anticomunistas brasileiros (1931-1934)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 88.

²²⁸ Algumas dessas Cartas Pastorais foram tratadas em: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002. p. 24-25.

acirrada conjuntura de polarização política²²⁹. Para este trabalho, interessa particularmente o enfoque nos desdobramentos da ação católica a partir do final dos anos 1960, momento de importantes transformações no plano dos costumes que certamente se mostram conectadas à reação conservadora e anticomunista na esfera religiosa. Talvez seja justamente em função dessas interconexões entre o imoral e o subversivo que podemos compreender a demanda, por parte dos religiosos, de uma censura de diversões pública atuante em duas frentes: tanto na defesa da “moral, dos bons costumes e dos valores familiares” quanto no combate à ação revolucionária, que propagava a difusão de obscenidades nos meios de comunicação visando principalmente a subversão da juventude.

Em 1972, um padre da cidade de Conselheiro Lafaiete enviava ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, o boletim quinzenal do Santuário Coração de Jesus de Conselheiro Lafaiete, aprovado pelo Arcebispo. O primeiro artigo, o qual o padre solicitava ser lido com maior atenção, intitulava-se *O mundo moderno conspira contra a sua fé* e procurava advertir aos cristãos que os meios de comunicação modernos configuravam os 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 tem o dever de avisar: não assistam!”²³⁰.

É interessante observar no boletim esta menção ao “dever” do padre, certamente um indicativo de que os sermões também podiam ser utilizados para mobilizar os fiéis a uma causa política. A associação da imoralidade à ameaça representada pela ação comunista nos meios de comunicação fica mais evidente no bilhete datilografado que acompanhava o boletim, no qual o padre pedia, “em nome de Deus, e da honra da pátria brasileira, a quem tanto amamos, que os intermediários da correspondência do Sr. Ministro, lhe façam chegar às mãos este boletim. É de 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!” (*imagem 10*).

Além de padres, grupos religiosos organizados também se dirigiam à censura, como a Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil, uma associação de leigos

²²⁹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002, p. 24.

²³⁰ Boletim enviado ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhado ao DCDP, Conselheiro Lafaiete, agosto de 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

católicos que enviou uma carta relatando sua preocupação “o avanço progressivo da licenciosidade, através de todos os meios de comunicação: imprensa, rádio, televisão, cinema e teatro”²³¹. Os marianos não haviam recorrido somente ao Ministério do Exército; enviaram cartas com “o mesmo brado de alerta” aos três poderes, em âmbito nacional, estadual e municipal, exigindo que todos se unissem para “um combate sem tréguas às publicações e espetáculos imorais” promovidos por

mercenários da dignidade e da honra nacional que não vêem ou não querem ver que a sua atuação concretiza as previsões do líder comunista chinês Chou-En-Lai: ‘Nós introduziremos a nossa doutrina comunista em qualquer país, penetrando através de pontos fracos do caráter do inimigo’. Esses pontos fracos entre nós são representados, sem dúvida, pela sensualidade, permitida ou tolerada, representando grave ameaça à Segurança Nacional.²³²

A noção de que havia uma conspiração por detrás da propagação da libertinagem nos meios de comunicação também foi compartilhada pelas *Mulheres Metodistas de Jundiáí*, que nos seus deveres de “mães e cristãs”, se dirigiram ao censor Coriolano de Loyola Fagundes, diretor da DCDP, para pedir a proibição da exibição de revistas pornográficas nas bancas de jornal:

Quer nos parecer que existem interessados em destruir a moral de nossa juventude, pois sabem eles que as crianças de hoje serão os dirigentes do país no futuro e onde a moral não existe também não existe a força de vontade para superar as dificuldades, quer sejam as normais da vida, ou as impostas por potências estrangeiras, que assim poderão encontrar presas fáceis para satisfazer suas ambições desmedidas.

Onde existe a devassidão, os povos perdem o sentimento de patriotismo, o respeito próprio e se enfraquecem. [...] Roma, que dominava o mundo, caiu quando a devassidão tomou conta dela.²³³

A referência à queda de grandes impérios provocada pela corrupção dos costumes como recurso para reforçar a ameaça representada pelas “potências estrangeiras” também era empregada pelos técnicos de censura, a exemplo de um censor que escrevia ao Ministro da Justiça, para quem

o mais grave, porém, é que se busca levar a sociedade brasileira a aceitar costumes morais de outras nações, cujas autoridades governamentais já se preocupam com o

²³¹ Carta enviada pela Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil ao general Fernando Bethlem, ministro do Exército, encaminhada à DCDP, Rio de Janeiro, 15 de março de 1978. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²³² Carta enviada pela Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil ao general Fernando Bethlem, ministro do Exército, encaminhada à DCDP, Rio de Janeiro, 15 de março de 1978. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²³³ Carta da Igreja Metodista em Jundiáí a Coriolano de Loyola Fagundes, diretor da DCDP, 26 de julho de 1985. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

declínio de seus estados, em consequência da degradação de suas sociedades. A História é mestra e nos ensina que a luxúria fez desaparecer povos, como os Assírios, e ruir impérios, como Grécia e Roma antigas.²³⁴

Outra associação composta por mulheres, a *União Cívica Feminina* (UCF), uma das entidades de presença destacada na campanha direitista articulada contra o governo João Goulart no início da década de 1960, também recorreu à censura para exigir um posicionamento mais rigoroso em relação aos cartazes das “porno-chanchadas”. Vale dizer que juntamente com a *Campanha da Mulher pela Democracia* (Camde) e a *Liga da Mulher Democrata* (Limde), a UCF é uma das principais entidades femininas responsáveis pela organização das famosas *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*, tendo permanecido ainda atuante durante muitos anos após o golpe²³⁵. Em carta enviada a DCDP em 1978, a UCF, retomando as predições do papa Paulo VI, que havia declarado que “do meio de nós mesmos, como já sucedia em tempos de São Paulo, surgirão homens a ensinar coisas perversas para arrebataram discípulos atrás de si”, a União Cívica afirmava que

Os homens que estão a ensinar coisas perversas são, em nosso entender, todos aqueles que usam a inocência dos jovens e crianças para promover a libertinagem com fins de destruir a família [...] A Segurança Nacional, senhores censores, é o grau relativo de garantia que, através das ações políticas, econômicas e sociais é proporcionada ao povo a despeito de antagonismos ou pressões existentes ou potenciais [...] A agressão, no mundo de hoje, não é aquela feita unicamente nos campos de batalha ou de concentração; ela começa pela deturpação das mentes jovens, em qualquer parte da terra, ameaçando não só a segurança e existência territoriais dos povos, mas, principalmente, a integridade e sua forma ético-moral de viver.²³⁶

²³⁴ Carta enviada ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, 26 de outubro de 1979. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²³⁵ A *União Cívica Feminina* é fundada em São Paulo no ano de 1962, e inspirou o surgimento de muitas outras entidades compostas por mulheres, como a *Campanha da Mulher pela Democracia* (Camde), que surge no Rio de Janeiro. Diversas entidades femininas levantaram bandeiras em defesa dos valores cristãos, e desempenharam um papel importante no combate ao comunismo e ao “ateísmo”, organizando diversas atividades como passeatas, comícios, abaixo-assinados e distribuindo panfletos. Outras entidades femininas e católicas atuantes na época foram: a *Liga da Mulher pela Democracia*, em Belo Horizonte (Limde), *Movimento de Arregimentação Feminina*, *Cruzada Democrática Feminina do Recife* (CDFR), *Associação Democrática Feminina* (ADF), em Porto Alegre, *Campanha para Educação Cívica* (CEC), *Movimento de Arregimentação Feminina* (MAF), em São Paulo, *Liga Independente para a Liberdade*, *Movimento Familiar Cristão* (MFC), *Confederação das Famílias Cristãs* (CFC), *Liga Cristã contra o Comunismo*, *Cruzada do Rosário em Família* (CRF) e *Legião de Defesa Social*. Uma análise sobre a militância da Camde pode ser encontrada em CORDEIRO, Janaína Martins. **Direitas em movimento**: a Campanha da Mulher pela Democracia e a Ditadura no Brasil. Rio de Janeiro. Editora FGV. 2009. Sobre a participação de entidades femininas e grupos conservadores na legitimação do golpe de 1964, ver: CODATO, Adriano Nervo; OLIVEIRA, Marcus Roberto de. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 maio 2013.

²³⁶ Carta da *União Cívica Feminina* à Censura Federal, 1 de agosto de 1978. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

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 ~~FAÇAM~~ CHEGAR ÀS 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 Carvalho

Imagem 10: Mensagem do Padre Hermenegildo enviada ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhada à Divisão de Censura de Diversões Públicas. Conselheiro Lafaiete, agosto de 1972. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

Podemos perceber que de modo geral os discursos proferidos pelas entidades femininas eram atravessados por questões, preocupações e anseios semelhantes, voltados à defesa da família, considerada o pilar indispensável de sustentação da prosperidade e do próprio Estado, afinal, “onde e quando a família se mostrou forte, aí floresceu o Estado; onde e quando se revelou frágil, aí começou a decadência geral”²³⁷. Nesse sentido, como sabemos, a promoção da família constituiu um dos elementos caros à propaganda oficial do governo militar.

Vale ressaltar que essas entidades femininas – quando não eram católicas –, compartilharam valores e reivindicações muito próximos daqueles manifestados pelos grupos religiosos, e, muitas vezes unidos em prol de uma causa comum, esses grupos obtinham êxito ao pressionar a censura para que vetasse algum filme considerado atentatório ao pudor e aos valores cristãos.

Em meio às reclamações veementes contra a onda de imoralidade que tomava conta dos meios de comunicação, podemos encontrar na carta enviada em fins de 1971 pelo *Movimento por um Mundo Cristão* (MMC), um trecho que deixa evidente o traço anticomunista presente na sua fala: “a amoralidade favorece a subversão de toda ordem, inclusive a política, enfraquecendo a nação”²³⁸. Assim como o MMC, uma multiplicidade de grupos religiosos se dirigiu à censura para demandar um maior rigor censório, escorados em uma argumentação marcada por uma complexa mistura de questões políticas e morais²³⁹. É importante ressaltar que nem todas as entidades que escreveram à censura levantavam como bandeira principal o anticomunismo; este traço pode ter emergido em meio à conjuntura política específica dos “anos de chumbo” do regime militar.

Como mencionado, tanto os grupos religiosos quanto os femininos mostravam uma preocupação particular com a família e com a formação moral da juventude, ameaçada pelas produções artísticas que confrontavam o “ideal patriótico de formar o caráter do jovem

²³⁷ Carta da *Comunidade Católica de Jaú* ao presidente da República, encaminhada à DCDP. 25 de fevereiro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²³⁸ Carta do *Movimento por um mundo Cristão* enviada ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, Belo Horizonte, 29 de outubro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²³⁹ Podemos citar, dentre os grupos religiosos: a Ação Católica Diocese de São Carlos; Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil; Congregação Mariana de São Gonçalo; Comunidade Católica de João Pessoa; Movimento Católico de Promoção Moral; Comunidade Católica de Jaú; Igreja Metodista Central em Jundiá; Centro Bíblico Católico, Convenção Batista Brasileira; Fraternidade Eclética Espiritualista Universal; a Comunidade Carismática do Paraná.

brasileiro”²⁴⁰. Vale dizer ainda que a maioria dos missivistas confiava na competência das autoridades governamentais para levar adiante a campanha de moralização do país, em outras palavras, uma “cruzada pela salvação da nossa juventude”²⁴¹. Era fundamentada nesta confiança que os marianos, por exemplo, estavam certos de que o Ministro do Exército mobilizaria

o máximo de seus esforços pela depuração dos costumes neste país, por cuja construção somos todos responsáveis. Ele é grande geograficamente. Mas queremos-lo ainda maior, por sua grandeza moral. Está nas mãos de Vossa Excelência uma ponderável força, capaz de arrastar, pelo exemplo, incalculável multidão de patricios, coesos em torno desta grande causa nacional, independentemente de credo político ou religioso.²⁴²

O empenho do governo no combate à corrupção dos costumes era reconhecido por estes grupos, sendo a presença das novelas nos lares um elemento que iria “destruir todo esse esforço e toda a boa intenção governamental”, pois os inimigos da pátria e da religião não se contentavam em se valer somente do cinema nacional, “mas vendo a inércia de muitos homens de boa formação e de responsabilidade no setor público, sentem-se estimulados na sua audácia [...] Esta é a maneira sutil e maliciosa de minar as consciências e destruir o que há de mais sagrado num povo: seus sentimentos religiosos e cívicos.”²⁴³

Embora muitas outras correspondências possam ser trazidas à análise, os argumentos passam a se repetir, motivo pelo qual julguei suficiente essa seleção aqui apresentada para demonstrar de que maneira se dava a articulação de elementos políticos-ideológicos no discurso desses grupos, que se encontravam cercados pelas mudanças oriundas da implacável modernidade, e aliados no combate ao mesmo adversário, na defesa dos mesmos valores. E, talvez mais importante, como esses aspectos se revelam fundamentais para uma compreensão mais refinada da prática censória, que podia justificar a legitimidade da sua atuação a partir destes discursos emanados por significativos segmentos da sociedade.

²⁴⁰ Carta do *Movimento por um Mundo Cristão* protestando contra *O Espigão*, novela de Dias Gomes. Carta enviada ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, Belo Horizonte, 13 de maio de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁴¹ Carta do *Movimento por um Mundo Cristão* endereçada ao ministro das Comunicações, encaminhada à DCDP, Belo Horizonte, 20 de maio de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁴² Carta da Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil ao ministro do Exército, encaminhada à DCDP, 15 de março de 1978. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁴³ Carta ao ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, 2 de agosto de 1970. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

3.2 Saudações *Expedicionárias!* Cartas de entidades militares à censura

O anticomunismo figura como um valor particularmente caro às Forças Armadas brasileiras, tendo sido incorporado às práticas, discursos e mobilizações militares ao longo do século XX, ganhando força sobretudo em contextos de radicalização política, como a Insurreição Comunista de 1935 e no governo João Goulart.

Dentre as cartas enviadas a DCDP por militares e associações militares e policiais, podemos perceber que o conteúdo de muitas é atravessado por questões político-ideológicas, com a presença de diversos elementos do repertório anticomunista, sendo um dos mais recorrentes a associação da suposta derrocada moral da sociedade à ação do comunismo internacional. Através dos casos analisados, é possível avaliar a amplitude tomada por argumentos desta natureza e compreender melhor de que maneira o discurso de duas importantes instituições – a católica e a militar –, se uniam para dar suporte ao exercício censório. É interessante ressaltar que embora articulados em prol de um objetivo em comum – e aliados contra os mesmos adversários –, o discurso militar aponta a defesa da pátria como um dos principais alvos de ataque da ação comunista internacional, enquanto que no discurso católico os valores familiares e morais figuravam como um dos principais aspectos a serem resguardados contra a ofensiva comunista.

A primeira vez que o tenente-coronel Hugo da Cunha Alves escrevia ao Ministério da Educação, havia sido para tratar da questão do “aproveitamento do cantor Roberto Carlos à nossa causa e sobre o excesso de ‘estrangeirismos’ que invadem nosso país”. Escrevendo de Curitiba em maio de 1971, “integrado nesta corrente pra frente da qual nenhum verdadeiro patriota pode ficar apartado”, o coronel se dirigia novamente ao então Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, pedindo que fosse impedida a divulgação das “imoralidades de todas as formas” em peças de teatro, revistas como *O Cruzeiro* e no programa de televisão *Flávio Cavalcanti*. O coronel considerava que suas reivindicações expressavam não apenas uma opinião individual, mas a “opinião de centenas de pessoas de todas as camadas sociais e de elevado gabarito moral” que pensavam como ele, ou seja, “mais de 90% do povo brasileiro” que “também, felizmente, condena a campanha de desmoralização dos costumes, que uma

minoria desgarrada tenta efetivar, principalmente junto a nossa valorosa juventude”²⁴⁴. Esta “minoria desgarrada” estaria

Perdendo terreno em tôdas as frentes, face à vigorosa e eficiente ação do govêrno, através de seus operosos órgãos, os mais diversos, principalmente êsse que V. Exa., com sábia psicologia, vem dirigindo, volta-se o subversivo para a ‘família’ brasileira.

A desagregação desta, sem dúvida, é um dos grandes objetivos intermediários da ‘subversão’, pois, já sentiram a fôrça de um povo que tem sua ‘célula mater’ bem organizada.

Como, para os ‘inimigos ou falsos amigos’, os fins justificam os meios, utilizam-se eles de todas as armas que lhes chegam às mãos²⁴⁵.

No discurso do coronel fica claro que aqueles que estavam “desfechando a guerra revolucionária em todas as frentes” lançavam mão de todas as armas para atingir seus “objetivos espúrios”, como a eliminação de “um dos mais belos e puros atributos das jovens”, o pudor:

Sem pudor, a moça passa de namorado em namorado, adquirindo toda a sorte de ‘experiências’, que, conseguindo casar, talvez lhe sirva para algo. A prostituição aumenta assustadoramente, e os casamentos diminuem, obviamente.

Pergunto, que lares poderão se formar, se não houver providências que destruam algumas das armas que o inimigo está, com sabedoria, se utilizando? Que filhos sairão desses lares, se por acaso forem constituídos?

De acordo com a interpretação do coronel, a ação subversiva age insidiosamente dentro dos lares não apenas através da propagação da imoralidade nos meios de comunicação, mas também, “o que era mais grave”, impedindo a formação de novas famílias.

A carta era encerrada com as expressões de cordialidade de quem se despede, acrescida de vocabulário e representações próprias do segmento militar: “Sr. Ministro, é pouco o que tenho, mas tudo estará sempre à disposição dos grandes patriotas como o presidente Médici, ministro Passarinho, e de todos que hoje estão na vanguarda dessa aguerrida tropa que peleia pelo desenvolvimento e grandeza do Brasil”²⁴⁶.

Igualmente apreensivos perante o “contexto da guerra revolucionária” em que se vivia, a *Associação de Delegados de Polícia do Estado de São Paulo* escrevia, no mesmo ano de 1971,

²⁴⁴ Carta do tenente-coronel Hugo da Cunha Alves ao ministro da Educação, Jarbas Passarinho, encaminhada à DCDP, 31 de maio de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁴⁵ Carta do tenente-coronel Hugo da Cunha Alves ao ministro da Educação, Jarbas Passarinho, encaminhada à DCDP, 31 de maio de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁴⁶ Carta do tenente-coronel Hugo da Cunha Alves ao ministro da Educação, Jarbas Passarinho, encaminhada à DCDP, 31 de maio de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, queixando-se do modo que se representava a figura do delegado de polícia nas novelas *Irmãos Coragem* e *O homem que deve morrer*: “de maneira caricata, para não dizer ridícula; é o ignorante, o violento, o corrupto”.

Indignado com tal situação, o presidente da *Associação* escrevia apresentando a formação profissional da classe, informando que pelos menos em São Paulo todos os delegados seriam formados em Direito, admitidos através de concurso público, submetidos a exame psicotécnico e à investigação social de vida pregressa. O discurso ia além, enaltecendo o “importante” papel desempenhado pela Polícia Civil de São Paulo nos atos “preparatórios e na Revolução de 1964”, afinal, teria sido o DOPS/SP quem

iniciou o desbaratamento da subversão e do terrorismo no território pátrio, inicialmente com os ataques à Vanguarda Popular Revolucionária de Carlos Lamarca, prosseguindo com a destruição do mito Carlos Marighella e de seu sucessor Joaquim Câmara Ferreira, a prisão de Jacob Gorender e Diogenes de Arruda Câmara, e participando, recentemente, das diligências que culminaram com a localização e morte de Carlos Lamarca.²⁴⁷

De acordo com o presidente da *Associação dos Delegados*, em vista deste “glorioso histórico” de atuação da Polícia Civil do Estado de São Paulo, ficava fácil deduzir qual seria o objetivo por trás da apresentação desfavorável da figura do delegado de polícia na televisão: uma estratégia subversiva. Assim, o discurso dessa entidade de classe associava o modo “pejorativo” com o qual era apresentado o delegado de polícia nas telas a uma ação dos “autores da guerra revolucionária”, que teriam como um dos seus objetivos a “destruição do conceito da autoridade constituída, qualquer que seja ela”. Mobilizando um dos mitos expressivos do repertório anticomunista, a *Associação dos Delegados de Polícia* alegava que “os meios de comunicação massiva representam o ‘habitat’ preferido dos maus brasileiros adeptos da subversão, que habilmente se utilizam do incontestável progresso de tais meios para, subliminarmente, incutirem suas ideias no seio do povo”²⁴⁸.

Por fim, gostaria de ressaltar na carta o uso de uma estratégia de argumentação bastante recorrente nos discursos anticomunistas: a citação de trechos de falas e pronunciamentos supostamente veiculados por líderes comunistas como meio de reforçar a veracidade da tese da ação do comunismo internacional de propagação da imoralidade nos

²⁴⁷ Carta da *Associação dos Delegados de Polícia do Estado de São Paulo* ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhada à DCDP, São Paulo, 04 de outubro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁴⁸ Carta da *Associação dos Delegados de Polícia do Estado de São Paulo* ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhada à DCDP, São Paulo, 04 de outubro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

meios de comunicação. Já tivemos oportunidade de perceber a presença desse tipo de recurso nos discursos emanados da comunidade de informações do governo militar, mas ele também esteve presente nas cartas enviadas à censura; neste caso, o presidente da *Associação* citava as palavras supostamente proferidas por Mao-Tsé-Tung em 1967: “a cultura revolucionária é uma poderosa arma revolucionária para as grandes massas populares. Antes do começo da revolução, ela prepara ideologicamente o terreno, e, durante esta, constitui uma frente de combate necessária e importante na frente geral da revolução”²⁴⁹.

O técnico de censura que recebeu o encaminhamento da carta remeteu seu parecer sobre o assunto ao chefe do SCDP, alegando que a reclamação da *Associação*, “sob certos aspectos, não deixa de ter seus fôros de procedência”. Vale dizer que o técnico de censura ainda aproveitou a oportunidade para lembrar ao chefe um fato que “os doutos representantes da associação de delegados”, ao que parece, não haviam prestado atenção: “a presença constante, no programa Flávio Cavalcanti, do Sr. Nelson Duarte – protótipo do policial desajustado – narrando casos os mais escabrosos, em horário impróprio, ao invés de se ater à sua condição de agente da lei”.²⁵⁰

Desta vez, em uma carta enviada de São Gonçalo em julho de 1974 pela *Associação dos Ex-combatentes do Brasil*, o presidente da associação se dirigia à DCDP com o propósito de relatar uma irregularidade, certo de que o fato havia passado despercebido pelos funcionários do serviço de censura. No dia 30 de junho, por volta das 18:50h, no programa *Silvio Santos*, o presidente teria assistido a um

espetáculo deveras constritor [sic] de absoluta falta de respeito, qual seja, a apresentação em cena de dez môças sumariamente vestidas, sendo que três delas, sem guardarem a reverência e a idolatria a que ela nos merece, segurando-as pelas pontas dos dedos e cobrindo-lhes os colos quase desnudos, portavam o imaculado Pavilhão Auriverde, cada uma.²⁵¹

A cena que mostrava as *mulatas do Sargenteli* dançando estrepitosamente ao “som de um ruidoso samba executado na hora” e portando a Bandeira Nacional nas “nuances dos seus imorais e provocantes requebrados” certamente não agradou ao presidente da

²⁴⁹ Ofício 887/71. Carta da *Associação dos Delegados de Polícia do Estado de São Paulo* ao Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, encaminhada à DCDP, São Paulo, 04 de outubro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁵⁰ Parecer do técnico de censura Vicente de Paulo Alencar Monteiro ao chefe do SCDP, Brasília, 30 de novembro de 1971. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁵¹ Ofício 230/74. Carta do presidente da *Associação dos Ex-combatentes do Brasil* para o Diretor da DCDP, 1 de julho de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

associação: era com “imenso desprazer, e por que não dizer, revolta, que vimos, pela primeira vez, a Bandeira Nacional ser transformada em estandarte de escola de samba, [...] aquilo a quem devemos, voltamos a repetir, o máximo e absoluto respeito, que é o nosso querido e imaculado Pavilhão Nacional”²⁵².

Diversas outras reclamações desta natureza chegaram às mãos da DCDP, provenientes de militares indignados com o desrespeito com que eram tratados os símbolos nacionais, principalmente a bandeira do Brasil. São várias denúncias de peças de teatro e programas humorísticos de televisão nos quais os atores se apresentaram com insígnias e peças de uniformes idênticos aos usados nas Forças Armadas e na polícia militar, o que era considerado um desgaste ao “bom conceito e ao respeito” das instituições mantenedoras da ordem pública²⁵³.

A maioria das correspondências enviadas por militares ostentam em sua apresentação e encerramento, saudações e despedidas que evocam o dever cívico do cidadão, a devoção à pátria, ao governo e à corporação militar, a exemplo de expressões como “saudações patrióticas” ou “quem não vive para servir, não serve para viver”. É interessante perceber que era baseado na noção de “dever que todo cidadão tem para com sua pátria” que os militares justificavam sua atitude de escrever às autoridades para denunciar as ações do comunismo internacional. Esse aspecto, no entanto, não era exclusivo dos militares; muitas cartas enviadas por indivíduos isolados, entidades religiosas e diversos outros segmentos da sociedade escoravam suas denúncias e reivindicações para a censura na obrigação de um dever patriótico, que todo cidadão exemplar deveria cumprir.

Embora este não seja o único motivo para explicar essa amplitude alcançada pela noção de “dever cívico” na sociedade, vale lembrar que parte da propaganda oficial do governo militar buscava promover a ideia otimista de que a construção de um grande país só seria possível se cada um “cumprisse a sua parte”. Como expresso nas palavras de uma das integrantes da *Associação de Viúvas dos militares das Forças Armadas*, era “preciso que cada um

²⁵² Ofício 230/74. Carta do presidente da *Associação dos Ex-combatentes do Brasil* para o Diretor da DCDP, 1 de julho de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁵³ Ofício 00327, do Comandante-Geral da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro ao diretor-geral do DPF, de julho. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

tome decisões de civismo, criando um clima de confiança para combater a crise moral que está influenciando na formação do caráter da nossa juventude”²⁵⁴.

E foi no “cumprimento do seu dever cívico e patriótico” que em 26 de outubro de 1977 a *Associação dos Ex-combatentes do Brasil* escrevia mais uma vez ao Diretor da DCDP, Rogério Nunes, remetendo para sua apreciação um recorte de reportagem publicada na edição do jornal *O São Gonçalo*, naquele mesmo dia. Na opinião do presidente da associação, em *Heróis drogados e assassinos*, artigo redigido pela jornalista Anna Vasconcelos,

a articulista, com rara felicidade, interpreta o sentimento de repúdio de todo o povo brasileiro a essa forma de divulgação, sob todos os aspectos nefasta, anti-social e anti-patriótica, a que está se prestando nossa imprensa escrita e falada, cujos objetivos tanto podem ser mercantis, como também, levar grande parte da juventude contemporânea, pelo exemplo e avidez de imitação, a se desintegrar moral e espiritualmente, tornando-a presa fácil de ideologias espúrias e escravizantes, que contrariam frontalmente nossas convicções e nossa maneira de viver.²⁵⁵

O artigo em questão constituía, de maneira geral, uma crítica à irresponsabilidade com a qual os meios de comunicação exploravam a imagem de assassinos, prostitutas, drogados, do álcool e do cigarro, transformando-os em modelos e atitudes a serem seguidas pela juventude. No entanto, neste trecho do discurso vale chamar atenção para a utilização da expressão “ideologias espúrias e escravizantes”; embora não mencione explicitamente, fica evidente que o presidente da associação se referia ao comunismo, valendo-se de um dos temas centrais das representações anti-soviéticas: a condição de miséria e exploração a que estariam submetidos os povos sob o regime comunista, ou seja, à escravização. Um dos importantes componentes do discurso anticomunista destinava-se a investir contra um dos aspectos caros à propaganda revolucionária, a conquista de transformações sociais. Nesse sentido, as promessas de uma pátria fundada na liberdade e igualdade dos trabalhadores não passaria de um engodo da propaganda comunista, cujas intenções reais eram submeter a população a um regime de trabalho servil e degradante. Vale ressaltar que essa representação do comunismo como uma ideologia exótica avessa aos valores tradicionais da sociedade brasileira e com fins escravizantes também foi expressa nas palavras de um representante da censura, Coriolano Fagundes: “em meio à borrasca, os timoneiros da Revolução de 1964

²⁵⁴ Carta da *Associação das Viúvas de militares das Forças Armadas* para o chefe do DPF, Romeu Tuma, São Paulo, 12 de março de 1986. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁵⁵ Carta do presidente da *Associação dos Ex-combatentes do Brasil* a Rogério Nunes, diretor da DCDP, 26 de outubro de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

conseguiram voltar a proa da nave política rumo aos verdadeiros objetivos nacionais permanentes, que se alicerçam na tradição histórica e cultural genuinamente brasileira, sem necessidade de ingerência ideológica alienígena e escravocrata”²⁵⁶.

Em outra carta, enviada de Porto Alegre no ano de 1977, um coronel da Brigada Militar do Rio Grande do Sul escrevia ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, em nome da sua “democrática e patriótica inconformidade ante à agressividade dos meios de comunicação em massa”, para protestar contra uma “onda de degradação” que se traduzia tanto pela publicação de artigos de conteúdo excitante sobre sexo, quanto pelo excessivo erotismo de figuras ou cenas de adultério, tônica dominante de determinados programas de televisão e de um grande número de revistas em circulação no país²⁵⁷. O coronel, “convencido das insídias contra a moral e os costumes que atentam contra a família, a sociedade e até mesmo as leis vigentes no país”, solicitava uma reformulação profunda na censura, órgão que “se tem mostrado atuante, mas o que faz ainda deixa muito a desejar”. Era por isto que vinha

externar aqui minha inconformidade com a licenciosidade de costumes que, além de aviltar a nossa civilização, não deixa de afetar a Segurança Nacional, pelo desfibramento moral da juventude [...]. Aliás, a história nos diz que a crise da família helênica derrubou a Grécia e a crise da família romana derrubou o Império Romano. A imoralidade, que cria a ridicularização do herói, não tem outro escopo que destruir a democracia. Não foi por outro motivo que os EE.UU. foram fragorosamente derrotados na guerra do Sudeste Asiático contra um inimigo cuja maior preocupação era debelar a prostituição de suas hostes²⁵⁸.

Como podemos perceber, os exemplos históricos inseridos na sua fala do coronel servem como um recurso de convencimento que procurava atestar a irrefutabilidade seu argumento, uma vez que já teria sido demonstrado outras vezes ao longo da história que a licenciosidade de costumes teria provocado a instabilidade de regimes políticos.

A passagem também nos remete a uma concepção fundamental presente no conservadorismo cristão: a preservação de um determinado modelo de família, considerada como uma instituição religiosa²⁵⁹. Como podemos perceber, a defesa da moral e dos bons

²⁵⁶ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975, p. 301.

²⁵⁷ Carta do coronel da Brigada Militar do Estado do Rio Grande do Sul enviada ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhada à DCDP, 22 de março de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁵⁸ Carta do coronel da Brigada Militar do Estado do Rio Grande do Sul enviada ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhada à DCDP, 22 de março de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁵⁹ Vale ressaltar que o missivista, além de ser coronel da Brigada Militar do Rio Grande do Sul, também era diretor executivo da *Cidade de Deus*, um núcleo residencial subordinado à Arquidiocese de Porto Alegre.

costumes contra as investidas revolucionárias se constitui em uma temática frequentemente associada ao moralismo cristão: da perspectiva cristã, os “ateu-comunistas” estavam interessados em corromper os costumes e valores também com o objetivo de destruir a Igreja. O imaginário que povoava as mentes e engendrava ações anticomunistas, protagonizadas por setores conservadores – frequentemente adeptos do catolicismo – era pautado em valores morais que buscavam proteger a estrutura familiar e preservar uma moral sexual.

Essas representações, naturalmente, não eram oriundas de delírios arquitetados pelas forças repressivas com o intuito instrumental de eliminar seus desafetos. A ameaça revolucionária era, muitas vezes, um temor sincero. É possível indicar algumas mudanças introduzidas na estrutura socioeconômica russa, advindas da Revolução de 1917, capazes de inspirar esse receio, e diversos relatos sobre essas transformações alcançavam as páginas dos jornais e panfletos brasileiros. Algumas dessas reformas questionavam valores caros à “sociedade cristã ocidental” e indignaram muitos brasileiros. Uma das reformas realizadas pelos revolucionários bolcheviques ao assumir o poder foi a destituição do casamento religioso e instauração do matrimônio civil, permitindo, inclusive, a possibilidade de divórcio e estabelecendo a descriminalização do aborto. Outra importante mudança é relativa ao papel que a mulher russa passava a ocupar na sociedade: o estado comunista passou a estimular o ingresso da mulher em novas áreas de trabalho, desvinculando-a do ambiente – e do trabalho – doméstico. Em vistas dessas medidas – e também devido aos relatos desvirtuados que aqui chegavam, – pode-se imaginar as imagens evocadas e a polêmica gerada entre os brasileiros. Talvez seja nesta chave que possamos compreender melhor os motivos que servem para argumentos já mencionados anteriormente, como aquele que identifica como uma das principais metas da ação revolucionária o combate à formação de novas famílias.

Como observado anteriormente, muitas das representações anticomunistas construídas no início do século XX, não sofreram alterações tão profundas e foram mobilizadas, com fôlego renovado, nos anos 1960, perdurando na década de 1970.

Por fim, gostaria apenas de trazer mais uma missiva enviada por uma associação de natureza militar, desta vez escrita em fins do ano de 1983, em um contexto significativamente diferente, marcado pelo fortalecimento das lutas democráticas e pela rearticulação das manifestações sociais em oposição ao regime militar. Assim, a *Sociedade de Veteranos de 32* se

dirigia ao presidente Figueiredo para relatar a sua insatisfação com o conteúdo de certas reportagens e notícias que passavam a ser veiculadas nos meios de comunicação:

Temos visto e ouvido na TV uma licenciosa propaganda de incitamento à baderna, num linguajar que muito lembra o famigerado comício dos sargentos do infeliz governo do sr. João Goulart e, isso, em nome de ‘abertura’ e ‘democracia’. Esse deplorável espetáculo que pelo vídeo se transmite à população tem que ser reprimido, por ser atentatório e indecoroso.²⁶⁰

Em um contexto transição política, podemos considerar que a manifestação dos veteranos tenha sido motivada, em parte, pelo descontentamento com a repercussão crescente na mídia de matérias que traziam à tona a articulação de diversos segmentos da sociedade contrários ao regime, a exemplo dos manifestos e passeatas promovidos pelo campo artístico-intelectual e as campanhas a favor da eleição direta para presidente.

Apesar de inserida em um cenário marcado pelo início do processo de desagregação do regime autoritário, percebemos neste trecho da carta a emergência de uma retórica bastante similar àquela mobilizada pelos grupos conservadores no auge da crise do governo João Goulart, pautada na associação entre as dimensões moral e política. É importante ressaltar que, visivelmente associada ao “incitamento à baderna”, a questão da contestação e dos anseios perante as aceleradas mudanças em curso no âmbito dos costumes ainda está em jogo, e ainda serve para justificar a legitimação do controle exercido pelos órgãos censórios.

3.3 A família brasileira em marcha contra a proliferação da imoralidade: cartas à censura

Esta seção do capítulo é dedicada a tratar do discurso produzido por indivíduos isolados, que, motivados pelos seus descontentamentos e contrariedades com a atuação da censura, decidiram escrevê-la para expor reivindicações e contar desabafos. Nas seções anteriores, analisei o discurso enunciado por segmentos religiosos e militares, duas frentes específicas historicamente engajadas no combate às forças comunistas, e justamente por isso,

²⁶⁰ Carta da *Sociedade de Veteranos de 32* ao presidente da República, João Batista Figueiredo, encaminhada à DCDP, 7 de dezembro de 1983. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

disseminaram e alimentaram diversos elementos fundamentais do imaginário anticomunista ao longo do século XX, valendo-se mesmo do acesso a diversos meios de comunicação, revistas, jornais, programas de rádio. O papel fundamental desempenhado pelas Forças Armadas se explica por um aspecto da entidade militar, a oposição a qualquer tipo de projeto revolucionário que comprometa a estabilidade do status quo, a ordem econômica e social vigente e a própria corporação militar. A Igreja Católica, por sua vez, tem o comunismo como inimigo não apenas por representar uma “ameaça à ordem social, econômica e política”, mas também porque a filosofia comunista nega a existência de qualquer divindade e professa o materialismo ateu, confrontando o poder político da Igreja. Nesses grupos específicos, portanto, as motivações que os levaram à guerra declarada contra o inimigo comunista podem ser percebidas de forma mais explícita.

Em contrapartida, tentar perceber como se deu a recepção do discurso anticomunista na população em geral certamente configura um caminho tortuoso a ser trilhado. A análise desse material pode nos permitir uma melhor compreensão do processo de difusão na sociedade do discurso anticomunista produzido por grupos organizados – como o Exército, a Igreja Católica e tantos outros –, uma vez que a difusão desses valores não era exclusividade desses grupos específicos. Vale ressaltar que os militares e os clérigos desempenharam um papel particularmente importante no combate ao comunismo, assumindo o papel de principais divulgadores do discurso anticomunista na sociedade e “fornecendo seus principais quadros e os argumentos de mais forte apelo popular ao ativismo anticomunista”²⁶¹.

Claro, em muitos casos, a análise das cartas enviadas à censura por indivíduos isolados pode nos fornecer indícios justamente da inexistência desses liames, sejam religiosos ou militares. Deste modo, o tratamento de fontes desta natureza certamente implica certas inflexões no campo metodológico do trabalho, mas, de qualquer maneira, o estudo dessas cartas pode nos ajudar a perceber de que maneira a população compreendia a prática censória, e como mobilizava argumentos para exigir um enrijecimento da atuação do serviço de censura.

Na maioria dos casos, como veremos, os missivistas enaltecem as medidas tomadas pela “redentora Revolução de 1964”, a única saída para salvar a sociedade brasileira das garras

²⁶¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 43. Neste estudo pode ser encontrada uma discussão mais profunda sobre o catolicismo, nacionalismo e liberalismo, principais matrizes do anticomunismo e o papel desempenhado pela Igreja Católica e pelas Forças Armadas na difusão dessas doutrinas.

dos inimigos da pátria, assim como dirigem cumprimentos ao “punho firme” com o qual as autoridades do regime militar dirigiam o país. Apesar das nuances, o cerne da argumentação dos missivistas permanece pautado na ameaça representada pelos efeitos – sobretudo na juventude e nas crianças – das transformações da modernidade, consideradas responsáveis pela desagregação da família e permissividade no plano dos costumes.

De maneira semelhante aos casos tratados anteriormente, o teor político-ideológico presente nas cartas enviadas a DCDP por indivíduos isolados vai perdendo força a partir de fins da década de 1970, sendo já quase inexistente na década de 1980.

A primeira carta a ser analisada, foi enviada de São Paulo em 1974, por uma doente senhora de 70 anos que escrevia um apelo à censura, de próprio punho, representando a vontade de cerca de cinquenta mães de família. A missivista escrevia à censura para que ela pudesse dar “uma ordem na tv”, pois julgava que os programas estavam repletos de “vagabundas que não gostam de roupas”, até mesmo as músicas que tocavam no rádio estavam “escandalosas”. Certamente uma religiosa, a senhora desejava que todos os “desavergonhados” estudassem a bíblia, e profetizava o destino nefasto que se abatia sobre a humanidade em meio à esta derrocada moral: “nós estamos mais para o fim do que para o começo, esta geração está como aquela quando veio o dilúvio, geração maldita”. A missivista recorria aos censores porque acreditava que somente eles poderiam

endireitar o mundo, porque vocês têm autoridade para isso, deus no céu e vocês aqui em baixo na terra. Abre-se um jornal, mulheres peladas; abre-se uma revista, mulheres peladas. Afinal nosso país, nosso querido Brasil, não é comunista, como nos estrangeiros. Não podemos consertar o mundo, mas a tentativa é válida.²⁶²

Através da análise da escrita na carta podemos perceber supor que a senhora era uma pessoa simples, sem muita instrução formal. Apesar da sua percepção sobre o comunismo parecer um tanto vaga, podemos perceber claramente que há uma associação entre a veiculação de imagens eróticas em jornais e revistas e o comunismo, interpretado como um regime “dos estrangeiros”, caracterizado pela licenciosidade e desregramento moral.

Esta associação se torna ainda mais explícita no conteúdo de outra carta enviada também de São Paulo por uma mãe de família, que escrevia ao Ministro da Justiça Armando Falcão para fazer um “pedido de uma mulher brasileira, uma solicitação de mãe, uma súplica de quem enxerga com evidentíssima nitidez a pornografia atentatória da instituição familiar”.

²⁶² Carta enviada por S.G. à DCDP, São Paulo, 23 de setembro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

A missivista, cheia de indignação, insurgia-se contra o “a corrupção de uma juventude aturdida em face do carnaval de imoralidades” presente em revistas como *Manchete*, *Fatos e Fotos*, e *Gente*, e advertia ao ministro Armando Falcão:

Não olvidemos jamais, senhor ministro, que vivemos numa ‘guerra total, global e permanente’ e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito aos olhos dos estrangeiros, no exterior.²⁶³

Neste trecho do documento, podemos observar com mais nitidez a associação operada entre a suposta campanha comunista de desfibramento da juventude com a estratégia de ascensão dos comunistas ao poder. O conteúdo da carta apresenta também uma particularidade, a missivista se vale uma expressão típica do vocabulário mobilizado pelos militares para designar o estado de alerta perante o movimento revolucionário internacional: uma “guerra total, global e permanente”.

Em resposta ao seu protesto, Rogério Nunes, então diretor da DCDP, explicava à missivista que revistas de variedades, como *Machete*, e *Gente* não estavam sob censura prévia, situação em que os editores possuíam “inteira liberdade de selecionar o material a ser veiculado, inclusive fotos, embora sejam responsabilizados, a posteriori, pela sua publicação”²⁶⁴. É importante ressaltar que o fato das revistas não se encontrarem sob o regime de censura prévia não impedia que o serviço de censura muitas vezes enviasse ofícios aos editores recomendando a não veiculação de determinados assuntos.

Em 1978, desta vez de Juiz de Fora, um missivista escrevia a Armando Falcão para protestar contra a má qualidade dos filmes nacionais, alegando que 80% deles, do gênero cômico-pornográfico, exploravam “o sexo de forma negativa e o adultério, estimulando os jovens hodiernos à prática deste crime”. Segundo o remetente, na cidade paulista de Itu, “todos os objetos como lápis, pentes, abridores de garrafas, canivetes, picolés e tudo o mais é vendido em tamanho gigante”, um costume local de mania de grandeza que lamentavelmente teria sido aproveitado para servir de enredo do filme *O superdotado homem de Itu*²⁶⁵. O missivista mostrava-se preocupado com as implicações deste filme para os ituanos, criando “em toda a região e talvez até em âmbito nacional, referências eróticas em formas de chacotas a todos os

²⁶³ Carta enviada ao Ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhada à DCDP, 2 de março de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁶⁴ Carta-resposta do DCDP à Maria Helena Marques, Brasília, 6 de abril de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁶⁵ Carlos Fico cita o episódio e refere-se a esse filme como *O homem de Itu*. FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In. **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 267-268.

habitantes masculinos de Itu”. Remetendo a difusão da imoralidade no cinema nacional ao contexto de crise política do governo janguista, o missivista via

no movimento de 31 de março de 1964 o anjo da guarda que nos salvou da iminente ditadura comunista, preocupa-me o fato de que, por ironia do destino, justamente nesse período de moralização, é que a mediocridade do cinema nacional vem encontrar guarida, para se tornar cada vez mais ousado.²⁶⁶

Neste trecho, podemos perceber que o golpe militar é interpretado como uma intervenção salvadora que teria interrompido o processo de corrupção de costumes entabulado durante a “ditadura comunista” de João Goulart e reestabelecido a moralidade perdida. Vale lembrar que em meio ao ambiente de polarização política do início dos anos 1960, a associação entre a imoralidade e o governo janguista constituiu um importante elemento da retórica anticomunista veiculado por grupos conservadores com o objetivo de mobilizar segmentos da sociedade a aderir à campanha golpista.

Em outra carta datada de janeiro de 1977, uma senhora se dirigia ao diretor da DCDP, Rogério Nunes, lembrando-lhe que há três anos havia lhe telefonado, e teria sido “tão bem recebida, tratada com tanta cordialidade e respeito”, que se animou a vir conversar novamente com ele – desta vez através dos correios, pois havia perdido o seu número de telefone. A correspondente escrevia para contar-lhe como ficava deprimida quando ficava sabendo que livros, novelas, filmes, peças teatrais e até mesmo balés haviam sido vetados. Revoltada com tal situação, a senhora culpava os censores “de estar cometendo o erro de emburrecer ainda mais o nosso povo. E o pior não é isso. O pior é que revolta, sai o tiro pela culatra. Fazem propaganda do que foi proibido e desgasta-se o governo”. A peculiaridade desta carta é justamente a presença de uma curiosa percepção construída em relação à prática censória: a missivista acreditava que os censores seriam elementos subversivos, e que ao proibirem obras artísticas, estariam na realidade conspirando contra o governo:

Palavra de honra, acho que os responsáveis pela censura são subversivos. Eles sabem e muito bem o mal que fazem ao governo. Como são muito bem dogmatizados, sabem também que todo reprimido volta à tona.²⁶⁷

Apesar dessa interpretação um tanto “às avessas”, o argumento exposto na carta fundamentava-se na ideia de que a censura servira não somente para prejudicar a imagem do governo e do país, mas também acarretava efeitos nocivos em toda a sociedade: “essa censura

²⁶⁶ Carta ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhada à DCDP, Juiz de Fora, 29 de setembro de 1978. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁶⁷ Carta ao diretor da DCDP, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

está repercutindo em todos nós, brasileiros. Estamos com medo, acovardados e céticos. Vocês estão quebrando nossa coluna vertebral”. Como veremos, críticas mais consistentes sobre a atuação censória e sobre a própria existência da censura ainda estavam por vir.

“É pra abrir mesmo. Quem não quiser que abra, eu prendo e arrebento!”²⁶⁸. Era assim, sob os obscuros auspícios do general Figueiredo, que a partir de fins da década de 1970 o cenário político brasileiro adentrava em um controverso processo de abertura política. Principiava-se também, nos meios de comunicação, na opinião pública e mesmo nas instâncias governamentais, a abertura para um espaço mais expressivo de debates e discussões sobre o papel da censura. E muitos escreveram à DCDP justamente para manifestar seu descontentamento com a atuação censória – desta vez não para exigir um enrijecimento da sua “frouxa” atuação em determinada área cultural, mas para protestar contra a sua existência.

Nesse sentido, um episódio singular – talvez o único à época – diz respeito às manifestações do Clube Positivista, no Rio de Janeiro. O diretor-secretário do Clube Positivista, Ruyter Boiteaux, encaminhou em agosto de 1969 ao chefe do SCDP, Aloysio Muhletahler, uma sofisticada carta, distinta pela argumentação refinada e discurso surpreendentemente progressista em relação ao controle das diversões públicas por parte do Estado:

Não serão as censuras ou proibições arbitrárias, raras vezes justificáveis, determinadas por órgãos não qualificados culturalmente, contra as diferentes criações e manifestações artísticas que irão afastá-las do público ou torná-lo mais moralizado, pela exclusão daquelas julgadas inapreciáveis por seu conteúdo e mensagem pouco edificante moral e politicamente.

Está por demais comprovado, à luz de acontecimentos históricos, que a proibição coercitiva na apreciação de criações de qualquer arte mesmo de péssimo valor e bastante medíocres, embora imposta por órgãos credenciados, mais um tanto defasados no tempo e no espaço, em nada redundam. Só a violência e o desprezo por tais restrições permanecem como um marco para que não tenhamos a veleidade de renová-las. Se o tenta fazer, cai, sem dúvida, no ridículo e na execração pública. [...]

Um aspecto a se frizar é que a censura ou o poder opinativo sobre qualquer produção artística não deve ser de atribuição policial, e sim cultural. Não cabendo também ao governo temporal proibir ou restringir a apreciação ou exibição de qualquer obra artística, mas opinar, em face da época de transição vivida, sobre o seu valor, mensagem e conteúdo para que a opinião pública possa julgar a conveniência de assisti-la, consagrá-la ou não.²⁶⁹

²⁶⁸ Conhecida declaração do presidente João Baptista Figueiredo, ao ser questionado por repórteres se faria realmente a abertura no país.

²⁶⁹ Carta do diretor-secretário do Clube Positivista, Ruyter Demaria Boiteaux, enviada à DCDP, Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

Apesar de encontrarmos, sobretudo a partir de fins da década de 1970, outras correspondências que criticam a existência da censura, esta carta é singular, pois não encontrei nenhuma outra com uma linha de argumentação semelhante à adotada pelo diretor do Clube Positivista, que problematizasse a vinculação da atividade censória à estrutura policial do Estado, e mais que isso, contestasse os critérios, a função e a própria instituição censória, pleiteando a adoção de um exame de “cunho exclusivamente opinativo no julgamento e na apreciação das obras artísticas”. Vale dizer que suas observações sobre a desqualificação dos censores, considerados “agentes policiais completamente impróprios ao serviço do cargo” e a vinculação da censura à atividade policial consistia em um argumento bastante utilizado pelos opositores da ditadura, – e quase sempre repudiado pelos censores, que consideravam desempenhar uma função intelectual.

Esta carta, inclusive, não era a primeira enviada pelo Clube Positivista. Em setembro de 1968, antes mesmo da instauração do AI-5, e em fevereiro de 1969, o diretor do clube enviou ao Ministro da Justiça, Gama e Silva, e ao diretor do SCDP, coronel Aloysio Muhlethaler, cartas com conteúdo parecido, onde tecia extensas considerações, de fundo filosófico, histórico e político para defender a “liberdade de expressão como a base e a essência do progresso cultural do homem” e protestar pela extinção da censura e das suas “tristes manifestações de obscurantismo cultural”²⁷⁰. Devido à sua primeira carta, enviada em 1968 ao Ministro da Justiça, Gama e Silva, a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça solicitou a criação de um processo de caráter secreto para investigar a carta e seu signatário, medida que aparentemente não foi levada adiante, pois um parecer determinou que “a carta é uma crítica à censura federal, à evidente ‘incapacidade policial’ no julgamento da produção artística. Não me parece que justifique apreciação sob o ângulo da segurança nacional”²⁷¹.

Já a partir de fins dos anos 1970, a presença de cartas 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

²⁷⁰ Carta do diretor-secretário do Clube Positivista, Ruyter Demaria Boiteaux, enviada ao Ministro da Justiça Gama e Silva, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1968. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁷¹ Documento 31201, do Serviço de Comunicações do Ministério da Justiça, solicitando que seja protocolizado memorando a fim de formar processo de caráter secreto, 29 de outubro de 1968. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

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”²⁷². Também do Rio Grande do Sul, precisamente de Porto Alegre, surgiram protestos contra o órgão censório, como a reclamação enviada pelo diretor do Movimento Quilombista. O missivista desaprovava a proibição de cenas de novelas, prática que em sua opinião remetia “aos tempos mais obscuros da repressão política, em que a Censura Federal desempenhou um papel muito triste, sacrificando o talento de inúmeros artistas, diretores, jornalistas, publicitários, cineastas e outros criadores culturais”. Além disso, o Movimento Quilombista reprovava a proibição da temática da tortura nas obras artísticas, uma vez que esta seria “uma forma de se chegar ao povo uma informação de como foi, recentemente, a vida política deste país tão maltratado”, considerava que a utilização da legislação censória para justificar a presença da censura no meio cultural não era um argumento aceitável, e declarava que “o povo brasileiro deseja construir uma sociedade democrática, livre de imposições que, aparentemente, zelam por valores que, no mínimo, são bastante discutíveis, de uma forma geral”²⁷³.

A última carta a ser tratada neste capítulo foi enviada à censura no dia 27 de abril de 1983, da cidade de São Caetano do Sul, por um correspondente que se dirigia à diretora da DCDP, Solange Hernandes, para fazer um pedido: que os filmes eróticos não fossem mais proibidos ou que sofressem cortes. O missivista não conhecia a diretora pessoalmente, mas sabia da sua existência através da sua assinatura nos certificados de liberação, exibidos no início dos filmes e, lendo os jornais, descobrira que a diretora do DCDP era “a censora mais rigorosa, e que quase todos os artistas, produtores, diretores e exibidores vão pedir à Sra. para liberação de filmes, peças e músicas”. O remetente, – que afirmava ser um assíduo acompanhante do cinema nacional desde 1964, quando completara então dezoito anos de idade e o “Brasil fez sua revolução” –, pontuava em sua carta os diversos cortes realizados

²⁷² 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. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁷³ Ofício 11-87, do presidente do Movimento Quilombista do Rio Grande do Sul, ao diretor da DCDP, Coriolano Fagundes, Porto Alegre, 25 de fevereiro de 1987. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

nos filmes do gênero erótico, a exemplo do *Cassino dos Bacanais*, filme liberado, mas que “está muito cortado, e não vale a pena a gente ver”.

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 18 anos ou mais, por que não termos 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, haja visto que da maneira que está, meia dúzia de pessoas tornam-se privilegiados, 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 o direito de ver.²⁷⁴

A partir deste trecho, uma das primeiras considerações a ser feita é sobre a percepção peculiar que o missivista tem sobre a censura. Apesar de defender uma censura determinada apenas por faixa etária, o missivista parecia se incomodar particularmente com os cortes realizados nos filmes eróticos em exibição nos cinemas; em sua opinião, “a censura teria que ser rigorosa com tudo que vai para dentro de nossa casa. Rádio e televisão tem que ter uma censura rigorosa”. Além do rádio e televisão, os cartazes de divulgação de filmes eróticos e as bancas de jornais e revistas também teriam que ser rigorosamente censurados, uma vez que a maioria das imagens publicadas nas capas de revistas e cartazes “exploram somente o sexo”, e isto sim o missivista considerava “pornográfico, porque isto fica exposto no passeio público e aqueles que disto não gostam acabam quase que sendo obrigados a ver”.

Pelo que podemos apreender da leitura da carta, o missivista se manifesta contra a atividade censória a partir de uma motivação relativamente estreita, justificando suas demandas no fato de que apenas “alguns poucos privilegiados” podiam assistir os filmes em versão integral, sem cortes. O correspondente se referia à um assunto recorrente à época, a ideia de que os censores, assim como algumas autoridades governamentais e seus familiares seriam privilegiados, pois podiam assistir às versões completas dos filmes vetados ou daqueles liberados com cortes – o que não era um equívoco, pois muitos ministros e jornalistas foram de fato convidados à assistir estes filmes em questão, notadamente os mais polêmicos, nas salas de exibição e auditórios da Imprensa Nacional e dos Ministérios. Nesse sentido, o

²⁷⁴ Carta enviada à Solange Hernandez, diretora da DCDP, São Caetano do Sul, 27 de abril de 1983. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

missivista agradecia a liberação do filme *Império dos Sentidos* ao filho adolescente do então Ministro da Justiça Abi-Ackel, que havia assistido ao filme “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”. Este episódio ganhou ampla repercussão na imprensa, e, depois de decisão não unânime do Conselho de Censura pela liberação do filme, o Ministro Abi-Ackel, acabou por proferir sua sentença pela liberação, determinando em seguida que não haveria mais exibição de obras proibidas no Ministério²⁷⁵.

Para encerrar a carta, o correspondente havia colado diversos recortes de jornal para demonstrar o que considerava realmente “pornográfico” na imprensa, e se despedia da diretora da DCDP torcendo para que seus pedidos fossem atendidos:

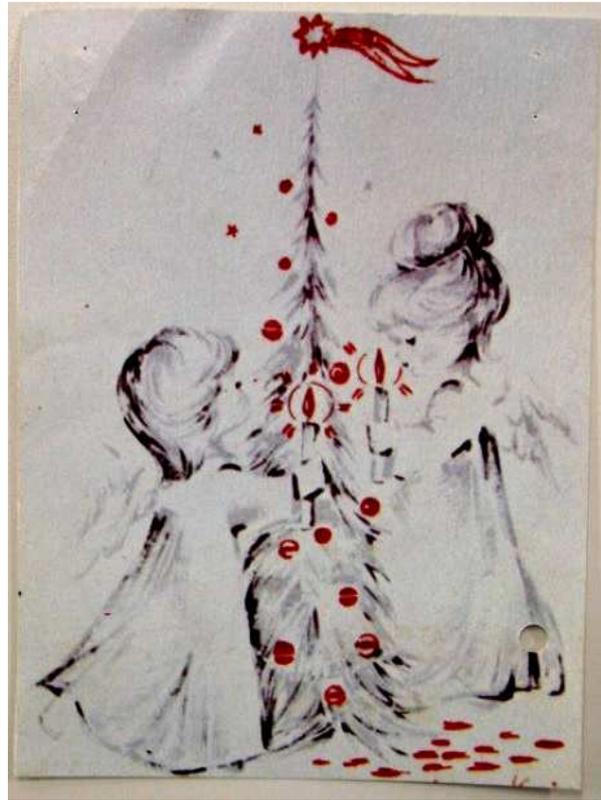
olhe um pouco mais para nós, brasileirinhos, que estamos aqui em baixo. Não queremos nada de mais, somente a valorização do nosso difícil dinheirinho. Libere as salas especiais e libere os filmes sem corte, mas sem cortes mesmos, sendo a censura não nossa tortura, mas sim a nossa divisão por faixas etárias. Gostamos desse gênero de filme e não vejo qual o pecado nisto.²⁷⁶

O missivista se despedia dizendo que havia ficado muito feliz de escrever à diretora da DCDP, tendo até mesmo enviado para D. Solange um cartãozinho (*imagem 11*), pedindo-lhe uma “chance de mostrar que estamos preparados para assistir filmes de sexo explícito sem cortes” e desculpando-se pela sua opinião discordante em relação à censura, afinal, “acima de tudo o que aqui está escrito, o que mais vale é a amizade que espero contar da Sra”²⁷⁷.

²⁷⁵ Este fato obteve ampla repercussão na imprensa, a exemplo da reportagem 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.

²⁷⁶ Carta enviada à Solange Hernandez, diretora da DCDP, São Caetano do Sul, 27 de abril de 1983. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁷⁷ O cartão se encontra apenso à carta, com a seguinte mensagem: “Sra Solange: este cartão é para selarmos uma nova amizade, afóra nossos pontos de vista serem contrários a respeito de censura. Sou Zé Povinho e estou melhor preparado para saber o que é melhor para nós. Dê-nos uma chance de mostrar que estamos preparados para assistir filmes de sexo explícito sem cortes” 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.



Sra.
Solange:
este cartão é para
relembrar uma nova
amizade, agora novos
pontos de vistas serem lançados
a respeito de censura. Sou zé
Porinho e que é melhor preparado para
saber e que é melhor para nós. De nos
um chance de mostrar que estamos
preparados para assistir filmes de sexo
explícito sem cortes. Obrigado
Um abraço de
Amigal do
Solve
27/5/83

Imagem 11: Frente e verso do cartão enviado à Solange Teixeira Hernandes, diretora da DCDP entre 1980 e 1984. São Caetano do Sul, São Paulo, 27 de maio de 1983. Fundo DCDP. Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Manifestação da sociedade civil.

Para finalizar esta seção, gostaria de tecer algumas breves considerações sobre as fontes analisadas. É importante ressaltar que somente através da leitura das cartas enviadas por indivíduos isolados não é possível definir com segurança os vínculos estabelecidos entre os missivistas e os discursos de certos grupos organizados, como o Exército ou a Igreja Católica. Em alguns casos, como pudemos perceber, há indícios de que certos missivistas eram pessoas religiosas, mas é impossível precisar se seriam católicos praticantes, se freqüentavam as missas da paróquia ou dizer se foram influenciados pelo discurso anticomunista de um padre, por exemplo. Sobre a dificuldade de taxar definitivamente essas vinculações, o historiador Douglas Attila Marcelino esclarece que

é bastante provável que muitas manifestações pedindo mais rigor censório a partir da associação entre moral e política guardem relação com a doutrinação anticomunista promovida por setores mais organizados da sociedade. A ação da Igreja Católica, de entidades religiosas mais específicas, de grupos femininos ligados ao catolicismo, de autoridades militares mais influentes, de algumas lideranças políticas, de determinados meios de comunicação (certos jornais, estações de rádio e emissoras de TV), entre outros, provavelmente teve um papel importante na mobilização dos setores populares para que eles se manifestassem contra a imoralidade e o comunismo.²⁷⁸

Nesse sentido, podemos considerar que certos indivíduos se puseram a escrever à censura motivados pelo discurso de uma entidade ou autoridade eclesiástica, mas compreender essa prática somente a partir de uma ótica instrumental certamente configura uma visão simplificadora do fenômeno. Não se pode admitir, portanto, que a ação destes indivíduos faz parte unicamente de uma estratégia da Igreja Católica com o objetivo de arregimentar partidários à sua causa, influenciando-os para que escrevessem aos órgãos públicos manifestando-se contra a suposta subversão comunista e a imoralidade que tomava conta dos meios de comunicação.

Ao tratar do envio de cartas e abaixo-assinados à censura protestando contra as cenas imorais presentes nos comerciais de televisão, novelas e filmes na década de 1980, Beatriz Kushnir considera que “essa série de correspondências enviadas 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”. Segundo a

²⁷⁸ MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970.** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 265.

historiadora, para a CNBB obter êxito nas suas demandas à censura, agia em três frentes distintas: ia diretamente ao Palácio do Planalto, pressionava os donos de emissoras e também contava com a ação de bispos e padres, que nas missas pediam aos fiéis que se manifestassem²⁷⁹. Acredito que, partindo somente de uma lógica instrumental para explicar esta prática, podemos acabar desprezando outros aspectos importantes que ajudam a compor uma análise mais refinada deste fenômeno. Com isto não quero dizer que não ocorreram manipulações dentro desta conjuntura – ainda mais quando se trata de uma entidade como a Igreja Católica, historicamente empenhada em campanhas anticomunistas e na defesa da “moral e dos bons costumes”, dotada de um amplo repertório de representações com grande poder apelativo. É extremamente razoável considerarmos que autoridades eclesiásticas tenham eventualmente empregado argumentos retóricos visando influenciar a população a agir em sua causa – como parece ter sido o caso de muitas cartas e abaixo-assinados enviados à DCDP exigindo que *Je vous salue Marie*, polêmico filme de Godard, fosse proibido no Brasil. No entanto, também devemos levar em conta que isso não muda o fato de que muitos indivíduos escreveram à censura espontaneamente, devido às suas próprias convicções políticas e motivações variadas, que envolviam o apoio ao regime militar e à sua política autoritária; à influência dos meios de comunicação; a salvaguarda dos valores morais e familiares; a ameaça representada pela possível conquista do poder pelos comunistas; a recusa às transformações sociais e comportamentais advindas da modernidade.

Para terminar o capítulo, gostaria de ressaltar que embora a Divisão de Censura se valesse de um modelo padrão para responder às cartas enviadas, todas elas foram respondidas e arquivadas. Com efeito, a presença de cartas que demandavam um maior rigor censório e que enfatizavam a necessidade da existência da censura no país era um fato frequentemente utilizado como argumento pelos censores para legitimar a prática censória. No texto de diversas cartas-resposta podemos encontrar um trecho destinado a este recurso, semelhante a este utilizado para responder uma missivista que protestava contra a imoralidade presente em revistas de variedade:

²⁷⁹ 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.

Entendemos as razões do seu desabafo, como também o consideramos válido. Essas observações são importantes por que, por um lado, servem de parâmetro para o nosso trabalho, e, de outro, vêm reforçar a necessidade da preservação de um órgão censório em nosso país, contrariando uma boa parcela de brasileiros que atacam e criticam a Censura Federal. [...] Agradecemos a iniciativa de V. Sa., esperando contar sempre com esse tipo de colaboração, que redonda em subsídio valioso para a nossa tarefa.²⁸⁰

Em diversas ocasiões é possível perceber nas respostas uma atenção especial por parte do censor, que tecia considerações destinadas especialmente a certos assuntos, como, por exemplo, o fim da censura. Já em fins da década de 1980, podem ser encontradas diversas cartas-respostas que se manifestam sobre o assunto, como a resposta do diretor da DCDP a uma carta enviada em meados do ano de 1988 por uma criança de dez anos, que protestava contra os temas veiculados nas telenovelas, onde se tratava assuntos sérios, como “sequestro, roubo e outros valores morais como se fosse uma grande piada”:

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.²⁸¹

Os argumentos centrais presentes neste trecho estiveram presentes ainda em muitas outras cartas-resposta, onde, em geral, explicava-se ao missivista que seus protestos e considerações eram válidos, mas que a Divisão de Censura encontrava-se praticamente no término das suas funções, já que o texto da nova Constituição a ser promulgada, em pouco tempo a extinguiria²⁸².

²⁸⁰ Carta-resposta do diretor da DCDP, Rogério Nunes à Maria Helena Marques, Brasília, 6 de abril de 1977. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁸¹ Ofício 527/88, Carta-resposta do diretor da DCDP, Raymundo Eustáquio de Mesquita à José Carlos Azevedo. Brasília, 01 de setembro de 1988. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

²⁸² FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In. **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 277-278.

4. *A incrível arte de criar um censor: a formação política nos cursos para censores*

Plunct Plact Zum! Não vai a lugar nenhum!
Tem que ser selado, registrado, ~~carimbado~~, ~~censurado~~, avaliado,
rotulado, se quiser ~~gravar~~.
Pra Lua a taxa é alta, pro sol, identidade.
Vai já pro seu foguete, viajar pelo universo, é preciso o meu carimbo,
dando sim, sim, sim.
Plunct Plact Zuum! Não vai a lugar nenhum!²⁸⁰.

Raul Seixas, *Carimbador Maluco*, 1983.

Em 13 de junho de 1983 estreava na TV Globo o musical infantil *Plunct, Plact, Zuum*, cujo enredo principal girava em torno da história de cinco crianças que, proibidas de fazer as coisas que gostavam, decidem fugir de casa e embarcar na nave espacial *Plunct Plact Zuum*, uma engenhoca montada com peças de ferro velho e objetos excêntricos. Ao longo do caminho, as crianças são surpreendidas por um burocrata (interpretado por Raul Seixas), que exige a apresentação dos documentos da nave para que eles possam seguir viagem. O grande sucesso do musical levou à produção de um LP com a trilha sonora do programa, que trazia na sua primeira faixa o *hit* do espetáculo: *Carimbador Maluco*, de Raul Seixas.

Alguns meses antes do lançamento, a letra da canção foi enviada à DCDP e submetida ao exame de três censores, que foram unânimes em indicar alterações na letra original para que a música pudesse ser liberada: as palavras “carimbado”, “censurado” e “gravar” teriam que ser extirpadas. Apesar de efetuar a substituição, cortando “censurado” e trocando “gravar” por “voar”, a letra da canção não perdia toda a força da sua metáfora, uma crítica aos trâmites e à burocracia do aparato censório e ao ato arbitrário de controlar uma obra.

Após o longo processo para liberação de *Carimbador Maluco*, Raul Seixas enviava um irreverente cartãozinho à censura em agradecimento ao “carimbo dos militares para voar”, ato que certamente mexeu com os brios dos censores, em vista da resposta recebida:

Esse é um braço do nosso governo, mas não somos militares, nem aqui trabalham militares. Por isso o senhor compositor cometeu um equívoco em seu cartão.

²⁸⁰ Parecer nº 7646/83, de 14 de outubro de 1983. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Música. Subsérie Letras Musicais.

Temos leis que nos dão respaldo legal para nossos atos e para, além disso, temos o respaldo moral de nosso povo.²⁸¹

A reação à provocação do cantor deixa transparecer um sentimento bastante recorrente entre os censores: o incômodo de ter o seu trabalho julgado como uma atividade de natureza militar ou policial. Além deste constrangimento, muitos censores questionavam o fato da censura de diversões públicas ser uma parte integrante da estrutura policial do governo militar, sobretudo na medida em que o regime chegava aos estertores e a função censória era cada vez mais execrada pela opinião pública. Sem dúvida, embora a vontade de dissociar a atividade censória da imagem de repressão fosse compartilhada pela grande maioria do corpo censório, ela não era unânime. Havia aqueles que acreditavam que o organismo censório devia fortalecer o seu caráter policialesco, dispondo de elementos e técnicas que aperfeiçoassem os métodos investigativos. É o caso do técnico de censura Constancio Montebello, que, assumindo um discurso supostamente representativo de todos os censores, argumentava que o serviço de censura era

um órgão policial, e, como tal, devemos agir com os mesmos cuidados e minúcias com que são levadas as pesquisas policiais. Com os dados adicionais, necessários a nosso ver, poderíamos tratar dos assuntos de tal forma que, quando levados a instância superior, não deixaríamos dúvida, pois estaríamos fornecendo ‘provas’ bastantes e, mais ainda, comprovando o ‘animus’ do autor. Assim não temeríamos críticas, nem aguardaríamos análises de ‘experts’ sobre determinadas obras ou os resultados de suas apresentações.²⁸²

Apesar das dissidências internas, o fato é que, a partir de meados da década de 1960, pode-se perceber que o serviço de censura de diversões públicas assume contornos mais consistentes, pautados no esforço de centralização da censura em nível nacional, de modernização da sua estrutura (a fim de acompanhar sobretudo a produção em massa da nascente indústria cultural e o desenvolvimento da televisão), no aumento do número de censores e no aperfeiçoamento das técnicas censórias, através de cursos e treinamentos.

Como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, a entrada em vigor da lei nº 5.536, de novembro de 1968, representa uma ação decisiva no processo de racionalização, organização e aperfeiçoamento da censura às diversões públicas. Dentre as medidas legislativas que tinham como objetivo aprimorar o serviço censório, estava previsto a

²⁸¹ Cartão em anexo ao parecer nº 7646/83, 14 de outubro de 1983. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Música. Subsérie Letras Musicais.

²⁸² Parecer do técnico de censura da DCDP Constancio Montebello. Brasília, 9 de junho de 1972. Processo de censura da peça *Vigésimo Continente*, de Cândido de Jesus e Sérgio Farias. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Teatro. Subsérie Peças Teatrais.

exigência de curso superior nas áreas de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia como condição para o exercício do cargo de técnico de censura. Dentre outras medidas referentes à atuação do censor consistia, por exemplo, em acabar com a prática do aditamento e da negociação na área teatral, ou seja, o censor não poderia indicar ao produtor teatral alternativas ou alterações a serem incorporadas ao texto que viabilizassem a liberação de espetáculos que incidissem nas seguintes restrições: atentassem contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático; ofendessem as coletividades ou as religiões ou incentivassem preconceitos de raça ou luta de classe e que prejudicassem a cordialidade das relações com outros povos²⁸³.

Além de estabelecer uma comissão avaliadora com um número mínimo de censores de acordo com cada tipo de obra, os dispositivos da lei nº 5.536 de 1968 buscavam evitar erros de avaliação e pareceres censórios divergentes, uma vez que determinava que a obra deveria ser apreciada pelo censor em seu contexto geral, levando em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas. No que diz respeito à atuação da censura, a lei estabelecia novas e mais rígidas faixas de impropriedade e prazos para a execução do parecer censório; liberava filmes proibidos de caráter cultural para as cinematecas; instituía prazo de validade para as licenças e estabelecia previamente as penas e as multas.

As determinações presentes na referida lei, juntamente com as que foram estabelecidas pela *ofensiva contra a pornografia* – como era afetivamente chamada pelo governo a lei nº 1077 de 1970, que instaurava a censura prévia às publicações –, representavam a ampliação das medidas repressivas do regime militar e refletiam o processo de estruturação do arcabouço censório.

Nesse contexto, podemos perceber que o esforço do governo em promover a institucionalização do serviço censório estava relacionado também à preocupação em reverter a imagem negativa da censura perante a opinião pública. Em fins dos anos 1960, muitos órgãos de imprensa amplificavam os erros grosseiros e rudimentares cometidos nos pareceres censórios, e carregavam nas tintas para explorar a figura do censor como um indivíduo despreparado, facilmente tapeado pela perspicácia e sagacidade dos opositores do regime –

²⁸³ Esse dispositivo reiterava o artigo 43 do decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946, que já previa a proibição da prática de aditamento ou colaboração: “A censura manifestar-se-á no sentido de aprovação ou reprovação total ou parcial, não podendo, no entanto, fazer substituições que importem em aditamento ou colaboração”.

geralmente artistas que conseguiam “burlar” a censura e liberar sua obra²⁸⁴. Essa marca era reforçada não somente pela imprensa – a exemplo da “patota do Pasquim” – mas também alicerçada pela construção de certa memória da ditadura militar empreendida nos relatos de vida de artistas-intelectuais de esquerda. Uma passagem conhecida se encontra na autobiografia de Dias Gomes, quando explica que em *O Bem Amado*, “uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar”, conseguia criticar o regime, não porque “a censura não percebesse e não mutilasse os textos, mas tinha certa dificuldade em fazê-lo, já que os censores não primavam pela inteligência”²⁸⁵.

Em meio ao nebuloso clima de descrédito que pairava sobre a atuação censória na opinião pública, a já debilitada reputação do serviço de censura recebia um duro golpe com um episódio ocorrido em fins do ano de 1967 envolvendo o então Chefe do Serviço de Censura, Romero Lago.

Em meados da década de 1940, foragido da polícia acusado de ser mandante de duplo homicídio no Rio Grande do Sul, o gaúcho Hermenildo Ramirez Godoy decidiu esperar a “poeira baixar” e se refugiar durante alguns anos no Paraguai, onde adotou o nome de Antônio Romero Lago. Na metade dos anos 1950, Romero Lago resolve retornar ao Brasil, tendo assumido cargos em diversos órgãos estatais. Inicialmente, na ante-sala da presidência da República, no Palácio do Catete, depois no Instituto Nacional de Imigração e Colonização, na chefia do gabinete da Superintendência de Reforma Agrária e, em seguida, por amizade e indicação do general Riograndino Kruehl, então chefe do Departamento Federal de Segurança Pública no governo Castelo Branco, chegou à direção do serviço de Relações Públicas do DFSP e, por fim, foi nomeado chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1966²⁸⁶. A situação começa a ficar complicada por volta de julho de 1967, quando o Instituto Nacional de Cinema traz à tona as primeiras denúncias contra Romero Lago, acusando-o de

²⁸⁴ Nesse sentido, na reportagem intitulada *As cenas da violência*, publicada na revista *Veja* em 1968, constava que o chefe do SCDP, coronel Aloysio Muhlethaler “conta com poucos homens, na maioria nomeados durante o Governo João Goulart e sem curso superior”. Sem assinatura. Cf. *As cenas da violência*. **Revista Veja**, São Paulo, 16 out. 1968, n. 6, p. 22. Em outra matéria sobre o funcionamento do serviço censório, a revista *Realidade* denunciava que “com nível de cultura de média para baixo, esses 16 cidadãos têm o poder de proibir filmes para menores, cortar cenas e até interditar uma fita inteira [...] funcionários federais, os censores ganham no máximo NCr\$ 356,50 por mês e só podem ter outro emprego se forem jornalistas.” Cf. MARÃO, José Carlos; SOUZA, Afonso de. Isto é proibido. **Realidade**, São Paulo, jun. 1967, p. 95.

²⁸⁵ GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**: autobiografia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 276.

²⁸⁶ Segundo Elio Gaspari, o general Riograndino Kruehl “recusava-se a entregar a direção da Censura a um serviço especializado com o argumento de que era preciso ‘evitar a propaganda subversiva através das artes’, nomeando assim o seu protegido, Romero Lago, para chefiar a censura. Cf. GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 218.

favorecer as distribuidoras cinematográficas com a emissão de certificados de censura com metragem reduzida dos filmes, que assim pagavam taxas de menor valor ao INC. A partir daí, Romero Lago ficou sujeito a uma série de investigações que acabaram por desmascará-lo, fato que alcançou grande repercussão na mídia e acabou por desmoralizar completamente o serviço de censura perante a opinião pública. O acalorado debate travado na imprensa nos meses seguintes questionava a legalidade das decisões tomadas por Antonio Romero Lago enquanto esteve no cargo de chefe do serviço de censura entre o período de 10 de fevereiro de 1966 e 27 de dezembro de 1967, pauta que parece ter surtido efeito nas decisões da Administração Pública. O sucessor de Romero Lago na chefia do serviço de censura, coronel Aloysio Muhlethaler, considerando que as projeções de certificados de censura nos filmes com a assinatura do “cidadão em questão” estavam “dando causa a constantes comentários prejudiciais à censura”, determinou que fossem substituídos todos os certificados de censura que apareciam no início dos filmes exibidos tanto no cinema quanto na televisão, sem nenhum ônus para os interessados e dentro do prazo de 30 dias²⁸⁷. É possível mensurar o grau de desmoralização do serviço de censura atingido à época quando consideramos o trecho de uma carta enviada à Censura em 1969 pelo diretor-secretário do Clube Positivista, Ruyter Demaria Boiteux: “que doloroso exemplo de Hermelindo Ramires Godoy, o Romero Lago, um assassínio e falsário, 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”²⁸⁸.

Esses episódios, à época, não eram desconhecidos dos altos escalões do governo, antes pelo contrário; muitos ministros manifestaram sua preocupação em relação a esta situação.

Sobretudo entre o fim da década de 1960 e meados de 1970, podemos perceber que os técnicos de censura utilizam uma linguagem “pouco técnica”, passional, até mesmo ofensiva na análise das obras submetidas à censura. Grande parcela desses pareceres manifestava a postura reacionária e conservadora assumida pelos técnicos de censura em relação ao plano dos costumes, muitos deles chegando mesmo a tecer comentários e avaliar

²⁸⁷ Portaria n.º 30/69-SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza. Brasília, 24 abr. 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Normalização.

²⁸⁸ Carta enviada à censura pelo diretor-secretário do Clube Positivista do Rio de Janeiro, Ruyter Demaria Boiteux. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

questões que não diziam respeito à análise censória. Assim, além de muitas análises de declarada hostilidade e repulsa à obra, nos deparamos com muitos pareceres que se enveredam a discutir a estética da obra, a correção da estrutura gramatical e das construções frasais, o desprezo pela linguagem coloquial, enfim, tecendo recomendações críticas à obra em outros aspectos que não o político ou moral.

Nesse sentido, podemos dizer que a determinação da realização de cursos de formação, treinamento e atualização dos técnicos de censura foram iniciativas que, em certa medida, representaram uma resposta às críticas dirigidas aos censores, tecidas tanto pelas instâncias governamentais quanto pela opinião pública.

Dessa forma, o curso de censores também procurava construir certa “padronização” dos pareceres censórios, oferecendo critérios de avaliação mais consistentes, de modo que os laudos não ficassem tão discrepantes. A ideia, portanto, era “estabelecer, tanto quanto possível, padrões uniformes para a censura, de forma a evitar, ao máximo que a decisão não resulte do padrão particular de cada censor”²⁸⁹, que este, portanto, classificasse a obra sempre em seu contexto geral, levando em consideração apenas seus valores artísticos, culturais e educativos. No entanto, vale ressaltar que neste mesmo documento onde está registrada a preocupação com a uniformização dos pareceres, uma das sugestões para aprimorar a análise censória das telenovelas era “registrar quais os objetivos ou efeitos visados que devem ser observados no conteúdo das mensagens a serem vetadas (incita à rebelião, provoca luta de classes, etc.)”²⁹⁰.

Para modernizar o serviço de censura e torná-lo eficiente, seria necessário reformular os fundamentos da estrutura censória, centralizando o serviço de censura em Brasília, melhorando as condições precárias das superintendências regionais e, por fim, aumentando o número extremamente reduzido de censores. Foi justamente durante o confuso processo de transferência das principais funções censórias para a sede em Brasília que ficou evidente a quantidade insuficiente de censores para dar conta do serviço e a ausência de servidores federais qualificados que pudessem exercer a função de censor. Durante este processo de centralização, a situação acabou por ficar ainda mais complicada, pois os censores recém-nomeados em Brasília executavam as análises censórias com certo improviso e cometeram

²⁸⁹ Plano de trabalho do estudo de critérios gerais para apreciação de novelas destinadas à televisão, s/d. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação.

²⁹⁰ Plano de trabalho do estudo de critérios gerais para apreciação de novelas destinadas à televisão, s/d. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação.

uma série de equívocos na época, episódios que serviram inclusive como material para Stanislaw Ponte Preta nos seus “Festivais de Besteiras que Assolam o País”. Nas palavras de um próprio censor, “efetivamente, nos primórdios de Brasília, dadas as dificuldades de encontrar-se pessoal qualificado e devido à urgência de instalarem-se os serviços na nova sede do governo, houve facilidades para ingresso no serviço público”²⁹¹.

Diante desse quadro, não seria suficiente somente prover de pessoal o aparato censório; era necessário que estes novos censores 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. O problema deveria ser encarado de maneira prática, científica e objetiva. Um programa de capacitação e treinamento que fornecesse subsídios aos censores para que não cometessem os erros passados configurava uma medida imprescindível.

Depois de expor as razões que levaram o governo a tratar a questão com esse grau de importância, talvez mais importante seja tentar perceber de que maneira, na prática, se deu esse projeto de racionalização da censura de diversões públicas, aspecto que trato neste capítulo.

Com o objetivo de reciclar e aperfeiçoar o desempenho dos censores, cursos de atualização e aperfeiçoamento para censores começaram a ser oferecidos pela Academia Nacional de Polícia a partir de meados da década de 1960, sendo o primeiro deles realizado em 1966 e composto pelas disciplinas de *Técnica de Censura*, *Direito Aplicado* e *Teatro*, ministradas respectivamente pelo coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho, pelo técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes e pela atriz Sylvia Orthof. Em 1967, um curso de especialização teatral patrocinado pela ANP e elaborado pelo Serviço Nacional de Teatro foi oferecido para trinta censores selecionados. Esses dois eventos constituíram-se nas primeiras experiências de cursos para censores²⁹².

É importante esclarecer que de acordo com uma determinação legal de 1967, a Administração Pública estava impedida de abrir vagas ou realizar concursos para o cargo de censor enquanto houvesse servidores federais qualificados que pudessem ser aproveitados

²⁹¹ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. Editau: São Paulo, 1975, p. 90.

²⁹² A partir de uma referência no *Jornal do Brasil*, Miliandre Garcia aponta para a existência do curso voltado para a área teatral realizado em 1967. Cf. GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. Tese de Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 205.

nessa função²⁹³. Para minimizar os efeitos desta determinação sobre o exercício censório, a presidência da república eventualmente autorizava a contratação de pessoal em regime temporário para execução do serviço censório – como aconteceu em 1970, quando foram contratados 30 censores e 100 fiscais durante sete meses –, no entanto, medidas desta natureza consistiam apenas em uma saída temporária para resolver a situação precária em que se encontrava o quadro de funcionários da censura. Nesse sentido, os cursos de treinamento para censores federais configurou um importante recurso no âmbito censório até o ano de 1974, quando se realiza o primeiro concurso para técnico de censura.

Em vista do insuficiente número de censores para atender o volume de trabalho na sede e da ausência de funcionários especializados na grande maioria das delegacias e subdelegacias regionais, uma das primeiras providências do Departamento de Polícia Federal foi realizar, em 1968, na Academia Nacional de Polícia, o *Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal*, primeiro curso específico de formação de censores, sendo uma das suas finalidades qualificar os servidores federais pertencentes aos quadros da DPF como censores federais²⁹⁴. Assim, para suprir a deficiência do quadro de funcionários do serviço de censura, foram inscritos no curso de treinamento servidores do DPF previamente selecionados, e, embora à época fosse exigido apenas o nível colegial para matrícula no curso, dentre os integrantes, um possuía diploma de curso superior e quinze estavam cursando regularmente diversas universidades²⁹⁵. Segundo o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, “ao término do curso, com finalidade de atender expressa necessidade de serviço, foram esses servidores credenciados pela portaria nº 1.270/DG, de 30 de dezembro de 1968, evento

²⁹³ Determinação de acordo com disposição presente no decreto lei nº 200 de 25 de fevereiro de 1967, que, ao tratar das providências relativas à redistribuição em caso de verificação da existência de pessoal ocioso na Administração Federal, previa no § 5º do art. 99: “não se preencherá vaga nem se abrirá concurso na Administração Direta ou em autarquia, sem que se verifique, previamente, no competente centro de redistribuição de pessoal, a inexistência de servidor a aproveitar, possuidor da necessária qualificação”.

²⁹⁴ Ofício nº 442/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, ao diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

²⁹⁵ O único servidor inscrito no curso que possuía curso superior era Coriolano Loyola Fagundes, futuro diretor da DCDP. Cf. Ofício nº 442/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, ao diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

ocorrido anteriormente à vigência da lei nº 5.536/68, entrando todos imediatamente no exercício da função de técnico de censura neste SCDP²⁹⁶.

É importante ressaltar que, se por um lado a realização deste curso provia o serviço censório de pessoal através da qualificação de servidores do quadro do DPF até a possibilidade de realização de um concurso público para o cargo de censor, por outro lado, também permitia a qualificação a nível universitário dos antigos censores que possuíam apenas o nível colegial antes que a lei 5.536/68 entrasse em vigor, estabelecendo a exigência de diploma de curso superior para desempenhar a função de censor federal. Portanto, a pressa em executar o curso tinha motivações claras, pois muitos dos antigos funcionários do serviço de censura de diversões públicas possuíam apenas o ensino médio, e a censura não tinha condições de dispensá-los²⁹⁷.

O curso, ministrado por professores da Universidade de Brasília, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e da Universidade Federal de Minas Gerais possuía uma carga horária de quinhentas horas e no currículo constavam as seguintes disciplinas: *Introdução à Ciência Política, Introdução à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, Filosofia 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*²⁹⁸.

A partir de 1974, com a realização do primeiro concurso para censor, além da aprovação em concurso público, diploma de curso superior e frequência necessária no curso de formação da ANP, passou-se a exigir também exame psicotécnico, determinação que rendeu uma série de problemas e discussões tanto no âmbito interno do serviço de censura quanto na opinião pública. Em 1975, censores que foram admitidos antes da existência da previsão legislativa que exigia o teste psicotécnico tiveram que se submeter ao exame; em vista do resultado, o então chefe da DCDP, Rogério Nunes, escrevia apreensivo para o diretor do DPF solicitando que fosse “reconsiderado o desfecho desfavorável para alguns

²⁹⁶ Ofício nº 442/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, ao diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

²⁹⁷ Ofício nº 442/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, ao diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

²⁹⁸ Ofício nº 442/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, ao diretor-geral do DPF, 18 de agosto de 1969. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Comunicações e Solicitações.

deles [técnicos de censura] do Exame Psicotécnico realizado pela Academia Nacional de Polícia”, afinal,

muitos dos técnicos e fiscais de censura exercem a função há mais de cinco anos. Ao serem admitidos, não se procurou apurar, por meio do indicado exame, se todos possuíam temperamento adequado, contudo, durante esse quinquênio de intensa atividade funcional, não foi difícil, independentemente da pesquisa psicológica, avaliar o temperamento de cada um deles para o exercício de suas funções típicas.²⁹⁹

A situação tornou-se particularmente complicada quando, em 1976, catorze censores foram reprovados no teste psicotécnico para exercício do cargo, fato que foi amplamente repercutido na imprensa e contribuiu para reforçar a imagem negativa do serviço censório perante a sociedade³⁰⁰.

Ao longo da década de 1970 e até meados dos anos 1980, além dos cursos de formação, que possuíam carga horária mais extensa e um número maior de disciplinas, outros cursos de diferentes conteúdos foram oferecidos aos censores, muitos deles voltados para a atualização e aperfeiçoamento de técnicos de censura que atuavam em áreas específicas, como a teatral ou cinematográfica. Em sua maioria promovidos na ANP, os cursos eram ministrados geralmente por docentes provenientes do meio universitário, do campo artístico, vinculados aos órgãos de inteligência do Exército e funcionários mais experientes pertencentes ao quadro do próprio serviço de censura, como os técnicos de censura Coriolano de Loyola Fagundes, José Vieira Madeira e Rogério Nunes³⁰¹.

²⁹⁹ Ofício 1478/75, do chefe do DCDP, Rogério Nunes, ao diretor-geral do DPF. 07 de novembro de 1975. AN/DF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Ofícios e Solicitações.

³⁰⁰ Segundo reportagem no jornal do Brasil, “De 1975 a 1977, dos 25 mil 700 candidatos a ingresso no DPF, 1 mil 586 foram aprovados. Desses, 57 como técnicos de censura (3,59%), que tiveram testada, através de exames psicotécnicos, sua personalidade policial. Em consequência desse teste, 29 censores, admitidos em regime precário, foram demitidos como inaptos para a atividade censória, por deficiência do QI policial (50,87%). Suas respostas, no teste de avaliação, não corresponderam à expectativa de perguntas como estas: ‘Você tem medo de aranha? Acha que as leis, antes de serem cumpridas, devem ser questionadas? Acha que as relações sociais devem partir das universidades?’ Foram 20 perguntas básicas, repetidas 180 vezes de forma diversa. Os reprovados no teste recorreram à Justiça, mas perderam.”. Cf. PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 de maio de 1978.

³⁰¹ O levantamento do perfil dos professores é feito por Beatriz Kushnir, que os recolheu na Academia Nacional de Polícia, em tomos do Departamento de Ensino. Segundo a historiadora, para se prepararem melhor para ministrar aulas, os censores e também jornalistas Coriolano Loyola Fagundes e José Vieira Madeira cursaram a cadeira de censura cinematográfica com o professor Edeimar Massoti, em 1967, na Universidade Católica de Minas Gerais. Cf. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: jornalistas e censores**, do AI5 à Constituição de 1988. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 177. No livro *Censura & Liberdade de expressão*, de Coriolano de Loyola Fagundes, o autor recorda que “como tinha experiência de magistério, a partir de 1967 convidaram-me, algumas vezes, para lecionar na Academia Nacional de Polícia. Data daí, depois de ter elaborado as apostilas usadas nos cursos para censores e para fiscais de censura, e por sugestão dos próprios alunos, a ideia de editar um livro amplo e completo sobre censura”. A referência de Coriolano à experiência

Embora não pertencesse aos quadros da Academia Nacional de Polícia nem ao corpo docente das universidades acima referidas, o “professor” Waldemar de Souza, jornalista e diretor da Editora Abril Ltda., certamente figurou como um dos principais teóricos e idealizadores da lógica de racionalização do serviço de censura, sendo um personagem central na estruturação dos cursos para censores principalmente da área cinematográfica e televisiva³⁰². Atuando entre os anos de 1968 e 1985, a convite do DPF, Waldemar de Souza elaborou um vasto “material didático” destinado aos censores, principalmente durante os anos 1970. Um dos principais traços do seu trabalho é a preocupação com a racionalização formal do serviço de censura vinculada a um progresso técnico, orientado especialmente para uma exploração sistemática de métodos, conhecimentos e atitudes científicas na prática censória.

Por um lado, esse processo de racionalização é uma característica mais ampla do projeto de modernidade no qual está inserida a sociedade brasileira, cuja tendência é fazer com que toda produção social se torne cada vez mais confiante nos critérios de racionalidade e objetividade propostos pela ciência, instrumentalizados na consecução de determinados fins e objetivos – neste caso específico, de natureza política. Por outro lado, ele também está voltado para imposição de determinada ordem no mundo através da transmissão de uma orientação proveniente do raciocínio conceitual, abstrato, argumentativo. Assim, ao promover a crença na ciência e no progresso técnico, essa modernidade afastava as dúvidas e incertezas e suprimia todas as vozes em nome de uma verdade única, de uma única ordem epistêmica e política possível – a burguesa.

Guiado por um ideal de padronização e homogeneização, a modernização censória se valia dos novos métodos e teorias científicas desenvolvidas por diversas áreas das Ciências Humanas. O material elaborado para o curso de censores trazia no seu conteúdo noções provenientes da Psicologia, da Sociologia e da Comunicação concatenadas em diversas apostilas, gráficos, esquemas e diagramas encadeados por palavras-chave que encerrariam as ideias fundamentais a serem transmitidas.

anterior com ensino provavelmente diz respeito ao período em que era professor de inglês na casa Thomas Jefferson, em Brasília. Nos cursos para censores, Coriolano era responsável pelas seguintes matérias: Direito Aplicado, Legislação Especializada, Técnica Operacional e Introdução à Técnica de Cinema. Cf. FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1974.

³⁰² Ofício nº 479/71/SRP/GAB, 18 de novembro de 1971. Convite do Chefe de Serviço de Relações Públicas do DPF, João Madeira, para o Diretor-geral da Editora Abril Ltda. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

Embora não haja programa de todos os cursos realizados durante a existência da DCDP, a documentação referente ao curso de censores possui um extenso material referente aos planos de aula, programas e currículos da maioria das disciplinas oferecidas³⁰³. Para este capítulo, não me detive na análise dos conteúdos programáticos das disciplinas, procurei tratar do material produzido por Waldemar de Souza para o campo televisivo e cinematográfico, áreas que despertaram maior interesse no âmbito censório e que acredito proporcionar uma leitura ainda pouco explorada, além de menos árida e automatizada.

É interessante perceber que dentre as fontes pesquisadas, raros são os materiais referentes aos cursos, apostilas ou aulas dedicadas ao exercício da censura moral; fato curioso, já que a maioria das atividades da censura às diversões públicas era voltada a impedir a divulgação de obras que ofendessem a moral e dos bons costumes, como vimos. No entanto, alguns exemplares comprovam que esse tipo de material foi produzido, como é o caso dos *Cacófatos*, uma “relação fornecida pela DCDP para orientação do último curso de censores federais na ANP, referente a expressões proibitivas”³⁰⁴, representada na *imagem 12*. Embora o curso para censores em 1968 não contasse com uma matéria específica destinada à análise de letras musicais, a disciplina *Técnica de Censura de letras musicais* foi adicionada ao curso posteriormente, e muito provavelmente a relação com termos proibidos foi produzida com este fim³⁰⁵.

O posicionamento da censura de diversões públicas em relação ao conteúdo censurável das letras musicais chegava à prescrição de certa normatividade à conduta dos artistas e ao conteúdo de das canções.

³⁰³ Um estudo que analisa os pormenores da documentação referente ao curso de censores pode ser encontrado na tese de doutoramento de Alexandre Stephanou, onde se dedicou a tratar dos procedimentos técnicos e racionais da censura em face à modernização burocrática. Cf. 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. Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

³⁰⁴ Essas instruções se encontram na seção *Cuidado com a linguagem*, em: FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975, p. 228.

³⁰⁵ A disciplina *Técnica de censura de letras musicais* consta no programa do *XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal* de 1985 da Academia Nacional de Polícia, mas provavelmente fez parte também de outros cursos anteriores. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

CACÓFATOS -

RELAÇÃO FORNECIDA PELA DCDP PARA ORIENTAÇÃO DURANTE O ÚLTIMO CURSO DE CENSORES FEDERAIS NA ANP, REFERENTE A EXPRESSÕES PROIBITIVAS.

- ...ela quer me ter todo dia.....(ela quer meter todo dia)
 - ...ela é demais para gostar de verdura (...pra gostar de ver dura)
 - ...e se satisfaz comendo nabo seco.....(comendo na boceta)
 - ...só capim canela(soca pica nela)
 - ...socar o alho.....(só caralho)
 - ...desce a calçada depressa.....(desce a calça dá depressa)
 - ...só um ocupa três.....(só um cu prá três)
 - ...Deus me defenda de mulher(Deus me dê fenda de mulher)
 - ...eu sempre fui de bem(eu sempre fudi bem)
 - ...e no curso levou pau.....(e no cu só levou pau)
 - ...lança cuba, cuba lança, quero ver cuba lançar.....(cu balança, quero ver cu balançar)
 - ...bom sertão.....(bocetão)
 - ...se eu cuzinho eu não lavo.....(seu cuzinho eu não lavo)
 - ...na banda, nada.....(na bunda, nada)
 - ...não vou comer cru(não vou comer cu)
 - ...tomate cru(tomá teu cu)
 - ...tem culpa todo mundo, só não tem culpa eu.....(tem cu pra todo mundo, só não tem cu prá eu)
 - ...só xotão.....(xoxotão)
 - ...toco cru pegando fogo.....(tô c'o cu pegando fogo)
 - ...fila da fruta.....(filha da puta)
 - ...pode mais.....(fode mais)
 - ...carne de boi seca.....(carne de boceta)
 - ...eva e adão.....(é veadão)
 - ...os espetinhos dela(os peitinhos dela)
 - ...como quiabo cru.....(como que abre o cu)
 - ...eu havia dado.....(eu aviadado)
 - ...voce tinha.....(bocetinha)
 - ...fui de voce.....(fudi voce)
 - ...tocar o gado(tô cagado)
 - ...o mestre cuca é eu.....(o mestre cu que eu)
-
- Tá com raiva de mim, se for d'eu diga... (se fodeu diga)
 - Tem gente que educa o branco, tem gente que educa o preto... (Tem gente qu'ê do cu branco, tem gente que do cu preto...)
 - Ela dá alcool prá mim... (Ela dá o cu prá mim...)
 - ...de umbu ser tão gostoso... (...de um bucetão gostoso...)
 - Eu só quero nabo, Dinha... (Eu só quero na bundinha...)
 - Eu quero nambu, Zé tinha... (Eu quero na bucetinha...)
 - Tire a mão da minha rota(pênis, no N e NE)

Imagem 12: Relação fornecida pela DCDP para orientação do último curso de censores federais na ANP, referente a expressões proibitivas. Fundo DCDP. Série Orientação. Subsérie Cursos.

Nesse sentido, as letras musicais eram consideradas atividades intelectuais dos seus autores e a média da qualidade dessas composições deveriam “espelhar o nível de instrução e cultural da grande coletividade a que se dirigem”³⁰⁶. Por essa razão, ao avaliar letras de canções, o técnico de censura “deve atentar para a correção da linguagem, a propriedade e adequabilidade dos termos e expressões utilizados, prevenir-se contra cacófatos e palavras obscenas, vulgares e a possibilidade de, no ato da interpretação, obterem-se efeitos vocálicos que, com conotação excessivamente maliciosa, resultem em sons ou gemidos imorais”³⁰⁷.

Waldemar de Souza parecia ser um personagem particularmente comprometido com a missão de combater a “onda de imoralidade e a subversão que se alastrava nos meios de comunicação”. Em uma época marcada pela autocensura, o “professor” já exercia uma função de “consultoria” dentro da própria Editora Abril, como podemos perceber nas instruções encaminhadas para o advogado da empresa em relação à censura prévia da revista *Homem*:

- Seios, apenas mostrar um;
- Genitálias, nem à sombra;
- Nádegas, só se diluída com recursos técnicos;
- Palavrão, segundo o Ministério da Justiça, só se estiver apropriado ao contexto.³⁰⁸

O professor “linha dura” no combate à subversão também foi lembrado pelo censor federal Coriolano Fagundes como sendo “por vezes mais rígido que os próprios censores”³⁰⁹. Com efeito, o material produzido por Waldemar não deixa dúvidas sobre a natureza conservadora das suas filiações ideológicas.

Em março de 1972, o professor Waldemar de Souza ministrou na ANP o *Curso Especial para censura de filmes*, voltado especificamente para censura cinematográfica e oferecido para vinte e três censores especializados na área, selecionados pelo então diretor da DCDP, Rogério Nunes e aprovados pelo general Nilo Canepa da Silva, diretor-geral do DPF. O curso, com duração de uma semana e seis horas-aula por dia, tinha por objetivo o estudo das

³⁰⁶ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975, p. 228.

³⁰⁷ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975, p. 228.

³⁰⁸ Ofício intitulado Instruções para censura prévia da revista *Homem*. 31 de julho de 1975. Departamento de Documentação da Editora Abril, pasta “censura”. *Apud.* KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 190-191.

³⁰⁹ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 191.

mensagens justapostas presentes nos filmes de teor político subversivo e usava como modelo para análise principalmente os filmes Jean-Luc Godard e do seu “discípulo”, Glauber Rocha. Ao fim do curso era realizado um teste prático com a execução de cortes de cenas 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”³¹⁰. O curso era composto por dez aulas práticas seguidas de debate: *Mensagens justapostas nos filmes*; *Técnica usada para elaboração de mensagens subversivas*; *Três tipos de dissociações justapostas*; *Conflito sensorial (programado)*; *Fragmentações (de música, fala, cena, etc)*; *Fixação da trilha sonora*; *Utilização do ruído (para dominar as palavras)*; *Projeção das próprias obsessões (do espectador)*; *Trânsito do ilusório para o interior (do espectador)* e *Análise global desta técnica de mensagens justapostas*. Um ano após a realização do curso, em conferência proferida no SNI, Waldemar de Souza afirmou que teria sido justamente neste curso especial para censura de filmes que ele teve a oportunidade de “expor em termos práticos o resultado dos seus quinze anos de assessoria psico-pedagógica e a especialização a respeito de mensagens subversivas em filmes”³¹¹. E ao que parece, o curso realmente obteve bons resultados – pelo menos na avaliação do professor –, uma vez que os censores teriam conseguido identificar a quase totalidade das mensagens justapostas presentes em *Cabezas Cortadas*, de Glauber Rocha, um filme que apresentaria 70% de mensagens justapostas de teor subversivo. E Waldemar de Souza possuía em mãos o parecer de cada censor, caso duvidassem da sua palavra.

Em umas das suas aulas, *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, Waldemar de Souza buscava demonstrar as consequências prejudiciais da influência dos cineastas esquerdistas franceses na produção cinematográfica chilena, boliviana e argentina, identificando elementos que já podiam ser encontrados nos filmes brasileiros³¹². Em cinematecas, museus de arte, cineclubes, e, sobretudo dentro das universidades eram exibidos e debatidos os filmes políticos subversivos dirigidos pelos principais líderes do movimento em toda a Europa: Bernardo Bertolucci, Costa-Gravas,

³¹⁰ Guia do *Curso Especial para Censura de Filmes*, ministrado pelo professor Waldemar de Souza, realizado na ANP em março de 1972. AN/DF. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Cursos.

³¹¹ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³¹² Aula intitulada *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Louis Malle, Michelangelo Antonioni, Paolo Pasolini, Pierre Kast e Robert Altman.

Com efeito, entre as décadas de 1950 e 1960, ganhava força em toda a América Latina um movimento cinematográfico marcado pelo pensamento de esquerda, que possuía como principais referências técnicas, estéticas e teóricas o neo-realismo italiano, a montagem soviética e a *nouvelle-vague* francesa. Movimentos que eclodiam em diversos países, como o Cinema Novo brasileiro, o *Nuevo Cine* argentino e o cinema revolucionário cubano, tinham como projeto em comum “a criação de um novo cinema latino-americano que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto”³¹³. Todas essas questões perpassaram também o surgimento dos cineclubes em toda a América Latina, espaços que reuniam tanto aqueles que apreciavam a sétima arte quanto aqueles que desejavam aprofundar os conhecimentos sobre o tema e que funcionaram “não somente como pólos de discussão sobre as *avant-gardes* cinematográficas europeias, mas, igualmente, como lugares de socialização das utopias revolucionárias modernas”³¹⁴. Além de promoverem sessões de exibição de filmes filiados principalmente ao neo-realismo e à *nouvelle-vague*, os cineclubes – que eram em sua maioria vinculados ao campo universitário e à associações católicas – tornaram-se espaços de intensos debates intelectuais sobre cinema, além de produzirem encontros, cursos, revistas e boletins informativos. Nesse sentido, o presidente da Federação Francesa de Cineclubes, o crítico Pierre Kast – um dos nomes que figuram na lista dos cineastas subversivos do professor Waldemar de Souza – já declarava, em 1948, que um dos fundamentos básicos de reconstrução do cinema francês seria justamente a expansão do público para os cineclubes: “sem dúvida alguma o papel do cine-clube é de revelar uma obra cinematográfica de valor, porém seu papel mais urgente neste momento é outro. [...] O papel dos cineclubes é então de

³¹³ LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: Idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo et al (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 371.

³¹⁴ LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: Idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo et al (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 371.

aumentar o número de espectadores, multiplicando os pólos de atração para o cinema. Um membro a mais em um cineclubes é um espectador assíduo desviado ao cinema.”³¹⁵.

O que gostaria de ressaltar é que, durante a década de 1960, podemos perceber que a produção dos centros de cinematografia de esquerda, sobretudo o francês, estava conectada não apenas ao movimento cinematográfico latinoamericano, mas também ao movimento cineclubista. Nesse sentido, a argumentação do professor Waldemar de Souza de que estava em curso “a disseminação de mensagens emitidas pelos cineastas esquerdistas franceses dentro das universidades bolivianas, argentinas, chilenas e brasileiras”, não é absolutamente absurda, guarda alguma correspondência com o real, mas interpretada a partir de uma lógica deformada, atravessada por uma obsessão com uma suposta ação do comunismo internacional. O técnico de censura Coriolano Loyola Fagundes, por exemplo, tecia considerações significativamente diferentes sobre o *cinema engagé*; para ele, a experiência havia revelado que “os criadores de fitas políticas, mentalmente teleguiados, não têm sorte”. Segundo Coriolano, os filmes políticos não durariam “uma semana de programação em qualquer cinema e não há público que as ature”; além disso, são destinados a um “público limitado e constituído de aficionados e de homens de cinema, que já definiram as próprias tendências, quer estéticas, como morais ou políticas. Não há, pois, motivo de preocupação excessiva com possíveis confusões de valores éticos ou com a probabilidade de existir mensagem capaz de prejudicar a formação dessas pessoas”³¹⁶.

Segundo Waldemar de Souza, que possuía opinião inteiramente distinta, o esquema de infiltração montado pela vanguarda comunista francesa para a América Latina teria conquistado o seu principal objetivo: implementar diversos focos de militância esquerdista dentro das mais importantes entidades universitárias da Argentina, Uruguai, Bolívia, Chile e

³¹⁵ Trecho de artigo de Pierre Kast na revista francesa *Écrain Français*, em 1948. Citado em BARROT, Olivier. *L'Écrain Français 1943-1953: histoire d'un journal et d'une époque*. Paris: Les Éditeurs Français Reunis, 1979, p. 251. Vale dizer que as tendências do cineclubismo brasileiro foram distintas daquelas francesas, onde este fenômeno foi marcado por objetivos populares. A ação nos cineclubes no Brasil liga-se à filiação com a produção culta europeia em contraposição ao cinema comercial, além disso, se restringiu ao âmbito estudantil universitário, atendendo assim a um público elitizado e promovendo discussões que demandavam alta erudição. Uma breve análise sobre esses e outros aspectos do movimento cineclubista latinoamericano pode ser encontrada em: LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: Idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo et al (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007 e VILLAÇA, Mariana Martins. Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do nuovo cine latino-americano. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, 2008.

³¹⁶ FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975, p. 184.

Colômbia. Nestes países, as universidades transformaram-se em “redutos inexpugnáveis, verdadeiras escolas de guerrilheiros e terroristas”, tomadas pela doutrina comunista a tal ponto que “até as aprovações dos alunos ficava condicionada à filiação esquerdista e à frequência as sessões especiais de filmes políticos”. Os episódios contestatórios ao governo vigente e a repressão política ocorridos nesses países, “constituíam provas concretas 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)”³¹⁷. E o mesmo fenômeno começava a surgir no cenário nacional, pois especialistas já haviam “comprovado” a presença de mensagens justapostas de teor subversivo nos filmes de consagrados cineastas brasileiros.

Aparentemente, a lógica do curso era mostrar que o risco dessas “violências” virem a ser praticadas no Brasil pelos estudantes universitários poderia ser reduzido se os censores conseguissem identificar e neutralizar as mensagens subliminares presentes nos filmes políticos subversivos. Para isso, os censores deveriam ser capazes de dominar os recursos técnicos de filmagem e o que esses recursos poderiam ocasionar na mente do espectador, ao “perfurarem a sua autocrítica”³¹⁸.

O esquema desenvolvido no Brasil para atrair a juventude universitária para a esquerda estaria atuando em quatro frentes. A primeira delas era exibir documentários nacionais que expusessem “os conflitos do nordeste para acionar a juventude universitária contra o governo (ao constatar a permanência dos desníveis regionais norte-nordeste-centro-sul)”³¹⁹. O próximo passo era acostumar e tornar a juventude insensível à violência através da exibição de películas que, “sob o rótulo de filmes de arte”, estavam “repletos de violência praticada por estudantes e líderes que também eram ‘pacatos’, até ficarem predispostos a reagir contra as injustiças”. O processo de infiltrar a apatia no espectador frente à violência é

³¹⁷ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³¹⁸ Aula intitulada *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

³¹⁹ Aula intitulada *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

chamado pelo prof. Waldemar de “anestesia geral em marcha”, processo que “torna mais fácil o aliciamento para a subversão, para a guerrilha, para a violência subversiva”³²⁰.

A terceira área de atuação dos cineastas esquerdistas franceses era realizar co-produções com artistas-intelectuais brasileiros, com a finalidade de disfarçar a sua verdadeira intenção. Nesse sentido, a co-produção Brasil-França *Polichinelo*, com participação de Baden Powell, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Gal Costa, Paulinho da Viola e Vinícius de Moraes, era aparentemente um musical, mas na realidade “uma cartilha de imagens selecionadas sobre os conflitos do nordeste” que acabaria por ser transmitida a milhares de jovens nos shows destes cantores realizados dentro do circuito universitário (mais precisamente, “oitenta mil estudantes universitários ‘contatados’ por esses artistas somente durante o ano de 1972”)³²¹.

Por fim, seria necessário despertar os estudantes para a facilidade de filmar com uma câmera *Super 8mm* – uma prática comum entre os jovens da Europa e dos Estados Unidos na época. A ideia era que depois que os universitários brasileiros estivessem familiarizados com a câmera, seriam “ensinados a filmar as mensagens-imagens que interessam aos subversivos: norte-nordeste”³²².

Um dos personagens a desempenhar um papel de fundamental importância na propagação dos ideais revolucionários emitidos do *front* francês, onde estaria localizado o “quartel-general do chefe subversivo”, seria um “conhecido cineasta brasileiro, diretor de vários filmes de teor político-subversivo” que estaria “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”. Este líder estaria guiando as ações de mais três cineastas brasileiros (“alguns, apenas inocentes úteis e ambiciosos”), cujos nomes Waldemar de Souza iria revelar somente pessoalmente ao diretor do DPF, “por motivos óbvios”. Embora em momento algum mencione o nome dos cineastas a que estava se referindo, Waldemar de

³²⁰ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³²¹ Aula intitulada *O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir aqui no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo*, elaborada por Waldemar de Souza, 26 de agosto de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

³²² Recorte de jornal, provavelmente parte de matéria publicada em *O jornal* de 02 de agosto de 1973. Curso especial para censura de filmes portadores de mensagens justapostas de teor subversivo, 1972. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

Souza dá “pistas” evidentes para que o leitor identificasse alguns personagens, como Glauber Rocha, “o diplomado em subversão pelo IDHEC” e Ruy Guerra³²³, cineasta que era amigo do escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez e “autor intelectual de várias letras subversivas produzidas para as músicas do consagrado compositor brasileiro”³²⁴.

É interessante ainda perceber que, na visão do professor Waldemar de Souza, em grande medida os planos dos cineastas esquerdistas franceses está conectado por um elemento em comum, a estratégia de divulgar os “conflitos do norte-nordeste” para estimular o radicalismo dos jovens. Esta ligação fica clara em uma denúncia enviada em 1974 pelo professor Waldemar a Moacyr Coelho, então diretor do DPF: “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”³²⁵.

O tema do cangaço, por exemplo, começou a surgir no cinema brasileiro a partir do início da década de 1950, inaugurando no âmbito cinematográfico uma estrutura narrativa que ficou conhecida como *nordestern*, em referência à influência recebida pelo *western* norte-americano. O traço definidor do *western* clássico – o embate entre a civilização e a selvageria e suas variações, leste-oeste, cowboys-índios etc., geralmente intensificados até um confronto inevitável – configura-se também no eixo principal do *nordestern*, entretanto, aclimatado aos trópicos.

No Brasil, a trajetória narrativa deste gênero incorpora oposições elementares à realidade do cangaço; tendo como pano de fundo a dramaticidade do árido sertão nordestino marcado pela fome e seca, os conflitos se traduzem nos embates entre o coronelismo e a população humilde, a polícia e os cangaceiros, a cidade e a caatinga³²⁶. Em seu surgimento, esse gênero foi marcado por uma leitura “despolitizada” do cangaço, limitando-se basicamente a repetir a fórmula do faroeste.

³²³ Vale lembrar que Ruy Guerra, além de cineasta, era co-autor de diversas canções em parceria com Chico Buarque, além da peça *Calabar*.

³²⁴ Documento de Waldemar de Souza enviado ao diretor do DPF, Moacyr Coelho, 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. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

³²⁵ Documento de Waldemar de Souza enviado ao diretor do DPF, Moacyr Coelho, 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. AN/DF. Fundo DCDP. Série Orientação. Série Cursos.

³²⁶ Sobre a temática do cangaço e o *western* na cinematografia brasileira, ver: VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em multimeios. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2007; CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro**. Editora Avathar, 2005.

Afastando-se substancialmente deste modelo de cinema mais “tradicional” que marcou o gênero nos anos 1950, Glauber Rocha inaugura uma nova vertente de interpretação do cangaço, onde a tessitura estereotipada do *nordestern* foi amplificada em sua dimensão político-ideológica, ganhando ares revolucionários, incorporando o fanatismo religioso, a tragédia, a revolta, o banditismo, a estética da fome. Na década de 1960, Glauber Rocha produziria 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 retrataria não apenas a injustiça social, a miséria e a opressão, mas também a revolta, o braço armado, o derramamento de sangue.

Em verdade, não apenas a obra de Glauber Rocha, mas a produção cultural de um movimento mais amplo, com evidente influência do pensamento de esquerda, seria responsável por construir uma nova maneira de se ler, ver e dizer o Nordeste, não apenas estética, mas também politicamente³²⁷.

No âmbito cinematográfico, teatral e literário, podemos perceber que a imagem de um nordeste pautado na tradição e no saudosismo da “Casa Grande” passa a ser transformada por outro olhar, percebido agora como um espaço fragmentado, atravessado de tensões e conflitos. Nesse sentido, o ato de retratar e denunciar as injustiças e a miséria a que estavam submetidas as camadas populares certamente foi considerado uma ameaça, pois instituiu um horizonte de utopia onde a luta social e a revolta eram caminhos possíveis. Para Durval Muniz de Albuquerque, o olhar urbano-industrial que pautava a produção cinematográfica sobre o nordeste só passa a ser contestado a partir da “retórica de conscientização” trazida à tona pelo Cinema Novo. Com ele,

O que se busca, no Nordeste, além das raízes primitivas de nossa nacionalidade e do nosso povo, é, mais do que isto, o nosso inconsciente de revolta com a dominação, com a opressão e com a colonização. Busca-se resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas com a história, para fundamentar um processo novo de transformação da realidade. Como estabelecia a teoria da revolução com que os cinemanovistas liam a realidade, era dos camponeses, dos homens mais pobres, e violentados que se podia esperar a transformação social, desde que superado o estado de alienação pela intervenção da vanguarda intelectual. O nordeste continuava sendo uma realidade aguda, capaz quase de falar por si, capaz de estremecer as consciências nacionais.³²⁸

³²⁷ Sobre a construção da ideia de Nordeste ao longo do século XX e a nova forma de “visibilidade e dizibilidade” do Nordeste no cinema e em outras artes, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 3.ed. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006, p. 183-303.

³²⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 3.ed. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006, p. 279.

É interessante ressaltar que, apesar da percepção do teor subversivo presente nas produções cinemanovistas, o governo possuía pleno conhecimento sobre o alcance limitado desses filmes no público, e por isso a maioria delas foi liberada com cortes. Nesse sentido, a decisão de liberação para maiores de 18 anos de *Terra em Transe*, em 1967, se mostra um documento esclarecedor nesse aspecto. Depois de ter assistido o filme em companhia do Ministro da Justiça Gama e Silva, o coronel Florimar Campello, diretor do DPF teceu as seguintes considerações:

Considerando ser sutil a mensagem ideológica contida na película examinada, somente percebida por um público esclarecido e que por isso mesmo não se deixará impressionar por ela;

Considerando que o filme ressalta o drama de consciência de um idealista, envolvido pela atuação demagógica de falsos líderes políticos que, 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 gôso 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, repudiável pelo povo brasileiro naquela memorável campanha que 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 govêrno então instalado, do que o sucedeu e dos que se sucederem jamais permitirão que retorne, apesar do nefasto procedimento dos saudosistas

Resolve dar provimento ao recurso interposto por Produções cinematográficas Mapa Ltda, para considerar o filme *Terra em Transe* proibido para menor de até dezoito anos.³²⁹

É interessante perceber o modo capcioso com o qual o diretor do DPF, ao associar a situação político-social expressa em *Terra em Transe* a um “estado de espírito reinante antes de 31 de março”, repudiado pelo povo brasileiro, acaba por neutralizar qualquer potencial subversivo presente no filme, utilizando-o mesmo a seu favor. Essa retórica não era a linha adotada pelo professor Waldemar de Souza, que parecia bastante convicto dos danos e da ameaça representada pelas produções dos cineastas de esquerda, pelo menos para parcela do público universitário; nas suas palavras, “as dificuldades regionais do Brasil estão sendo transformadas em um filão de ouro a ser explorado (e deformado) pelos cineastas franceses esquerdistas junto à juventude universitária brasileira”³³⁰.

Em grande medida, devido às possíveis consequências dessa “perigosa” interpretação do nordeste, Waldemar de Souza se mostrava particularmente preocupado com a produção de Glauber Rocha, aluno predileto do insuperável Godard, o “mestre das mensagens

³²⁹ Decisão de Liberação do filme *Terra em Transe* pelo Diretor Geral do DPF, coronel Florimar Campello. 01 de maio de 1967. AN/DF. Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema.

³³⁰ Esquema do *Curso Especial para Censura de Filmes*. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

subversivas nos filmes”, com quem teria aprendido todos os recursos técnicos de mensagens justapostas³³¹. Segundo os ensinamentos do professor Waldemar, a justaposição consistiria em uma técnica de colagem de diversas imagens. As mensagens justapostas seriam inseridas estrategicamente no desenrolar do filme, aparentemente sem conexão com o enredo, de modo que acionassem estímulos pré-estabelecidos destinados a provocar no público reações específicas³³². Os filmes de Godard seriam produzidos segundo essa técnica de montagem e o bombardeio de imagens, sons e diálogos na tela era previamente calculado. Nenhuma das cenas era filmada ao acaso:

peças, cartazes, letreiros, capas de revistas, discos, notícias de jornais, sinais de trânsito, etc., tudo se mistura em dosagem adequada, e, se uma xícara de café, a chama de um cigarro ou um personagem de história em quadrinhos podem ser olhados pela câmara de Godard com maior atenção que as pessoas, é exatamente porque os objetos existem mais do que essas pessoas...³³³

Assim, em um sentido amplo, a mensagem subliminar consistiria em estímulos visuais e auditivos emitidos no limiar da percepção consciente, que, ao interferir nas atividades psíquicas e mentais, influenciariam as decisões e escolhas do indivíduo. Para o professor Waldemar de Souza, essas mensagens teriam o objetivo de infiltrar condicionamentos subversivos no público-espectador, criando uma “prévia atitude passiva de fácil recepção, que irá predispor os jovens a um aliciamento de teor esquerdista (marxista, trotskista, maoísta)”³³⁴. Em outras palavras, a finalidade das mensagens era “criar uma imagem capaz de devolver ao espectador uma visão crítica do seu cotidiano”.

Os efeitos prejudiciais causados pela emissão de mensagens subliminares de teor subversivo seriam capazes de “deturpar os valores hierárquicos da sociedade vigente” e criar no espectador uma insatisfação generalizada, contra a família, a escola, o estado, a religião e o trabalho. E aqui é interessante perceber que essa preocupação faz parte de um dos aspectos específicos do imaginário anticomunista que já tratamos aqui, a ação de desagregação dos pilares da sociedade tradicional (incentivando conflitos entre pais e filhos, alunos e professores, patrões e operários) como estratégia subversiva da esquerda.

³³¹ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³³² Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³³³ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³³⁴ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

A força sugestiva das mensagens ocultas seria potencializada pela técnica de cortes bruscos desenvolvida por Godard, uma vez que esse tipo de emissão não fornecia tempo suficiente ao público espectador para se orientar. O impacto causado por essa técnica revolucionária “encabeçada por rapazes antes de tudo terrivelmente inteligentes” teria sido impressionante, se disseminando e conquistando uma legião de seguidores ao longo das décadas de 1960 e 1970 por toda a Europa, EUA e Japão.

Segundo as instruções passadas aos alunos, o objetivo principal do curso era qualificar os censores para que fossem capazes de interceptar as cenas que contivessem mensagens subliminares de teor subversivo, assim, o filme não teria que ser proibido: “não há necessidade de proibir o filme de arte, bastará cortar pequenas sequências de imagem, diálogo e trilha sonora”, instruía o professor³³⁵. Neste sentido, dirigindo-se aos órgãos de segurança, a perspectiva adotada por Waldemar de Souza parecia estar pautada na preocupação com o risco de desgaste que a censura assumia perante a opinião pública ao proibir a circulação de uma quantidade excessiva de obras.

Assim, o professor elaborou passo a passo uma série de esquemas para ensinar como o censor deveria efetuar as interceptações nas películas: analisando separadamente as imagens e a trilha sonora, o aluno deveria identificar a cena exata onde deveria começar o corte e calcular quantos segundos deveriam ser suprimidos. Na grande maioria das vezes, os filmes utilizados nos exercícios de avaliação eram produções do Cinema Novo, como *Cabeças Cortadas* (1970), de Glauber Rocha e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Ao mapear para as autoridades de segurança do governo militar a movimentação do plano subversivo em escala mundial posto em marcha pelos cineastas franceses, Waldemar de Souza não estava “apresentando somente problemas”. Segundo o professor, ele “apresentava a solução”: somente através do treinamento básico dos censores para identificar e cortar os trechos contendo mensagens justapostas nos filmes seria possível neutralizar as estratégias dos cineastas esquerdistas³³⁶. Sua convicção no êxito da aplicação das técnicas de supressão o levou a produzir um elaborado material destinado a este tema, cuja complexidade pode ser vislumbrada neste trabalho.

³³⁵ *Curso Especial para Censura de Filmes* realizado na ANP em março de 1972 e ministrado por Waldemar de Souza. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³³⁶ Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada *Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo*. 05 de junho de 1973. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

No esquema a seguir, representado na *imagem 13*, podemos perceber o argumento de que as mensagens subliminares emitidas através de sobrecargas visuais e auditivas conseguiriam atingir regiões do córtex cerebral responsáveis pela captação e análise dos estímulos; agindo silenciosamente, a técnica subliminar deixaria abertas as portas da autocrítica, permitindo assim que qualquer tipo de mensagem penetrasse no subconsciente. Uma vez que a autocrítica (o poder de avaliação do certo e do errado) não podia ser exercida, o espectador ficava vulnerável a toda sorte de mensagens negativas visualizadas, infiltrando-se no subconsciente, onde ficaria arquivada e poderia aflorar a qualquer momento.

O prof. Waldemar incluía ainda no esquema das suas aulas até mesmo um quadro intitulado *A realidade das Ações Subversivas dos estudantes de acordo com enquadramentos pelas Autoridades Militares*, onde assinalava o erro cometido pelos órgãos de segurança: se eles relacionassem “a realidade das ações subversivas dos estudantes com o conteúdo dos filmes de arte, certamente iriam concluir que a juventude universitária continuava sendo alimentada com rebeldia mesmo sem o concurso da UNE”³³⁷.

Assim como alertava para a propagação dos filmes políticos promovidos pela “quadrilha” de cineastas esquerdistas franceses e seus “acólitos” em todo o mundo, Waldemar de Souza também prevenia o DPF acerca da ameaça representada pelos filmes de *kung fu*, aspecto que tratarei a partir de agora.

Em 1974, Waldemar de Souza enviava ao diretor do DPF um estudo no qual buscava demonstrar a ameaça representada pela grande recepção que os filmes de *kung fu* estavam recebendo pelo público brasileiro, uma vez que “a principal função desse gênero seria infiltrar mensagens de revolta na mente da juventude universitária do mundo ocidental”³³⁸. O professor, em sintonia com as “justas preocupações” do governo contra os artifícios subversivos veiculados nos filmes estrangeiros e cumprindo o seu dever cívico de alertar “as altas autoridades da segurança nacional” sobre um perigo iminente, informava da invasão crescente da ideologia de Mao Tsé Tung na televisão brasileira³³⁹.

³³⁷ Esquema *Órgãos de Segurança x Filmes de Arte*, do *Curso Especial para Censura de Filmes* realizado na ANP em março de 1972 e ministrado por Waldemar de Souza. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³³⁸ Documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³³⁹ Documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

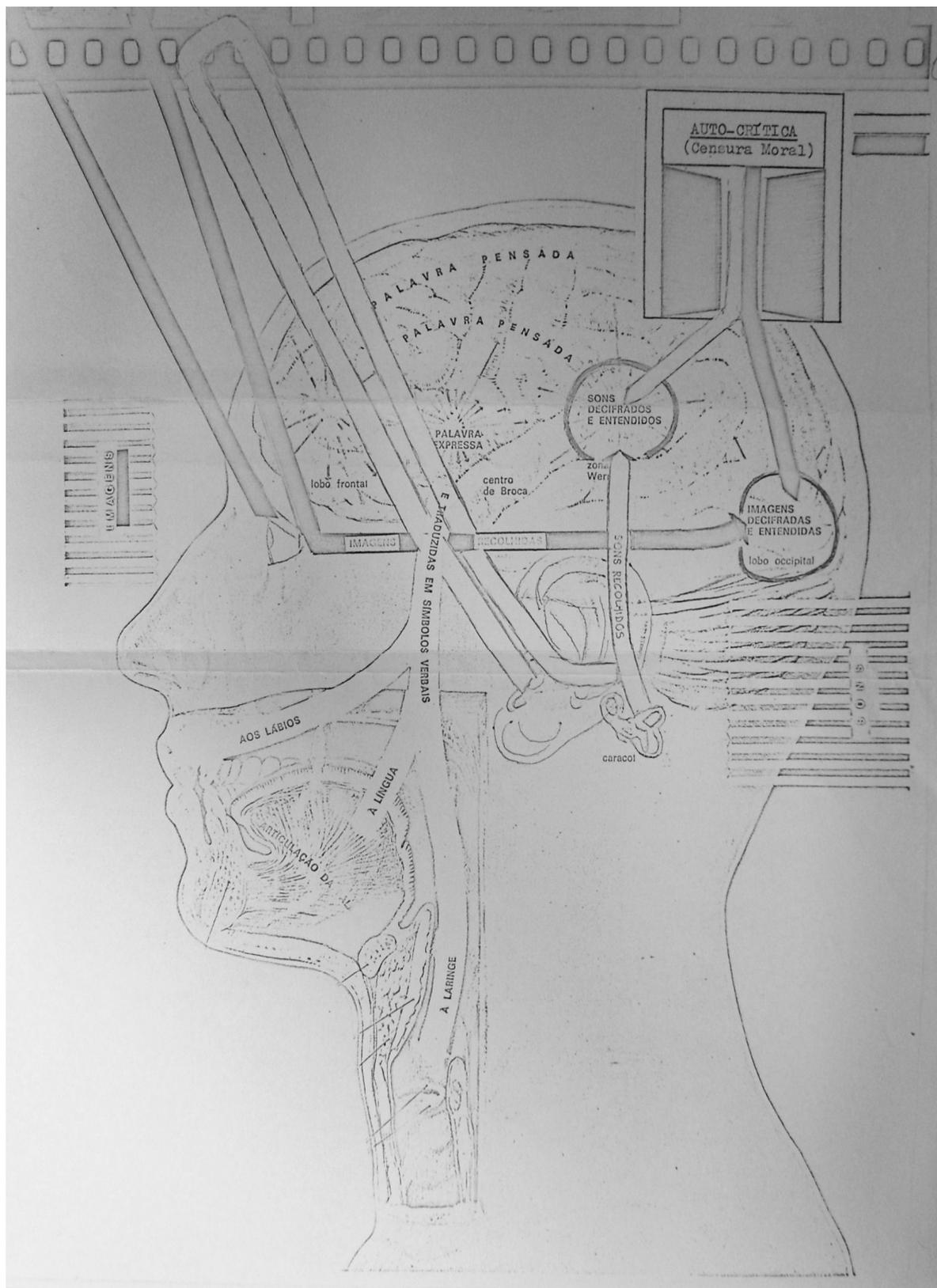


Imagem 13: Esquema do curso especial para censura de filmes portadores de mensagens justapostas, de teor subversivo, promovido pelo prof. Waldemar de Souza para técnicos de nível universitário, 1972. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos.

Com efeito, através de um recorte de jornal colado, contendo palavras do discurso do Ministro da Justiça à época, Alfredo Buzaid, é possível verificar “as justas preocupações” do governo com a subversão. Segundo o ministro,

A guerra moderna, chamada guerra fria, subversiva, revolucionária ou psicológica, se projeta no interior das nações e consiste em atos de terrorismo, de guerrilhas urbana e rural, de influência subliminar através dos meios de comunicações, e difusão das 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.³⁴⁰

O discurso – um excelente exemplo para ilustrar, neste caso, a apropriação do tema da “ameaça subversiva” para justificar golpes de Estado –, deixa claro o importante papel desempenhado pelas mensagens subliminares em meio à guerra psicológica adversa.

Para reforçar sua argumentação, Waldemar de Souza encaminhava também para o diretor do DPF a cópia de *Kung Fu: a luta que mata*, uma reportagem da revista italiana *L'Europeo* realizada pela “consagrada” jornalista Oriana Falacci, que “atestava” o estímulo à subversão e à violência no jovens como objetivo principal dos filmes de *kung fu*³⁴¹. Perfeccionista, Waldemar de Souza fez um trabalho minucioso e bem acabado: traduzia a reportagem, acrescentando seus comentários e, uma vez que não podia emprestar seu único exemplar da revista italiana ao diretor do DPF, cobria com canetas de tinta colorida as imagens em preto e branco para transmitir o efeito original das figuras a cores que ilustravam a reportagem. Podemos conferir nas *imagens 14 e 15* a técnica de representação empregada pelo professor, que garantia que “na revista, a cores, o efeito do espetáculo é impressionante, pois a sequência é real demais”,

³⁴⁰ Discurso do Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em solenidade de formatura na Escola de Formação de Oficiais da Polícia Militar, reproduzido no jornal *O Estado de São Paulo*, de 29 de dezembro [ano provável 1973]. Anexo do documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁴¹ A reportagem *Oriana Fallaci nel mondo del kung-fu: la lotta che uccide* saiu na edição n° 32, de 09 agosto de 1973 da revista *L'Europeo*. Anexo do documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

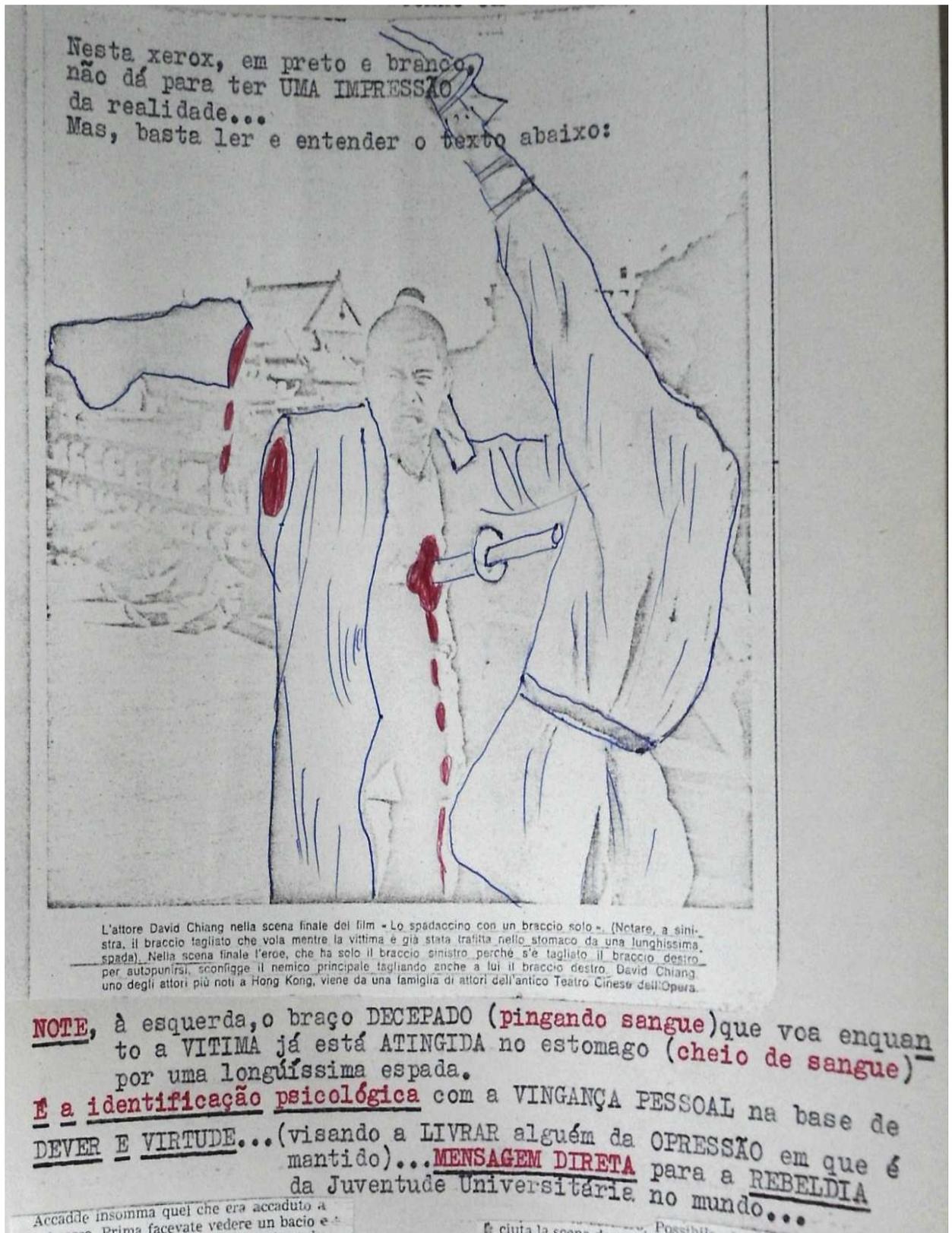


Imagem 14: Xerox da reportagem na revista italiana *L'Europeo* com ilustração colorida à caneta pelo prof. Waldemar de Souza, sinalizando cabeças, mãos e braços cortados escorrendo sangue, “tudo material de plástico de anatomia perfeita” utilizados nos filmes de kung fu para dar “uma impressão fantástica de realidade violenta”. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos.

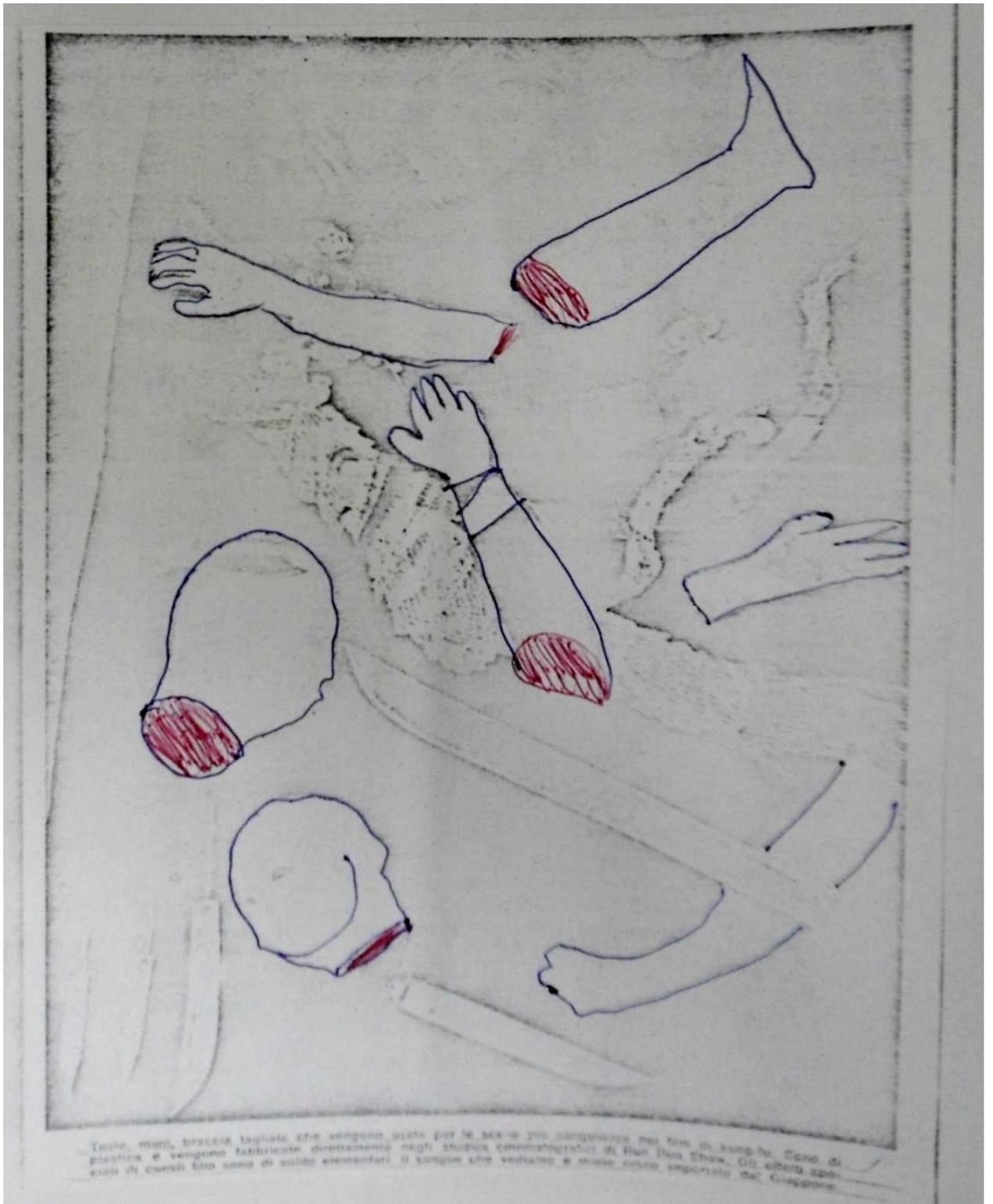


Imagem 15: Xerox da reportagem na revista italiana *L'Europeo* com ilustração colorida à caneta pelo prof. Waldemar de Souza, sinalizando o braço decepado e o golpe no estômago da vítima do golpe de kung fu. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos.

Este material, que posteriormente passou a ser utilizado nas aulas dos cursos de formação de censores, desenvolvia a tese de que os principais diretores, roteiristas e atores dos filmes de *kung fu* eram “fanáticos de Mao Tsé Tung”, por isso buscavam difundir entre os jovens espectadores a filosofia de que “revoltar-se é um dever, e revoltar-se com violência, uma virtude”³⁴². Semelhante à análise realizada sobre as consequências da perigosa exposição aos filmes dos esquerdistas franceses, o fio condutor do pensamento do prof. Waldemar mantinha-se o mesmo em relação aos filmes de *kung fu*. Nesse sentido, as mensagens emitidas ao espectador nos filmes desse gênero tinham por objetivo anestesiá-lo perante imagens de violência, cenas de sangue e brutalidade, afinal, a filosofia do *kung fu* era moralmente neutra; a morte, o assassinato, a violência não eram práticas necessariamente condenáveis quando motivadas pela revolta, vingança, desespero ou necessidade.

Como é possível perceber, muitas vezes temos a impressão de que as preocupações do professor Waldemar beiravam o delírio, no entanto, a representação da China como aliado fundamental da URSS no plano comunista internacional de dominação no mundo não era assim tão absurda entre os segmentos conservadores na época – e pouco importava o fato da China ter rompido com a URSS no início da década de 1960.

É interessante perceber que também no âmbito da análise de filmes chineses Waldemar de Souza adicionava ao seu discurso um argumento irrefutável, já que pautado na credibilidade do conhecimento científico: bastava apenas ler as declarações do psicólogo prof. Augusto Ermentini para compreender o nível de prejuízo causado nos jovens pelos filmes de *kung fu*. Para o psicólogo,

os filmes que trazem cenas de violência com o uso de revólveres ou espadas são muito mais difíceis de exercer influência sobre o público, porque estas armas não estão disponíveis facilmente. No entanto, os golpes utilizando apenas as mãos praticados nos filmes chineses de karatê são extremamente perigosos, porque estão ao alcance de todos.³⁴³

É interessante perceber de que modo o professor Waldemar de Souza vincula o discurso da ciência (da psicologia) às suas próprias conjecturas, fazendo surgir um nexo causal não existente entre o suicídio e os filmes de *kung fu*.

O psicólogo italiano prof. Augusto Ermentini pergunta:

³⁴² Frase atribuída a Chang Cheh, um dos mais importantes diretores de filmes de kung fu. Documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁴³ Tradução livre do trecho em italiano. Documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

‘– O que determina o momento quando a rebelião do jovem espectador poderá substituir a submissão servil?’

Ele mesmo responde:

‘– Este momento só chega quando o espectador jovem chega a um estágio em que começa a preferir tudo (inclusive a morte) ao estado de coisas que o oprimem (proíbem ou limitam)?’

Este impulso semi-suicida que constitui uma das facetas das rebeliões justificadas explica a selvageria dos atentados terroristas (onde participa a juventude universitária).

É a este clima de agitação/justiça que conduzem as mensagens subversivas dos filmes de kung fu³⁴⁴.

É resguardado nos conhecimentos autorizados dos psicólogos e psiquiatras, sobretudo da Europa e dos EUA, que Waldemar constrói a sua própria tese acerca da suposta existência de mensagens subversivas nos filmes de *kung fu* capazes de predispor os jovens a praticar a violência.

Do discurso pretensamente científico ao religioso, Waldemar de Souza também recorria à opinião do padre Perico, para quem os filmes de *kung fu* apelavam na “apresentação frenética da violência, de craneos [sic] despedaçados, que na fantasia dos mais sensíveis pode despertar a mais estranha forma de exaltação”. A sociedade teria acordado muito tarde com relação às drogas, e não deveria “cometer o mesmo erro com essa surda pedagogia do delito que se chama kung fu”³⁴⁵.

Waldemar de Souza também informava às autoridades da segurança nacional que, à serviço da ideologia maoísta, uma das maiores produtoras de filmes de *kung fu* na década de 1970 – a chinesa *Run run Shaw Studios*, de Hong Kong – pretendia difundir ainda mais violência, dessa vez reunindo o *kung fu* a “um líder de massa brasileiro, o famoso Pelé”. A combinação explosiva seria, portanto, “Pelé, lutador de capoeira, aliado ao kung fu, o promotor da violência gratuita”³⁴⁶.

Produtora da série *Kung fu*, um sucesso de audiência no Brasil, a *Run run Shaw Studios*, não satisfeita em explorar a união das técnicas fatais da capoeira e o *kung fu*, em breve enviaria

³⁴⁴ Documento *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁴⁵ Tradução de Waldemar de Souza, matéria da revista *L'Europeo* com o Padre Perico, teólogo. Recorte de jornal anexo ao documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁴⁶ Comentários referentes à matéria *Pelé e o kung fu*, publicada no Jornal do Brasil em 28 de novembro de 1973. Documento *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos

uma equipe ao Rio de Janeiro para filmar durante o carnaval. Ao que Waldemar de Souza acrescentava, preocupado: “logo, logo estarão filmando no norte/nordeste”³⁴⁷.

Vale lembrar aqui que, apesar da gravidade com que Waldemar de Souza encarou as potencialidades revolucionárias do Cinema Novo, este tinha que lidar com a mesma questão que desafiava uma parcela da produção cultural de esquerda na época: atingir a grande massa popular. Assim como outros produtos da arte engajada, o Cinema Novo conseguia ser reconhecido internacionalmente, mas, no Brasil, era apreciado apenas por segmentos da classe média. Por um lado, esse impasse também era criado pelos próprios cineastas, que hesitavam entre manter um compromisso rígido com a proposta de conscientização do povo através do cinema engajado ou encarar uma lógica de mercado, destinadas a um grande público. Assinalo esse aspecto do Cinema Novo em contraposição à ampla repercussão atingida pelos filmes de *kung fu*, um produto que alcançava extensa faixa de audiência. No Brasil, ao longo da década de 1970 e início dos anos 1980, a DCDP avaliou para liberação mais de duzentos filmes e seriados de *kung fu*, e até mesmo *Kung Fu contra as bonecas*, a primeira produção nacional do gênero (uma sátira que mistura o *nordestern* com o *kung fu* em ritmo de chanchada). No entanto, como podemos deduzir pelo sugestivo título, *Kung Fu contra as bonecas* era uma comédia *trash*, cujo enredo girava em torno da história do jovem Chang, filho de um chinês e uma pernambucana que, ao retornar da China, onde recebera seu diploma de doutor em filosofia *kung fu*, encontra sua família assassinada pelo efeminado bando do cangaceiro Azulão. Ao partir para o “deserto” em busca de vingança, Chang conta com a ajuda de Maria, uma jovem capoeirista e de Lilico, um jovem gay atendente de bordel que se apaixona por Chang. Apesar da trama cômica, é pelo menos curioso perceber que nos três pareceres censórios distintos, está assinalado o mesmo corte a ser realizado no filme para que pudesse ser liberado: “no 2º rolo quando um cangaceiro diz que vai reclamar na justiça do trabalho”; “na trilha sonora, quando um dos capangas de Azulão desmunhecando-se diz que vai procurar seus direitos ‘na justiça do trabalho’. Cortar as palavras entre aspas”. E “no segundo rolo, cortar a fala do cangaceiro que com gestos efeminados, diz que vai à justiça do trabalho”³⁴⁸.

³⁴⁷ Waldemar de Souza refere-se à “*Kung fu*” no carnaval, uma pequena nota publicada no *Jornal do Brasil* em 03 de janeiro de 1974. Documento intitulado *Subversão e filmes de Kung Fu*, de Waldemar de Souza, enviado ao general Antônio Bandeira, Diretor-Geral do DPF, 21 de janeiro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁴⁸ Processo de censura de *Kung Fu contra as bonecas*, pareceres nº 2821, 2822 e 2823, 1976. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes.

O trecho referia-se a uma cena do filme em que Azulão, enfurecido porque seus homens não tinham dado conta de “um china e uma mulher”, mandou embora um dos cangaceiros do bando, Anastácia; que por ele, “não queria ficar mesmo”:

Já estou exausta, cansada, fatigada desta vida de cangaço. Mamãe queria que eu fosse médica, e eu não sei por que fui me meter nisto aqui, caatinga, sol escaldante, correria, a volante sempre no calcanhar da gente.
E é duro correr de salto alto!
É isso mesmo, cansei dessa vida miserável, eu vou procurar meus direitos. Eu vou na justiça do trabalho.³⁴⁹

Depois que Anastácia ameaçou ir à justiça do trabalho, Azulão prontamente afinou a voz e “arriou” a faca que empunhava, voltando atrás: “dessa vez passa, Anastácia! Mas vamos parar de viadagem por aqui?”. Diante desse quadro, os censores provavelmente vetaram o diálogo por considerarem que a situação da cena ensejava uma ridicularização da reclamação trabalhista e da Justiça do Trabalho. Nesse sentido, é importante lembrar que a regularização e estruturação do campo trabalhista, sobretudo dentro do projeto de abertura política em fins da década de 1970, foi uma das preocupações do governo militar; afinal, a possibilidade da solução de litígios pela via jurídica mais do que um benefício, implicava em uma forma de controle do Estado sobre o trabalhador, reduzindo assim as chances de ocorrência de protestos políticos oriundos dos conflitos e insatisfações causados pela relação entre trabalhador e patronato.

Aparentemente, ao longo da década de 1970, a maioria dos cortes indicados pelos censores nos pareceres de filmes de *kung fu* apresentava como justificativa a presença de cenas nocivas de extrema violência, que, uma vez removidas, permitiam que o filme fosse liberado sem maiores dificuldades³⁵⁰. Em um dos poucos filmes do gênero interdito pela censura, *Punhos de Vingança* (1974), encontramos o parecer de uma censora que parece ter apreendido bem o conteúdo passado nas apostilas do prof. Waldemar:

em todo o decorrer do filme não há aspectos atenuantes e o fato de ser a violência destinada a fazer justiça, só a torna mais perigosa. Creio que este tipo de mensagem, se imposta frequentemente ao público, condicioná-lo-á a ver na

³⁴⁹ Trecho da fala do cangaceiro Anastácia no filme *Kung fu e as bonecas*. Direção: Adriano Stuart. Distribuição: Servicine, 1975.

³⁵⁰ Analisei os pareceres dos filmes produzidos pelo diretor Chang Cheh submetidos à análise da DCDP entre os anos de 1974 e 1983, no total de quinze filmes. Escolhi essa seleção porque a produção do diretor Chang Cheh havia sido trabalhada nas apostilas do prof. Waldemar de Souza. Além desses, analisei outros pareceres de filmes a título de amostragem. Na listagem dos filmes e seriados examinados pela DCDP, existem aproximadamente duzentos filmes que contêm os termos “kung fu” e “karatê” no título (listagem dos títulos disponíveis na Subsérie Filmes, Fundo DCDP, AN/DF).

violência uma arma válida para a luta contra injustiças e humilhações, desensibilizando-o, outrossim, a condenar sua prática.³⁵¹

Além do material relativo à ação de infiltração mundial posta em ação pelos cineastas esquerdistas franceses e à “disseminação da propaganda ideológica maoista” veiculada nos filmes de *kung fu*, os censores contavam com outros tipos de leituras durante o curso de formação, como *A estética da fome* (1966), de Glauber Rocha, livros de legislação censória como *Censura & Liberdade de Expressão* (1974), de Coriolano de Loyola Fagundes e a chamada “bíblia dos censores”, *Censura Federal: leis, decretos-lei, decretos e regulamentos* (1971), compilação de leis organizada por dois técnicos de censura (Garcia Queiroz e Vicente Alencar Monteiro) e um jornalista (Carlos Rodrigues). Além desses textos, uma leitura obrigatória no curso de formação de censores era a pequena, mas notável cartilha intitulada *Cinema e Revolução*, de Hugues Kéraly, um colaborador da revista *Itinéraires*, onde escreve sobre cinema “aliando sólida formação doutrinária aos conhecimentos técnicos indispensáveis para compreender o alcance desse poderoso meio de comunicação social”³⁵².

Alinhado às concepções mais enviesadas dos estudos da psicologia e da comunicação sobre as mensagens produzidas no cinema, o ferrenho católico francês se mostrava em sintonia com a visão defendida por Waldemar de Souza em suas aulas: “resta dizer que o cinema, ao contrário das artes plásticas e da literatura, impõe ao espírito do espectador uma sorte de submissão sem recuo possível perante o ritmo da imagem cinematográfica, submissão tanto maior quanto a ilusão for mais perfeita, o artifício menos evidente”. A força sugestiva da imagem cinematográfica fazia do cinema um instrumento privilegiado para propagação dessa “nova cultura, desses novos modos de pensar e agir que a filosofia revolucionária pretende impor a toda sociedade dita ‘moderna’”. A associação da disseminação da imoralidade nos meios de comunicação a um plano subversivo aparece no discurso de Kéraly em versão particularmente incisiva, porque inspirado por uma forte moral católica, voltando suas inquietações para as mudanças em curso na sociedade. E pouco importava o grau de comprometimento ou a total indiferença com a política, os diretores dos filmes pornográficos acabariam sempre por servir à subversão³⁵³. De acordo com esta visão,

³⁵¹ Parecer nº20.719/74 da técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcanti, filme Punhos de Vingança, 8 de outubro de 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Censura Prévia. Série Cinema. Subsérie Filmes.

³⁵² KÉRALY, Hugues. Cinema e Revolução. *Hora Presente*, São Paulo, ano VI, n. 15, mar. 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁵³ KÉRALY, Hugues. Cinema e Revolução. *Hora Presente*, São Paulo, ano VI, n. 15, mar. 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

o comunismo faz questão de difundir a imoralidade, pois o êxito do seu projeto estava atrelado ao desenvolvimento de uma sociedade apodrecida, desenraizada, um processo acelerado pela invasão da pornografia dentro dos lares.

O cinema contemporâneo, cujo fundamento havia se tornado “a rejeição da moral cristã”, colocava em funcionamento um projeto revolucionário conduzido não apenas por grupos isolados, mas promovido em escala mundial pelos “cineastas de além-cortina de ferro” e uma “multidão de diretores europeus”³⁵⁴:

Assim definida, a ‘nouvelle vague’ cinematográfica vem rejeitar por si mesma a máscara ‘cultural’ ou ‘artística’ com a qual achou que, até agora, ela devia se enfeitar. Ela se torna a empresa, ao mesmo tempo social e política de uma espécie de Internacional dos cineastas revolucionários, que, nunca chegando a perceber as razões da ordem, declarou publicamente guerra a toda sociedade ordenada.³⁵⁵

Com um claro viés anticomunista, podemos perceber que o discurso de Kéraly está estruturado a partir de um sentimento de mal-estar perante a sociedade contemporânea e do desespero em perceber que os ideais de ordem e moral provenientes de uma utópica sociedade do passado estão cedendo espaço para outras formas de viver, agir e pensar.

É contra os “sectários do modernismo” que Kéraly se insurge, contra “pornócratas” e revolucionários unidos em uma “campanha contra os costumes ‘burgueses’ da sociedade tradicional, dita repressiva, para substituí-la pelo reino de uma sociedade nova, dita permissiva – ou seja, uma revolução permanente de toda ordem social”³⁵⁶.

Assim como outras estratégias de que lançavam mão os comunistas, o Cinema Novo, para Kéraly, não passava de um rótulo sob o qual os produtores usavam “temas regionais para insuflar a luta armada contra o poder vigente, sugerindo soluções aos problemas existentes em áreas subdesenvolvidas, mostrando a violência policial de uma forma exagerada ou inverídica, gerando assim a animosidade do povo em relação ao poder constituído”³⁵⁷. Como vimos, a cartilha elaborada por Hugues Kéraly seguia a mesma linha interpretativa dos esquemas do prof. Waldemar e compartilhava das representações anticomunistas analisadas nos capítulos anteriores.

³⁵⁴ KÉRALY, Hugues. Cinema e Revolução. *Hora Presente*, São Paulo, ano VI, n. 15, mar. 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁵⁵ KÉRALY, Hugues. Cinema e Revolução. *Hora Presente*, São Paulo, ano VI, n. 15, mar. 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁵⁶ KÉRALY, Hugues. Cinema e Revolução. *Hora Presente*, São Paulo, ano VI, n. 15, mar. 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁵⁷ KÉRALY, Hugues. Cinema e Revolução. *Hora Presente*, São Paulo, ano VI, n. 15, mar. 1974. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

Além do âmbito cinematográfico, as telenovelas se mostraram um campo de particular interesse no curso para censores, consideradas em alguns aspectos até mesmo mais prejudicial para o público do que os filmes. Uma das principais diferenças entre as telenovelas e os filmes é que no final do capítulo de novela a telespectadora é submetida a um “clímax emocional negativo e angustiante”, que não oferece um desfecho positivo de imediato. Por isso, as telenovelas emitiriam mensagens nocivas à telespectadora a longo prazo, diluída 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”, e a “vítima” carrega “aquelas imagens prejudiciais durante dias, semanas, testando-as com suas decepções pessoais”.

Assistir a um filme, por sua vez, consistiria em uma experiência rápida, entre o início e o término da 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”³⁵⁸.

Endossando os ensinamentos professados por Waldemar de Souza, o estudo sobre critérios para apreciação de telenovelas, elaborado em 1975, assinalava o perigo representado por determinados assuntos tratados nas telenovelas. O documento traz à tona outra diferença importante entre a televisão e o cinema, “onde a espectadora vai à procura de mensagens”, é que a telenovela não deixa nenhuma opção, elas invadem a intimidade dos lares e através dos seus tentáculos pressionam, envolvem e dominam todo o sistema sensorial, promovendo “o surgimento de grande número de vítimas (jovens) indefesas pelo bombardeio emocional das múltiplas mensagens negativas, mantendo-as prisioneiras da própria passividade”, enquanto seriam explorados no seu subconsciente os conflitos entre a moral familiar e o anseios externos que foram despertados:

O espectador quando vai ao cinema ou ao teatro, ingressa em ambiente que lhe é estranho, onde não pode ficar, como em sua casa, completamente à vontade. Nesse ambiente estranho, ao lado de pessoas que não conhece, o seu mecanismo de auto-controle é acionado, e, por conseguinte, está menos receptível às mensagens negativas que chegam ao seu subconsciente.³⁵⁹

³⁵⁸ Manual do *Curso Especial para Censura de Filmes* realizado na ANP em março de 1972 e ministrado por Waldemar de Souza. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁵⁹ Plano de trabalho do Estudo de critérios gerais para apreciação de novelas destinadas à televisão, elaborado em 1975 por um grupo de trabalho constituído pelo Chefe do DCDP, um representante do Conselho de Segurança Nacional, do Serviço de Nacional de Informações, e dos Ministérios da Educação e Comunicação. A

Nesse sentido, um dos maiores perigos das telenovelas era diluição das fronteiras entre o certo e o errado, essa confusão moral gerada no subconsciente da telespectadora vai fazendo com que ela “aceitasse qualquer coisa como normal”. Se uma jovem comentasse com alguma irmã,

com um coleguinha ou com a prima sobre aspectos com os quais discorda e tiver coragem de fazer restrições de ordem moral ao comportamento de certo personagem, receberá, por certo, críticas ao seu ponto de vista e será chamada de ‘boboca’, ‘cafona’, ‘caipira’, quadrada e outros qualificativos desagradáveis, acrescidos da observação: ‘hoje em dia é assim mesmo...’.³⁶⁰

É interessante perceber que os argumentos apresentados no estudo também se assemelham às explicações do professor Waldemar de Souza quando este usa a palavra *telespectadora*, no feminino; termo que no seu discurso aparece representando uma pessoa ingênua, incapaz, sugestionável, quase uma vítima que a censura teria a obrigação de proteger.

Segundo Waldemar de Souza, o grau de receptividade das mensagens nocivas bombardeada pelas novelas varia de acordo com a faixa etária da telespectadora e com o espaço de tempo que dedicou a assistir telenovelas. Assim, depois da exposição ao grau máximo de repetições – mais de quarenta capítulos, a telespectadora correria entre 75% e 100% de risco de adquirir prejuízos permanentes. Entre os doze e quatorze anos, por exemplo, quando “ainda não há consciência formada”, o risco de assimilação seria relativamente baixo, exceto no médio e longo prazo, enquanto que entre os dezesseis a dezoito anos, quando a telespectadora está sujeita a um grau máximo de receptividade, existe “perigo a curtíssimo prazo”:

A moça deste nível de idade revela medo em satisfazer a curiosidade prática e crescimento da excitação em conhecer a experiência de outras moças com rapazes. Medo cada vez menor em satisfazer o sexo em conflito com a excitação cada vez maior para satisfazê-lo.

Há uma diluição total do critério indefinido de ‘príncipe e princesa’ (mocinho e mocinha). Há uma pressão crescente pela vivência de uma eventual experiência com um rapaz, dentro da realidade prática.

questão de fundo do estudo era destacar a necessidade de determinar a obrigatoriedade do exame do texto integral da novela para que fosse liberada, e não apenas os capítulos iniciais. Uma das diretrizes do estudo consistia em negar a liberação de telenovela que apresentasse, dentre outros motivos, subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe; cenas de terrorismo ou guerrilha; revolta estudantil com características técnicas, ação política de estudantes ou reação às medidas preventivas; deturpação da hierarquia, disciplina ou autonomia; exploração ou agravamento de antagonismos ou tensões sociais. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação.

³⁶⁰ Plano de trabalho do estudo de critérios gerais para apreciação de novelas destinadas à televisão, 1975. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação.

Apesar da roupagem científica com a qual Waldemar de Souza cobre as suas explicações, podemos perceber que existe um pano de fundo comum entre o seu discurso e aquele manifesto nas cartas enviadas ao serviço de censura, voltado para as questões referente às relações sexuais, à mudança de comportamento dos jovens (sobretudo das mulheres), à salvaguarda dos valores cristãos, e enfim, a todas as transformações em curso no plano dos costumes e da moralidade.

Em 1985, valendo-se dos seus típicos esquemas de explicação teórico-metodológicos, Waldemar de Souza enviava uma carta à censura para denunciar os graves prejuízos causados principalmente nas “mocinhas adolescentes” pela exibição de cenas de infidelidade conjugal transmitidas na novela *Roque Santeiro*³⁶¹. De acordo com Waldemar, *Roque Santeiro*, na luta pela audiência, passava a “exorbitar do direito de interferir no equilíbrio moral da família brasileira” e, em consequência, começava a “pré-fabricar adultérios em série, apesar da ‘cortina de fumaça’ de todos os seus componentes de pseudo-humorismo”. Era necessário que os autores da novela, Aguinaldo Silva e Dias Gomes, levassem em consideração não apenas a rentabilidade comercial das telenovelas, mas sim a conceituação de uma “finalidade elevada”; caso contrário, onde iriam parar “a escola, a família, o Estado, a ideologia dominante, as elites de qualquer natureza, as religiões, os nacionalismos e os próprios partidos políticos?”. Para explicar a nocividade das induções psicológicas emitidas pela televisão, – neste caso, a “infiltração de novas convicções de fundo moral, o adultério em série” – o professor escreveu três laudas datilografadas que não foram suficientes para expor todos os mecanismos desse processo persuasivo em funcionamento. Por isso, Waldemar de Souza colocava-se inteiramente à disposição do seu “estimado amigo” e então diretor da DCDP, Coriolano de Loyola Fagundes, para efetuar uma “avaliação especializada”.

Através da análise das aulas, procurei ressaltar a tônica voltada para a realização de uma censura de natureza político-ideológica dentro da censura de diversões públicas, com o intuito de demonstrar a importância fundamental que a questão política assumiu nesse período, principalmente no âmbito da censura cinematográfica.

Embora a documentação sobre a qual me debrucei neste capítulo tenha sido elaborada para o curso especial para censores cinematográficos realizados entre os anos de 1973 e 1974, esse “material didático” serviu para outros cursos realizados posteriormente. Exatamente por

³⁶¹ Carta do professor Waldemar de Souza ao diretor da DCDP, Coriolano de Loyola Fagundes, São Paulo, 28 de outubro de 1985. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

isso o estudo do conteúdo desse material se torna importante, pois as apostilas continuaram sendo usadas em cursos posteriores, mesmo quando a questão da segurança nacional ia perdendo força.

Nesse sentido, tentar perceber a natureza das representações e discursos mobilizados dentro do curso de aperfeiçoamento de censores nos ajuda a compreender a mentalidade que orientou o serviço de censura em um contexto específico.

Depois do primeiro concurso para censor federal, 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, *XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal*³⁶². O fato de ser a décima segunda edição nos indica que os cursos eram realizados com frequência, tanto com o objetivo de atualizar os antigos censores quanto de treinar os recém-formados. Nesse sentido, no relatório anual da DCDP de 1986, podemos verificar que o chefe da DCDP, Coriolano Fagundes, indicava como uma das metas para o ano de 1987 justamente a realização do Curso *Linguagem Cinematográfica, Televisiva e Teatral – sua interpretação*, uma iniciativa que visava dar prosseguimento a atualização profissional dos censores³⁶³.

Além dos cursos de formação e atualização, foram promovidos para os censores, sobretudo na década de 1980, seminários, jornadas e palestras, como o *Seminário Nacional de Censura de Diversões Públicas* (1981), o *Seminário sobre Televisão* (1981), e o *Seminário sobre Censura à Programação de TV e Público Usuário* (1981), *Jornada de Leitura Analítica da Legislação sobre Censura* (1983). Nesse sentido, segundo Miliandre Garcia, os cursos de capacitação que foram realizados do final dos anos 1960 e durante a década de 1970, enfatizaram sobretudo as especificidades das linguagens artísticas e a preocupação com a segurança nacional, enquanto que os seminários do início dos anos 1980 concentraram-se nos meios de comunicação de massa e na formação das crianças e adolescentes, a exemplo das três etapas do *Seminário*

³⁶² Em média, os cursos contavam com 500h/a (em 1968) a 776 h/a (em 1985) e possuíam 14 disciplinas (em 1968) a 17 (em 1985), sendo realizados ao longo de 5 meses a 6 meses. Em 1985, as disciplinas de *Técnica de Censura de Teatro*, *Técnica de Censura de Cinema* e *Técnica de Censura de Televisão* eram algumas das que possuíam maior carga horária, 66h/a. A disciplina que contava com a maior carga horária, 100h/a era de *Legislação Censória*. Para uma análise de maior fôlego sobre as disciplinas do curso de censor ver: 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. Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004. Uma análise dos cursos e seminários promovidos especificamente para a área de censura teatral pode ser encontrada em: GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. Tese de Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

³⁶³ Relatório anual da DCDP referente ao ano de 1986. Brasília, 19 de janeiro de 1987.

Nacional sobre Censura de Diversões Públicas, realizado entre os anos de 1980 e 1981³⁶⁴. Assim, a partir do final da década de 1970, em meio ao fortalecimento do movimento de redemocratização do país, podemos perceber que a prática da censura de natureza político-ideológica vai sendo deixada de lado. Como sabemos, esse processo não se dá de maneira linear, sendo atravessado por impasses e recuos ao longo do caminho.

Dentre as principais discussões travadas nos seminários ocorridos ao longo da década de 1980, uma das principais dizia respeito à proposta de desvinculação da censura da estrutura policial do Estado, submetendo-a diretamente ao Ministério da Justiça ou transferindo-a ao Ministério da Educação. Esse embate manteve-se até meados dos anos 1980, quando a DCDP deixava formalmente de pertencer ao Departamento de Polícia Federal e tornava-se subordinado ao Conselho Superior de Censura (este vinculado diretamente ao Ministério da Justiça). Outra importante linha de discussão nesses seminários referia-se às disputas travadas acerca da necessidade da permanência da censura na sociedade; segundo Miliandre Garcia, aqueles que defendiam a necessidade da sua existência, fundamentavam-se em três principais vertentes argumentativas: em uma perspectiva tutelar, a sociedade brasileira não se encontrava preparada para administrar conscientemente sua condição de livre arbítrio e responder pelos seus atos; na condição de representante da sociedade civil, o Estado teria o dever e a obrigação de responsabilizar-se pela censura; e, por fim, sob a ótica antropológica e sociológica, o exercício censório existiria sob formas diversas e em todas as culturas como um instrumento de controle útil à sociedade. Assim, em muitas justificativas, o governo era tomado com o responsável por assegurar o serviço censório a uma sociedade ainda em um estágio primário de desenvolvimento, e “a sociedade, pela própria natureza, tornava-se dependente da censura”. Em certas ocasiões, os censores “compartilhavam da ‘utopia autoritária’ que via a sociedade brasileira como imatura e incapaz de gerir-se sem a intervenção do Estado, sobretudo quando se tratava do menor de idade”³⁶⁵.

No currículo do curso de formação de censores de 1985, as disciplinas *Segurança Nacional e Polícia Política e Social* ainda estão presentes, com a menor carga horária do programa, 10h/a cada uma, o que pode ser um indicativo de que as questões de segurança

³⁶⁴ GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 208.

³⁶⁵ GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 219-220.

nacional perderam a centralidade que gozavam nos cursos para censores da primeira metade da década de 1970³⁶⁶. Ao término do curso da disciplina *Polícia Política e Social*, o censor deveria ser capaz de descrever a estrutura e identificar as competências legais da Divisão e das Delegacias de Ordem Política e Social, além de identificar os crimes contra a liberdade de imprensa, bem como aqueles cometidos contra a segurança nacional e os órgãos competentes para aplicação da Lei de Segurança Nacional³⁶⁷. Já a disciplina *Cultura Brasileira* possuía como um dos seus objetivos instrucionais “descrever a cultura brasileira, identificando seus elementos constitutivos e distinguindo aqueles que se constituíram em fatores integrantes das culturas alienígenas”³⁶⁸. Ainda foram mantidas também as disciplinas tradicionais da Academia Nacional de Polícia, como *Adestramento Físico* (42 h/a) e *Armamento e Tiro* (40h/a), esta última quase que sem serventia para um técnico de censura.

Dessa maneira, os cursos de censores eram pensados como ferramentas de racionalização e profissionalização. O conteúdo científico, proveniente principalmente da psicologia, mas também da sociologia, da ciência política e da comunicação, era mobilizado para servir de legitimação à prática política previamente estabelecida. Formados nesses cursos, os censores estavam prontos para servir aos interesses nacionais (que se confundiam com os interesses da ditadura). Assumindo as feições de uma técnica, a censura poderia invocar o discurso da neutralidade, da objetividade, da cientificidade e blindar-se contra as críticas que a acusavam de politização e incompetência.

³⁶⁶ O currículo do *XII Curso de Formação profissional de Censor Federal* de 1985 era composto das seguintes matérias e carga horária: *Adestramento Físico* (42 h/a); *Análise Estrutural da Narrativa* (40 h/a); *Armamento e Tiro* (40 h/a); *Comunicação Social* (20 h/a); *Cultura Brasileira* (32 h/a); *Fiscalização Censória* (12 h/a); *Legislação Censória* (100 h/a); *Lógica* (50 h/a); *Polícia Política e Social* (10 h/a); *Redação Oficial* (30 h/a); *Regime Jurídico, Organização e Competência do DPF* (20 h/a); *Segurança Nacional* (10 h/a); *Técnica de Censura de Cinema* (66 h/a); *Técnica de Censura de Letras Musicais* (30 h/a); *Técnica de Censura de Teatro* (66 h/a); *Técnica de Censura de Televisão e Rádio* (66 h/a). Iniciado em 06/1985 e encerrado em 20/12/1985, este curso totalizou 97 dias letivos, havendo diariamente, 8 horas de aulas, de segunda a sexta-feira. Currículo do *XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal* de 1985 da Academia Nacional de Polícia. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

³⁶⁷ Plano Instrucional da matéria *Polícia Política e Social*, componente da matriz curricular do *XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal* de 1985. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos

³⁶⁸ Programa da disciplina *Cultura Brasileira*, parte do currículo do *XII Curso de formação profissional de censor federal* de 1985. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos.

Considerações Finais

*Pois acabou, não vou rimar ~~coisa~~ porra nenhuma
Agora vai como sair
Que eu já não quero nem saber
Se vai caber ou vão me censurar (será?)*

Olhar 43, RPM, 1986

Esta pesquisa começou a se delinear no meu horizonte em 2008, como uma tentativa de perceber as modificações da cultura política, entendida em uma perspectiva mais próxima da Ciência Política do que da História, decorrentes da transição de um regime autoritário para um regime democrático no Brasil e na Argentina. Aos poucos, porém, o projeto foi tomando outros rumos. À medida que os fenômenos iam sendo percebidos de forma menos mecânica, que os objetos ganhavam densidade histórica, a tentativa de comparação entre os dois países parecia mais distante e mais difícil de ser realizada nos moldes que se pretendia. A censura deixava de ser um epifenômeno, regulado por uma cultura política simultaneamente mais ampla e mais profunda e passava a ser percebida como um objeto que, apesar de completamente circunscrito a um determinado contexto, possuía seu modo peculiar de funcionamento.

A pesquisa histórica que acarretou no projeto de dissertação que tem este texto por resultado revelou-se bastante distinta das primeiras ideias sobre o tema e acabou por concentrar-se apenas no Brasil, o que já revelou um enorme volume de documentação. O foco era a censura em seus diversos aspectos, desde o aparato legal e a estrutura burocrática e administrativa, até as tradições políticas e as representações que informavam a sua prática. Aspectos que se preservaram nesta versão. Ao mesmo tempo, porém, subjazia algo das primeiras incursões no tema. Havia ainda a impressão de que a censura obedecia a certo processo comum à ditadura, que se desenvolvia espelhando a escalada repressiva pós-AI-5 e se esboroava junto com os esforços de abertura e com a Anistia. Isso se provou apenas em parte verdade.

Seguindo esse raciocínio cronológico, o último capítulo desta dissertação havia sido planejado para ser uma discussão sobre o desmonte do aparato censório na década de 1980, entre a Lei de Anistia e a Constituição. No entanto, ao seguir a pista da relação entre moral e

política no exercício da censura de diversões públicas, percebi que foi justamente no fim da década de 1970 as imbricações entre esses dois campos se esvazia e deixa de ser o motor da prática censória. Os marcos da cronologia política, especialmente aqueles que anunciavam o fim do regime, entre 1984 e 1988, mostravam-se pouco relevantes. Era importante perceber pontos de inflexão internos à própria dinâmica da censura de diversões públicas, como a estruturação e centralização da DCDP, os seus esforços de modernização e profissionalização, a sua relação com outras esferas do regime militar. Essa situação levou a uma mudança na organização do texto e a sua divisão em capítulos mais temáticos e menos cronológicos. Acarretou também em um novo recorte e na diminuição do escopo temporal da pesquisa. Os problemas referentes aos anos 1980 pareciam de outra ordem, conformando um objeto diferente do qual me ocupo nesta dissertação. O grande volume de documentação coletada relativa a esse último período foi propositalmente subutilizado, mas não ignorado ou descartado.

No fim da década de 1970, parecia haver, suspenso no ar, o pressentimento de que algo começava a ruir, e muito em breve novos personagens e tramas passariam a figurar no proscênio político nacional. Esse período estava prenhe de mudanças decisivas no processo de redemocratização brasileiro; o fim do AI-5 e da censura à imprensa escrita cedia lugar à Lei de Anistia e às grandes greves dos metalúrgicos do ABC.

No âmbito artístico e cultural, era possível entrever episódios que sinalizavam o início do esfacelamento da censura de diversões públicas. *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós e tantas obras importantes que estavam proibidas de circular em território nacional há anos finalmente conseguiam ser liberadas ao público. Assim como no campo literário, filmes que permaneceram interditados durante anos pelo DCDP, como *O último Tango em Paris*, de Bertolucci, começavam a obter seus certificados de liberação. A partir do momento em que a prática da censura política fundamentada no risco que a obra apresentava à segurança nacional ia deixando de ser acionada, aos censores só restava exercer a censura em defesa da moral e dos bons costumes, a única razão que ainda justificava a necessidade da existência de uma censura de diversões públicas.

No entanto, o ímpeto moralizador presente na postura conservadora e autoritária da censura de diversões públicas no campo dos costumes tendia em geral, a abrandar, perante os ditames implacáveis da gigantesca indústria cultural de massa e às transformações no âmbito comportamental que já se mostravam irreversíveis, mesmo para os mais reacionários.

Além disso, é a partir de fins dos anos de 1970 que a legislação censória que amparava a censura moral nas diversões públicas começa a ser intensamente contestada nos tribunais, e o Judiciário, por sua vez, passa a mostrar uma atitude mais independente, começando a deferir a grande maioria dos mandados de segurança impetrados contra as decisões da DCDP.

E, talvez o que seja mais relevante para este estudo, os mitos, representações e valores anticomunistas, que em outra época assumiram um lugar importante no âmbito da censura de diversões públicas, em fins dos anos 1970 e início da década de 1980, já se revelam em contornos indefinidos e cores pálidas, até se extinguirem por completo nos anos seguintes. Podemos perceber, portanto, que a existência daquilo que Bronislaw Baczko chama de *comunidade de sentido* acaba por esmaecer nesse contexto de abertura política, uma vez que os “símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no que se alimentar”³⁶⁹. E parecia que, de fato, o discurso anticomunista começava a cair no vazio.

No entanto, as cortinas ainda não se fecharam. O caminho percorrido até o fim do papel encenado pela censura de diversões públicas no palco político nacional foi árduo e tortuoso.

A letra da música que serviu como epígrafe destas considerações alardeava, a plenos pulmões, que a existência da censura naquela conjuntura específica configurava uma espécie de aberração, que podia, e devia, ser desafiada.

Por um lado, a “frente única” de oposição à continuidade da censura às diversões públicas, mobilizada por uma parcela expressiva dos meios de comunicação, movimentos sociais, artistas, e segmentos mais progressistas da sociedade disparava suas críticas à censura; por outro, esta não se dava por vencida, e ainda recorria às suas práticas autoritárias.

Sucessor de Armando Falcão no Ministério da Justiça em fins de 1980, Ibrahim Abi-Ackel teve o seu mandato marcado por uma radical campanha de moralização dos costumes e uma significativa preocupação com controle dos meios de comunicação. Arranjo que se mostrava sintonizado com a política de combate à imoralidade promovida pelo presidente Figueiredo, que, dentre outras medidas, baixou uma portaria que regulamentava a venda de

³⁶⁹ Nas palavras de José Murilo de Carvalho, “o centro da questão talvez esteja na observação já referida por Baczko de que o imaginário, apesar de manipulável, necessita, para criar raízes, de uma comunidade de imaginação, de uma comunidade de sentido. Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa, cai no vazio, quando não no ridículo”. Cf. CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 89.

revistas pornográficas em bancas de jornal, exigindo que as revistas viessem rigorosamente fechadas, fossem proibidas à menores de 18 anos e não pudessem ser expostas na vitrine da banca.

No final de 1981, Ibrahim Abi-Ackel designa uma ex-assessora do Setor de Imprensa do Gabinete do Diretor-geral do DPF (SIGAB) de São Paulo para ocupar a cadeira de diretora da DCDP, Solange Teixeira Hernandes, mais conhecida como “Solange Tesourinha”, consagrada na famosa composição de Léo Jayme. Apenas três meses depois de assumir a direção da DCDP, Solange Hernandes assinalava que problemas de ordem político-ideológica dificultavam a liberação de peças teatrais, filmes, letras musicais, telenovelas e até mesmo programas humorísticos³⁷⁰.

Durante os três anos em que dirigiu a DCDP, Solange Hernandes empregou uma linha bastante rígida, postura que acabou refletindo na prática censória e resultou em casos marcados pela agressividade e insensatez do exercício censório. Foi o caso, por exemplo, de *Aventuras da Blitz*, LP lançado em 1982 pelo grupo carioca *Blizt*.

O disco de estreia da divertida banda teve duas de suas músicas vetadas pela censura, no entanto, o primeiro lote do LP, cerca de setenta mil cópias, já havia sido prensado pela gravadora. A *Blizt* não entrou com nenhum recurso contra a decisão, e o impasse foi resolvido de maneira bastante cruel: o vinil foi arranhado com um prego nas faixas equivalentes às canções proibidas, como vemos na *imagem 16*. Na contracapa, foi estampado um adesivo com o seguinte aviso (*imagem 17*): “Por terem sido vetadas pela censura (D.C.P.D.), as últimas faixas do lado B foram intencionalmente inutilizadas”. Embora a censura não tenha justificado as motivações para o veto, podemos imaginar que seja devido à frase – “não agora não dá mais, ah puta que pariu” – e expressão de duplo sentido no trecho da música *Cruel, Cruel esquizofrênico blues*:

Que esse vazio idiota que te consome/E some com a tua paz/Que se foi como aquela empregada radical/que você mandou embora numa cena feia/depois da ceia na noite de Natal/Só porque ela pegou no peru do seu marido, (peru de Natal...)

Na outra música censurada, *Ela quer morar comigo na lua*, a razão do veto provavelmente foi a presença da frase “ô ela diz que eu ando bundando”.

³⁷⁰ Relatório anual da DCDP de 1981, redigido por Solange Maria Teixeira Hernandes. Brasília, 2 fev. 1982. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Relatório de Atividade.



Imagem 16: LP *As aventuras da Blitz*, com duas faixas arranhadas a prego, 1982. Acervo pessoal da autora



Imagem 17: Verso do LP Aventuras da Blitz (1982), com destaque para a tarja vermelha nas canções 5 e 6 do lado B, *Ela quer morar comigo na lua* e *Cruel Cruel Esquizofrenético Blues* e etiqueta que informa sobre as faixas proposadamente inutilizadas.

Além desse episódio, houve ainda outros casos de obras vetadas por censura moral nos primeiros anos da década de 1980, mas em escala infinitamente inferior ao que era comum durante os anos de chumbo. Apesar de ter havido uma sensível retomada da censura de natureza político-ideológica na área teatral, podemos constatar que os casos verificados em todos os campos, em geral, não implicavam na interdição da obra.

De modo geral, podemos dizer que a gestões de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e de Solange Hernandez na direção da DCDP intensificaram o papel de controle exercido pela censura, atitude em plena desarmonia com as promessas da chamada “Nova República”. Em contraposição à gestão do seu antecessor no cargo de direção da DCDP, José Vieira Madeira, que foi considerado bastante tolerante com a classe artística, o austero papel desempenhado por Solange Hernandez durante o seu mandato, explica, em certa medida, seu título de “censora mais famosa de todos os tempos”.

Esse cenário sofreria sérias mudanças em 1985, com as expectativas alimentadas pela posse de Fernando Lyra no Ministério da Justiça e a direção de Coriolano Loyola Fagundes na DCDP, um técnico de censura de carreira considerado da linha “liberal”. Nesses idos de 1985, a existência da censura de diversões públicas já parecia ter os seus dias contados, e os próprios censores estavam cientes disso. Muitos deles, sentindo-se constrangidos, até desejavam que a censura acabasse de uma vez, pois a pressão exercida pela opinião pública sobre a figura do censor e a presença de um órgão censório no país se mostrava cada vez mais incisiva e intimidadora.

Vale lembrar que não muito tempo antes começavam a aparecer, timidamente, livros-depoimento escritos por militares, obras como *Memórias: a verdade de um revolucionário*, de Olympio Mourão Filho e *O outro lado do poder*, de Hugo de Abreu; a partir daí, estava irremediavelmente declarada a batalha pela memória da ditadura militar e a acirrada disputa entre os opositores do regime e as forças golpistas³⁷¹. Assim como as Forças Armadas construíram o discurso de que “apenas obedeciam a ordens e seguiam a legislação”, os censores também passaram a usar essa justificativa, a exemplo de Solange Hernandez, quando questionada tempos depois sobre sua atuação na censura: “Eu aplicava a legislação. Nada era feito de forma pessoal. Já tínhamos a preparação, sabendo que era uma atividade conflituosa,

³⁷¹ MOURÃO FILHO, Olympio. **Memórias: a verdade de um revolucionário**. Porto Alegre: L&PM, 1978. ABREU, Hugo. **O outro lado do poder**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. Além dessas obras, outras do mesmo período foram: MELLO, Jayme Portella. **A revolução e o governo Costa e Silva**. Rio de Janeiro: Guavira, 1979. D’AGUIAR, Hernani. **A revolução por dentro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

não para agradar as pessoas. Nossa atividade não permitia comentários. É como a profissão de médico, exige o segredo profissional”³⁷².

Mas ainda havia mais por vir. Embora o entusiasmado ministro Fernando Lyra houvesse declarado em julho de 1985 que a censura estava extinta, não muito tempo depois o presidente José Sarney – e aqui vale ressaltar que essa iniciativa foi do presidente – ordenava a interdição em todo o território nacional do filme de Godard, *Je vous salue, Marie*. É interessante observar que esta medida se valia do apoio de uma parcela razoável da opinião pública que estava a favor da proibição, assim como muitos segmentos da sociedade que escreveram à censura na época para exigir que o filme fosse vetado – fato, inclusive, que municiaava o governo de argumentos para justificar o veto. Claro, com isso não quero dizer que esse tipo de obra fosse pouco consumido pelo público; antes pelo contrário, como já mencionamos aqui, a maioria das obras proibidas pela censura alcançava um enorme sucesso entre o público, como *A dama do Lotação*, *Dona Flor e seus dois maridos*, e o *Último tango em Paris*.

Em 1985, uma missivista indignada ainda escrevia ao presidente José Sarney para exigir maior rigor censório no tocante à “segunda Sodoma e Gomorra” que tomava conta dos programas de televisão, propagandas comerciais, telenovelas, peças de teatro, e tudo o mais, afinal, “esta abertura da censura, acho que é só para se tratar de política, mas pelo jeito que estão entendendo os censores, pensam que caiu a moral e os bons costumes”³⁷³.

A partir de meados da década de 1980, a censura às diversões públicas resiste à duras penas. Nesses últimos anos, pouquíssimas obras ainda eram submetidas ao exame censório. A DCDP parecia ser um monstro antiquado e obsoleto que ninguém queria enfrentar; o próprio Departamento de Polícia Federal se mostrava pouco confortável com a permanência do órgão e dos censores vinculada aos seus quadros funcionais e burocráticos, e fez muito esforço no sentido de desassociar a imagem da polícia federal à da censura.

Conforme analisado ao longo desta dissertação, a censura de diversões públicas possuía um estatuto muito peculiar e socialmente estabelecido de “defesa da moral e dos bons costumes”, uma prática que já estava amparada por instrumentos legais desde muito tempo, sendo conhecida da população e, como o exame das cartas enviadas à censura tentou apontar, demandada por certos setores sociais mais conservadores e vinculados aos valores

³⁷² RIBEIRO, Belisa. Vetar ou liberar a cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de agosto de 2007. Caderno B.

³⁷³ Carta de Lúcia J. da Silva enviada ao presidente José Sarney e encaminhada à DCDP, Arraial do Cabo, 29 de setembro de 1985. AN/DF. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil.

que informavam a prática da censura de costumes. Era um tipo de atividade censória distinta daquela posta em ação contra a imprensa a partir do golpe de 1964; esta sendo uma censura estritamente voltada para temas políticos, efetuada “clandestinamente”, uma “atividade revolucionária”. Durante o regime militar, percebemos a reconfiguração tanto da estrutura quanto da mentalidade que informava os censores.

Nesse sentido, pensando tanto na censura de costumes inserida em uma longa duração, quanto nas suas transformações durante a ditadura, tentou-se substituir uma leitura que enxergava nas atividades da DCDP, e dos órgãos a ela relacionados, apenas um “pretexto” para realizar censura política, por uma análise que enxerga conexões mais sutis entre temas morais e atitudes políticas. Ao mesmo tempo, reconhece-se que, na sua atividade cotidiana, a censura de diversões públicas esteve mais envolvida com o controle de temas morais, com o combate à pornografia e a defesa dos valores tradicionais da família brasileira.

Sobre a conexão entre moral e política, segui os argumentos mobilizados pelos censores e pelos missivistas. São eles que fazem essa conexão, pela via das representações anticomunistas compartilhadas. O anticomunismo desses atores históricos analisados percebia uma relação entre a “degradação dos valores morais” e a “disseminação de mensagens subversivas”. O enfraquecimento moral das instituições tradicionais – a família, a religião, a pátria – abria caminho para a instauração política das ideologias alienígenas, contrárias ao interesse nacional e à tradição brasileira. O anticomunismo foi entendido nesta dissertação como um conjunto de representações, um repertório de imagens, ideias, argumentos, valores. Assim, a leitura da documentação permitiu elencar e analisar as recorrências e combinações, bem como fornecer uma explicação alternativa a aquela que percebia a prática da censura de diversões públicas como censura política (mal) disfarçada.

Esse tipo de raciocínio alimentava a necessidade da censura de costumes atuar politicamente, a legitimava para essa função.

Do mesmo modo, o jogo das representações anticomunistas permitiu estabelecer diferenças entre os discursos e práticas dos diversos setores que compunham o regime militar, suas escansões e perceber um projeto que não foi homogêneo, mas marcado por tensões, divergências e conflitos. Nesta pesquisa, foram destacadas diferenças entre a DCDP e os órgãos que compunham a comunidade de informações. Estas diferenças estavam em temas fulcrais para o regime militar, como a necessidade e o tamanho das práticas repressivas, mas também nas representações anticomunistas que eram mobilizadas e que, muitas vezes, se

exigia que fossem mobilizadas. Assim, a comunidade de informações funcionava como um instrumento de pressão, exigindo da DCDP uma atitude que estava distante dos seus próprios critérios censórios, da sua jurisdição ou das suas preocupações costumeiras. Muitas vezes, como vimos, os censores reclamaram deste tipo de interferência. Certamente, mais análises são necessárias para o esquadramento mais minucioso das relações entre os diferentes setores do regime militar.

O que percebemos então é um movimento de crescimento da atuação política da DCDP a partir da sua estruturação no final dos anos 1960, a presença mais firme ao longo da década de 1970 e, já no fim dessa década, o seu progressivo esgarçamento, o enfraquecimento do policiamento dos valores políticos e o retorno à censura de costumes, tal como praticada antes do golpe, a velha “defesa da moral e dos bons costumes da família brasileira”, que não é uma atividade menos conservadora, nem menos violenta que a censura política, mas opera em um registro diferente.

Fontes

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.

Legislativa:

Constituição Federativa do Brasil de 1988
Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 1946
Decreto n. 20.493 de 24 de janeiro de 1946
Decreto-lei n. 1077 de 26 de janeiro de 1970
Decreto n. 5.077 de 29 de dezembro de 1939
Decreto-lei n. 8.462 de 26 de dezembro de 1945

Referências bibliográficas:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 3.ed. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002.

ALEXANDRE, Carlos; VIEIRA, José Carlos. Serviços de inteligência monitoravam movimentos negros. **Correio Braziliense**, 25 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/11/25/interna_diversao_arte,335676/o-negro-vigiado-pela-ditadura.shtml>
Acesso em: 15 mar 2013

ALGRANTI, Leila Mezan. **Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa (1750-1821)**. São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 2004.

ALVES, Amanda Palomo. **O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado.** Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Maringá, 2010.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa, estado autoritário, 1968-78: o exercício cotidiano da dominação e da resistência; O Estado de São Paulo e Movimento.** São Paulo: EDUSC, 1999.

AS cenas da violência. **Revista Veja**, São Paulo, 16 out. 1968, n. 6, p. 22.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar.** 2. Ed. Record: Rio de Janeiro, 2002.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem.** Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARROT, Olivier. **L'Écrain Français 1943-1953: histoire d'un journal et d'une époque.** Paris: Les Éditeurs Français Reunis, 1979.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia.** São Paulo: Cultrix, 1985.

BERG, Creuza de Oliveira. **Os mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984).** São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BUZAID, Alfredo. **Em defesa da moral e dos bons costumes.** Brasília: Ministério da Justiça, Departamento de Imprensa Nacional, 1970.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro.** Editora Avathar, 2005.

CARDOSO, Rodrigo. Tony Tornado volta a sacudir. O cantor de 'BR-3' que lutou em Suez e traficou drogas no Harlem, participa de CD de soul music. **Isto é GENTE**, 13 out 1999.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) **Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil.** São Paulo: EDUSP: 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 (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural. Entre práticas e representações.** Lisboa: DIFEL, 1988.

CHARTIER, Roger. A nova história cultural existe? In: PESAVENTO, Sandra (Org). **História e linguagens: texto, imagem, oralidades e representações**. RJ: 7 Letras, 2006

CODATO, Adriano Nervo; OLIVEIRA, Marcus Roberto de. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. Rev. Bras. Hist., São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882004000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 maio 2013.

CORDEIRO, Janaína Martins. **Direitas em movimento: a Campanha da Mulher pela Democracia e a Ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro. Editora FGV. 2009.

COSTA, Maria Cristina Castilho.(Org). **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, FAPESP, Imprensa Oficial, 2006.

COUTO, Euclides de Freitas. **Jogo de extremos: futebol, cultura e política no Brasil (1930-1978)**. Dissertação (mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2009.

CRUZ, Mônica de Souza Alves da Cruz. **O processo de censura à peça teatral Calabar**. Monografia de Graduação em História apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

CUSHING, Lincoln. **A brief history of the “clenched fist” image**. Março, 2006. Disponível em: <<http://www.docspopuli.org/articles/Fist.html>>.

DARNTON, Robert. **O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha oriental de 1989**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, nº 18, ano 7, fev 1992.

DARNTON, Robert. Entrevista com Robert Darnton [por José Murilo de Carvalho]. **Topoi**, Revista de História, Rio de Janeiro, v. 5, set. 2002

DOBERSTEIN, Juliano Martins. **As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978**. Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2007.

DUTRA, Eliana de Freitas. **O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Editau, 1975.

FALCÃO, Armando. **Tudo a declarar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FAVARO, Tereza Cristina Pires. As páginas anticomunistas do jornal Folha de Goiaz. In: III Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí: História e Diversidade Cultural, 2012, Jataí. **Anais eletrônicos**. Jataí: Congresso de História UFG. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20\(110\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20(110).pdf)>. Acesso em 10 fev 2013.

FERREIRA, Jorge. A estratégia do confronto: a frente de mobilização popular. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10 fev 2013.

FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In. **Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 251-286.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**: autobiografia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.

HERMETO, Miriam. **‘Olha a Gota que falta’**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2010.

JOSÉ, Ângela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. São Paulo: Quartet, 1999.

KHEDE, Sonia Salomão. **Censores de pincene e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KORFF, Gottfried. From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist: On Political Metaphors for the Worker's Hand. **International Labor and Working-Class History**, n. 42, Tradition and the Working Class, Outono, 1992, p. 70-81. Cambridge University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27672022>>.

KÖSSILING, Karin Sant'Anna. **As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP**. Dissertação de mestrado em História. Programa de Pós Graduação em História da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2007.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

KUSHNIR, Beatriz. De ordem superior... Os bilhetinhos da censura e os rostos das vozes. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

IMPÉRIO de Ackel: filho do ministro da Justiça assiste a filme proibido. **Revista Veja**, nº 624, Seção Cultura, 20 de agosto de 1980.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: Idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo et al (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

LUCA, Tania Regina de. A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 31, n. 61, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882011000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 de junho de 2013.

MAGALHÃES, Marionilde B. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Revista Brasileira de História**, v.17, n.34, p.203-20, 1997.

MARÃO, José Carlos; SOUZA, Afonso de. Isto é proibido. **Realidade**, São Paulo, jun. 1967.

MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. 2 ed. São Paulo: Global, 1990;

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

- MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá; OLIVEIRA, Samuel et al. República, política e direito à informação – Os arquivos do Dops/MG. **Varia História**, Belo Horizonte, n. 29, p. 126-153, janeiro/2003.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O ofício das sombras. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. XLII, n. 1, p. 52-67, 2006.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)**. São Paulo: Ed. Anna Blume, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, Brasil, 2, fev. 2002
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 fev 2013
- O mistério Bolshoi. **Revista Veja**. São Paulo, n. 396, 07 de abril de 1976, Seção Cultura, p.29.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ORY, Pascal. A história cultural tem uma história. **Revista de História Regional**, 15, 2010.
- PACHECO, Tania. A ação da censura no período 65-78. **Arte em Revista**, São Paulo, a. 3, n. 6, p. 92-96, out. 1981.
- PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 09 de maio de 1978.
- PINTO, Leonor Estela Souza. **Le cinema bresilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 a 1985**. Thèse de doctorat. Université de Toulouse – Le Miral. Ecole Supérieure d Audiovisuel, 2001.
- PONTE PRETA, Stanislaw. **Febeapá 2: Festival de besteiras que assola o país**. Vol. 2, 2. Ed. Sabiá, 1967.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: censura a livros na ditadura militar. São Paulo: EDUSP, 2011.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RODEGHERO, Carla Simone. **O diabo é vermelho**: imaginário anticomunista e Igreja católica no Rio Grande do Sul (1945-1964). Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente e GARCIA, Wilson de Q. (Orgs). **Censura Federal**: leis, decretos-leis, decretos e regulamentos. Brasília: C.R. Editora, 1971.

Sérgio Ricardo. Disponível em:

<<http://www.sergioricardo.com/?area=biografia&id=8>> Acesso em: jan 2013.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. **“Em defesa da moral e dos bons costumes”**: revolução dos costumes e a censura de periódicos no regime militar. (1964-1985). Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). 2. Ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

SILVA, Carla Luciana. **Onda vermelha**: imaginários anticomunistas brasileiros (1931-1934). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

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

SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado**: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Tradução de Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2000;

SMITH, Tommie; STEELE, David. **Silent Gesture**: The Autobiography of Tommie Smith. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n° 10, jun, 1989.

SOUZA, Amilton Justo de. **“É o meu parecer”**: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. João Pessoa, 2010.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

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 (Doutorado) em História. Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- PUCRS. Porto Alegre, 2004.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. A Foice e o Martelo: história e significado do símbolo comunista. In: **Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2009.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. Imagens da mobilização: os desenhos da imprensa do PCB e a insurreição de 1935. In: **Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina, 2013.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em multimeios. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2007.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo**: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979). Dissertação (Mestrado) em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2010

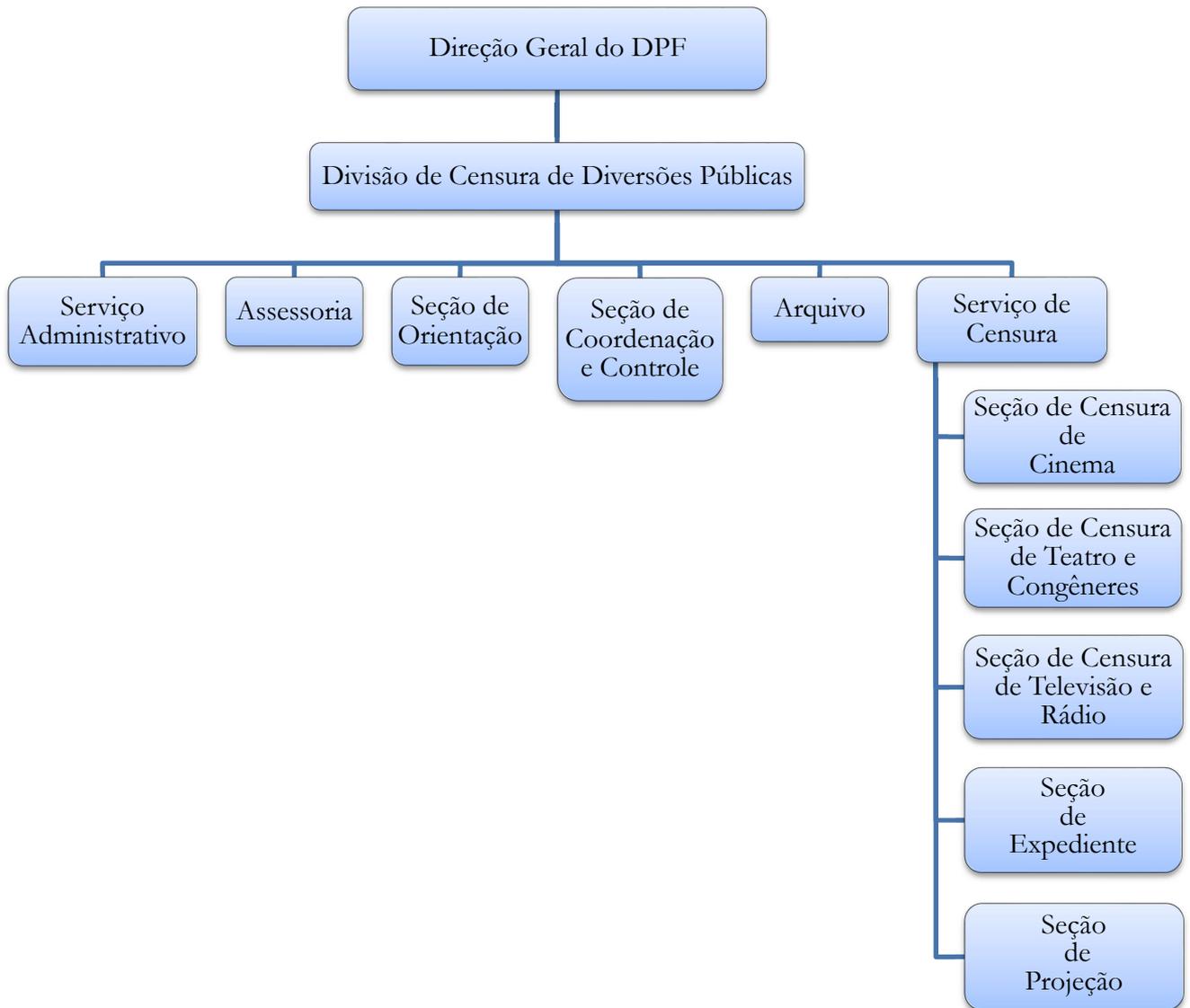
VILLAÇA, Mariana Martins. Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do nuovo cine latino-americano. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, 2008.

VILLALTA, Luiz Carlos. **Reformismo ilustrado, censura e práticas da leitura**: usos do livro na América Portuguesa. Tese (Doutorado) em História. Programa de pós-graduação em História da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1999.

ANEXOS

ORGANOGRAMA I

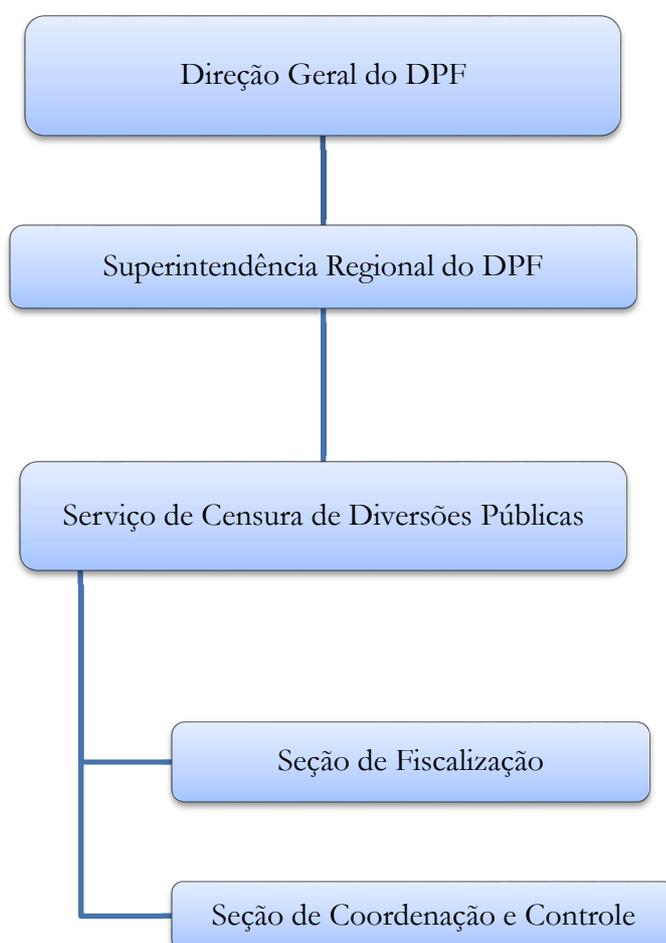
ÓRGÃO CENTRAL DE CENSURA



Fonte: FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1975, p. 94.

ORGANOGRAMA II

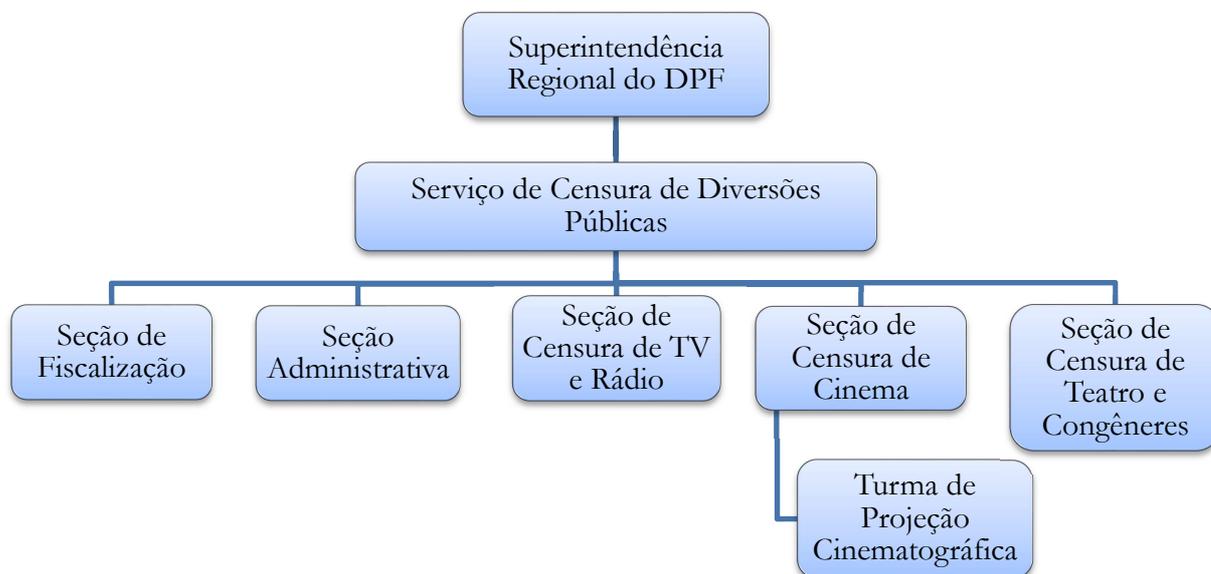
ÓRGÃOS DESCENTRALIZADOS DE CENSURA



Fonte: FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão.** São Paulo: Edital, 1975, p.95.

ORGANOGRAMA III

ÓRGÃOS DESCENTRALIZADOS DE CENSURA DOS ESTADOS DO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO



Fonte: FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade de expressão.** São Paulo: Edital, 1975, p. 96.

TABELA I**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

Tabela 1: 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 II

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

Tabela 2: Dados informados no relatório anual da DCDP de 1987 relativos ao volume de material analisado pela DCDP entre 1984 e 1987.

TABELA III

Estimativa de peças examinadas/vetadas pela censura federal

Ano	Média de peças examinadas	Número de peças vetadas
1962	375	0
1963		0
1964		0
1965		1
1966		0
1967		2
1968	2325	26
1969	1590	49
1970	1365	47
1971	1110	80
1972	1020	77
1973	1065	76
1974	1080	79
1975	1080	54
1976	1185	51
1977	1230	50
1978	1080	24
1979	855	4
1980	960	15
1981	870	15
1982	780	15
1983	825	17
1984	825	17
1985	750	1
1986	720	1
1987	780	0
1988	465	1
Total	21960	702

Tabela 3: Fundo DCDP. Tabela reproduzida da tese de Miliandre Garcia. Cf. GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado) em História. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Rio de Janeiro, 2008, p. 20.

TABELA IV

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

Tabela 3: 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.