

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A RESISTÊNCIA DO CINEMA À CENSURA DA DITADURA MILITAR**  
**A Jornada Brasileira de Curta Metragem e sua história de luta na Bahia**

**DANIELA ALMEIDA DE ANDRADE**

Rio de Janeiro  
Dezembro, 2005

**A RESISTÊNCIA DO CINEMA À CENSURA DA DITADURA MILITAR  
A Jornada Brasileira de Curta Metragem e sua história de luta na Bahia**

**DANIELA ALMEIDA DE ANDRADE**

Monografia apresentada à Escola de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do diploma de bacharel em Jornalismo

**ORIENTADOR: PROF. DR. MUNIZ SODRÉ**

Rio de Janeiro  
Dezembro, 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

**A RESISTÊNCIA DO CINEMA À CENSURA DA DITADURA MILITAR**  
**A Jornada Brasileira de Curta Metragem e sua história de luta na Bahia**

DANIELA ALMEIDA DE ANDRADE

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito necessário para a graduação em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Monografia aprovada por:

---

Prof. Titular Muniz Sodré – Orientador

---

Prof. Adjunto Paulo Vaz

---

Prof. Adjunto Fábio Lacombe

Data:

Nota:

ANDRADE, Daniela Almeida. A resistência do cinema à censura da ditadura militar. A Jornada Brasileira de Curta Metragem e sua história de luta na Bahia. Orientador: Prof. Dr. Muniz Sodré. Rio de Janeiro, dezembro, 2005. 58 páginas. Projeto Experimental de Jornalismo. Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

### **Resumo**

Este trabalho tem como propósito analisar a história da censura ao movimento “Jornada Brasileira de Curta-Metragem”, realizado desde 1972 na Bahia, e as bases da repressão instalada na ditadura militar através do Serviço de Censura a Diversões Públicas (SCDP). Procurou-se fazer uma pesquisa acerca da formação e da metodologia utilizada pelos censores para melhor analisar seus argumentos. Analisaram-se vetos e cortes de filmes com a intenção de ratificar a censura arbitrária da época. Mostrou-se no trabalho ainda a importância do movimento ao espaço do cinema no país e a resistência dos cineastas ao regime. A metodologia do trabalho está calcada em depoimentos de seis cineastas censurados em diferentes fases do evento em questão e na pesquisa bibliográfica de livros que tratam sobre o histórico da repressão, que supriu inúmeras manifestações artístico-culturais no Brasil no período ditatorial.

Palavras-chaves: cinema – censura – curta-metragem – ditadura militar

## Dedicatória

À minha falecida vovó Maria, que apesar de não ter sido alfabetizada me mostrou o verdadeiro conhecimento da vida, que não está nos livros, mas no “saber viver”. À minha segunda mãe dedico todo amor, pois ela me ensinou que essa força maior está em nós e não devemos desperdiçá-la, aproveitando a beleza da vida em suas formas mais simples e honestas.

## Agradecimentos

A minha mãe Silene, minha estrela maior que me acalenta o coração;  
Ao meu pai Antonio, simplicidade, coração e alma de criança que alegra a minha vida;  
Ao meu namorado René, grande amor e apoio fundamental nesse trabalho, principalmente nas minhas horas de desespero em que suas ternas palavras me acalmaram;  
À minha irmã Paula, um pedaço que está fora de mim, mas que levo aonde quer que eu vá; agradeço pelo apoio constante na minha vida.

À minha irmã Paty, que nesse ano me deu o maior presente, a minha sobrinha linda Maria Eduarda.

À minha amiga Karise, que acreditou no meu potencial e sempre se juntou comigo às risadas, tornando melhor e mais fáceis nossa convivência e rotina;  
Ao professor Umbelino Brasil, que na Bahia me deu suporte e orientação necessária para realizar essa monografia à distância.

Às minhas amigas da Faculdade de Comunicação da UFBA, que participaram bastante do início da minha vida acadêmica e até hoje são muito presentes; a elas agradeço a ajuda fundamental nesse trabalho: Andréa Paz, Clarissa Borges, Kleyzer Seixas e Marta Erhardt;  
Aos meus amigos da ECO: Vanessa Silveira, Vanessa Sol, André Senna, Katarine Almeida, Thiago Brigada, Cristina Boeckel, Blandine Mol, Daniela Pinheiro, Carlos Eduardo Cayres, Daniela Szwertszarf e Juliana Marques por terem sido muito importantes ao meu dia-a-dia na ECO, no Rio de Janeiro e pela prestatividade de sempre.

Aos meus amigos da Rua Alberto de Campos, que se eternizou por tanta energia boa unida: Luciana Virgínia, Rômulo Teixeira, Mariana Viana, Karina Lins, João Felipe Lins, Gisele Calderon, Solange Mízael e Beto Matheus, que transformaram meu cotidiano no Rio em festas, alegria, união e amizade todo o tempo;

À minha chefe e amiga, Suely Temporal, pelas idéias e revisão que facilitaram meu trabalho.

Ao Luís Orlando, que abriu os arquivos da Jornada com a maior boa vontade, estimulando desta forma o começo da minha pesquisa.

À equipe da ECO: Jorgina, Dino e Rosa (além dos outros que não conheço por nome) que, ao contrário do que dizem, sempre foram muito gentis em me orientar ou ajudar com alguma pendência da faculdade;

Aos cineastas Tuna Espinheira, Fernando Belens, Póla Ribeiro, Edgard Navarro, Chico Liberato e Guido Araújo, por terem prestado com carinho depoimentos fundamentais à base desse trabalho.

Aos meus queridos professores da ECO: Fernando Mansur, Dante Gastaldoni, Aluisio Trinta, Maurício Schreder, José Henrique, Fernando Fragoso, Fábio Lacombe e Paulo Vaz, esses dois últimos pelo carinho de participarem da minha banca;

Ao meu orientador Muniz Sodré, pessoa brilhante a qual confiei no primeiro momento, agradeço imensamente todo o trabalho de me orientar à distância, formalizando assim minha idéia de voltar mais cedo à nossa terra natal, a maravilhosa Bahia.

**Epígrafe**

“Liberdade. Palavra que o sonho humano alimenta que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda. E a vizinhança não dorme, murmura, imagina, inventa, não fica bandeira escrita, mas fica escrita a sentença (...).”

Cecília Meireles

**Sumário**

<b>1. Introdução.....</b>	1
<b>2. Contextualização.....</b>	4
<b>3. O surgimento da Jornada.....</b>	8
3.1    Viva o cinema e a II Jornada.....	11
3.2    A abertura mais ampla do Movimento.....	14
3.3    IV Jornada – a edição do protesto.....	17
3.3.1  Pedro Piedra, Tarumã e uma conversa que causou polêmica.....	20
3.4    Desenhos proibidos.....	23
3.5    Uma bomba perdida.....	25
3.6    A porta de fogo e a segurança nacional.....	28
<b>4. O golpe da censura.....</b>	32
3.7  A paranóia sem senso dos censores.....	37
3.8  Procedimentos e fases.....	40
3.9  O histórico da censura.....	43
<b>5. Considerações Finais.....</b>	46
<b>6. Bibliografia.....</b>	48

## **1. Introdução**

Em janeiro de 1972, quando um clima de mordaça e medo imposto pela ditadura militar pairava por todo o Brasil, a I Jornada Baiana de Curta Metragem iniciava em Salvador, Bahia, o movimento de cinema que posteriormente ficaria conhecido como Jornada Internacional de Cinema. Naquela época, sem espaço para discutirem e se reorganizarem, cineastas e cineclubistas aproveitaram o momento para produzir, tentando driblar a censura.

Apesar do clima de repressão a expressões artísticas, jornais e produções cinematográficas, que havia recrudescido após a implantação do AI-5<sup>1</sup> em dezembro de 1968, a Jornada teve êxito em realizar suas edições anuais, concretizando-se como um grande espaço livre à manifestação de idéias e formas. A ação de censores, no entanto, por diversas vezes tentou reprimir o movimento, ora determinando cortes, ora apreendendo filmes. E enquanto os cineastas resistiam contra a ação da Polícia Federal ou simplesmente buscavam explicações para os fatos, a Jornada continuava lutando pelo espaço da sétima arte no país e, em especial, no estado da Bahia, onde resistiu às dificuldades e vem atuando até hoje na cidade de Salvador.

O trabalho que aqui se segue, de conclusão do curso de Comunicação Social, na habilitação Jornalismo, surgiu a partir de uma grande fascinação por cinema e pela história da resistência em prol da liberdade dessa arte. Além disso, a autora do projeto, também autora do site sobre jornalistas assassinados [http://www.facom.ufba.br/com112\\_2000\\_1/jornalistas/index.htm](http://www.facom.ufba.br/com112_2000_1/jornalistas/index.htm) sempre quis entender com certo tom de profundidade alguns assuntos referentes ao processo da ditadura militar nos países e a questão da repressão. Como o processo poderia ser bastante complexo ao entendimento, por isso a opção de destrinchá-lo através do cinema nos anos 70.

Repleto de metáforas, o período da ditadura foi bastante hostil à população brasileira, em especial aos artistas, que foram obrigados a emudecer diante da “mordaça imponente”. Enquanto em algumas vezes diálogos sugestivos passaram desapercebidos,

---

<sup>1</sup> O Ato Institucional nº5 concedeu ao presidente Costa e Silva plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários. Além disso, o uso da tortura, dos assassinatos e das perseguições, em nome da “Segurança Nacional” recrudesceu com o decreto.

filmes que embora não fizessem apologia a nenhuma ideologia política eram excluídos do circuito simplesmente por mostrar um cartaz publicitário de cor vermelha, símbolo do movimento comunista. Em razão de tantas paranóias e da própria auto-censura em que viveram os brasileiros, pode-se imaginar que a tarefa de resgatar a história de um país, cujo golpe tentou aniquilar sua liberdade cultural e de expressão, não seja fácil. Porém é grande o desafio de contar a história dos cineastas e de um movimento tão exitoso quanto a Jornada Brasileira de Curta Metragem.

A proposta desse trabalho é analisar o discurso da censura utilizado pelos militares, que munidos de argumentos que na verdade eram suas próprias armas, defendiam-se com o escudo da moral, religião e política. Apoiados fundamentalmente pelas sociedades católicas, os censores eram pessoas geralmente desprovidas de qualquer sensibilidade artística e, sobretudo, de capacidade julgadora para vetar ou proibir filmes. As bases do Departamento de Censura e da própria metodologia dos censores serão pesquisadas aqui através de arquivos e artigos de jornais a fim de vislumbrar os argumentos da Polícia Federal, órgão que coordenou todo o processo na época.

Esse trabalho é dividido em seis capítulos. Os primeiros são introdutórios e de contextualização, se destinam a situar as idéias e o tempo que antecedeu a deflagração do golpe militar, quando toda a história da repressão começou. O terceiro se dedica à história da Jornada Brasileira de Curta-Metragem e dos filmes censurados e proibidos da época, com base em depoimentos dos cineastas que vivenciaram o período. No quarto capítulo, está traçado o histórico da censura no país enquanto os dois últimos se referem à conclusão e à bibliografia do trabalho.

Para a realização dessa monografia, serão utilizadas fontes bibliográficas específicas e de apoio, relacionadas ao cinema, dentre elas a principal, “Roteiros da Intolerância – A censura cinematográfica no Brasil”, de Inimá Simões, uma pesquisa que relata a história de filmes censurados na ditadura e toda a base da repressão que propiciou a época. Além disso, a pesquisa do tema foi vislumbrada com base em depoimentos e discursos extraídos também de fontes importantes, como revistas e periódicos.

Finalmente o objetivo desse trabalho é retratar a luta da Jornada em defesa do espaço do cinema, o empenho de cineastas perseguidos pela ação da ditadura, além da forma como se estabeleceu o sistema de repressão entre 1972 a 1984. Entrevistas com os cineastas Paulo Roberto Ribeiro, Fernando Belens, Francisco Liberato, Tuna Espinheira e Edgard Navarro serão utilizadas para aprofundar os fatos ocorridos na época. Os depoimentos dos cineastas vão contribuir para a credibilidade desse trabalho, já que vão relatar as decisões de cortes e apreensões de suas obras. Já o discurso dos censores, será apresentado, sobretudo como forma de expressar toda a ignorância dos tempos sombrios que assolararam o nosso país.

## 2.1 Contextualização

Na década de 60 o medo do comunismo e das reformas de base, prometidas pelo então presidente João Goulart, cria um clima de instabilidade política no país. Não só o empresariado temia a instalação de um sistema de governo comunista no Brasil, mas setores da burguesia, associações feministas e representantes da igreja católica também se mobilizaram para barrar o possível avanço comunista, que assombrava as potências capitalistas, sobretudo os Estados Unidos, durante a Guerra Fria.

Imbuídos pelo medo de a marcha vermelha conseguir respaldo e eco no país, ainda mais depois da campanha "o petróleo é nosso" e do rompimento do governo Kubitschek com o FMI, em 1959, os brasileiros se organizaram em passeatas, em diversas capitais do país, para conter a ameaça soviética, que havia adquirido um adepto na América Latina, a Cuba de Fidel Castro.

A revolução cubana foi um dos fatores que mais influenciou os brasileiros a “dizer não” ao comunismo. Influenciados pelo interesse de grandes corporações capitalistas, os brasileiros temiam experimentar um novo modelo de governo, como fizeram os habitantes de Cuba, em 1961, quando expulsaram os norte-americanos no episódio da Invasão da Baía dos Porcos.

No dia 19 de março de 1964 os brasileiros tomaram as ruas das principais capitais do país e só em São Paulo, mais de um milhão de pessoas estavam nas ruas do centro da maior metrópole da América Latina para impedir a disseminação do comunismo no país. Era a famosa Marcha da Família com Deus pela Liberdade, uma das mais reacionárias manifestações do país. Através de faixas e cartazes, os manifestantes alertavam sobre a ameaça da forma de governo importada da União Soviética e gritavam: “Vermelho bom, só o batom. Verde, amarelo, sem foice nem martelo”.

A iniciativa dos paulistas alcançou eco em todo o território verde-amarelo. Nas principais cidades brasileiras, grupos se reuniam para impedir a ameaça da instalação do comunismo. O medo de o sistema anti-capitalista ser instalado no país se recrudesce quando o então presidente da República, João Goulart, anuncia, no Rio de Janeiro, em 1964, as “reformas de base”.

Adepto de política reformista e empolgado com a leitura das “Encíclicas papais”<sup>2</sup> – espécie de documento onde a igreja reunia seus interesses por reformas e mudanças sociais, João Goulart era acusado por setores da direita brasileira de infiltrar adeptos do sistema comunista em importantes cargos do seu governo.

Como era óbvia a insatisfação da população com governo de Goulart, duas semanas após a realização da Marcha da Família, em São Paulo, os militares tomam o poder e, desta forma finalmente é instalada a ditadura militar, que dirigiu o país com líderes autoritários por cerca de 20 anos.

Como a deposição do então presidente também contou com o apoio do povo, muitos escritores preferem definir a deflagração do golpe militar de 1964 como um “um movimento de classe, e não um mero golpe militar”. Aliada à vontade de desestabilizar o governo, marcadamente populista, de João Goulart, a participação do povo foi importantíssima para a legitimação do novo modelo de gestão liderado pelos militares. Dessa forma, o golpe era maquiado pela vontade dos brasileiros, que não aceitavam a implantação do comunismo.

Com a aprovação do novo modelo pelos brasileiros, os militares passam a trabalhar para restringir ainda mais a participação das classes nas decisões do país a favor dos interesses de multinacionais que prezavam pela consolidação do sistema econômico capitalista.

A deposição de João Goulart, cujo governo foi marcado por conspirações, lutas sociais e promessas de reformas, permitiu que o Brasil fosse governado por sucessivos governos militares, entre os de coronéis, marechais e generais. Inocentes sobre a real intenção dos setores do empresariado – a elite brasileira – para tirar Jango da presidência, os brasileiros que apoiaram o golpe tiveram de conviver por 20 anos com o pesadelo da ditadura militar, que baixou nada menos do que 16 atos institucionais para conter a liberdade política dos brasileiros. Mecanismos eficientes de repressão, esse atos cassam mandatos de deputados, fecham associações civis, proíbem a realização de greves e interferem em associações sindicais.

---

<sup>2</sup> As encíclicas não tinham valor vinculativo a nenhuma constituição, mas era o instrumento que o Vaticano usa para divulgar suas idéias e posições, e para influenciar os governos das Nações.

Instaurado em abril de 1964 para conter o avanço comunista no país, que setores da burguesia e o governo dos Estados Unidos temiam por conta da bipolarização da Guerra Fria, a ditadura militar governou o Brasil com líderes autoritários, atos institucionais absurdos, repressão da liberdade de expressão e política, bipartidarismo, supressão dos direitos constitucionais do cidadão e perseguição aos “insubordinados”.

E embora a repressão tenha sido a marca do período ditatorial, o país experimentou o avanço econômico na indústria. Contando com recursos externos e de empresários do próprio país, além da participação do Estado brasileiro, o Brasil conseguiu alavancar a economia, mas teve, anos depois, de pagar um preço alto: a dívida externa, que se transformou em uma bola de neve e até hoje ainda não foi paga. Durante o milagre econômico, que contou ainda com obras faraônicas, a exemplo da famosa Transamazônica, o Governo conseguiu manter a inflação em nível abaixo do registrado e passou a investir na indústria pesada.

As estatais, por sua vez, cresceram com a ajuda do Governo, registraram altos lucros, lideraram empreendimentos com empresas privadas, além de terem ajudado na expansão do setor de produção de bens duráveis. Embora o milagre econômico tenha, de certa forma, barrado a oposição ao regime, a expansão não durou muito. Com a crise mundial do petróleo, o Brasil também foi prejudicado e se afundou em uma nova recessão, com altos índices de desemprego. Por conta do retrocesso no desenvolvimento de economia, cresce a insatisfação com o sistema e a população passa a lutar contra a forma de direção dos militares.

Depois de sair às ruas para conter o avanço comunista, os brasileiros saíram das suas casas para protestar contra a forma de liderança dos militares. Contrários ao regime, que cerceava o direito de voto popular para eleições e a participação das camadas sociais nos assuntos decisivos para a democracia do país, estudantes, intelectuais e artistas ganharam as ruas do país e, consequentemente, os porões das dependências dos órgãos de repressão do Governo. Mortes e torturas foram relatadas pelos presos, que experimentaram a fúria do regime, sobretudo da chamada "linha dura" da ditadura, cujo princípio era excluir todo e qualquer vestígio de oposição ao governo.

A morte do jornalista judeu, Vladimir Herzog, no dia 25 de outubro de 1975, recrudesceu a insatisfação com o regime país afora. Chamado para prestar depoimento à polícia política nas dependências do Departamento de Operações Internas do II Exército [DOI-CODE], em São Paulo, sobre seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro [PCB], amanheceu morto no dia seguinte, tendo sido encontrado enforcado com o cinto numa grade. A versão de suicídio apresentada pela polícia foi contestada pela família de Herzog. Inconformadas com a ação dos militares, oito mil pessoas se reuniram na Praça da Sé, no centro da maior capital brasileira, para um culto ecumênico em memória de Vlado.

Outro marco de resistência à opressão militar foi a morte do estudante secundarista Édson Luís, em 1968, no Rio de Janeiro, em confronto com a polícia. Para protestar contra a morte do garoto, estudantes e setores da Igreja realizaram a maior mobilização para criticar o regime militar, a Passeata dos Cem Mil.

Greves, passeatas, seqüestros e perseguições marcaram as décadas de 60 e 70 no país, onde o slogan “Brasil, ame ou deixe-o” traduzia muito bem o clima de repressão e intolerância aos opositores do novo regime. O país foi definitivamente obrigado a usar mordaças e muitos grupos, insatisfeitos com o autoritarismo do governo, se confrontaram com armas para resistir ao sistema.

### **3. O surgimento da Jornada**

Em 31 de março de 1964, o golpe patrocinado pelos militares tornou o ambiente no Brasil pouco propício às críticas direcionadas aos problemas sociais brasileiros e aos indicativos revolucionários que geralmente faziam parte de roteiros e enredos dos filmes. Além disso, a dificuldade financeira fez com que a cinematografia baiana caísse numa crise de ostracismo, da qual começou a se libertar a partir da revitalização do Clube de Cinema na Bahia<sup>3</sup>, sob a direção de Guido Araújo<sup>4</sup>, principal idealizador das Jornadas de Cinema. Em 1971, com o apoio de Roland Schaffner<sup>5</sup>, diretor do Instituto Goethe, ao conseguir trazer uma retrospectiva do Festival de Oberhausen, um evento de cinema de uma cidade alemã de mesmo nome, Guido Araújo propiciou indiretamente a criação de uma retrospectiva do cinema baiano, com o auxílio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro.

Uma série de filmes interessantes do mundo, apresentada no festival, colaborou para mostrar a renovação do cinema alemão no pós-guerra, abrindo espaço de integração e de discussão a cineastas baianos. Nesse ínterim, nascia a possibilidade de retomada do movimento de cinema na Bahia, que seria promovida pela reunião de idealizadores, realizadores e todos os interessados na sétima arte. Embora o período fosse caracterizado pela intensa repressão do Ato Institucional nº 5 (AI-5), onde qualquer acontecimento entre jovens e estudantes era automaticamente encarado pelas autoridades como subversivo ou perigoso, a grande receptividade em torno do lançamento da Jornada tornava-a cada vez mais consistente e real.

---

<sup>3</sup> Fundado em 1950 por Walter da Silveira, o Clube de Cinema da Bahia foi o centro difusor da cultura cinematográfica em Salvador uma vez que promoveu platéias e discussões inéditas em torno do cinema, além de deflagrar os primeiros ciclos baianos. Além disso, desempenhou papel importante na formação de cineastas como Glauber Rocha, Roberto Pires e Guido Araújo. Com a censura da ditadura, o movimento foi extinto em 1967.

<sup>4</sup> Fundador das Jornadas de Cinema, até hoje Guido Araújo é o responsável pela continuidade do evento, que se realiza em Salvador anualmente mesmo com a falta de verba e outras dificuldades.

<sup>5</sup> Roland Schaffner cedeu à realização permanente da Jornada o espaço do ICBA, onde o evento passou a acontecer desde sua segunda edição.

Em janeiro de 1972, em pleno governo Médici<sup>6</sup>, a Jornada Baiana de Curta Metragem surgia com muita cautela, com um concurso voltado para a produção local. Em sua programação constava também uma mostra nacional de filmes documentários com a presença de cineastas de outros estados, particularmente do Rio e de Brasília.

Promovida com a ajuda do Departamento Cultural da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Jornada tinha o objetivo primordial de discutir e criar meios de desenvolvimento do cinema baiano, que se encontrava estagnado e com problemas infra-estruturais. Nesse primeiro evento, apesar de poucos filmes terem se inscrito (apenas seis), a reunião de cineastas foi uma oportunidade para articular uma associação de classe que representasse os realizadores de cinema junto aos órgãos oficiais.

Imediatamente após a realização da I Jornada, Guido Araújo, idealizador do movimento, recebeu o apoio dos diretores do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA)<sup>7</sup> e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), que prometeram ajudar caso houvesse continuidade no movimento. Toda a infra-estrutura e contatos do MAM já estavam à disposição da Jornada, além das dependências do ICBA oferecidas por Roland Schaffner, que acabava de assumir a direção do Instituto Goethe de Salvador. De acordo com Guido Araújo, “a iniciativa de apoio foi fundamental para impulsionar o movimento da Jornada já que encheu o movimento de vigor e coragem para partir rumo a um vôo mais alto e audacioso”<sup>8</sup>.

O espaço do ICBA, onde as próximas Jornadas passariam a acontecer, era perfeito para a ocasião. Mas não só porque as exibições poderiam ser realizadas ao ar livre. Na opinião de Guido Araújo, “como nos bastidores da ditadura o lugar era classificado de território alemão, teoricamente a Polícia Federal não poderia interferir muito, nem atrapalhar o andamento dos festivais”.

<sup>6</sup>O presidente governou o Brasil de 1969 a 1974, caracterizando esse período como o mais duro da ditadura militar. Apesar do crescimento da economia brasileira marcada pela expansão da indústria e das exportações agrícolas – o “Milagre Econômico” – seu governo foi marcado por torturas, perseguições, desaparecimentos e, sobretudo pela instalação do Ato Institucional nº 5, que teve o objetivo de calar as manifestações artísticas do país.

<sup>7</sup>O apoio do ICBA foi providencial para a realização do evento uma vez que as autoridades reconhecia o espaço como pertencente à Alemanha, impedindo desta forma a intromissão dos agentes da Censura ou da Policia Federal, que eram incumbidos de suprimir manifestações artísticas quando aconteciam.

<sup>8</sup>Em entrevista concedida em 30 de setembro de 2005

A proteção proporcionada pela imunidade diplomática do espaço, que possivelmente inibiria muitas ações repressoras, não impediu, no entanto que a programação da Jornada passasse a ser mais vigiada, uma vez que tenha passado também a ter programação constante com as novas condições.

### 3.1 “Viva o cinema” e a II Jornada

A boa aceitação dos cineastas e cineclubistas transformou a II Jornada Baiana de Curta-Metragem em II Jornada Nordestina de Curta Metragem, apesar de sua ampla participação nacional. Considerada como uma das mais produtivas da história do movimento, a segunda edição, realizada em setembro de 1973, foi oportuna para o surgimento da primeira entidade representativa de cineastas de todo o país, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD)<sup>9</sup>, cujo objetivo foi impulsionar o mercado cinematográfico brasileiro a partir da reunião de cineastas, produtores, distribuidores, técnicos de curta e média metragem e representantes de cinemateca e instituições similares. Nos anos seguintes, a ABD passaria a desenvolver um trabalho firme em favor do filme curto no Brasil, tornando-se num órgão de pressão em nome da classe, junto às autoridades, entidades oficiais e ao mercado cinematográfico brasileiro, e conseguindo importantes vitórias a seu favor.

Participaram da II Jornada Nordestina de Curta Metragem trinta e um filmes, um aumento significativo em relação a I Jornada. Pela primeira vez foi registrada a interferência da Censura Federal, que proibiu a exibição do filme *Viva o Cinema*, de Fernando Belens e editou um corte no filme *Espaço Vazio*, de Ailton Sampaio, para que fosse autorizada sua exibição.

Escrito em verde e amarelo, o nome do filme indicava ufanismo além de celebração da sétima arte. Mais do que isso, a intenção dos cinco minutos de filme era denunciar que o AI-5 tinha cortado a possibilidade de fazer arte. Segundo o seu diretor, Fernando Belens:

Foi realmente incrível saber que um “pedacinho de filme” incomodaria tanta gente, provocando tensão nas pessoas. Numa situação como essa, vemos a força da criatividade e a imponência do superóitico naquela época, um modo de fazer cinema bem simples, inteligente e casual<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A associação, de âmbito nacional, já nasceu com uma bandeira concreta de luta: a exibição compulsória de um curta-metragem brasileiro junto com toda a exibição de qualquer filme longo nacional ou estrangeiro.

<sup>10</sup> Entrevista concedida em 27 de agosto de 2005.

A verdade é que, numa era em que a sociedade ainda está se acostumando com o hábito do cinema, assistir cinco minutos de fita queimada já deveria incomodar bastante. E era simplesmente nisso que o filme era baseado. A imagem de um calendário antigo com a data da implantação do AI-5<sup>11</sup> e depois o esvaziamento do mesmo calendário com uma única folhinha nua, sugestivamente indicando dúvida, tornava o filme bastante panfletário. Embora mudo e curtíssimo, o antifilme – na opinião do diretor – certamente causou medo e apreensão às pessoas que assistiram, sobretudo por causa da atmosfera ríspida da época.

Criado a partir de pontas de filme e com apenas dois planos, *Viva o Cinema* foi apreendido pela Polícia Federal e encaminhado à Brasília, onde permaneceu por quatro anos. Um dia após a sua apreensão, Fernando Belens recebeu um aviso que teria que prestar depoimento à Polícia Federal. Naquele dia, o medo tomou conta da situação:

Pensei: tenho que responder a um processo, vão me perguntar sobre o significado do filme e eu vou ter que contar; daí eles vão me prender ou me torturar. Naquela época as pessoas em geral tinham muito medo da Polícia porque elas sabiam da arbitrariedade, da grande repressão e do poder exercido pelos militares.

Depois de duas horas esperando num corredor sombrio e muito comprido na sede da Polícia Federal em Salvador, o responsável pelo filme “Viva o Cinema” foi chamado para conversar com o coronel Luís Artur de Carvalho, que o questionou. “Acabei contando uma história que havia inventado dizendo que o 13 de dezembro de 68 se referia à Festa de Santa Luzia e não ao AI-5, como o filme sugerira”, ressaltou Belens.

Desconfiado, o coronel o desafiou, pedindo as imagens da festa que o cineasta havia filmado. Felizmente o prazo de dois dias, determinado pelo coronel, foi tempo suficiente para o cineasta filmar com amigos e fazer algumas montagens. “Levei o projetor, o censor veio, assistiu e ficou por isso mesmo. O filme continuou apreendido e eles não me deram explicações, afinal nem precisavam, já que ninguém podia contestar”.

---

<sup>11</sup> O AI-5 foi decretado em 13 de Dezembro de 1968

Após o período de quatro anos, o cineasta foi buscar o filme em Brasília e o encontrou totalmente destruído.

### **3.2 A abertura mais ampla da III Jornada e a Comunidade Maciel**

Num momento de extrema importância para o destino do filme brasileiro, quando o projeto de fusão do Instituto Nacional de Cinema com a Embrafilme já se encontrava em fase final, a III Jornada Brasileira de Curta Metragem oficializava o caráter nacional da edição anterior. Realizada de 9 a 14 de setembro de 1974, com a intenção de selecionar, favorecer e divulgar os melhores filmes de curta-metragem da nova produção nacional, dentro de uma visão temática do homem no meio ambiente, a III edição da Jornada já não mais especificava temas em seu regulamento. O artigo do jornal *Diário de Borborema*<sup>12</sup>, publicado em primeiro de agosto de 1974, ratifica a flexibilidade do evento: “a III Jornada se caracteriza pela abertura que oferece em termos de bitola, tema, realização, não fazendo restrições e procurando colher o maior número de tendências do cinema atual”.

O regulamento do evento também não indicava mais a seleção prévia de filmes, mas a garantia da participação de todos aqueles que satisfizessem as exigências técnicas requeridas, que eram as mínimas. Desta forma, com maior abertura temática possível, surgiram vários tipos e temas de filmes. Ao todo, foram 67 filmes inscritos, mais que o dobro de títulos apresentados na Jornada anterior.

Apesar da abertura caracterizada, cinco dias antes da realização da Jornada, o filme *Inês de Castro*, produzido por um grupo da Universidade de São Paulo e já visto pela censura, chamava a atenção dos censores. O tema, que fazia referência ao regime salazarista na época recentemente deposto em Portugal, foi o motivo que justificou o reexame dos censores.

Durante o evento, outro filme chamou a atenção. A única interferência da censura se deu de forma curiosa e o alvo foi o documentário de Tuna Espinheira, *Comunidade do Maciel – Há uma gota de sangue em cada poema*. O fato mais curioso da repressão a esse documentário foi a sua interdição a pedido da própria entidade que o patrocinara, o Instituto Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), por não concordar com os pontos de vista expressos nele pelo seu realizador. Encomendado pela Fundação

---

<sup>12</sup> Jornal de Campina Grande, Paraíba

Pelourinho, a idéia do filme era ter um quadro real do Centro Histórico de Salvador, de sua população e de suas casas. E foi exatamente isso que os vinte minutos de filme retrataram.

O grande impasse, no entanto, na opinião de seu autor, Tuna Espinheira<sup>13</sup>, existiu porque o Brasil estava proibido de ser mostrado. “Qualquer câmera que retratassem algo era subversivo; o que era um trabalho antropológico se tornava uma irritação para os censores, que se viam ameaçados com qualquer mensagem negativa ou não-folclórica do Brasil”. Desta forma, um cenário de prostitutas, bebidas alcoólicas e muita miséria provavelmente deve ter assustado as pessoas que se ocupavam da preservação da imagem de um país tão bem assistido.

Durante a ditadura militar era praticamente proibido mostrar aspectos negativos do país, uma vez que os militares eram cuidadosos de não serem responsabilizados pelo retrocesso brasileiro, bandeira aparentemente contrária aos seus ideais. Na verdade eles não queriam que nenhuma imagem negativa fosse exposta, pois isto seria um fator de alimentação a uma reação contra o sistema, que tentaram sufocar a todo custo.

Conforme relata o diretor de *Comunidade Maciel*:

(...) a filmagem desse documentário não denotou nenhum segredo nem sequer ambigüidade, além de ter sido realizada da forma mais simples possível. Na verdade, não havia condições de editar o filme de acordo com uma não-realidade, em qualquer lugar onde colocássemos a câmera, aquelas imagens iam sair de qualquer jeito!

Intimado pelos censores para prestar depoimento, o cineasta Tuna Espinheira passou quase um dia na Polícia Federal à espera do coronel Luís Artur de Carvalho. Finalmente a autoridade em questão o recebeu, embora ter sido indiferente a uma possibilidade de acordo.

Segundo depoimento do cineasta, o coronel apenas determinou que ele tirasse o filme da Jornada, frisando que era somente aquele seu compromisso. “Ele me alertou que

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida em 2 de Junho de 2005

se o filme fosse transmitido, a Jornada seria interditada; além disso, me aconselhou a não solicitar liberação em Brasília (ESPINHEIRA, 2005)”.

A rigorosa censura sofrida pelo documentário “*Comunidade do Maciel – há uma gota se sangue em cada poema*” o impediu de chegar aos espectadores na Bahia ou em qualquer outro lugar. A tentativa dos censores de esconder a realidade brasileira, apenas maquiando sua face, os impulsionou a suprimir inúmeros filmes e expressões artísticas do povo brasileiro, que numa atmosfera abrupta causada pelo regime totalitário, ainda dispunha de coragem para se manifestar.

### 3.3 IV Jornada – a edição do protesto

Em meio a alterações, a IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem começou com duas fases. A primeira, realizada de 2 a 6 de setembro, teve o objetivo de selecionar os filmes para evitar que a comissão julgadora fosse submetida a excessivas horas de exibição cinematográfica, como na edição anterior, quando assistiu a noventa curtas. Com a instituição da seleção prévia, buscou-se elevar a qualidade dos filmes e contribuir ao quadro geral do cinema brasileiro. A segunda alteração, a retirada da premiação em dinheiro, evitaria o clima de excessiva competição.

Com a participação de 72 filmes, a IV Jornada Brasileira de Curta Metragem foi marcada, com mais veemência que as outras, pela interferência da Censura Federal. Quatro filmes foram interditados: *Restos*, de João Batista de Andrade (16mm, São Paulo), *Veias Abertas* de Luiz Arnaldo Dias Campos (16 mm, Rio), *Tarumã* de Aloysio Raulino e Mario Kuperman (16 mm, São Paulo) e *A Conversa*, de Paulo Roberto Ribeiro, Francisco Maia, José Alberto e Pedro Braga Souto Maior (superóptico Bahia) – sendo que este último foi confiscado até o fim da Jornada. Dois outros filmes só poderiam ser exibidos com cortes: o desenho animado *Pedro Piedra*, de Chico Liberato (16mm, Bahia) e *Tomadas no lixo*, de Albert Hemsi e Giselle Gubernikoff (16mm, São Paulo). Como seus autores não autorizaram sua mutilação, esse último não pôde ser exibido.

A Censura Federal imposta a esses filmes causou na época grande repercussão entre cineastas e espectadores do evento. O artigo publicado na edição de 7 de setembro de 1975 do Jornal da Bahia, sintetiza o fato:

O veto e os cortes impostos a alguns filmes que participaram na IV Jornada de Curta-Metragem provocaram um terrível mal estar nos meios culturais do país, funcionando como um novo golpe contra o processo criativo e contra a própria liberdade de expressão artística.

Na Jornada, os cineastas redigiram um documento com 50 assinaturas e o apresentaram à coordenação do movimento. Nele estava estampada a revolta dos

profissionais contra a arbitrariedade do golpe militar e sua intenção de suprimir a liberdade de expressão no país.

No momento em que tantas vozes se levantam e buscam a união para defender o Cinema Brasileiro, inclusive autoridades que procuram evitar falar dos reais inimigos do nosso cinema, nós realizadores independentes de cinema, deixamos a vosso critério encaminhar, ou não, um voto de protesto contra a ação absurda da censura. Fazer filmes no Brasil representa para nós, que não dispomos de recursos, de meios, um esforço mais de consciência do que de informação. Alguém precisa deixar em fotogramas um documento em defesa de nossa cultura, de nosso cinema. Sendo tantos os inimigos do cinema brasileiro, torna-se urgente mesmo a criação de um entendimento entre o realizador e o público – pois é o público o juiz de qualquer trabalho intelectual aqui e no resto do mundo. Fica, portanto, registrado o nosso protesto contra a censura e apreensão de filmes na IV Jornada – e em qualquer outra mostra, por ser desestímulo e resultado de um equívoco, quando nosso desejo é apenas e exclusivamente filmar e mostrar. A culpa da realidade ser assim ou assada não é nossa.

No artigo fala-se em “inimigos do cinema”, o que em tempos de ditadura representava uma ofensa aos dirigentes do país. Ao contrário dessa acusação e de outras inerentes à época, os militares sempre quiseram ser associados a uma imagem positiva, que remetesse ao crescimento econômico e social, ufanismo e respeito à pátria amada.

Para o diretor, Guido Araújo:

Em alguns momentos como esse, de escrever um abaixo assinado, os cineastas se achavam suficientemente unidos para expor seus pensamentos, e isso também era bom e relevante para a época e para o país. Mas mesmo com a força da Jornada, era muito importante ter cautela com o que e quem falar, o que causava certa paranoia.

Nesse ínterim, dentro de falsos moralismos e repressão, para artistas e outras classes em geral era muito difícil escapar da truculência e preservar a tão sonhada e violada liberdade individual. A Jornada de Curta Metragem, por sua vez, detinha até de razoável liberdade e poder, considerando o período totalitário e emudecedor em que se mantinha os estados do Brasil, de norte ao sul. Graças ao movimento, em Salvador, capital

relativamente distante do eixo Rio-SP-Brasília<sup>14</sup> onde havia maior perseguição do Serviço de Censura a Diversões Publicas, uma área cinematográfica delicada e tão pouco incentivada, como a do curta-metragem, já podia ser considerada prospéra diante dos moldes em que se encontravam os diversos setores, classes e formas de arte no país.

Na opinião de Aramis Millarc, publicada na edição de 23 de setembro de 1988 no Estado do Paraná<sup>15</sup>, “durante os anos mais duros da ditadura militar, a Jornada sempre foi um ponto de resistência, não se intimidando com a censura e mesmo ameaças de órgãos de segurança”.

---

<sup>14</sup> O mercado de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro representava, nessa época, cerca de 60% das atividades cinematográficas do país.

<sup>15</sup> A Jornada foi um movimento de enorme repercussão no país, atingindo notoriedade até em jornais de outras regiões, como mostra o artigo do Estado do Paraná.

### **3.3.1 Pedro Piedra, Tarumã e uma conversa que causava polêmica**

Em 1975, contribuíram para acirrar os ânimos da IV Jornada filmes exóticos, que despertaram as campainhas da Censura. No caso do filme *Pedro Piedra*, a força de um simples desenho animado chocou até seu próprio criador. O personagem que passava por vários aspectos da cidade, se despindo e jogando fora sua carteira de identidade, chamou atenção da Polícia Federal. Algumas botas que surgiam no fim da película foram compreendidas pelos censores como soldados, o que os estimularam a determinar os cortes.

Após o corte do diretor, o filme acabou sendo liberado cinco dias depois, mas com a imagem que tanto havia desagrado - “as botas”. O autor desse superórito, Chico Liberato, que também foi censurado nas artes plásticas com uma obra alusiva a Che Guevara, contou que o fato revelava a presença marcante e forte do super oito na cinematografia brasileira<sup>16</sup>. “Cada vez mais víamos nossa arte desafiando aquelas novas leis do Brasil, sabendo que ela, sim, era um dos porta-vozes do país que prescindia de questionamento e precisava se impor diante da mordaça existente”.

Já o superórito de quinze minutos, *A Conversa*, realizado por Pola Ribeiro, Francisco Maia, José Alberto e Pedro Braga Souto Maior, contava a visita de um censor a um escritor através de um poema, o único texto do roteiro. Para os censores, a provocação do filme não estava nada implícita uma vez que já abordava um “ponto fraco”: a presença de um censor.

A idéia de censura associada no filme, embora remota, assustou a inspeção da obra que detinha de poucos artifícios cinematográficos; sem música, o filme continha apenas ruídos típicos de máquinas datilográficas. Seus dois ambientes, a entrevista de um artesão armeiro e a presença de um canhão, despertaram os olhares da Censura Federal sobre suas possíveis metáforas. Apreendido antes mesmo de sua exibição na quarta edição da Jornada Brasileira de Curta Metragem, o filme havia sido exibido apenas de forma tímida num restaurante entre amigos. A idéia de apreensão, apesar de banal na época, deixou perplexo um de seus cineastas responsáveis – Pola Ribeiro. “Fiquei meio apreensivo, a

---

<sup>16</sup> Entrevista concedida em 30 de agosto de 2005

palavra ‘preso’ realmente soou estranho para mim, ainda mais que eu era do Movimento Estudantil, bastante perseguido na época<sup>17</sup>.

O cineasta, que começou a procurar corriqueiramente o filme na Polícia Federal, teve bastantes dificuldades na comunicação com o departamento de Censura, como relata em seu depoimento. “Não adiantava ficar horas esperando por eles (censores), pois eles faziam o que queriam com a gente, que em nada podia contestar, tudo era um jogo, na verdade”. A única cópia do superóitico ficou apreendida por quatro anos na Polícia Federal, apresentando algumas imperfeições quando resgatada.

Entre tantos episódios, a experiência da censura na IV Jornada Brasileira de Curta Metragem foi marcada principalmente pela repercussão causada devido ao filme *Tarumã*. Seu “discurso negativo” certamente não se adequava aos moldes de um “Brasil perfeito” promulgado na época pela hierarquia militar.

A história desse documentário, bastante curiosa, começou quando os dois cineastas autores estavam envolvidos com a realização do outro filme na região de Assis, em São Paulo. Atraídos pelas histórias de uma bóia-fria que tinha se aproximado e iniciado uma conversação, os cineastas perceberam que poderiam estar diante de um material perfeito para uma próxima obra. Afinal, uma mulher sofrida pela vida dura, sem acesso a nenhum tipo de benefício, teria um bom depoimento sobre injustiça, descaso e realidade social. Nesse caso, o trabalho dos diretores se restringiu a apenas ligar a câmera e ouvir a fonte, que forneceria todo o roteiro do filme naturalmente.

Para os censores, o filme passava de “um depoimento verdadeiro, corajoso e descompromissado da ignorante senhora<sup>18</sup>”. Desconfiados que ela tivesse sido obrigada ou induzida a prestar aquele depoimento, algo estaria estranho uma vez que apenas os aspectos negativos da situação do trabalhador rural estavam expostos. E, para uma realidade suspeita de subversão, não restou outra alternativa para os censores a não ser a indicada:

Face à perniciosa da apresentação do filme na Jornada e em outras mostras sem que o mesmo venha dotado de complementação necessária

<sup>17</sup> Entrevista concedida em 5 de setembro de 2005

<sup>18</sup> Dados do livro Roteiro da Intolerância

de que o governo atual já tomou as medidas preconizadas aos males apontados pela depoente, julgo inconveniente sua exibição. O produtor deve ajustar o filme à realidade atual do Brasil no campo do amparo social ao trabalhador (...) Assim somos pela sua não liberação e seu encaminhamento aos órgãos de segurança para se verificar qual o real envolvimento das autoridades do Ministério do Trabalho e Previdência Social no caso e quais seus objetivos.

O documentário *Tarumã* e mais três filmes (*Veias Abertas, Restos e A Conversa*) foram encaminhados à Brasília para uma definição. Em seguida a interdição definitiva foi decretada, como confirma o parecer do dia 16 de setembro de 1975:

O objetivo dos filmes examinados é bem claro: subverter a ordem, pois é típico mostrar os problemas de modo negativo, sem apresentar as soluções para os mesmos. As cenas e os diálogos deprimem e revoltam, demonstrando perfeitamente o caráter político-ideológico das fitas censuradas. Pelo exposto e tomando-se por base o decreto, sugerimos a interdição dos filmes supracitados. Somos ainda de parecer que os nomes dos realizadores devam ser informados ao CI.

Como se percebe no parecer, é “característica peculiar do subversivo” mostrar os problemas de modo negativo, além de criticar situações sem oferecer solução. A sugestão de comunicar os nomes à Central de Inteligência demonstra a perseguição ou o rastreamento indireto dos cineastas pelo poder vigente. Na ótica dos censores, nenhum brasileiro poderia se manifestar diante de um problema do país sem tentar resolver, ou melhor, criticar uma deficiência do sistema a qual eles não poderiam fazer nada. Nem mesmo retratá-la.

### 3.4 Desenhos proibidos

Estava cada vez mais comprovado o perfil democrático e plural da Jornada Brasileira de Curta Metragem. Realizada de 8 a 15 de setembro de 1977, a sexta edição do movimento exibiu ao todo 77 filmes na mostra oficial.

Poucos dias antes dessa edição, que contou com o Simpósio Nacional da ABD, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) havia decretado uma medida importante para o espaço do curta-metragem no país. Em 24 de agosto de 1977 era baixada a Resolução nº 18, que embora baseasse em subsídios fornecidos anteriormente pelos próprios cineastas, o seu texto final não satisfez os realizadores, pois a regulamentação proposta dava abertura a inúmeras possibilidades de manobras por parte dos distribuidores e exibidores, em prejuízo dos produtores independentes.

No momento em que estava acontecendo a exibição dos filmes na Jornada, o Conselho Nacional de Cinema regulamentava o mercado compulsório para o curta-metragem nacional, o que sinalizava uma boa aceitação do mercado de curta.

Apenas duas interferências da Censura Federal foram formalizadas na VI Jornada. A proibição do filme *Hino Nacional*, de Maria Lucia Veiga de Almeida, e um corte realizado no filme *Abílio Matou Pascoal*, superoito de Pola Ribeiro. Nesse último, a Polícia Federal determinou que fossem tirados quatro planos, onde apareciam uns cartazes com desenhos do presidente Geisel.

Segundo o cineasta Pola Ribeiro, o superoito não continha nenhuma analogia à subversão, mas poderia ser assim considerado na época por estar se tratando de um general. “Nada de mais havia ali naquele pedaço de filme, as figuras não eram nem fotos, apenas desenhos”, reiterou o diretor.

Mas não adiantou o desgaste da censura na época. O corte do filme gerou polêmica e estimulou reflexões no próprio diretor, que se viu obrigado a continuar. As técnicas fáceis e a criatividade do superoito incentivaram mais ainda, como explica Póla Ribeiro:

Por mais que a gente queira que seja grande, o filme superoito é muito pequeno. Mas a Jornada tinha um espaço muito grande para eles. O

superóito fazia uma coisa completamente anárquica, aquilo transpirava uma liberdade que o público vibrava. A diferença não era nem da qualidade, mas da irresponsabilidade criativa e isso era um furo na ditadura.

### 3.5 Uma bomba perdida

O clima nessa edição da Jornada era de expectativas. Uma iminente abertura política já indicava mudanças automáticas em órgãos e entidades em defesa do espaço cinematográfico. Em 1981, em Brasília a censura já começa a ser repensada enquanto ministros digladiam para decidir em que departamento vai encaixar o SCDP. Os ânimos dos cineastas estavam exaltados. Além de liberdade, eles estavam dispostos a questionar e lutar pelos seus direitos de volta, que estavam há anos estocados. Apreensões, vetos e interdições representavam às classes cinematográficas incompatibilidade ao clima de abertura da época e mais uma tentativa desgastada de resistência do regime. Nesse impasse, o protesto foi a forma coletiva de maior eficiência, como indica o *Jornal Diário de Minas* em 19 de setembro de 1981:

O grande protesto da X Jornada Brasileira de Curta Metragem ocorreu após a proibição de “Ora Bombas”, de Fernando Belens, que estava classificado. Nos debates foi denunciada a mentalidade paternalista que ameaça a liberdade de pensamento dos criadores, bem como restrições à política da Embrafilme, Concine, e uma proposição de diálogo que viria a eliminar as divisões entre a classe dos cineastas. A produção independente foi outro ponto defendido em documento redigido pelos participantes.

Embora o clima em 1981 estivesse mais brando e marcado por uma certa abertura política, a censura não liberou a décima edição do movimento. O alvo dos censores na X Jornada Brasileira de Curta Metragem foi o filme *Ora Bombas* de Fernando Belens. Produzido em superóito, o filme tratou do atentado à bomba no Riocentro e foi vetado pelo Departamento de Censura da Polícia Federal, causando polêmica entre os participantes da Jornada.

Na curta duração do filme, de apenas cinco minutos, aparecia um corte frontal de corpo masculino, do tórax ao joelho e uma gaze enrolando a genitália, que posteriormente

era coberta de sangue. Na trilha sonora do superótipo estava a canção de Elba Ramalho, *Nó Cego* - a mesma cantada durante a explosão da bomba no Riocentro<sup>19</sup>.

Com um estilo bastante subjetivo, o filme revelava em forma de animação a realidade, como conta seu autor, Fernando Belens:

O que era interessante na ditadura era a ironia que a esquerda fazia: uma bomba no povo que tava lutando por democracia só poderia ser encarada como brincadeira mesmo, era truculência demais para ser verdade! As pessoas na verdade tinham que inventar formas de brincar com a realidade, afinal já não tínhamos mais motivos para desfrutar nossa liberdade.

A animação em cima do modelo vivo (da genitália) com o microfone, como se o objeto estivesse falando ou dando uma entrevista, mostrava o sarcasmo do cineasta diante da situação do país. Imagens de torres, lançamentos de foguetes, e outros sinais fálicos tornavam o filme ousado, irreverente e engajado demais para a época. Imagens sujas, sempre enfocando objetos fálicos, sinalizavam o descaso do superótipo com as autoridades que andavam tão paranóicas com a identificação de “temas subversivos”, como define o cineasta.

Surgiram muitas discussões em torno da sexualidade com o filme *Ora Bombas*, que constou no catálogo da Jornada, mas não foi exibido formalmente. Por não ser adepto a nenhuma ideologia ou partido político, Fernando Belens acha que a repressão dos censores foi mais branda no seu caso. “Na verdade, esse meu superótipo não repercutiu tanto, os homens não me perseguiram muito e acho mesmo é que eles já tinham investigado sobre mim, que nunca tive partido nem bandeira”, explicou o autor.

Com possibilidade de abertura ou não, cada vez mais era evidente que o período militar chegava ao seu fim. Nos trâmites de 1981, a imprensa, após vivenciar pressões e perseguições, já podia relatar a verdade dos fatos como a infiltração de agentes em todos os departamentos do país, além de episódios de tortura e assassinatos a brasileiros que se

---

<sup>19</sup> No dia 30 de abril de 1981, durante show em homenagem ao Dia do Trabalho, uma bomba explodiu dentro de um carro no estacionamento do Riocentro num ataque frustrado. Apesar de o governo ter culpado a esquerda pelo atentado, foi comprovado posteriormente que setores mais radicais da ditadura articularam o episódio numa tentativa de paralisar a lenta abertura política em andamento.

dispunham a resistir ao período com mais bravura, ou melhor, sem medo das autoridades. Até situações mais simples e rotineiras, algo que jornalisticamente não se constitui em notícia, já faziam parte dos noticiários com a regular e normalidade dos tempos democráticos.

No caso da Jornada, que já havia se instaurado como um grande festival aberto e independente de cinema, a imprensa acompanhava com fidelidade suas ocorrências, como indica o artigo publicado na edição de 11 de setembro de 1981 do periódico *O Popular*:

O cineasta Fernando Belens solicitou ontem ao Departamento de Censura da Polícia Federal a suspensão do veto ao filme “Ora Bombas”, cuja exibição foi proibida na X Jornada Brasileira de Curta-Metragem. O filme, produzido em superóito, trata do atentado à bomba no Riocentro e está entre os 78 selecionados para disputar os prêmios da mostra cinematográfica que está sendo realizada em Salvador.

O cineasta, que tentou reverter a situação, solicitando do Departamento de Censura da Polícia Federal a suspensão ao veto do filme, não teve êxito. Enquanto isso, os resquícios da 10ª Jornada Brasileira de Curta Metragem continuavam: mais um protesto dos cineastas em Salvador ainda animava os ânimos das classes.

E apesar do veto estabelecido, o superóito *Ora Bombas* já estava indicado a prêmio numa mostra cinematográfica da capital baiana.

### **3.6 A porta de fogo e a segurança nacional**

No seu 13º ano consecutivo, a Jornada Brasileira de Curta Metragem aconteceu de forma mais ampla e abrangente com uma programação de filmes e eventos direcionada aos diversos setores de interesse em torno do cinema – dos cineastas aos produtores de videocassetes, cartunistas, documentaristas e animadores. Dos 34 filmes selecionados, três foram censurados pelo Conselho de Censura Federal: *Porta de Fogo*, de Edgar Navarro, *Em nome da Segurança Nacional*, de Renato Tapajós e *PCB* de Luis Fernando Taranto.

Realizado no intervalo de 1982 a 1984, o curta metragem *Porta de Fogo*, de 22 minutos de duração, teve uma história muito difícil. Depois de um ano parado sem verbas para continuar, o cineasta Edgar Navarro (autor do superóito) finalmente concluiu a obra. Mas a estréia, que seria realizada no Cine Glauber Rocha, não aconteceu. Após ser interpelado por dois policiais à paisana avisando que não exibisse o filme, o cineasta solicitou a suspensão do mesmo, divulgando-o, entretanto na exibição clandestina.

Na exibição clandestina a cópia quase foi apreendida e o cineasta, intimado a prestar depoimento, foi preso por algumas horas. Segundo o próprio Edgar Navarro<sup>20</sup>, apesar da época de abertura do regime, a censura aplicada não foi nenhum pouco branda. “Indignado, humilhado, tratado com rispidez e ameaçado por policiais, juntamente com meu irmão que me acompanhou tive que assinar um documento no qual eu me comprometia a não exibir o filme em hipótese alguma”. Na verdade o filme só poderia ser exibido com o certificado de censura.

Inscrito na Jornada e obrigado a ser retirado, o filme conta a trajetória de Lamarca em seu acampamento em uma região deserta no município de Oliveira dos Brejinhos, na Bahia. Os homens o perseguem até a morte juntamente com seu companheiro Zequinha. No final o filme introduz uma metáfora de transcendência em que Lampião vem preparar Lamarca para o transe final.

Sob a alegação de que era “contra o regime democrático do país”, o filme não conseguiu obter certificado de liberação. Só um ano mais tarde, o filme pôde ser exibido inclusive na Jornada da Bahia, onde ganhou o prêmio de melhor filme de ficção. No

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida em 18 de setembro de 2005.

mesmo ano de 1985 ganhou o prêmio de melhor curta no Festival de Brasília. Satisfeito com o desfecho final de seu filme, Edgar Navarro indicou a importância da Jornada à exibição de filmes polêmicos e que marcaram a trajetória da censura no país.

Vivíamos um regime de terror, instaurado pelo regime militar. Amigos presos, amigos sumindo assim, pra nunca mais... Tínhamos que nos submeter a uma censura estúpida que proibiu vários espetáculos de teatro, várias canções, obrigou ao exílio muitos artistas. A jornada era um espaço realmente democrático onde os filmes podiam ser vistos por um público formado por gente de cinema de todo o país.

Outra obra chamou muita atenção da censura na 13<sup>a</sup> edição da Jornada. A começar pelo título “Em nome da Segurança Nacional”, o filme realizado em 1983 por Renato Tapajós era um desafio aos censores mesmo em tempos de abertura política.

A intenção de abordar o Tribunal Tiradentes, ocorrido em São Paulo sob a presidência de Teotônio Vilela, em que se discutiram as origens, a legislação e a filosofia da segurança nacional, era válida. Porém não havia dúvidas de que as cenas de repressão em desfiles militares juntamente com depoimentos de pessoas que haviam experimentado o rigor implantado pelos “soldados da ditadura” chocariam os interessados em mostrar que o Brasil estava no “caminho certo”.

O arbítrio da segurança nacional à sociedade retratado em tom realista no filme praticamente declarou guerra à censura. Imediatamente rejeitado sob o argumento de que oferecia um discurso tendencioso, pois somente estavam claras posições contrárias o regime, em que se confirmavam a truculência e violência da repressão, o filme foi visto como algo confuso, onde os fatos estariam apresentados de maneira deturpada. As palavras dos próprios censores associam o filme como um “libelo contra atos do governo, classificados como arbitrários e injustos”<sup>21</sup>.

*Em nome da segurança nacional* certamente deu bastante trabalho à equipe de censores, treinada para detectar aspectos subversivos nos filmes. No caso em especial, os sinais poderiam ser identificados sim, mas do lado do próprio regime, por sinal o mesmo que estaria tendo o trabalho de procurá-los.

---

<sup>21</sup> Parecer retirado do livro Roteiros da Intolerância, de Inimá Simões

Era patente a dificuldade em julgar um filme com tema referente à deficiência do próprio sistema. Para os censores, não houve referência nem orientação à avaliação da obra de Renato Tapajós, o que resultou em avaliações aleatórias e superficiais: “Uns poucos, inconformados com a situação de exceção queixam-se, à revelia de milhões que desejam a paz e o progresso. (...) E a oposição ao capital, ou seja, o comunismo”. Evocando leis e artigos completamente distintos, os censores sugeriram a proibição do filme, que foi interditado em 20 de junho de 1984 pela diretora do DCDP, Solange Hernandez numa portaria incisiva: “a narrativa filmica em questão exterioriza temática contraria à segurança nacional, ao regime representativo e democrático e à ordem pública”.<sup>22</sup>

Em pleno clima eleitoral para a sucessão do presidente Figueiredo, o país caminha ao encerramento do ciclo militar. Porém um dos seus departamentos que alicerçaram todo o regime se encontra absolutamente intacto: a censura. A interdição do filme em questão pela portaria de Solange Hernandez comprova isso. Afinal nada poderia ser contrário à segurança nacional ou ao regime representativo e democrático caso eles não existissem.

Como houve pensamentos implícitos e indiretos na portaria que o interditou, *Em nome da segurança nacional* foi encaminhado ao Conselho Superior de Censura. Incumbido de relatar o processo, o subprocurador da República, Oswaldo Flavio Degrazia, mostrou-se a priori contrário ao filme, na sua opinião faccioso e planejado para condenar o regime. Além disso, relatou que o filme usa a Lei de Segurança Nacional como pretexto para criticar o regime que permitiu que a lei fosse editada.

Logo em seguida, um novo aparato parece enfraquecer a censura. Degrazia registra um novo texto para a segurança nacional, a lei n° 7.170/83, mais pertinente ao momento de abertura política do país, que já se encontrava bastante propensa à liberdade de pensamento e de informação. Com a nova lei, ficava proibido o impedimento de críticas como as contidas no filme de Renato Tapajós, por exemplo.

Para Degrazia, porém, o filme *Em nome da segurança nacional* jamais serve como documentário, pois este teria de refletir sempre a verdade, o verso e o anverso do

---

<sup>22</sup> Dados do livro Roteiro da Intolerância

acontecido, o que se oculta por trás das aparências dos fatos. De acordo com Inimá Simões (p. 242), “o subprocurador desqualifica o filme e o trata como instrumento para denegrir pessoas e instituições, porta de entrada para o campo do incitamento à animosidade entre as Forças Armadas e as classes sociais”. Como isso estava previsto na Lei n 5.536/68, no Decreto n 20.493/46 e também na recente Lei de Segurança Nacional, a de n 7.170/83, a melhor alternativa foi cortar os trechos que relacionavam tortura e perseguição com quartel e farda.

#### 4. O golpe da Censura

Sr. Presidente, a Polícia Federal entre os serviços de relevância conta com o da Polícia Rodoviária e o de Censura de Diversões Públicas, este com as atribuições de examinar os filmes cinematográficos, mediante os certificados expedidos pelo órgão de chefia que aqui, neste flamante auditório, fará uma censura honesta, elevada e criteriosa, graças a um corpo de censores devidamente qualificado.<sup>23</sup>(KRUEL, 1965)

Oficializada a censura em 9 de abril de 1965, em Brasília, começava a procura por possíveis ocupantes de seus cargos. Um grande contingente de funcionários públicos havia se deslocado para o Planalto Central do país em razão da mudança de capital, mas mesmo assim a demanda não foi suficiente para preencher todas as vagas. Por causa disso foram criadas vantagens funcionais e ofertas para quem dispusesse a se mudar de cidades como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, entre outras. Desta forma ficou resolvido o desfalque no quadro de censores que começariam a executar serviços especiais, como o de julgar obras cinematográficas, identificando aspectos subversivos e contrários aos ideais da “pátria amada”.

O novo departamento de censura, “em sua estréia”, começou a atuar com uma equipe selecionada aleatoriamente, cujo compromisso primordial era apenas cumprir ordens da alta hierarquia do regime. Como afirma Inimá Simões:

(...) a censura não foi exceção e, em meio às dificuldades para estabelecer um corpo estável para executar os serviços, usou um expediente bem brasileiro ao convocar funcionários de outras repartições e ministérios que se transformaram do dia para a noite em intérpretes de um código ambíguo que decidia o que poderia ser apresentado ou não a população brasileira. (1999, p.76)

O Serviço de Censura de Diversões Públicas<sup>24</sup> (SCDP) recebeu contadores, ex-jogadores de futebol, esposas de militares, estudantes, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades como candidatos a preencher as vagas. A partir de critérios

<sup>23</sup> Trecho de discurso proferido pelo general Riograndino Kruel, ao lado do presidente Castello Branco, no dia 9 de abril de 1965, inaugurando o novo prédio do Departamento Federal de Segurança Pública, em Brasília.

<sup>24</sup> O SCDP era integrante do Ministério da Justiça.

subjetivos ou da ausência destes, a Censura formou assim sua equipe, que passou a julgar além de filmes brasileiros, estrangeiros destinados ao circuito nacional.

A verdade é que fazer parte da equipe da Polícia Federal naquela época era sinônimo de status. Desempregadas ou ambiciosas por poder, muitas pessoas enxergaram a função de censor como uma oportunidade. Na opinião de Guido Araújo, diretor da Jornada, “(...) havia a visão de pessoas jovens que enxergavam o trabalho como estabilidade e outra mais nociva, que associava a função ao poder”<sup>25</sup>.

Preocupados com as críticas ao desempenho dos censores, os diretores da Polícia Federal, em sua maioria generais e coronéis, abriram posteriormente concursos para preencher as vagas no SCDP. A medida, entretanto, não foi suficiente para treinar a equipe, que teria que estar bem preparada para julgar filmes sofisticados, dirigidos na maioria das vezes a platéias bem exigentes.

A solução mais prática adotada pelos militares foi promover cursos de aperfeiçoamento, em que os censores podiam entrar em contato com abordagens científicas e técnicas novas, além de aprenderem a identificar as possibilidades de subversão nos filmes. Como ouvintes, os novos censores acompanharam cursos, sobretudo voltados à área cinematográfica. Um deles, o de Apreciação Cinematográfica, oferecido por Paulo Emílio Sales Gomes na Universidade de Brasília, contribuiu para informar e exibir filmes importantes àqueles que teriam que se especializar na arte. A experiência, contudo, durou pouco uma vez que os órgãos de segurança tiveram a iniciativa de abolir cursos e aulas do campus, dispersando o corpo docente pelo Brasil afora.

O treinamento dos censores era bastante eclético. Apesar dos cursos específicos a que se submetiam, na verdade eles estavam muito mais receptivos aos ensinamentos proporcionados pela Academia Nacional de Polícia. Chamados de “intelectuais da Polícia Federal”, os censores não eram técnicos em cinema e muitas vezes eram pressionados a enxergar impropriedades nos filmes sob a ótica de generais. Os conceitos de segurança

---

<sup>25</sup> Em entrevista concedida em 30 de setembro de 2005

nacional, que representaram a escola mais sólida dos censores, eram incutidos permanentemente às suas rotinas de trabalho.

O real objetivo da teoria aplicada aos censores, que eram orientados a identificar estratégias dos cineastas para driblar a censura, era conhecer as bases do comunismo e como ele poderia estar inserido no contexto de produções cinematográficas. O resultado disso é que, como meros burocratas, os censores seguiam ordens superiores e, dentro de suas limitações, acabavam tomando providências absurdas em nome da segurança nacional.

Um dos consultores mais assíduos dos cursos de cinema foi Waldemar de Souza, que prestava assistência psicopedagógica sobre um tema em que afirmava acompanhar desde a década de 50: as mensagens subversivas dos filmes. Numa conferência na Escola Nacional de Informações, em Brasília, o consultor iniciava sua aula com a justificativa da segurança nacional:

No mundo atual, a Democracia passou a ser um sistema de realizações e não mais um regime de intenções a realizar. Porém este sistema de realizações não poderá concretizar-se se não estiver apoiado em uma segurança interna total, ou seja: a Segurança Nacional.<sup>26</sup>(1999, pg.148)

Na explicação do professor, mensagens justapostas eram colocadas estrategicamente no desenrolar dos filmes, de maneira a acionar determinados estímulos pré-estabelecidos, destinados a provocar no público-espectador reações específicas.

Essas mensagens pretendem infiltrar condicionamentos subversivos em diversas áreas, preparando o público-espectador para uma pré-atitude passiva, que irá predispor os jovens a um aliciamento de teor esquerdista. O mecanismo utilizado é pela neutralização do raciocínio e com a promoção de falência de autocrítica, o que é muito mais fácil quando se trata de jovens, principalmente de duas faixas etárias: 14/16 e 16/18 anos de idade. (Ibidem, pg.149)

---

<sup>26</sup> Discurso retirado do livro “Roteiros da Intolerância”

De acordo com a aula de Waldemar de Souza, "as mensagens eram elaboradas dentro de uma técnica revolucionária, criada por Jean-Luc Godard<sup>27</sup>, e montadas para **deturpar os valores hierárquicos da sociedade vigente**<sup>28</sup>, visando criar uma insatisfação generalizada". (Ibidem, pg.150)

Pode-se imaginar, portanto, a dificuldade dos censores diante de tantas informações sérias (consideradas como verdade universal) sobre cinema e seus realizadores. Sobre as influências da arte, por exemplo, nenhuma maldade era poupada, quando o assunto era Godard. Segundo a aula teórica:

**Godard** sempre quer levar o espectador a **reagir ativamente** diante de um filme, envolvendo-o como participante. O que importa é levar o espectador a **agir, agir, agir** (...) Para Godard, a câmera é um **rifle teórico**, pois as idéias são **revólveres**, não matam, mas **ajudam a matar** (levam os outros a matar). Godard vê a si mesmo como um terrorista cultural e o alvo é a burguesia (...) Diz Godard: a sociedade de consumo está podre, é preciso **matá-la**.<sup>29</sup> (Ibidem, pg.151)

Orientações exageradas e voltadas à subversão eram necessárias para respaldar o sistema dos militares. O perigo vermelho servia como justificativa deles próprios para a manutenção do regime uma vez que "precisavam combatê-lo". A consequência do receio de perder o poder tornava a censura ainda mais corrosiva e os militares, ainda mais autoritários.

Um curso com esse teor, por exemplo, tornava os censores ainda mais despreparados, confusos e incapazes de vislumbrar os limites da censura. Na opinião de Inimá Simões, cursos rápidos como esse podiam ser "contraproducentes".

Se as mensagens justapostas estão em todo lugar e surgem a qualquer momento, podem passar desapercebidas. Na hipótese de o censor ter de examinar o filme de um cineasta manjado e não conseguir detectar nenhuma dessas mensagens, o que deve fazer? (...) É fácil supor sua reação. Ele fica exageradamente atento e predisposto a identificar os

<sup>27</sup> Cineasta francês que se transformou em referência para toda uma nova geração de cineastas a partir do ano de 1959.

<sup>28</sup> O grifo é nosso

<sup>29</sup> O grifo é do autor

supostos momentos em que a ideologia vermelha escorre pelos planos do filme. (1999, pg.153)

Dessa forma, mecanismos e artimanhas simples, utilizados pelos cineastas, eram intensamente combatidos pelos censores, que interpretavam muitas vezes pequenos sinais como grandes provas de subversão. Cada vez mais reprimidos e encerralados, os cineastas tinham que se submeter ao crivo da censura, que estava sempre "em defesa da moral e dos bons costumes". A censura federal, por sua vez, justificada por estar em sintonia com a sociedade, existia de fato somente para preservar o Estado e seus poderes. Apesar de sua aparência legal, o departamento de censura não passou de uma repartição pública às ordens da hierarquia superior militar.

#### 4.1 A paranóia sem senso dos censores

Um estranho documento secreto<sup>30</sup>, produzido em 1966 pelo Centro de Informações da Marinha (Cenimar) e encontrado nos arquivos da Divisão de Ordem Pública e Social, continha uma idéia que parecia banal, mas bem definida: “o cinema é coisa do maior interesse”. Além da censura no auge dessa vigilância, um outro órgão de inteligência, possivelmente ligado ao Ministério da Justiça, chegou a produzir uma espécie de cartilha, intitulada *Cinema político*<sup>31</sup>, onde revelava os métodos usados pelos cineastas de esquerda. O documento, de 40 páginas, também estava nos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e provavelmente foi produzido em 1974, no governo do presidente Ernesto Geisel.

As dificuldades na identificação da cartilha são enormes. De acordo com a reportagem de Alexandre Werneck em *Jornal do Brasil*, de 28 de janeiro de 1996, “o documento não traz carimbo de identificação, marca impressa, data ou assinatura, o que torna muito difícil identificar com precisão sua origem”. Apesar disso, não é difícil compreender que o material foi produzido por um órgão de inteligência, a julgar por termos como “subversivo” e “manipulação” habituais no jargão dos documentos do regime militar.

Para as autoridades detentoras da alta hierarquia do Departamento de Censura e Diversões Públicas, os cineastas aplicavam seus métodos de propaganda subliminar a serviço de um complô mundial, apoiado no Brasil. A intenção de incutir a ideologia comunista nas mentes dos espectadores tornava os cineastas um perigo real ao país na medida em que estes estavam contrários ao bem comum da pátria amada.

Como já foi apontado em páginas anteriores, para os militares, o vilão maior, que estaria comandando todas as mensagens subversivas difundidas pelo mundo era o diretor suíço Jean-Luc Godard<sup>32</sup>, diretor de *A Chinesa*, obra considerada maoísta. O comunismo

<sup>30</sup> Atualmente o documento se encontra no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, no mesmo departamento onde podem ser encontrados os pareceres dos censores.

<sup>31</sup> A cartilha, isenta de registros e assinaturas, provavelmente foi produzida por um órgão de Inteligência ligado ao Ministério da Justiça.

<sup>32</sup> O diretor foi o precursor da Nouvelle Vague, movimento decisivo para definição do cinema como forma de arte, que lançou novas formas de linguagem cinematográfica, cuja tendência era cada vez mais pessoalizada.

de Pequim era o fantasma que assustava as entrelinhas do cinema de Godard. Na cartilha, assim se referiram ao conteúdo das obras do cineasta: “em seus filmes tudo é pretexto para a propaganda maoísta”.

E não somente nas aulas teóricas o nome de Godard era destacado. No documento, a técnica e a linguagem do diretor suíço são enaltecidas pelos militares. De acordo com Hernani Heffner, curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, “o que mais impressiona é o fato de que os militares realmente achavam os filmes muito bons – quanto mais ameaçadores, melhores”. Segundo Heffner, a fixação em Godard é exagerada e só se justifica pela forte presença do diretor na mídia da época.

Mas a paranóia não tinha como alvo apenas Godard. Uma vasta rede de relações mundiais entre o cineasta e outros diretores é insinuada na cartilha. O mapa-múndi do cinema político traçado no documento acaba sendo uma grande lista com nomes conhecidos da sétima arte como Bernardo Bertolucci na Itália; Alan Resnais, na França; ou Robert Altman, nos Estados Unidos. Todos esses associados a Godard, que na cartilha era definido com precisão: “iniciador da utilização do cinema como arma política, possuidor de uma categoria profissional excepcional, já produziu vários filmes, todos portadores de mensagens subversivas”.

Já as linhas da cartilha dedicadas ao Brasil eram breves e incisivas. Nela o cinema subversivo no país era estimulado e promovido por dois nomes: Glauber Rocha e Ruy Guerra. Descrito como seguidor, imitador e modificador de Godard, Glauber teria feito um filme na Espanha, *Cabeças cortadas*, com cunho subversivo. O cineasta Ruy Guerra<sup>33</sup>, por sua vez, de acordo com a cartilha, teria sido outro aluno de Godard em termos de cinema político. A idéia de uso de mensagens subliminares em seus filmes e nos de Glauber Rocha era uma paranóia.

O jornalista e crítico de cinema do Jornal do Brasil na época, José Carlos Avellar<sup>34</sup>, também fez parte dos pareceres da cartilha através de vários artigos seus, citados como referência.

<sup>33</sup> Seu filme *Ternos Caçadores*, rodado em inglês e com o título *Sweet Hunters*, é chamado de grito de revolta contra todas as convenções na cartilha.

<sup>34</sup> Atualmente José Carlos Avellar é subsecretário de Audiovisual do Estado do Rio de Janeiro.

Da mesma maneira como eles olhavam para os filmes e chamavam de cinema político, nós também nos reuníamos para vê-los pensando ideologicamente. Para a censura, o pensamento livre é ameaçador. Não havia complô para romper o equilíbrio do sistema.<sup>35</sup>

A paranóia anti-comunista foi algo bastante difundido na época, principalmente entre os censores. Tudo que era vermelho ou aparentasse uma ideologia mais irreverente, poderia ser taxado de comunista, o que causava certa ambigüidade até para o próprio trabalho realizado pelo Departamento de Censura. De acordo com Inimá Simões, a paranóia anti-comunista, aliada à vontade de agradar os militares, causava muitos transtornos no dia-a-dia do país.

Denúncias desprovidas de fundamentação eram feitas a todo momento interrompendo carreiras, suspendendo projetos. Nos municípios longínquos, professores, funcionários públicos, comerciantes, líderes sindicais, qualquer pessoa vista com suspeição pelo poder local era condenada sumariamente. (SIMÕES, p.84)

Em 1969 havia cerca de trinta censores, e ao final do governo Sarney somavam 240 em todo o país, sendo 150 em Brasília<sup>36</sup>. Além de filmes, os censores julgavam qualquer forma de expressão artística, como teatro, música, artes plásticas, num sistema de rodízio.

Em 1970, por força de uma portaria, a denominação censor é substituída pela de “técnico em censura”, especialização para a qual se exige diploma de curso superior em humanidades. Com a medida, a função pareceu estar ainda mais institucionalizada.

---

<sup>35</sup> Trecho de entrevista publicada no site do Jornal do Brasil, em 12 setembro de 2001

<sup>36</sup> Dados retirados do livro *Roteiro da Intolerância*, de Inimá Simões

## 4.2 Procedimentos e fases

Numa pequena sala de projeção, os censores trabalhavam atentos às suas incumbências. Uma campainha era usada para indicar cena, diálogo ou qualquer sinal que conotasse subversão ou afins. Onde havia uma impropriedade, o projecionista colava um papel no rolo do filme e se o número de cortes fosse muito alto, a apreensão era recomendada. Apesar do clima de arbitrariedade, os produtores ou diretores ainda detinham o direito de recorrer a um meio termo, propondo aos censores um acordo em relação aos cortes<sup>37</sup>.

Os cortes poderiam ser classificados de leves, graves e gravíssimos. Quando o corte era leve, a equipe tinha que baixar o som para o palavrão. Mais grave, de nudismo, como a exibição de seios, um adesivo era colado em cima da imagem e quando era gravíssimo, tinha que literalmente cortar a película com tesoura.

Como é fácil de supor, a atmosfera da rotina de trabalho dos censores traduzia certa tensão uma vez que estava situada em um ambiente bastante decodificado e rígido, apesar de sua rotina de trabalho ser comum à de qualquer outra profissão. De acordo com o depoimento de Fernando Adolfo, coordenador do Festival de Brasília, publicado no portal do Governo Federal<sup>38</sup>:

Na hora da exibição dos filmes, tinha duas cadeiras para o Juizado de Menores, duas para a censura, duas para SBAT<sup>39</sup>, com placa de identificação. Os lanterninhas tomavam conta dessas cadeiras como cães de guarda. Eles iam observar os cortes determinados, se não tivesse o corte, eles subiam na cabine e mandavam parar a exibição.

Esse era o procedimento. Até a extinção do Departamento de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal, em 1988, em média 25 mil filmes foram submetidos ao exame dos censores federais. E mesmo com tanta inspeção, documentos do Arquivo Nacional indicam que o regime militar apresentava controvérsias ao considerar a sétima arte como a mais perigosa para a propaganda subversiva.

<sup>37</sup> O relato do procedimento dos censores consta no livro de Inimá Simões

<sup>38</sup> Entrevista publicada no *Portal Oficial do Governo do Distrito Federal* em 12 de janeiro de 2004

<sup>39</sup> Sociedade Brasileira de Autores

A tentativa de lançar a abertura política ao Brasil, que passou a ser pensada de forma mais concreta por volta de 1974, não teve força para impedir que órgãos de repressão continuassem matando e perseguindo artistas, estudantes e jornalistas. A censura, por sua vez, ocupada com as ordens da Polícia Federal, nada podia colaborar para uma provável distensão do regime.

Cortes, apreensões e vetos continuavam a acontecer mesmo com a época da “provável abertura”, mas em número consideravelmente menor que em anos anteriores. No primeiro semestre de 1975, dos 1.313 filmes submetidos a exame, apenas dez foram interditados. Na mesma época foram proibidos 48 livros, treze por razões ideológicas e os demais por serem pornográficos, e um episódio de um seriado inocente na área da tv. Comparando os números, o cinema parece dotado de certo privilégio, mas a censura estaria exercendo um grande papel na baixa dos cortes, como indica o artigo a seguir:

Os produtores brasileiros às vezes não davam entrada oficial com o filme na censura, à espera de algum sinal positivo. Quanto ao filme estrangeiro, o distribuidor que gastos de importação, legendagem etc. fazia uma seleção prévia antes de trazer qualquer coisa ao Brasil. Esse era o verdadeiro motivo de tão poucos filmes serem interditados e não um procedimento mais ameno ou civilizado do SCDP. (SIMOES, 1999, pg. 194)

Na passagem do governo Geisel para a gestão do general João Figueiredo surge uma discussão sobre os destinos da Censura. Com o fim do AI-5 e de outros instrumentos de exceção, a Censura ficaria desencontrada e, sem suporte, entraria num processo de obsolescência programada. Como afirma Inimá Simões, a censura:

(...) de filha dileta, passa a filha enjeitada. Pela enésima vez discute-se se a censura deve ir ou não para o Ministério da Educação. Essa parece ser a solução para as pessoas que acham sempre que o problema se restringe ao lugar que ela ocupa no organograma. Saindo da esfera da Polícia Federal em direção a um departamento qualquer do Ministério da Educação tudo estaria resolvido como num passe de mágica. Enquanto se manteve na Polícia, exalando um ar policialesco, truculento, abominável, era um inimigo visível, mais fácil de identificar e combater. (Ibidem, pg.221)

Em 1979, foi designado para assumir o Ministério da Justiça o senador Petrônio Portella. Percebendo que o público tinha uma péssima impressão a respeito da censura, o novo ministro resolveu transferi-la para o Ministério da Educação. Não conseguiu. Restou-lhe então promover o processo de esvaziamento da Censura. Uma de suas primeiras iniciativas foi desenterrar uma lei de 1968 para reativar o Conselho Superior de Censura (CSC), que tirou das prateleiras da Divisão cerca de cem filmes, peças, livros e músicas que haviam sido proibidos. Além disso, extinguiu a censura prévia e escolheu como diretor do CSC José Vieira Madeira<sup>40</sup>, cuja posse sinalizou o clima bom de receptividade.

Nos tempos de abertura, a Censura acabou se transformando num órgão enjeitado sem os poderes que lhe dava o AI-5 de proibir e castrar manifestações artísticas. Prova disso, até o diretor-geral da Polícia Federal, coronel Moacyr Coelho, passou a querer se livrar da Divisão de Censura e Diversões Públicas depois de ter perdido para o Conselho Superior de Censura a instância intermediária dos atos de censura (a última pertencia ao Ministro da Justiça). Naquela época, o fato de esse mesmo coronel ter feito um levantamento atestando que a censura era a principal responsável pela imagem negativa de sua polícia já sinalizava significativa evolução.

Em 1979, o projeto de regulamentação do CSC previa que o órgão ia examinar em grau de recurso as proibições impostas. Além disso, tinha caráter normativo, com a autonomia para elaborar critérios para o exercício censório e até discutir o conjunto da Legislação. Segundo a lei que criou o CSC, este deveria ser formado por representantes de ministérios e órgãos públicos, além de associações e entidades representativas dos produtores culturais.

---

<sup>40</sup> Madeira era um homem de fácil diálogo, que já tinha levado a Brasília algumas boas experiências: foi a partir de um estudo seu, por exemplo, que os anúncios comerciais de tv foram liberados da censura no fim de 1978.

#### **4.3 O histórico da censura**

Uma das primeiras manifestações de censura no território brasileiro ocorreu alicerçada em moldes religiosos, em 1908, em São Paulo. Naquela época, os padres se encarregavam de aprovar as fitas. Foi quando Francisco Serrador, um jovem empresário do ramo, iria estrear a primeira sala fixa de exibição, a Bijou Palace, na avenida São João. Um fiscal de batinas considerou uma das fitas imprópria para projeção, por conta de algumas passagens, enquanto o empresário explicava que bastava cortar aquele trecho sem haver necessidade de suspender a atração toda. Como se vê, o que pareceu de início um mero insight, tornou-se uma ação sistemática.

Anos mais tarde, foi justamente em São Paulo, na rua dos Gusmões, que foi criado o primeiro órgão de avaliação cinematográfica. A primeira pessoa nomeada para o cargo de censor foi Antônio Campos, profissional ligado ao cinema.

Em 1932 estabeleceram-se no plano federal as primeiras disposições orientadoras para o trabalho dos censores, que foram aperfeiçoadas por meio do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, em pleno Estado Novo, quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Como indica Inimá Simões:

Oito itens determinavam o que deveria ser proibido nos filmes: qualquer ofensa ao decoro público; cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes; divulgação ou indução aos maus costumes; incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com outros povos; elementos ofensivos às coletividades e às religiões; imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas.(1999, pg.34)

Foi justamente no período da ditadura militar que essa lista de itens, que indicavam o que deveria ser proibido, cresceu. De maneira arbitrária, a Censura incorporou-se como aparato legal e tomou providências para calar manifestantes, militantes e artistas em geral. Somente em 29 de Julho de 1985, sob o governo de José Sarney, o então ministro da Justiça, Fernando Lyra, anunciou a extinção da censura no Brasil, comprometendo-se a transformar o documento que havia recebido de

manifestantes intelectuais em “Lei Áurea da Inteligência Brasileira”. Composto por 21 itens, o documento em questão serviria de base para a formulação de um anteprojeto para as novas relações do Estado com a Censura. Os antigos técnicos da censura passaram a se chamar “classificadores” e já não mais poderiam praticar cortes em qualquer texto ou cena de espetáculos públicos.

Enquanto o CSC é extinto, surge um outro, indicado pelo documento: o Conselho Superior de Defesa da Liberdade de Expressão, que seria integrado por representantes da sociedade brasileira. As diversões programadas para depois da meia-noite ficariam livres de classificação e os produtores, responsabilizados por qualquer abuso cometido nos filmes. Além disso, qualquer cidadão que se sentisse ofendido poderia recorrer ao novo Conselho, sem que fosse possível um efeito suspensivo da obra até a decisão final.

Em 1987, quando Coriolano Loyola Fagundes deixa o cargo de diretor da Divisão de Censura, uma pesquisa informa que pelo menos dois terços dos constituintes são pela saída da Censura da Polícia Federal. Chegou-se à conclusão que uma censura apenas classificatória por faixa de idade e não mais proibitiva era mais apropriada.

No dia 5 de outubro de 1988 é promulgada a nova Constituição: a chamada “Constituição Cidadã”. Finalmente um decreto presidencial publicado pelo *Diário Oficial* substituiu oficialmente o CSC pelo Conselho Superior de Defesa da Liberdade de Criação e Expressão, subordinado pelo Ministério da Justiça, ao qual coube elaborar normas e critérios provisórios para a classificação das diversões públicas e emissões de rádio e tv por faixa etária e horários apropriados para a exibição.

A novidade, de acordo com Inimá Simões:

A nova constituição reflete o estado de espírito de uma sociedade calejada pelos anos de autoritarismo do ciclo militar no que diz respeito às liberdades individuais. A liberdade de comunicação é um conjunto de direitos, formas, processos e veículos que possibilitam a coordenação desembaraçada da criação, expressão e difusão do pensamento e da informação. Além disso, fica definido, no artigo 60, que a questão dos direitos e garantias individuais não será jamais objeto de revisão. Em outras palavras, a Constituição de 1988 não deixa brecha a qualquer recaída antidemocrática que pretenda, eventualmente, impor o controle da informação, como nas décadas anteriores. (1999, pg.247)

Válida até os dias de hoje, a nova constituição estabeleceu um princípio de liberdade de pensamento e de expressão que passou a funcionar como um freio a iniciativas censórias, sugerindo a adoção de práticas já consagradas em outros países de maior tradição democrática. Extinta a ditadura e a repressão, o Brasil legitimou definitivamente as liberdades individuais dos seus cidadãos.

## 5. Considerações finais

Essa monografia chegou ao fim com a certeza de que mesmo sem conotação política definida ou pré-determinada, o cinema brasileiro representou um importante posto de resistência à ditadura militar. Vimos que mesmo com a repressão imposta às manifestações artísticas numa atmosfera tão arbitrária, a Jornada Brasileira de Curta Metragem conseguiu sucumbir às rédias da ditadura, exibindo filmes e promovendo discussões de 1972 até os dias atuais.

Os depoimentos dos cineastas entrevistados contribuíram para ilustrar de forma mais contundente os procedimentos e critérios utilizados pela censura, sobretudo em relação à proibição de filmes e cortes de cenas. Também expuseram a burocracia instaurada no regime militar que tentava brecar, a todo custo, a criatividade e as manifestações artísticas e culturais consideradas em “não-conformidade” com as idéias difundidas pelo sistema vigente. Além disso, ficou evidente que não houve critérios claros e definidos para a realização da censura. Os mecanismos da censura imposta, tanto aos filmes inscritos na Jornada quanto os demais no resto do país, eram completamente subjetivos, ratificando assim a arbitrariedade do regime.

Ao pesquisar acerca dos prováveis assuntos explorados na orientação dos censores, percebemos que a subversão e o “perigo vermelho” representaram constante justificativa dos militares para a manutenção repressora do regime. Ficou claro que na maioria das ocasiões a censura cinematográfica – especialmente – foi baseada em discursos utilizados pelo poder da hierarquia militar, criados de maneira profunda e articulada, do ponto de vista político. O silêncio imposto pela Censura gerou distorções imensas ao Brasil uma vez que estimulou as desigualdades e favoreceu a expansão do oportunismo e da mediocridade.

A maior dificuldade enfrentada na realização desse trabalho foi encontrar nas bibliotecas da Bahia arquivos e documentos da Polícia Federal relativos à censura à Jornada, o que nos leva a concluir que ainda há uma grande desinformação oficial a respeito das dificuldades que foram impostas a esse importante evento do Cinema Nacional, seus atores e produtos durante o Regime Militar.

Através dessa pesquisa, entendemos que muitos valores estavam distorcidos na época do regime. O curta-metragem, por exemplo, desenvolvia um trabalho de “contra-informação” na ótica dos detentores do poder. Enquanto um país maquiado era apresentado pelas emissoras de tv (principalmente pela Rede Globo), o documentário circulava pelas margens do sistema, mostrando a realidade de um Brasil pobre, carente de reformas básicas, povoado por gente que tentava sobreviver na pobreza e violência perpetradas pelo Estado.

A trajetória dos filmes censurados na Jornada foi vislumbrada com a tentativa de expor também o lado emocional dos cineastas (e do brasileiro em geral), profundamente afetado pelo poder militar. Ficou claro que, entre os grandes males causados pelo regime, a tentativa dos militares de aniquilar a liberdade de expressão representou grande impacto ao esfacelamento da cultura e da própria condição de cidadania brasileira. O slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, bastante difundido na época, ressaltava o desrespeito e a auto-confiança dos militares no governo de um país “entregue”, cujo poder estava em suas mãos. Portanto, em relação aos cineastas que sofreram censura na Jornada, sabemos que suas histórias de resistência foram essenciais para a preservação da cultura do país.

Por fim, vimos que, mesmo enfrentando a falta de apoio governamental, falta de patrocínio da iniciativa privada, a censura e a violência, entre outras adversidades, a Jornada Brasileira de Curta Metragem conseguiu mais do que legitimar e garantir o espaço do cinema nacional. A ditadura militar, que conseguiu destruir com violência tantas outras iniciativas e manifestações artísticas e culturais no Brasil, não interrompeu a trajetória da Jornada que se constitui assim num marco de resistência da criatividade, da imaginação e da coragem do povo brasileiro.

## 6. Bibliografia

A HISTÓRIA DA JORNADA DE CINEMA DA BAHIA. Disponível em <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o1guido.html> acessado em 17/09/2005

CARRIERE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema.** São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

CENSORES E JORNALISTAS NA DITADURA. Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=269AZL004> acessado em 20/10/2005

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** São Paulo: Brasiliense, 1979.

DE CENSORES A CRÍTICOS. Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2001/09/15/jorcab20010915003.html> acessado em 15/09/2005.

DITADURA MILITAR, ESQUERDAS E SOCIEDADE NO BRASIL. Disponível em [http://www.lainsignia.org/2001/marzo/dial\\_001.htm](http://www.lainsignia.org/2001/marzo/dial_001.htm) acessado em 23/10/2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FESTIVAL DE CINEMA DE BRASÍLIA. Disponível em [http://www.sc.df.gov.br/paginas/festival\\_de\\_cinema/festival\\_de\\_cinema\\_04.htm](http://www.sc.df.gov.br/paginas/festival_de_cinema/festival_de_cinema_04.htm) acessado em 02/09/2005.

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

GUARESCHI, Pedrinho A. **Comunicação & Poder – A presença e o papel dos meios de comunicação de massa estrangeiros na América Latina.** Petrópolis: Vozes, 1981.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais – anos 50, 60 e 70.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade.** São Paulo: Jorge Zahar, 2000.

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

TAVARES, Bráulio. **O curta metragem brasileiro e as jornadas de Salvador.** Salvador: 1978.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento.** São Paulo: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. **XXV Jornada Internacional de Cinema da Bahia.** Organização de Guido Araújo. Salvador: 1997.

VIEIRA, Sonia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico: monografias, dissertações e teses.** Salvador: Edufba, 2003, 2<sup>a</sup> edição.

XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema – a política do Estado e a política dos autores.**  
Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.