



Cinema e censura

nas ditaduras militares
brasileira e argentina

Ana Marília Carneiro

EDUFU

**Cinema e censura
nas ditaduras militares
brasileira e argentina**

Ana Marília Carneiro

Cinema e censura
nas ditaduras militares
brasileira e argentina

EDUFU

Reitor
Carlos Henrique de Carvalho

Vice-reitora
Catarina Machado Azevedo



Diretor
Sertório de Amorim e Silva Neto

Conselho Editorial

Alexandre Guimarães Tadeu de Soares	Carla Nunes Vieira Tavares
Amon Santos Pinho	Raquel Discini de Campos
Arlindo José de Souza Junior	Solange Cristina Augusto

Equipe de realização

<i>Coordenação editorial</i>	<i>Revisão de Língua Portuguesa</i>
Eduardo Moraes Warpechowski	Lúcia Helena Coimbra do Amaral
<i>Projeto gráfico e capa</i>	<i>Revisão de normas técnicas</i>
Eduardo Moraes Warpechowski	Eduardo Moraes Warpechowski
<i>Diagramação</i>	<i>Revisão da prova final</i>
Luciano de Jesus Franqueiro	Cláudia de Fátima Costa

Imagens da capa e do interior
Fundo Correio da Manhã (Arquivo Nacional)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C289c Carneiro, Ana Marília
Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e argentina [recurso eletrônico] / Ana Marília Carneiro. — Uberlândia: Edufu, 2026.
412 p. il. color.
ISBN: 978-85-64554-85-6
DOI: <http://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-64554-85-6>
Livro digital (e-book)
Inclui bibliografia.
1. Cinema — Censura. 2. Ditadura militar — Brasil. 3. Ditadura militar — Argentina. I. Título. II. Universidade Federal de Uberlândia.
CDU: 791.43:341.27351(81)(82)

Bruna dos Santos Pinheiro / Bibliotecário – CRB-6/3805

Direitos reservados à
Editora da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1S – *Campus* Santa Mônica
Cep 38.400-902 – Uberlândia – MG – Brasil
(34) 3239-4293 / www.edufu.ufu.br

Ao meu pai, que sempre teve pressa.
Você teria gostado desta parte.

Sumário

9 Prefácio

15 Introdução

51 1. Luz, câmera, ação católica!

*“Severas medidas”: Igreja Católica e censura
de mãos dadas na Argentina*

*Eu vos saúdo, Censura: Igreja Católica
e sua influência no Brasil*

159 2. Cinema e censura em tempos de ditadura

Pequenas anedotas do serviço de censura da Argentina

Diversões públicas censuradas no Brasil

319 3. Os censores saem de cena

*A queda das ditaduras militares e o desmonte
da máquina censória*

367 Corta! Duas histórias, mesmo final?

379 Referências



Prefácio

O primeiro aspecto a comentar — e a elogiar — na pesquisa que deu origem a este livro, é a disposição da autora para enfrentar um projeto de realização complexa e arriscada. A complexidade da tarefa implicou riscos, já que a proposta era analisar de maneira comparativa os processos históricos (autoritários) do Brasil e da Argentina. Não é fácil pesquisar diferentes acervos em dois países, tendo que dominar, além da historiografia referida às ditaduras militares em cada um deles (e conhecer bem o espanhol, é claro), as distintas realidades arquivísticas.

Mas o empreendimento valeu a pena, como o leitor perceberá ao adentrar a análise realizada por Ana Marília e as descobertas de sua pesquisa. Ela conduziu uma investigação de fôlego; no caso da Argentina, trabalho mais complexo pela distância, mas, principalmente, pela maior dificuldade de encontrar documentos produzidos pela ditadura. No caso do Brasil, em que tivemos uma ditadura mais burocratizada e com poder mais concentrado no aparato do Estado federal (aspectos, aliás, discutidos no livro), a produção e a preservação de documentos oficiais foi mais ampla, resultando, no caso do tema da pesquisa, em copioso material produzido pela censura federal — a Divisão de Censura de Diversas Públicas (DCDP), que a autora pesquisou no Arquivo Nacional.

Embora isso seja evidente, não custa reiterar a importância do objeto central em foco: a censura; mais especificamente, a censura ao cinema praticada nas mais recen-

tes ditaduras brasileira e argentina. O tema reveste-se de importância ainda maior nos dias que correm, época de guinada direitista e de ativismo conservador no campo da cultura, pois o estudo das práticas de censura nos revela a mentalidade e os valores conservadores, que são o seu pano de fundo e o seu motor principal. A censura existe para defender a ordem política e social vigente, assim como a moralidade tradicional que a fundamenta. Cabe aos censores reprimir a circulação de ideias, de imagens, de comportamentos e de valores situados na contramão da ordem dominante, para proteger entes sociais como a “família” e o “Estado” de discursos “subversivos” (tanto políticos como morais). Como uma das motivações principais da censura sempre foi preservar a “moral e os bons costumes”, não admira o papel central da religião e dos religiosos nas atividades censórias, como, aliás, Ana Marília mostra de maneira competente neste livro.

Além de analisar a estrutura, os mecanismos e os fundamentos da prática censória, a pesquisa reconstrói as relações tecidas entre o serviço de censura, os órgãos de repressão e informação das Forças Armadas e os grupos religiosos — sobretudo a Igreja Católica. Esses segmentos, com outros setores conservadores da sociedade, ocuparam um papel de destaque na construção do aparato de censura. Eles não apenas assumiram o trabalho da repressão propriamente dita, mas produziram conceitos, definiram os padrões acerca do aceitável e do inaceitável (portanto, censurável) e atuaram para convencer a sociedade da sacralidade de tais valores e da necessidade de defendê-los.

Em se tratando da censura ao cinema, vale a pena destacar algumas peculiaridades. Primeiro, que a censura antecede as ditaduras, como mostra a autora, sendo, no entanto, intensificada e ampliada quando os militares e seus aliados civis ocuparam o poder. Segundo, que o cinema atraiu com

especial força a atenção dos defensores da ordem tradicional por seu amplo alcance e pela capacidade de atingir até as camadas populares iletradas, chegando ao público mais amplo do que as artes ou as formas de imprensa vigentes até então. Por isso a atenção que o cinema recebeu, e não apenas no campo da censura e da repressão. As forças conservadoras trataram também de utilizar essa forma de comunicação e de arte para divulgar seus valores morais e políticos entre as massas populares.

Como é característico dos estudos comparativos, o livro mostra tanto os aspectos que aproximam os dois casos, por exemplo, a sanha persecutória das duas ditaduras, ou os valores conservadores fundamentados na religião, mas também algumas singularidades. Uma das principais diferenças refere-se à figura do censor: no Brasil, havia técnicos de censura que eram funcionários de carreira da polícia, recrutados para o serviço público através de concurso. Além disso, passavam por um processo de formação e aperfeiçoamento através de cursos e treinamentos. Na Argentina, os censores cinematográficos eram vinculados a outras instâncias governamentais — como o Ministério do Interior —, e, com frequência, eram indivíduos que ocupavam lugar de destaque em associações de católicos leigos. No Brasil, em que a censura contou com uma divisão específica dentro da Polícia Federal, membros de associações católicas leigas e representantes do clero atuaram como grupo de pressão e influenciaram a atuação do serviço de censura, mas, diferentemente da Argentina, não ocuparam posições no interior de conselhos estatais.

Em suma, trata-se de livro escorado em pesquisa acadêmica cuidadosa, contendo análise inteligente sobre um tema central para entender as ditaduras e as forças de direita. O trabalho traz contribuição importante para a historiografia do autoritarismo e da censura, adensando também os estu-

dos comparativos entre Brasil e Argentina. Oferece, portanto, conhecimento novo sobre tema que, infelizmente, se tornou muito atual, notadamente no Brasil.

Rodrigo Patto Sá Motta

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)



Introdução

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

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

Naquele momento, a defesa da história comparada estava atrelada a uma acusação contra a história nacional, que muitas vezes serviu de base científica aos excessos do nacionalismo e das teorias racistas no contexto da Primeira

¹ No original, “*L’unité de lieu n’est que désordre. Seule l’unité de problème fait centre*” (Bloch, 1934, p. 81).

² A reflexão sobre a história comparada em Marc Bloch é apresentada e desenvolvida em outros estudos. Em 1928, Bloch publicou o célebre artigo intitulado “*Pour une histoire comparée des sociétés européennes*” na *Revue de synthèse historique*, n. 46. Na França, outros ensaios de forte conotação epistemológica sobre o tema surgiram na mesma época, como o famoso discurso de Henri Pirenne pronunciado na conferência de abertura do V Congresso Internacional de Ciências Históricas em 9 de abril de 1923, intitulado “*De la méthode comparative en histoire*”.

Guerra Mundial.³ Quase cem anos depois, um tanto distantes da conjuntura bélica europeia do início do século XX, o artigo de Bloch persiste como um ponto de partida estimulante àqueles que se lançam ao desafio — e à aventura — de empreender uma pesquisa de história comparada.

Primeiramente, gostaria de esclarecer que neste livro importa justamente explorar *uma* das possibilidades de se fazer uma história comparada, muito mais do que empreender uma gênese exaustiva ou uma análise definitiva sobre o método. Alguns estudos se dedicaram a discutir de maneira competente os métodos, as críticas e as possibilidades da abordagem da história comparada; procurei estar atenta às considerações e contribuições provenientes desses estudos, buscando incorporá-las ao longo do texto.⁴ Acredito também que fazer uma breve incursão sobre essa discussão específica pode ser interessante para avaliar de maneira mais precisa o papel que ocupa atualmente o comparatismo na pesquisa histórica.

Certamente, propor a realização de uma breve incursão sobre a discussão metodológica que envolve a abordagem comparada não quer dizer que este seja um esforço de menor envergadura. O estudo comparado é sem dúvida um gênero exigente, não apenas por demandar deslocamentos dispendiosos para a pesquisa de campo e um vasto conhecimento

³ Em 1923, na Conferência de abertura do V Congresso Internacional de Ciências Históricas — do qual os historiadores alemães e austríacos foram impedidos de participar — Henri Pirenne profere um discurso claramente influenciado pelas suas próprias experiências na guerra, onde denunciava que a pesquisa histórica confinada dentro dos limites do nacional não seria capaz de alcançar a objetividade científica e a imparcialidade. Somente o método comparativo seria capaz de libertar essa história dos “poderosos” preconceitos políticos, de raça e nacionais (Pirenne, 1923, p. 1-13).

⁴ O trabalho de Maria Ligia Coelho Prado reúne uma vasta bibliografia sobre o tema e aponta questões centrais sobre o uso do método comparado na história da América Latina (Prado, 1999; 2005; 2013). Outros trabalhos que apresentam uma discussão metodológica sobre o tema: Bohoslavsky (2015), Pérez (2016) e Alonso (2013).

sobre as duas sociedades comparadas — muitas vezes inscritas em idiomas distintos —, mas sobretudo pela necessidade de se refletir sobre as questões inerentes que envolvem as abordagens comparativas.

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

Embora, de um modo geral, a produção de estudos a partir da história comparada na América Latina seja relativamente pequena, a alta qualidade de alguns estudos disponíveis demonstra que é perfeitamente possível colocar em perspectiva um determinado conjunto de problemas comuns a mais de uma sociedade, vinculado a uma mesma ou a diferentes temporalidades. Juntamente com os aportes trazidos

⁵ O exemplo clássico da tendência eurocêntrica nos estudos comparados é o estudo de Gabriel Almond e Sidney Verba, *The civic culture: political attitudes and democracy in five nations*, publicado em 1963. Nesse trabalho, os autores aplicam o conceito de cultura política para avaliar os níveis de democracia e cidadania em cinco nações: México, Itália, Alemanha, Estados Unidos e Grã-Bretanha. A conclusão dos autores é de que México, Itália e Alemanha estão em um patamar inferior em relação à Grã-Bretanha e aos Estados Unidos, que representam um modelo a ser seguido. Ver: Almond; Sidney (1963).

pelas histórias conectadas e pelas histórias transacionais, o método comparativo mostrou-se um instrumento valioso, gerando interpretações enriquecedoras em estudos de alta qualidade e relevância.⁶

⁶ Indico alguns desses estudos: a tese de Gabriela Pellegrino Soares, *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954* (2007), o livro de Mariana Martins Villaça, *Polifonia tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)* (2004) e *Ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*, de Caroline Silveira Bauer (2012). Também indico os textos “A política universitária das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile” (2015), de Rodrigo Patto Sá Motta, “Ditadura, violência política e direitos humanos na Argentina, no Brasil e no Chile” (2011), de Samantha Viz Quadrat, o livro *Sob o signo da nova ordem. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945)* (1999), de José Luis Bendicho Beired e a tese de Livia Gonçalves Magalhães, *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina* (2013). A produção estrangeira é um pouco mais extensa, mas são poucos trabalhos traduzidos ao português, como o livro de Olivier Compagnon, *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra* (2014). O recente e instigante livro de Robert Darnton, *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura* (2016), em que, desviando-se da perspectiva sincrônica, analisa a censura literária em três momentos distintos e sociedades diferentes: na França, no século XVIII; na Índia, no século XIX; e na Alemanha Oriental do século XX. Há ainda estudos que trabalham com a abordagem de histórias conectadas. Nessa seara, destaco a dissertação de Caio de Souza Gomes, *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina nos anos 1960* (2013), que coloca em evidência as conexões transnacionais provenientes dos projetos de integração da América Latina através da canção engajada das décadas de 1960. Cito ainda a recente tese de Mariana de Moraes Silveira, *Desloca(liza)r o direito: intercâmbios, projetos partilhados e ações públicas de juristas (Argentina e Brasil, 1917-1943)* (2018). Em uma série de artigos que tratam sobre os intercâmbios culturais entre Brasil e outros países latino-americanos na primeira metade do século XX, Kátia Gerab Baggio assinala que as relações entre Brasil e Argentina ganham destaque devido à maior frequência de iniciativas de promoção do intercâmbio em diversos aspectos: comercial, cultural, intelectual, científico etc. São eles: “La Argentina según Oliveira Lima. Impresiones de viaje, vida política y sociabilidad intelectual (1918-1919)” (2010) e “Dos trópicos ao Prata: viajantes brasileiros pela Argentina nas primeiras décadas do século XX” (2008).

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

Diante das inquietações iniciais formuladas, podemos perguntar: como *comparar o comparável*? Afinal, como previne Jacques Le Goff, “é preciso permanecermos fiéis ao espírito de Marc Bloch, para isso comparando tão somente o que é comparável” (Le Goff, 1993, p. 33).⁷

Apesar das limitações já amplamente apontadas na historiografia sobre o comparatismo blochiano, insisto em tomar como ponto de partida a postura inspiradora de Marc Bloch: no domínio histórico, uma primeira abordagem “incontestável” para se fazer história comparada residiria em escolher, dentre uma ou várias sociedades distintas, dois ou mais fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias, constatar as diferenças e semelhanças, e, dentro do possível, explicá-las (Bloch, 1928, p. 17). Assim, o propósito deste livro é realizar um estudo comparativo sobre a censura cultural durante as ditaduras militares brasileira e argentina dos anos 1960 e 1970.

Desde já, assinalam-se duas condições importantes para essa delimitação espacial: em uma temporalidade muito próxima, ambos os países foram marcados por experiências ditatoriais inauguradas por golpes militares, com modelos repressivos que possuíam diversos aspectos em comum. Com

⁷ A menção sobre comparar o comparável é uma referência ao título do livro de Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, onde o autor assume uma defesa um tanto heterodoxa do comparatismo, propondo uma ruptura do paradigma de “só comparar o comparável”: de acordo com Detienne, “um linguista seria ligeiramente ridículo caso chegasse a dizer que ‘só se pode comparar o que é comparável’” (Detienne, 2004, p. 9-10).

efeito, esse liame pode ser ampliado para um contexto mais amplo de experiências autoritárias latino-americanas, já que houve diversos regimes militares instaurados em países do Cone Sul durante as décadas de 1960 a 1980 que apresentaram feições políticas e repressivas semelhantes.⁸

Neste livro, o recorte temporal para o contexto brasileiro está circunscrito ao período que se estende entre os anos de 1964 e 1988, com dois marcos principais: primeiro, a deflagração do golpe militar que destituiu o governo de João Goulart e o início do processo de centralização e modernização do aparato censório empreendido pelo governo militar; o segundo, quando é oficialmente extinto o órgão de censura com a promulgação da Constituição Federal de 1988. Para a Argentina, o período estudado está compreendido sobretudo entre os anos de 1966 e 1983; no entanto, o caso argentino apresenta particularidades importantes.

Neste livro não empreendo uma extensa retrospectiva da história política recente da Argentina, mas é importante situar alguns marcos fundamentais, sobretudo para o leitor não necessariamente familiarizado com a história argentina.⁹ Não é raro ouvir um argentino dizer que determinado evento ocorreu “*en una de las tantas dictaduras*”. A sensação de estranhamento e de certo “embaralhamento” temporal que um brasileiro pode sentir ao escutar essa frase é bastante com-

⁸ Entre as décadas de 1960 e 1980, houve uma série de golpes que deram início, a princípio no Cone Sul e posteriormente em boa parte da América Latina, a regimes autoritários, influenciados em maior ou menor grau pela Doutrina de Segurança Nacional: Brasil (1964-1988), Argentina (1966-1973 e novamente entre 1976-1983), Chile (1973-1990) e Uruguai (1973-1985).

⁹ Algumas obras de referência acessíveis no mercado brasileiro sobre História Política da Argentina Contemporânea são: *História social da Argentina contemporânea*, de Torcuato Di Tella (2017); *História contemporânea da Argentina*, de Luis Alberto Romero (2006); *Breve história da Argentina*, de José Luís Bendicho Beired (1995); e *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática*, de Marcos Novaro e Vicente Palermo (2007).

preensível, se lembrarmos que uma das principais características da história política argentina ao longo do século XX é a intensa alternância no poder entre governos democráticos, eleitos pelo povo, e os chamados *governos de fato* ou ditaduras.¹⁰ Podemos contabilizar seis golpes de Estado exitosos ao longo do século XX, nos anos de 1930, 1943, 1945, 1955, 1962, 1966 e 1976. Assim, pode-se dizer que esse processo se agudiza nas décadas de 1960 e 1970, quando as sucessivas ditaduras civis-militares passaram a conceber arcabouços repressivos cada vez mais estruturados e a mobilizar práticas repressivas cada vez mais violentas. Com o golpe de Estado de 1966, que destituiu do poder o presidente constitucional Arturo Illia, instaurou-se a ditadura militar que se autodenominou *Revolución Argentina*, sob o comando do general Juan Carlos Onganía (1966-1970). A *Revolución Argentina* foi marcada por grandes distúrbios políticos e sociais insuflados pelo surgimento de organizações guerrilheiras e disputas internas que resultaram em mais dois golpes palacianos, conduzindo ao poder os generais Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Augustín Lanusse (1971-1973). Em meio a um contexto de insurreições populares crescentes, a Ditadura Militar organizou uma saída eleitoral em 1973, na qual o candidato peronista Héctor Cámpora saiu vitorioso, inaugurando, assim, a primeira presidência do chamado *terceiro peronismo*. Nesse breve interlúdio entre o fim do período ditatorial da *Revolución Argentina* e o advento do golpe militar de 24 de março de 1976, sucederam-se as presidências constitucionais de Cámpora (maio de 1973 a julho de

¹⁰ O uso do termo “gobierno de facto” é mais recorrente entre *hispano hablantes* e, em uma perspectiva jurídica, é relativo ao governo instaurado à margem da lei, que não emana da forma estabelecida constitucionalmente. Há um entendimento de que é possível fazer uma distinção sutil entre *governo de fato* e *ditadura*, no sentido de que o primeiro, apesar de ser ilegal, não é necessariamente repressivo. Já em uma ditadura, a repressão seria uma de suas características essenciais (Borja, 2012, p. 83).

1973), Raul Lastiri (presidente interino entre julho de 1973 e outubro de 1973), Juan Domingo Perón (outubro de 1973 a julho de 1974) e María Estela Martínez de Perón (julho de 1974 a março de 1976). Com a deflagração do golpe que depôs o governo constitucional de María Estela Martínez de Perón, entre 24 de março de 1976 e 10 de dezembro de 1983, a Argentina viveu sob sua “última ditadura militar”, período autodenominado pelos militares como *Proceso de Reorganización Nacional*. Essa recapitulação nos permite perceber, mesmo de maneira resumida, a grave instabilidade da situação política e social na Argentina entre meados dos anos de 1960 e meados da década de 1980, situando a última ditadura militar não como um evento isolado, mas como expressão de um longo processo de distintas experiências autoritárias.

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

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

cassações e perseguições políticas, da violência física expressa nos assassinatos, sequestros, desaparecimentos e torturas, a censura se conformou em um elemento de sustentação fundamental à política autoritária e conservadora adotada pelos regimes militares.

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

Apesar de sustentado pela participação de diversos setores provenientes da sociedade civil — sobretudo dos conservadores e da direita liberal —, considero que a instauração e o processo de manutenção dos regimes militares foram protagonizados por membros das Forças Armadas, por isso adoto neste livro o termo *ditadura militar*. Como já exposto linhas acima, assinalo a importância — inclusive o compro-

misso pedagógico — de se explicitar a participação civil; no entanto, inquestionavelmente, a liderança das Forças Armadas deu o tom do período.

Antes de passar aos desdobramentos da temática principal, sinto que não devo me esquivar de um esforço conceitual fundamental: o que é a censura? Ou, mais precisamente: qual é a definição de censura utilizada *neste livro*?

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

O que queria deixar claro é que fazer uma história da censura necessariamente nos leva a enfrentar essa delicada questão conceitual. Por um lado, pode ser interessante nos desviarmos de uma perspectiva muito restritiva, mas seria

talvez imprudente realizar um trabalho sem estabelecer limites de definição razoáveis.

A proposta para a concepção adotada neste livro é entender a censura como um dos elementos de repressão dos regimes militares e uma prática de controle *por parte do Estado* da produção artístico-cultural. Ou seja, a censura é concebida aqui como uma prática exercida pelo Estado, que detém o monopólio do poder e controla a circulação de ideias, valores, cultura, informações. Essa noção de censura vai ao encontro do conceito como é mobilizado por Robert Darn-ton, que critica uma ampla relativização do conceito de censura, evitando associá-la a qualquer tipo de coerção. Darn-ton (2014) assinala a censura como um fenômeno que está inserido no âmbito estatal e que, longe de ser a mesma coisa em todos os lugares e em todos os tempos, varia de acordo com o caráter de cada regime. Uma das possibilidades para se evitar um viés essencialista do fenômeno censório — e não pensá-lo como um fenômeno autônomo que se comporta da mesma maneira em contextos diferentes — seria adotar uma perspectiva mais próxima da etnografia, buscando compreender de que forma os atores envolvidos com a censura — sobretudo os censores — compreendiam a sua prática.

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

capaz de produzir um discurso legitimador. E como se organizou o discurso censório produzido durante esse período?

Certamente não é suficiente apenas identificar o discurso censório para apreender uma análise consistente sobre o fenômeno; é necessário examinar os mecanismos com os quais se proíbe ou se autoriza determinada obra. Ou seja, não só se deve perceber a organização do campo produtor desse discurso, mas também seus efeitos práticos. Assim, vale questionar: de que maneira o aparato censório foi reestruturado e empregado como uma arma estratégica para defender os ideais e promover a política autoritária implementada pelos militares? Para além da defesa da família, da tradição e da moral cristã, como a censura serviu para combater o comunismo e a subversão e para ocultar as arbitrariedades e a violência perpetrada pelo regime? Mediante quais mecanismos as obras — e pessoas — contrárias a esse projeto foram impedidas de circular livremente? Evocando a reflexão de Robert Darnton (2014, p. 10): uma pessoa qualificada como censor pode se comportar de acordo com regras de um jogo incompatíveis para aquelas que são igualmente consideradas como censores dentro de outro sistema, afinal, os jogos são diferentes. Nesse sentido, qual era a formação desses censores e como eles compreendiam a sua prática e o discurso censório no Brasil e na Argentina? E como colocavam a censura em ação?

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

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

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

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

Embora seja relativamente fácil encontrar livros que abordem a censura a partir de uma análise das obras proibidas — a maioria dos trabalhos se vale de uma abordagem que serve para explicar por que determinada película ou autor foi

censurado —, os estudos dedicados à análise do funcionamento da estrutura censória e seus mecanismos são relativamente escassos, tanto no Brasil quanto na Argentina.¹¹ Esse panorama nos coloca alguns desafios, sobretudo quando o principal esforço analítico aqui empreendido é conduzido por uma perspectiva comparada — e, nesse quesito específico, este livro parece efetivamente inédito.¹²

Uma obra fundamental na tarefa de recompor o arcabouço censório na Argentina é o livro clássico de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura* (Avellaneda, 1986). O texto de Avellaneda, publicado em 1986, leva a marca da sua época, uma vez que seu objetivo principal é tentar compreender a censura estatal exercida durante a última ditadura militar argentina. O esforço do autor, através da análise de diversas expressões artísticas e culturais, é no sentido de interpretar a censura como um fenômeno social, rastreado o seu processo de constituição em meados da década de

¹¹ Para o contexto argentino, alguns dos principais trabalhos que tratam de censura no cinema: Alsina Thevenet (1972); Avellaneda (1986); Cernadas Lamadrid; Halac (1986); Colautti (1983); De Las Carreras (1997); Gociol; Invernizzi (2006); Goti Aguilar *et al.* (1966); Invernizzi (2014); España (2001; 2005); Oubiña; Paladino (2004); Getino (2005).

¹² Além de poucas teses, alguns artigos publicados em revistas e capítulos de livros (geralmente apresentados em coletâneas temáticas), não há estudos comparativos de fôlego no âmbito acadêmico envolvendo as ditaduras militares do Brasil e da Argentina. Aliás, mesmo para outros períodos, a perspectiva comparativa é pouco explorada pela historiografia. A obra *O adeus à Europa*, de Olivier Compagnon (2014), é um instigante exemplar de estudo comparativo, mas restrito à primeira metade do século XX: ela se preocupa em demonstrar como a Primeira Guerra impactou a vida política e cultural do Brasil e da Argentina. Outro estudo importante é o já citado *Semear horizontes*, de Gabriela Pellegrino Soares (2007). O livro *Brasil e Argentina, um ensaio de história comparada*, de Boris Fausto e Fernando J. Devoto (2004), como aponta Maria Lígia Coelho Prado, funciona como um manual de referência, cobrindo um extenso período histórico. Há pouco tempo tive conhecimento do livro *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas da memória*, de Caroline Bauer (2012).

1950. Um dos importantes argumentos que articula é que o discurso de censura estatal foi sustentado e legitimado por um discurso ultracatólico e pela mobilização de associações leigas católicas, sejam elas grupos de natureza mais sólida ou mais efêmera.

Alguns dos trabalhos mais recentes são de Hernán Invernizzi (2014), Jorge Oubiña (2004) e Octavio Getino (2005).¹³ O estudo de Oubiña se insere em uma vertente de estudos mais preocupada em destacar os fundamentos jurídicos da censura do que em analisá-la como um fenômeno político e cultural. A obra, no entanto, é uma importante referência para um entendimento das tensões relativas à inserção institucional do organismo de censura, uma vez que o texto se centra sobre o debate jurídico a respeito da constitucionalidade da censura exercida entre o período de 1963-1983. O livro mais recente de Invernizzi, *Cines rigurosamente vigilados*, trata da censura exercida entre os anos de 1946 e 1976 e é um valioso relato sobre os episódios de censura ocorridos sob os governos antiperonistas e peronistas. A análise fundamentada na comparação da política adotada pelos dois governos é fundamental, uma vez que “*la censura cinematográfica se constituyó en una política de Estado desde los años 30 hasta principios de los 80, pero el carácter constante de esa política sufrió ajustes, tuvo matices y contradicciones que sólo podrían entenderse observando los cambios de un gobierno a otro*”.¹⁴ A linha teórica de Invernizzi, inspirada em Bourdieu, sustenta que a censura integra um amplo sistema que abarca distintas dimensões da cultura. Sendo a cultura um espaço de conflito

¹³ Vale ressaltar que Invernizzi também é autor de outros importantes livros que tratam sobre repressão cultural durante a última ditadura militar argentina, como *Un golpe a los libros* (2003) e *Cine y dictadura* (2006).

¹⁴ Uma das suas teses relevante para este estudo é que durante o período frondicista (1958-1962) o organismo de censura estatal teria sido reestruturado, adotando representações institucionais provenientes de grupos católicos (Invernizzi, 2014, p. 23).

político-ideológico no qual adquirem sentido as transformações sociais, a luta pelo poder e as diversas resistências a esse poder, a censura também é um campo onde estão inscritas produções de resistências.

Invernizzi trabalha com uma linha interpretativa que incorpora o fator econômico ao conceito de censura. Partindo do pressuposto de que o cinema nacional argentino foi majoritariamente produzido através da coprodução entre particulares e o Estado, ele entende que a falta de promoção e financiamento estatal para a produção de películas acaba se configurando como uma espécie de coerção e criando uma situação de *censura econômica*.¹⁵ Esse entendimento marcado pelo vínculo inseparável entre mercado e Estado é compartilhado por Octavio Getino (2005) e Fernando Ramírez Llorens (2016), cujas obras são marcadas por um detalhado exame das estruturas comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes, pela atuação do empresariado e pelo papel das agências de fomento e promoção cinematográfica do Estado. Ao longo do livro, essa discussão será retomada, no entanto, neste momento, alinho-me mais uma vez à elaboração conceitual proposta por Robert Darnton, que defende que a censura provoca interdições e inibições limitadoras à liberdade de expressão, mas gera punições de natureza significativamente distintas daquelas impostas pelo mercado. A censura é uma prática infligida pelo Estado: “se uma editora rejeita um original, posso tentar vendê-lo à outra. Posso não conseguir e me sentir oprimido pelo mero peso do capitalismo,

¹⁵ Segundo Invernizzi, “*en el caso argentino, ideología, política y economía resultan difíciles de separar porque el cine nacional — salvo el de las primeras décadas — siempre surgió de la coproducción entre los particulares y el Estado: la censura local es inseparable de la dependencia de esa industria respecto del Estado, a tal extremo que resulta inconcebible el cine argentino sin dicha intervención. Salvo contadas excepciones — que podrían inventariarse —, desde los años 40 en la Argentina sólo se produjo el cine que el Estado consintió o promovió*” (2014, p. 23-24).

mas os Estados barram essas alternativas. Não havia como apelar da Bastilha, das prisões sufocantes em Mandalay ou do gulag” (Darnton, 2014, p. 274).

Para o caso brasileiro, a única obra publicada sobre cinema e censura durante a ditadura militar brasileira é o livro de Inimá Simões, *Roteiro da intolerância* (1999). De tom ensaístico — comum nas obras escritas por jornalistas —, o livro tem o mérito de utilizar um vasto aporte documental do Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas, além de estar atento às conexões estabelecidas entre a Polícia Federal, o Serviço Nacional de Informações e o serviço de censura, revelando a complexidade das relações e os atores envolvidos com o controle cultural durante a ditadura militar. Embora não tenha conseguido localizar outros livros publicados sobre censura cinematográfica, há uma quantidade considerável de teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos acadêmicos que tratam desse tema (Pinto, 2001; Martins, 2009; Mastropaulo, 2009; Laureano, 2002; Veiga, 2013; Novais, 2013; Ternes, 2012). Considero que este livro pode trazer uma contribuição importante para esse campo de estudos ao se distanciar de uma abordagem mais tradicional voltada para a análise das películas produzidas — e proibidas — durante as ditaduras e ter como foco as dinâmicas e conjunturas particulares que estruturaram o aparato repressivo voltado para o cinema.

Sem dúvida, a análise das obras filmicas produzidas sob a égide dos regimes ditatoriais constitui um objeto fundamental para a compreensão das ambiguidades e tensões que perpassam esse processo histórico, uma vez que são elementos constitutivos da própria realidade social. Acredito, no entanto, que análises de caráter mais internalistas, que com frequência primam pela perspectiva da *resistência*, podem e devem ser conjugadas com reflexões que explorem as condições institucionais, políticas e econômicas que envolvem

o contexto social da produção cinematográfica inseridas no processo de estruturação dos arcabouços repressivos das ditaduras militares. Um estudo sobre a censura, nesse sentido, me parece um fator fundamental para destacar e compreender melhor a articulação entre essas condições presentes em uma conjuntura específica ditatorial, marcada pela coexistência de múltiplas estratégias repressivas. Aqui, portanto, me interessa mergulhar na apreensão dos mecanismos de controle da atividade cinematográfica para tentar compreender a lógica de funcionamento da violência estatal nos dois países, um fenômeno complexo que envolve a sociedade como um todo através da mobilização de diversas práticas de controle e proibição.¹⁶

Existem também várias obras que não tratam especificamente de censura a filmes, mas abordam outras áreas culturais que sofreram censura durante o regime militar e servem como fontes indispensáveis, uma vez que o órgão que exercia a censura cinematográfica no Brasil era também responsável pelo controle de produções musicais, peças teatrais, emissões e programas de rádio e televisão e livros e revistas, além de outros espetáculos.¹⁷ Esse breve balanço bibliográfico

¹⁶ Quero ressaltar que ao me valer do termo *cinema* para qualificar a censura exercida nessa área cultural, refiro-me ao campo mais amplo das *atividades cinematográficas*, que engloba a dimensão da filmografia, dos atores envolvidos na produção cinematográfica, dos circuitos de produção, distribuição, circulação e consumo dos filmes.

¹⁷ As obras que abordam a censura exercida em outras áreas são: Stephanou (2004); Carneiro (2002); Marcelino (2012); Garcia (2008); Reimão (2011); e Silva (1989). Uma obra relevante nesse segmento é *Cães de guarda*, de Kushnir (2015), onde a autora explora a dimensão complexa do colaboracionismo através do estudo de casos de jornalistas que eram censores federais e que também exerciam a função de policiais nas redações de jornal. Um dos diferenciais da obra é trabalhar com aspectos da formação técnica e política de censores a partir do material produzido pela Academia Nacional de Polícia, além de trazer informações provenientes de entrevistas com censores — um aspecto inédito na historiografia sobre censura na ditadura militar brasileira.

co teve como objetivo situar o estado da arte e sinalizar as pesquisas utilizadas como principais referências neste livro; as contribuições trazidas por outros estudos serão articuladas ao longo do texto.

Em relação ao ordenamento e à estruturação de capítulos deste livro, optei por desenvolver três capítulos temáticos. Para compreender a censura exercida durante as ditaduras militares, é necessário recuar algumas décadas. No primeiro capítulo, debruço-me sobre o papel desempenhado pela Igreja Católica e por grupos religiosos leigos na configuração da censura cinematográfica, delineando o processo através do qual esses setores constituíram uma referência nacional e internacional na questão da moralidade dos espetáculos e uma força de pressão capaz de influenciar o Estado e a opinião pública.

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

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

Em 1951, sob o governo de Juan Domingo Perón, as comissões de censura municipais foram extintas e criou-se o

primeiro organismo estatal com função de classificação de filmes em todo o território argentino, a Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos. Em um contexto de reconhecida adversidade entre o peronismo e a Igreja Católica, os grupos católicos leigos, que exerciam uma grande influência nas comissões municipais, foram afastados desse processo inicial de institucionalização da censura. Com o passar do tempo, a *Comisión* se robusteceu, adquirindo novas competências, intensificando suas práticas e incorporando novos atores à sua estrutura corporativa. É somente a partir do governo de Arturo Frondizi (1958-1962) que representantes de diversos grupos católicos leigos voltara a compor o corpo de funcionários do organismo censório. Em 1963, é criado o Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, organismo autônomo, independente do Instituto Nacional de Cinematografía e que detinha competência para determinar cortes em películas¹⁸.

Esse processo de aperfeiçoamento do aparato censório estatal e de enrijecimento da legislação referente à censura de filmes tem seu ápice em fins da década de 1960, com a criação do Ente de Calificación Cinematográfica, organismo estatal com atuação nacional e cuja principal característica era a competência e autoridade para proibir filmes (antes disso, as películas só podiam sofrer cortes).¹⁹ Esse organismo

¹⁸ O Decreto-Lei 8. 205/63 criou o Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica.

¹⁹ O órgão de censura cinematográfica estatal apresentou várias denominações ao longo do tempo (paralelamente, suas atribuições também foram sendo ampliadas). O primeiro organismo de censura estatal com competência nacional foi criado em 1951: Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos. Em 1957, foi transformado em Subcomisión Calificadora pelo Decreto-Lei n.º 3773/57. Em 1963, foi criado o Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC), através do Decreto-Lei n.º 8.205/63, e em fins de 1968, o CHCC é transformado em Ente de Calificación Cinematográfica (ECC). O Ente de Calificación encerrou suas atividades somente no fim da última ditadura militar argentina, em 1983.

estatal, como pretendo demonstrar, teve sua atuação muito influenciada pelos valores e pelas lideranças católicas.

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

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

O segundo capítulo deste livro se dedica ao estudo dos órgãos estatais de censura responsáveis pelo controle da produção cinematográfica nas ditaduras. Na Argentina, como mencionado, o organismo responsável pela censura de filmes desde 1968 até fins de 1983 foi o Ente de Calificación Cinematográfica.²⁰ Criado em 1968 durante a ditadura de

²⁰ A transformação do CHCC em Ente de Calificación não significou uma mudança substancial de critérios, mas dotou o organismo de mecanismos repressivos mais eficazes, em comparação ao CHCC. A Lei n.º 18.019, de janeiro de 1969, que criou o Ente de Calificación, ficou conhecida como “Lei de Censura”.

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

Antes da criação do Ente de Calificación Cinematográfica em 1968, o Consejo Honorário de Calificación Cinematográfica (CHCC), órgão responsável por exercer a censura de filmes, poderia exigir cortes sem sentença judicial prévia, demandar a apreensão preventiva de filmes, instituir multa para exibidores de filmes sem classificação, mas é importante enfatizar que ele não detinha competência para *proibi-los*.²¹

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

É possível perceber que com a criação do Ente de Calificación na Argentina, o problema de segurança interna assumiu maior importância em relação aos anos anteriores, sendo incorporados membros da Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) na sua composição. A partir de 1976, em consonância com os expurgos violentos levados a cabo pelos militares, é perceptível o início de um enrijecimento da estrutura censória e do controle do campo cultural. Sobretudo durante os primeiros anos do Processo de Reorganización Nacional, roteiristas, diretores e atores passaram a ser per-

²¹ O Decreto-Lei n.º 8205, de setembro de 1963, criou a Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico no âmbito do Ministerio da Educación.

seguidos ou foram exilados. Uma das mais traumáticas experiências ditatoriais da América Latina, a última ditadura argentina teve a violência como um dos seus aspectos mais marcantes: nos primeiros meses depois do golpe, Raymundo Gleyzer, um dos importantes nomes do cinema político argentino, foi sequestrado pelas forças repressivas do governo militar e dado como desaparecido.

O caso evocado acima serve aqui para apresentarmos uma hipótese desenvolvida nesse segundo capítulo: a repressão e o controle sobre a produção cultural foram constantes durante os anos de 1966-1983, no entanto é possível identificar momentos mais agudos. É a partir do regime militar instaurado em 1976 na Argentina que a arquitetura repressiva do Estado passou por uma reestruturação, visando, sobretudo, ao extermínio físico dos seus opositores. Essa reestruturação abrangeu também o campo cultural, significando um maior enrijecimento censório nesse período.

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

Com o golpe de 1964 no Brasil, a Divisão de Censura e Diversões Públicas, existente desde fins da década de 1954, que já praticava a censura concernente ao rádio, ao cinema e à televisão, voltada sobretudo para a defesa da moral e dos bons costumes da sociedade brasileira, assumiu contornos específicos, preocupando-se inclusive com o controle político, centrando sua atenção na censura ou na proibição de filmes políticos, músicas e peças teatrais contestadoras do governo.

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

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

No segundo capítulo, além de evidenciar a estruturação do serviço de censura de filmes nas ditaduras brasileira e argentina, refletindo sobre os aspectos em comum e sobre as singularidades das dinâmicas específicas de cada contexto, um tema relevante que emerge da análise são as conexões entre a censura e outros órgãos do aparato repressivo do regime militar, sobretudo os organismos de informação e segurança.

Uma das linhas de força desse capítulo é perceber como os censores exerciam a tarefa de controle, os métodos adotados no cotidiano e as relações que o serviço de censura estabeleceu com a sociedade civil. Quase um lugar-comum, de maneira recorrente, identifica-se — na mídia, no meio acadêmico — o discurso de que os censores são seres, por

sua natureza, estúpidos, incapazes de distinguir o real sentido escondido por trás da obra que censuravam. Considero que a construção desse estereótipo é resultado de uma luta — empreendida sobretudo pelas esquerdas — travada em meio às *batalhas pela memória* do período, uma estratégia de construção de determinada representação do passado. O que se percebe mediante esta pesquisa é que os censores, na maioria das vezes, percebiam as mensagens cifradas, os duplos sentidos e a linguagem ambígua presente nas obras. No entanto, eles estavam cientes de que, muitas vezes, proibir a circulação de um filme, música ou livro surtiria o efeito contrário, ajudando a impulsionar a repercussão da obra. Isso pode ser verificado através de muitos casos emblemáticos, como o de diversas canções de Chico Buarque que “driblaram” a censura ou dos livros eróticos da escritora Cassandra Rios, que estampavam nas suas capas como estratégia de venda anúncios como “o mais novo sucesso da autora mais proibida no Brasil”.

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

A realização dos cursos de capacitação de censores foi uma iniciativa inserida dentro do processo de modernização do arcabouço censório, com vistas a treinar novos censores que fossem mais bem preparados e competentes, capazes de identificar e eliminar não apenas a imoralidade presente nos

meios de comunicação, mas também as manifestações contrárias ao governo vigente.

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

Ainda no segundo capítulo, trato de maneira breve da relação do serviço de censura com as respectivas agências de fomento dos governos militares — Embrafilme, no Brasil, e Instituto Nacional de Cinematografía (INC), na Argentina²². A principal finalidade é pensar os critérios de promoção de filmes que exaltavam as ditaduras ou eram simpáticos a ela e

²² O Instituto Nacional de Cinematografía foi criado em 1957, através do Decreto-Lei n.º 62/57, para substituir a Dirección General de Espectáculos e tinha como uma das suas principais funções fomentar e promover a indústria cinematográfica nacional através da concessão de créditos cinematográficos, da promoção de concursos, da outorga de prêmios etc. Assim como o organismo censório, o INC possuía em sua composição membros que deveriam “*representar a instituciones privadas com notória relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad*”, a exemplo de indivíduos pertencentes aos grupos católicos leigos, como a Liga de Padres y Madres de Familia. Cf. artigo 9 da Lei n.º 18.019/69 (Lei de Censura). O INC foi o antecessor do atual organismo de fomento do cinema argentino, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). A Embrafilme, criada em 1969, foi uma sociedade de economia mista vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. Tinha funções similares ao INC, mas detinha atribuições mais amplas, atuando também como produtora e distribuidora de filmes. A Embrafilme impactou toda a produção nacional, atingindo o seu auge na década de 1970, quando registrou um número inédito de cem filmes por ano e a ocupação de cerca de um terço do mercado (Amancio, 2007, p. 173-184).

a rejeição de financiamento de películas consideradas atentatórias ao regime.

No terceiro capítulo do livro, intitulado “Os censores saem de cena”, busco analisar as transformações ocorridas no âmbito do controle cultural cinematográfico em meio ao tortuoso caminho rumo à transição pós-autoritária. Poucos meses antes das eleições de 1983 na Argentina, as crescentes “*marchas por el cine nacional y contra la censura*” passaram a reivindicar nas ruas a “*aparición con vida de Gleyzer, Juárez y otros desaparecidos*” (Martín, 1986).

Em fevereiro de 1984, Carlos Gorostiza, secretário de Cultura de La Nación, anunciou em uma sessão do Senado em polvorosa a dissolução do Ente de Calificación Cinematográfica, organismo que estava vigente havia 15 anos — inclusive durante o breve período democrático entre 1973-1976. No Brasil, em 16 e 24 de fevereiro de 1984, aconteciam, respectivamente no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, as primeiras manifestações de rua pelas Diretas Já.

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

de mortos e desaparecidos nas organizações de direitos humanos, notadamente das Madres de Plaza de Mayo.

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

Contudo, ainda que existam diversas especificidades nas respectivas experiências de transição, pode-se afirmar que, em termos gerais, o processo de democratização foi invariavelmente marcado por conflitos, negociações e acomodações ocorridos durante e após a queda dos regimes militares. Com isso quero dizer que não devemos perceber esse processo inscrito em uma trajetória linear que caminhava inexoravelmente rumo a uma “transição democrática”; esse caminho foi permeado de tensões, avanços, recuos e retrocessos.

O campo cultural certamente sofreu profundas transformações nesse processo que envolvia o desmonte dos aparatos repressivos das ditaduras militares. O serviço censório passou a ser visto pela opinião pública — e muitas vezes pelos próprios censores — como um recurso desagradável e obsoleto a ser descartado nessa nova configuração.

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

Para encerrar esta introdução, gostaria de desenvolver um último tópico, relativo às fontes consultadas: para atingir a intenção de comparar dois contextos tão amplos, foi

necessária a coleta e o cotejamento de um grande número de documentos, assim como a visita e consulta a diversas instituições e arquivos.

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

Ao iniciar o trabalho de campo na Argentina, deparei-me com um cenário completamente distinto — e devo confessar que inicialmente isso me assustou um pouco. No contexto argentino não existe um arquivo central de referência para a consulta de fontes sobre a censura; os documentos encontram-se dispersos em várias instituições. Na verdade, os documentos produzidos pelo serviço de censura são extremamente raros e foram encontrados em um número muito reduzido. Segundo informações de funcionários do Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) e pesquisadores da Universidad de Buenos Aires, esses documentos provavelmente foram destruídos durante o processo de redemocratização.

Acredito que esse tipo de notícia é capaz de provocar certa aflição e frustração na maioria dos investigadores — ao menos em mim, provocou. No entanto, essa sensação de desolação inicial logo se tornou uma espécie de *carta na*

manga: em meio a um cenário de documentação oficial escassa, pesquisar fontes de natureza diversa passou a ser um caminho a ser (per)seguido. Era assim que eu conseguiria fazer falar a voz que estava buscando nos arquivos. Julgo ter conseguido reunir um variado conjunto de fontes, entre documentos emitidos pelo governo, matérias de revistas, notícias de jornais, roteiros de filmes e entrevistas.

Estabeleci ainda uma categorização relativa aos tipos de fontes utilizados nesta pesquisa. O primeiro conjunto diz respeito aos decretos e decretos-leis relativos ao papel que cabe ao Estado no controle da cultura, a grande maioria emanada do Poder Executivo Nacional. Essas disposições foram selecionadas através do *Boletín Oficial de La Nación* (BO) e do *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* (BM), na Argentina, e no *Diário Oficial*, no Brasil²³. Em menor quantidade, outras fontes que compõem essa categoria são mensagens, informes e ofícios de circulação interna do serviço de censura, ou seja, documentos produzidos fora do circuito usual de publicação legislativa e com alcance restrito ao público.

Além desse conjunto oficial, outra categoria de documentos é referente às publicações relativas à censura encontradas em livros, revistas, folhetos, panfletos e jornais²⁴. Na

²³ No que se refere à legislação argentina, grande parte das normas pode ser acessada por meio do portal do *Boletín Oficial de la República Argentina* (<https://www.boletinoficial.gob.ar>), plataforma oficial que centraliza as publicações dos boletins oficiais das distintas jurisdições do país, incluindo os âmbitos provinciais.

²⁴ No que se refere ao uso dos periódicos, foi estabelecida uma distinção entre aqueles analisados de forma sistemática e integral, constituindo o *corpus* documental — a exemplo das revistas *Esquiú* e *Heraldo del Cine* — e aqueles mobilizados de maneira pontual, a partir da consulta a artigos específicos devidamente identificados. Tal distinção visa explicitar os diferentes níveis de incorporação das fontes ao longo da análise, sendo essa organização mais claramente perceptível na lista de *corpus* documental apresentada ao final deste livro.

Argentina, *La Nación* foi um dos jornais mais consultados, primeiramente, por ser um dos periódicos mais antigos do país ainda em circulação, e, em segundo lugar, por consistir em um periódico de tendência direitista e conservadora, tendo sido historicamente uma via de expressão dos setores da Igreja Católica e das Forças Armadas da Argentina.

O semanário *Esquiú*, “a autêntica voz católica”, como anunciado na sua primeira edição de 1960, é uma importante publicação representante da imprensa católica argentina utilizada nesta pesquisa. Inaugurado em abril de 1960 pelos irmãos Luis e Agustín Luchía Puig, *Esquiú* pode ser considerado um importante projeto editorial que buscou reforçar uma identificação com a hierarquia católica durante a segunda metade do século XX, atingindo o status de uma das revistas católicas de maior difusão na América Latina.²⁵ *Esquiú* constitui uma fonte extremamente relevante para esta pesquisa, pois, em meio às extensas seções de variedades, possuía uma coluna semanal sobre cinema assinada por Néstor, pseudônimo de Miguel Paulino Tato, que se tornaria um dos mais importantes dirigentes do serviço censório cinematográfico na Argentina. Apesar da tiragem expressiva para um periódico católico, a coleção completa de *Esquiú* não pôde ser encontrada facilmente nas bibliotecas de Buenos Aires; parte considerável das edições foi consultada na Biblioteca Nacional Mariano Moreno e na Biblioteca del Congreso de La Nación.

²⁵ Em 1962, a média por edição foi de 74.500 exemplares. A tiragem se manteve no mesmo nível até o final da década de 1960. Nos anos de 1974 e 1975, chegou a índices de circulação mais baixos, mas ainda expressivos, de 42.000 exemplares. Durante os primeiros três anos da ditadura militar, foi verificado um aumento de tiragem, e em 1977 atingiu os 64.000 exemplares. A partir de 1980, as vendas voltaram a diminuir, e nas vésperas do retorno democrático, em 1983, o número médio de exemplares caiu para 27.000. Esses dados foram fornecidos gratuitamente pelo Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), por serem destinados a fins acadêmicos.

Outra revista fundamental para esta pesquisa foi *Heraldo del Cine*, publicação especializada em cinema que circulou entre os anos de 1931 e 1988.²⁶ *Heraldo* era uma publicação semanal direcionada aos exibidores e foi editada durante todo o período de que trata esta pesquisa. A revista é uma fonte importante de dados de natureza técnica sobre a indústria cinematográfica argentina, apresentando informações sobre estreias de filmes, cifras de arrecadação, listas de salas de cinema, distribuidores, exibidores e afins. Em outras palavras, constitui uma fonte interessante para a montagem de um panorama sobre a produção filmica da época. Sua coleção quase completa encontra-se disponível para consulta na Biblioteca da Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Também na ENERC foram consultados pareceres, informes e documentos produzidos pelo Ente de Calificación Cinematográfica, assim como notícias veiculadas em diversos jornais entre as décadas de 1960 e 1980 através de um *clipping* sobre censura.

Na Argentina, a documentação produzida pelas Forças Armadas e pela polícia foi consultada na Biblioteca Nacional de Aeronáutica e no arquivo da Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), na cidade de La Plata. As Actas da Junta Militar, atualmente sob custódia da Força Aérea Argentina, foram confeccionadas por distintos secretários das três Armas e reúnem as decisões e as discussões ocorridas nas reuniões da Junta Militar desde julho de 1976 até dezembro de 1983. O conteúdo das atas, de modo geral, apresenta o discurso que fornecia sustento doutrinário ou ideológico ao terrorismo de Estado, assim como as estratégias encontradas para disseminá-lo entre a opinião pública. Além das atas, foram consultados documentos que diziam respeito à política universitária da ditadura militar e

²⁶ Em 1931, a revista foi lançada com o título de *Heraldo del Cinematografista*, e na década de 1960 mudou o nome para *Heraldo del Cine*.

as *listas negras*, inventário que corresponde a uma listagem de artistas, músicos, cantores, cineastas, atores, jornalistas e intelectuais que foram classificados em quatro categorias (de *Formula 1* a *Formula 4*, de acordo com sua periculosidade).²⁷

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

²⁷ Em 2013, através da Resolução MD n.º 445/13, determinou-se que a custódia dos documentos produzidos pela Junta Militar encontrados no subsolo do Edificio Cóndor (sede central do Estado Mayor General de la Fuerza Aérea Argentina) ficaria sob responsabilidade da Dirección de Estudios Históricos de La Fuerza Aérea. Devido a limitações do espaço na sede da Dirección, o fundo da Junta Militar, que compreende a documentação desde a constituição da Junta, em março de 1976, até sua dissolução, em 1983, pode ser consultado na Biblioteca Nacional da Aeronáutica. Atualmente, parte considerável do Fundo pode ser consultado no *site* do Ministerio de Defensa (<https://www.argentina.gob.ar/defensa/archivos-abiertos>).

músicos, grupos musicais, discos e espetáculos, que me proporcionaram uma visão panorâmica da dimensão da censura e da mobilização da máquina de repressão através da atuação dos agentes da DIPBA.

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

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

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

Uma das hipóteses gerais desenvolvidas no livro é perceber que a censura cultural exercida pelo Estado em ambos os contextos atravessados pela instauração de regimes autoritários foi marcada por um processo de intensificação do controle repressivo, adquirindo novos contornos, sobretudo

voltados às preocupações de natureza política, no campo de controle da produção cinematográfica. As linhas de continuidade mantidas ao longo desse processo também devem ser colocadas em evidência, uma vez que nos dois países já existiam mecanismos de classificação censória cinematográfica antes das ditaduras.

Por outro lado, pretendemos mostrar e analisar as especificidades das relações estabelecidas entre o serviço de censura e outros setores da sociedade, principalmente os organismos de segurança e informação dos governos militares e os grupos religiosos. As fontes apontam que as organizações católicas tiveram um papel mais atuante na Argentina em comparação ao Brasil, embora fossem influentes também por aqui. Outra peculiaridade marcante, que pretendemos explorar, é que o serviço de censura no Brasil era mais burocratizado e mais fortemente implantado na máquina pública, com a realização de concursos públicos para censores, assim como com a constituição de cursos de formação regulares.

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



1. Luz, câmera, ação católica!

“Severas medidas”: Igreja Católica e censura de mãos dadas na Argentina

No início do mês de dezembro de 1985, o presidente argentino Raúl Alfonsín estava em visita oficial ao Brasil para a inauguração da Ponte Tancredo Neves sobre o rio Iguaçu, um projeto que pretendia promover novas condições de integração entre os dois países e a criação de um mercado comum — era a primeira visita de um representante do executivo nacional argentino ao Brasil desde 1961.¹

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

No entanto, outro motivo provocava grande euforia nos argentinos. Um dos temas mais comentados naquele mo-

¹ Refiro-me aqui ao encontro do presidente Arturo Frondizi (1958-1962) com Jânio Quadros (1961-1964) em Uruguaiana (RS), no ano de 1961. A título de curiosidade, a emblemática imagem de Jânio Quadros com as pernas posicionadas em direções opostas foi captada pelo fotógrafo Erno Schneider durante esse encontro, quando Jânio atravessava a ponte que liga Uruguaiana a Libres, na Argentina. A foto foi vencedora do prêmio Esso de Jornalismo em 1962.

mento era a estreia de um filme francês que causava grande polêmica e estava a ponto de ser proibido em diversos países: *Eu vos saúdo, Maria* (*Je vous salue, Marie*), do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard.

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

Na mesma semana, Emilio Ogñénovich, titular do Secretariado Permanente para la Familia del Episcopado Argentino e bispo de Mercedes, anunciou “severas medidas” baseadas no direito canônico que a Igreja Católica tomaria, caso o filme de Godard tivesse sua exibição autorizada. A polêmica foi tão grave que o próprio papa João Paulo II condenou a película, afirmando que ela “fere profundamente o sentimento religioso dos crentes e o respeito pelo sagrado” (El Papa..., 1985).

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

A censura não estava extinta, e a proibição de *Je vous salue, Marie* também causou grande alarde e repercussão no

Brasil. O diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Coriolano Loyola Fagundes, afirmou que nos seus 24 anos de carreira de censor nunca havia visto “algo tão problemático” como o filme de Godard (Censor..., 1986). O ministro da Justiça, Fernando Lyra, esperava que quando “esse abacaxi” chegasse à Censura, ele já estivesse fora do Ministério (*Je vous salue...*, 1986).

Je vous salue, Marie tornou-se um problema político também para o governo brasileiro, com grande envolvimento da sociedade. E não apenas católicos, mas diversos segmentos manifestaram sua insatisfação: em Belo Horizonte, um grupo de senhoras evangélicas passou a percorrer diariamente as ruas do centro da cidade comandando uma passeata e empunhando cartazes com dizeres como “Fora Godard” (Ave CNBB, 1986). De acordo com Coriolano Loyola, o serviço de censura recebia todos os dias dezenas de telegramas de protesto contrários à possível liberação do filme.²

No entender do Ministério da Justiça e da Censura, o filme *Je vous salue, Marie* deixava o governo *entre dois fogos*. Um, da Igreja, que não queria a liberação da fita de Godard, outro, da imprensa, que retratava o pensamento da maioria da opinião pública pela liberação. Segundo Coriolano Fagundes, chefe da censura, “ambas as pressões são irresistíveis” (*Je vous salue...*, 1986). Para o chefe da Censura, uma vez que o presidente Sarney havia se mostrado favorável à proibição do filme, seria até uma “situação quixotesca ficar falando de liberação” (Sarney..., 1986). Mas se falou, e muito. Diversos artistas, intelectuais e críticos de cinema se manifestaram acerca da questão, e após

² De acordo com a matéria da *Folha de S. Paulo*, Coriolano informa que ele próprio, o ministro da Justiça Fernando Lyra e o presidente José Sarney “têm recebido dezenas de telegramas contrários à liberação do filme. Cerca de 90% dos telegramas vêm de Minas, das cidades de Belo Horizonte e Conselheiro Lafayete. Os outros 10% correspondem a São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro. As mensagens são quase idênticas” (Censor..., 1986).

muita polêmica na imprensa e um grande embate envolvendo a Conferência Nacional de Bispos do Brasil e o governo, a decisão final sobre a interdição ou não da controversa película de Godard foi proferida em 5 de fevereiro de 1986.

Aluísio Pimenta, ministro da Cultura, declarava-se totalmente contrário a qualquer tipo de censura; o ministro da Justiça, Fernando Lyra, havia achado o filme “uma beleza” e “uma exaltação à virgindade”; o novo diretor da Polícia Federal, Romeu Tuma, havia gostado muito da película (Sarney..., 1986). A pressão, no entanto, foi irresistível: apesar dos pareceres da Censura favoráveis à exibição do filme e das considerações dos membros da alta cúpula governamental, o governo finalmente se rendeu às reivindicações da Igreja e, invocando em seu favor um telegrama enviado pelo papa João Paulo II condenando o filme, o presidente José Sarney vetou a exibição de *Je vous salue, Marie* em todo o país (Igreja..., 1986).

A proibição do filme, no entanto, não terminou com a polêmica: a repercussão do veto ganhou proporções inimagináveis. Diretores de cinemateca sugeriam a criação de um plebiscito dentro da própria Igreja para que lideranças leigas e os próprios padres se pronunciassem a respeito do filme; Plínio Correa de Oliveira, presidente da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade, apresentava calorosas felicitações a José Sarney pelo veto. O próprio Godard declarou que o presidente Sarney deveria “pensar num veto à poderosa Rede Globo em vez de proibir seu filme” (Sugrido plebiscito..., 1986; Painel do Leitor, 1986; Traição..., 1986).

De acordo com a Empresa Brasileira de Notícias, a Presidência da República recebeu em cinco meses mais de 13 mil cartas e telegramas relativos ao filme de Godard, e, deste total, apenas cinco “mensagens solitárias entre as milhares” pediam a liberação do filme³. Dentre as milhares de cartas

³ Em matéria da *Folha de S. Paulo* de 04 fevereiro de 1986, “segundo a Empresa Brasileira de Notícias, o presidente José Sarney recebeu pelo correio,

que pediam o veto de *Je vous salue*, uma foi enviada pelo cantor Roberto Carlos.

No embalo de *Verde e Amarelo*, uma das músicas mais tocadas nas emissoras de rádio no final do ano de 1985⁴, Roberto Carlos enviou um telegrama endereçado a José Sarney, no qual parabenizava o presidente “por impedir a exibição do filme ‘Je vous salue, Marie’, que não é obra de arte ou expressão cultural que mereça a liberdade de atingir a tradição religiosa de nosso povo e o sentimento cristão da Humanidade. Deus abençoe Vossa Excelência” (Roberto Carlos..., 1986). Em resposta inflamada, Caetano Veloso, fã confesso da obra de Godard, convocava a classe artística ou “ao menos os colegas da música popular” a se manifestarem contra o ato censório para compensar “a burrice do Roberto Carlos”, e pedia que todos mantivessem “uma atitude de repúdio ao veto e de desprezo aos hipócritas e pusilânimes que o apoiam” (Veloso, 1986). A polêmica estava criada. As manifestações a favor e contra a película irrompiam nos jornais da página cultural para a página de política, passando sempre pela seção de *opinião dos leitores*. E assim continuaram, durante muitos meses. O breve relato do episódio envolvendo a proibição de *Eu vos saúdo, Maria* em 1985 é um convite à reflexão.

À primeira vista, o fato de se verificar o ato de vetar a mesma obra em ordens sócio-políticas diferentes, com

nos últimos cinco meses, 13.418 mensagens relativas ao filme ‘Ave Maria’. Deste total, apenas cinco telegramas, segundo a Secretaria de Imprensa e Divulgação da Presidência, pediam a liberação do filme”. Os “cinco solitários” eram Caetano Veloso, José Carlos Capinam e a equipe do jornal Pituba da Bahia; a atriz Gisele Dupim; o Diretório Central de Estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Campinas; os artistas e técnicos em espetáculos e diversões de Minas Gerais; e a Associação Paulista de Autores Teatrais (Sarney..., 1986).

⁴ Lançada em um compacto no dia 21 de novembro de 1985, a música ufanista composta por Roberto Carlos em parceria com Erasmo Carlos teve 3.577 execuções em rádio em todo o país somente no dia do lançamento. O LP já saiu em 1985 com 1,3 milhões de cópias vendidas.

configurações institucionais distintas, poderia nos levar a crer que o objeto-alvo de censura consequentemente seria proibido em qualquer sociedade. Esse raciocínio, no entanto, é equivocado: não se pode presumir que uma mesma obra siga o mesmo caminho em todas as sociedades e, que quando ofenda o governo instituído, seja reprimida da mesma maneira. Nesse sentido, não existe um modelo geral a se encaixar em todas as sociedades. No entanto, é possível perceber *tendências*, experiências similares que se deram em momentos e lugares específicos. E, para esse caso específico no Brasil e na Argentina, é relevante assinalar que o projeto repressivo e autoritário posto em marcha com a instituição dos governos militares nos dois países é um elemento importante a ser levado em consideração, assim como a forte presença do componente católico nas sociedades brasileira e argentina como religião efetivamente hegemônica.⁵ Esses traços em comum podem ser capazes de revelar um fio condutor no qual sejamos capazes de detectar valores, padrões de pensamento e comportamentos compartilhados nas duas sociedades em questão.

Outra consideração a ser feita concerne à relação tensa estabelecida entre os atores envolvidos no caso da proibição da obra: após o fim da ditadura militar argentina e já nos estertores da ditadura brasileira, constatamos a censura de um filme, em grande medida, devido à intensa pressão exercida por grupos religiosos. Qual a trajetória de influência e participação desse segmento no campo de censura cinematográfico? Em outras palavras, de que maneira os católicos angariaram prestígio suficiente para conseguir impor seus

⁵ De acordo com dados do IBGE, a porcentagem de católicos declarados no censo demográfico de 1940 foi de 95,2%; em 1950, de 93,7%; e em 1960, de 93,1% (IBGE, 2004). Na Argentina, o último censo sobre religiosidade foi realizado em 1960, apontando que 90,05% da população se declarava católica. No censo de 1947, a proporção foi de 93,6% (INDEC, 1947; 1960).

propósitos e sua moral no âmbito do controle cultural, mesmo depois da queda da ditadura? Quais foram as estratégias de negociação e os arranjos adotados a fim de intervir na esfera de domínio estatal?

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

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

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

Os caminhos trilhados pela Igreja no Brasil e na Argentina no pós-independência, todavia, foram substancialmente distintos. No Brasil, a Constituição de 1824 manteve o regime do padroado, implicando a presença do clero no Estado,

no entanto, a intervenção do poder estatal sobre os assuntos eclesiásticos foi reforçada. Até a proclamação da República em 1889, com a separação entre Estado e Igreja, percebe-se um processo gradual de enfraquecimento do catolicismo e a falência da estrutura marcadamente arcaica da Igreja, marcada por diversas interdições para o clero e as ordens religiosas e pelo cerceamento das estratégias de atuação na sociedade civil.⁶ Como assinalou Scott Mainwaring, “embora o Vaticano oficialmente considerasse a separação legal entre a Igreja e o Estado como sendo uma heresia da modernidade, no Brasil esse desmembramento legal libertou a Igreja de uma relação de subserviência ao Estado” (Mainwaring, 1989, p. 42). Apesar dessa suposta autonomia, a Igreja revidou aos desafios impostos ao catolicismo pela moderna sociedade liberal: a instituição desenvolveu estratégias políticas e reformas em vários âmbitos a fim de se reaproximar das esferas estatais de poder após a separação imposta pela República. Em perspectiva comparada, na Argentina, a crise gerada pelas separações das esferas de poder não apresentou os mesmos efeitos, porque as lógicas adotadas pelo poder temporal não deixaram de contemplar as reivindicações católicas (Sousa, 2009, p. 54). Nesse sentido, a historiadora Jesse Jane nos diz que enquanto no Brasil presenciaram-se interdições direcionadas ao clero e às ordens religiosas, na Argentina, a acomodação obedeceu a um processo mais ordeiro pela justaposição de papéis a serem exercidos pelos dois poderes.

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

⁶ Jesse Jane Vieira de Sousa (2009, p. 50-64) aponta que as intervenções se deram, sobretudo, com o fechamento de ordens, a proibição da entrada de religiosos no país e a incorporação do patrimônio das ordens religiosas ao tesouro do Estado.

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

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

[...] El hecho de que el Estado no haya sancionado la separación formal en torno a la Iglesia — decisión tomada en los vecinos Chile, Brasil y Uruguay — no constituye una circunstancia que deba ser subestimada; el culto católico en ese sentido no dejó de gozar de las prerrogativas estipuladas por la Constitución. (Esquivel, 2009, p. 42)

Apesar de contemplar a liberdade de cultos, a Constituição Nacional de 1853 estabelece logo no seu artigo segundo que “*el Gobierno federal sostiene el culto católico apostólico romano*”, indicando um *status* diferenciado e privilegiado do catolicismo.⁷ Esses e outros enunciados presentes na norma constitucional evidenciam que o Estado argentino se afastou, desde a própria Constituição Nacional, de um ideal de Estado laico. Sem dúvida, somente a previsão no âmbito jurídico-constitucional não garantiria, por si só, a hegemonia católica: ao longo do tempo, a Igreja Católica lutou para manter a sua presença no espaço público e conservar seu poder institucional⁸. É importante destacar, neste momento, essa

⁷ Art. 2 da Constitución de la Nación Argentina. O artigo foi sancionado em 1853 e manteve-se inalterado nas reformas dos anos de 1860, 1866, 1898, 1957 e 1994. Já há algum tempo a jurisprudência argentina interpreta que a palavra “sostiene” deve ser entendida como “sostenimiento económico”, e nunca como a concessão de um status preferencial ou oficial ao culto católico ou a nenhuma outra religião ou crença.

⁸ Loris Zannata trata de um desses momentos de “retomada” em uma de suas obras. Ele baliza a década de 1940 na Argentina como um dos mo-

configuração particular e complexa do contexto argentino, na qual o Estado “*no era laico, pero tampoco confesional*”, contudo “*el catolicismo, sin ser reconocido como religión oficial, ostentaba un status privilegiado*” (Esquivel, 2009, p. 43).

Pelo menos desde o início da década de 1950, a Igreja brasileira estabeleceu uma tradição progressista que teria poucos equivalentes na América Latina, primeiro devido a seus vínculos excepcionalmente fortes com setores do Vaticano, segundo, por apresentar um histórico de fragilidade que se manifestou na falta de padres e estimulou a presença de uma maior liderança leiga. E, além disso, depois de 1964, os líderes progressistas no Brasil fizeram opções que aumentaram as chances de transformar a instituição e de evitar o seu isolamento da sociedade (Mainwaring, 2004, p. 266-267).

No Brasil, o período pré-golpe, entre os anos de 1958 e 1964, foi marcado por uma renovação dos movimentos leigos e de base, gerando um braço autônomo suficiente para agir com certa independência da hierarquia, conhecido como Esquerda Católica. Para Scott Mainwaring, embora a “Esquerda Católica fosse pequena em termos numéricos e terminasse por ser marginalizada pela hierarquia, e então reprimida pelo governo militar, introduziu novos conceitos de fé e mostrou o dinamismo potencial do laicato dentro da Igreja” (1989, p. 82). A Esquerda Católica ganha terreno em um momento no qual é possível perceber um maior envol-

mentos fundamentais para união a da “cruz e da espada” com o objetivo de restaurar uma “nação católica”. Zannata (1999) traça o extraordinário protagonismo da Igreja Católica nos anos que se seguiram ao golpe de 1943 graças aos laços ideológicos e institucionais que haviam sido tecidos com o Exército na década precedente, uma relação que permitiu, dentre outras garantias, a restauração do ensino religioso católico, o apoio econômico do governo à Igreja e uma política exterior fundada na soberania da nação católica. Essas e outras atitudes pautaram a atuação da Igreja Católica no afã de reconquistar o terreno perdido para os “inimigos” liberais, socialistas, comunistas e protestantes na segunda metade do século XX.

vimento dos católicos nos movimentos operários, estudantis e camponeses, expressando preocupação com as questões de classe e a importância da ação política e da transformação social como uma parte do compromisso cristão.⁹ O caráter combativo dos movimentos da Esquerda Católica e o seu rompimento com as diretrizes políticas e religiosas da hierarquia assinalam um traço singular na dinâmica da Igreja Católica brasileira, ajudando a explicar por que ela se tornou mais progressista do que outras igrejas latino-americanas.

De fato, esse processo de politização e radicalização do movimento leigo — e de alguns bispos, padres e freiras progressistas — esbarrava no conservadorismo da maioria da hierarquia eclesiástica, que, temerosa da ameaça comunista e da desordem social, apoiou o movimento militar que depôs o presidente João Goulart. Apesar da ambiguidade do episcopado brasileiro em relação ao governo militar, de acordo com Jesse Jane Vieira de Souza, ao longo do período ditatorial, a militância social dos católicos se concentrou na defesa

⁹ Um dos exemplos desse processo de radicalização é a Juventude Universitária Católica (JUC). Após a criação da Ação Católica Brasileira (ACB) em 1935, começaram a ser formadas nas dioceses mais importantes do país grupos especializados de atuação nos meios estudantil e operário. Em substituição da Ação Universitária Católica, a JUC foi criada na década de 1930 no âmbito da ACB, tendo sido inicialmente caracterizada por ser um movimento extremamente conservador e submetido à hierarquia eclesiástica. A partir de meados da década de 1940, a JUC passa a ter maior envolvimento universitário e de esquerda, dando início a um processo de radicalização e de conflito com a alta hierarquia da Igreja. A estruturação mais definitiva da JUC no plano nacional se dá a partir do Encontro Interamericano da Juventude Estudantil Católica (JEC) e da JUC, realizado no Rio de Janeiro em 1950. Posteriormente, na década de 1960, a JUC passa a atuar junto com a União Nacional dos Estudantes (UNE) e se encontra ativamente envolvida com a esquerda. Criada a partir de uma dissidência da JUC no início dos anos de 1960, a Ação Popular aparece como um dos movimentos centrais de atuação dos católicos na esquerda, tornando-se, junto com o PCdoB e o PCB uma das principais organizações de esquerda na política brasileira (Mainwaring, 1989, p. 82-96).

dos direitos econômicos e sociais das camadas mais pobres da população, com um aumento gradual do engajamento na defesa dos direitos humanos. Construída nos moldes da Ação Católica Brasileira, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), fundada em 1952, baseava-se na interação entre o apostolado e os militantes católicos, levando a uma proximidade do alto clero com as questões sociais.

Roberto Romano, um dos autores pioneiros a se debruçar sobre a relação entre Estado e Igreja, ressalta que, durante a ditadura militar brasileira, a Igreja teria sido capaz de transformar suas próprias fraquezas em estratégias que lhe teriam permitido encontrar aliados. Essa característica teria garantido a manutenção de uma via de diálogo com o governo militar, permitindo que os interesses eclesiais fossem negociados na esfera estatal e garantindo assim parcela substantiva da hegemonia política e cultural da Igreja (Romano, 1979). Por outro lado, a Conferência Episcopal Argentina (CEA), criada no mesmo período que a CNBB,

não abrigou o laicato da mesma maneira, e a nomeação de cardeais e arcebispos para a sua secretaria geral é indicativa do alto grau de hierarquização sob o qual a entidade foi estruturada. Ali a verticalização entre os bispos e os fiéis expressou uma relação mais distante dos problemas sociais do que do poder político. Diferente do Brasil, o engajamento nas redes organizacionais de base não teve dimensões nacionais. (Sousa, 2009, p. 59)

Sousa (2009, p. 50-64) chama a atenção ainda para uma interessante questão: no Brasil, talvez o ponto central da reação da igreja em relação aos militares, para além do forte viés positivista disseminado nas Forças Armadas, tenha sido a posse do general Ernesto Geisel, um presidente protestante.

Apesar dessa relação tensa estabelecida entre segmentos católicos no Brasil, o fato de se instaurar em uma socie-

dade um processo de agravamento da repressão e da violência sob a égide de um regime autoritário não significa, automaticamente, que as instituições religiosas se tornem mais progressistas ou modifiquem suas percepções políticas. Mainwaring assinala que a situação repressiva vivenciada por países da América Latina, *de maneira geral*, despertou mudanças na concepção política e social no meio católico. No entanto, existiram exceções, como os casos da Argentina e do Uruguai (Mainwaring, 1989, p. 132).

Em comparação ao caso brasileiro, a dinâmica das relações tecidas entre a Igreja Católica e o Estado na Argentina ao longo do século XX teria sido marcada de maneira mais intensa por um imbricamento de papéis a serem desenvolvidos pelos dois poderes, com forte ascendência dos católicos sobre as altas esferas governamentais e acentuada presença religiosa no campo social (Zanatta, 1996). Não é por acaso que, no país, sucessivos governantes reconheceram em seus discursos a marca católica que conformou a nação argentina, assim como a legitimidade moral e espiritual da Igreja. Na prática, essa retórica é traduzida pelo êxito da Igreja em impor uma agenda e fazer valer políticas públicas que correspondessem aos seus interesses, como a influência na definição de políticas do campo da educação, só para citar um exemplo.

No cenário argentino, um trabalho precursor no campo de estudos sobre a relação da Igreja Católica com o governo militar e as Forças Armadas é o de Emilio Mignone. No clássico *Iglesia y dictadura: el papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*, obra publicada em 1986, destaca o papel central desempenhado por setores da hierarquia eclesial argentina e das Forças Armadas, evidenciando o apoio público da Igreja ao projeto político repressivo do último governo militar (Mignone, 1986). A cumplicidade da hierarquia católica com o terrorismo de Estado — apontada

de maneira aguda por um católico militante e pai de uma jovem desaparecida durante a última ditadura argentina — está inscrita em um contexto mais amplo, tendo suas origens em eventos e circunstâncias anteriores que foram analisados mais recentemente por outros autores, como Zanatta.

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

Zanatta (2015) identifica o germe do amálgama do mito da nação católica na primeira metade do século XX, um processo no qual “não era a política que se emancipava da religião, e sim a religião que colonizava a política”.¹⁰ O discurso que propagou o mito da nação católica adquiriu um tom combativo, pois ao mesmo tempo em que defendia valores religiosos, identificava como ameaça o liberalismo e as ideologias de esquerda. O mito foi impulsionado a partir de um espírito de cruzada, tendo excedido o âmbito puramente militar e difundindo-se em amplos setores da sociedade ar-

¹⁰ Zanatta (2015) traça o protagonismo da Igreja nos acontecimentos seguidos ao golpe militar de 1943 devido aos laços ideológicos e institucionais estabelecidos entre a Igreja e o Exército na década de 1930.

gentina, graças sobretudo ao lugar de destaque que ocupou na imprensa e nos meios de comunicação da época.¹¹

A frente de ação gestada na década de 1930 viabilizou uma nova propulsão ao catolicismo, concedendo a ele um lugar privilegiado de influência na vida social e política. A partir daí, como assinala Rubén Dri (1987) através de sua metáfora da *cruz e espada*, “*la Iglesia y el Ejército comenzaban a transitar por senderos comunes y afines. La espada y la cruz participaban de una unión sagrada, la cruz era el espíritu y la espada representaba el poder, que estaba al servicio de los valores tradicionales*”.

Há diversos estudos na historiografia argentina que tratam da relação entre Igreja Católica e Estado, e foram muitos os autores que assinalaram a defesa da nação e dos valores católicos como elementos pertencentes a uma mesma causa, sendo a militarização e a clericalização compreendidas como duas faces de um mesmo processo construído ao longo do século XX.¹²

A proposta de um catolicismo como uma unidade entre Igreja e Estado, que supõe a participação dos católicos na vida política, se consolidou como um princípio organizador da sociedade civil, penetrando em todos os âmbitos da estrutura social. A Igreja ganhava terreno e espaço de interlocução com o Estado, ao mesmo tempo em que encontrava nas Forças Armadas um aliado na defesa dos seus interesses (Mallimaci; Di Stefano, 2001, p. 131). Embora haja escassos estudos em perspectiva comparada sobre o tema englobando o Brasil e a Argentina, a partir da análise presente na litera-

¹¹ O catolicismo contou com forte presença nas emissoras de rádio (a exemplo da *Radio Belgrano* e *Radio Splendid*, entre outras) e jornais da época, como o diário *El Pueblo* (Lida, 2012).

¹² Dentre as obras mais relevantes, destacamos: Zanatta (1996; 1999); Verbitsky (2005; 2006; 2010); Lenci (1998); Mallimaci (1988); Dri (1997); Caimari (1994); Bianchi (1997); Mallimaci *et al.* (2006).

tura disponível, é possível assumir essa linha de interpretação de maneira consistente.¹³

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

Outra observação de Bonome é em relação ao grau de autonomia da Igreja em relação ao Estado: enquanto na Argentina a Igreja compactuou com o Estado, subordinando-se economicamente ao governo; no Brasil, a Igreja teve menor dependência econômica ou política em relação ao Estado, o que lhe conferiu maior autonomia. Em outras palavras, a Igreja se mostrava atrelada economicamente ao Estado no cenário argentino. A especificidade da Igreja na Argentina

¹³ Por exemplo: Esquivel (2013), uma tese de Bonome (2008), um artigo que trata do tema em perspectiva comparada, de Sousa (2009), já citado anteriormente, e na Argentina, o artigo de Touris (2015).

se evidencia também no plano político-institucional: interessava ao Estado a união com a Igreja, desde que ela se submetesse a ele e legitimasse seus atos: era o caso da Argentina, onde a Igreja estava oficialmente inserida no Estado por meio de uma pasta ministerial intitulada: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Ela participava, além disso, da elaboração de políticas públicas, e até a eleição da hierarquia católica passava por controle estatal.¹⁴ No Brasil, a Igreja Católica esteve historicamente presente no cenário político, no entanto, funcionando sobretudo como um grupo de pressão, desenvolvendo estratégias e mobilizando discursos para influenciar a opinião pública e fazer valer seus interesses no âmbito estatal.

Não pretendo aqui explorar todas as vertentes explicativas para evidenciar os vínculos estreitos entre Estado e Igreja na Argentina ao longo do século XX; essa não é uma questão simples, uma vez que a hierarquia católica deve ser compreendida como um ator sociopolítico complexo, e a interpretação histórica dessas relações necessariamente exige um retorno a etapas muito anteriores ao século XX. Sem dúvida, a relação entre o Estado e a Igreja Católica não pode ser compreendida a partir de uma análise absolutamente linear, ela possui nuances e envolve a participação de grupos de distintas tendências políticas, um núcleo tradicionalista expressivo em afinidade com os propósitos militares, setores progressistas que sofreram duros golpes com a repressão, e

¹⁴ Inicialmente denominado Ministerio de Relaciones Exteriores na Constituição Nacional de 1853, por força da Lei n.º 3.727, de 1898, passa a ser denominado Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, e conta com uma Dirección General de Culto Católico “nexo entre el Estado y la Iglesia Católica Apostólica Romana, centraliza las gestiones que ante las Autoridades Públicas hicieren las personas jurídicas que la integran, entre otras: la Conferencia Episcopal Argentina, los Arzobispados y Obispados, los Institutos de Vida Consagrada y demás personas jurídicas eclesiásticas” (Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, s./d.; Bonome, 2008, p. 198-207).

uma maioria conservadora e um tanto hesitante, que inicialmente aderiu aos projetos militares postos em marcha e que, ao longo da década de 1970, converteu-se para posicionamentos em prol de defesa dos direitos humanos.¹⁵ Contudo, gostaria de pôr em evidência que, em perspectiva comparada, a história das relações tecidas entre Igreja e Estado — e Forças Armadas — na Argentina se manifesta através de um espaço político de influência e de uma esfera de cooperação significativamente mais amplos e decisivos do que no contexto brasileiro.

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

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

Para empreender uma análise do contexto argentino, além da bibliografia específica sobre o tema, foram consultados, em especial, os *Boletíns de la Acción Católica Argentina*, informações veiculadas nas matérias das revistas *Esquiú* e

¹⁵ No caso da Argentina, Martín Obregón (2005) realiza uma análise minuciosa sobre a adesão generalizada da Igreja Católica ao golpe de 1976 e o lugar da Igreja na estratégia de legitimação do regime militar, assim como as frágeis oposições à ditadura instaurada.

Criterio, e declarações de funcionários e representantes do governo veiculadas na imprensa. No Brasil, a investigação foi realizada principalmente a partir da consulta das atas de reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica, que se encontram no Centro Loyola de Fé e Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); as edições da *Revista Cultura Cinematográfica*, que se encontram disponíveis na Biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e a documentação do Fundo Escola Superior de Cinema (ESC), pertencente ao acervo do Centro de Memória e Pesquisa Histórica da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Ainda foram consultadas as correspondências — e suas respectivas respostas — enviadas ao serviço de censura por associações religiosas e representantes da Igreja Católica, assim como notícias veiculadas na grande imprensa.

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

De modo geral, são raros os estudos que se debruçam sobre o papel desempenhado pela Igreja Católica e pelas associações leigas no controle da produção cinematográfica, sendo o tema tratado de maneira diluída em diversos estudos.¹⁶ Apesar da aparente inexistência de obras que se dedicaram a esse tema específico, os registros sobre a atuação

¹⁶ Alguns dos mais relevantes são: *Cine rigurosamente vigilados*, livro de Hernán Invernizzi (2014); *Noches de Sano Esparciamento*, de Fernando Ramírez Llorens (2016); e *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino (2005).

da Igreja Católica no campo cinematográfico são recorrentes em estudos variados no contexto argentino, assim como é possível elencar uma quantidade considerável de artigos que tratam da relação entre a Igreja e a censura cinematográfica em diversos países latino-americanos, como Chile, Brasil, México e Colômbia, o que indica que a ofensiva católica no plano de controle e classificação de películas se reproduziu, de forma mais ou menos similar, em âmbito internacional (Cáceres Mateus, 2011; Simanca Castillo, 2005, p. 81-101; Zermeño Padilla, 2002, p. 163-183; Chaves, 2012, p. 1-10; Purcell, 2011, p. 187-201).

Na Argentina, podemos enumerar diversas entidades dedicadas a defender e difundir o que consideram valores morais universais, amplamente conhecidas como sociedades ligadas à proteção dos jovens, da família, dos menores ou ligas de *padres*, *madres* e *abuelas*. Essas entidades — que chamarei aqui de *associações católicas leigas* — certamente se constituíram em laboratórios de difusão dos valores religiosos na sociedade, atuando nos mais diversos setores: imprensa, instituições educacionais, hospitalares, emissoras de rádio.

Na medida em que ocorriam diversas transformações culturais, econômicas e sociais advindas de um movimento mais amplo no qual a modernidade era a palavra de ordem, a necessidade de se exercer maior influência nos meios de comunicação de massa se tornava uma tarefa indispensável. O incipiente desenvolvimento de uma indústria cultural e a crescente influência dos meios de comunicação social no âmbito cotidiano despertaram a atenção da alta hierarquia eclesiástica, e essa reação se traduziu em avisos de alerta e advertências endereçados aos católicos. No discurso do clero — e de setores conservadores da sociedade —, o campo da cultura e das artes era tido como o principal responsável pela propagação da imoralidade e da desvalorização da família na

sociedade. Imbuídos desse espírito evangelizador, além da criação de diversas associações leigas, os católicos, ao longo de todo o século XX, possuíram seus próprios organismos específicos voltados para o controle da exibição de filmes. Para o contexto argentino, destaca-se a experiência da Dirección Central de Cine y Teatro, um organismo criado em 1954, dentro do âmbito da Acción Católica Argentina (ACA), para realizar a classificação e indicação de filmes.

Durante a primeira metade do século XX, a mobilização católica se articulou em duas frentes: demandava do Estado um controle mais rígido da produção cinematográfica, e, ao mesmo tempo, desenvolvia a criação de organismos próprios para realizar a classificação de películas.

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

Desde os princípios do século XX, vários papas se esforçaram no sentido de estimular a criação de organizações de apostolado leigo. Esse propósito foi consolidado somente em 1922, com a primeira encíclica do Papa Pio XI, *Ubi arcano Dei consilio*, a qual enunciava a Igreja como “a única força capaz de curar a chaga do materialismo onipresente e de restabelecer as consciências na harmonia e na paz” (Papa Pio XI, 1922). É a partir desse princípio que o papa Pio XI sugeria a fundação de um movimento de âmbito mundial com ramificações em diversos países e que funcionasse como uma “extensão do braço da hierarquia eclesiástica”. Esse movimento foi chamado de Ação Católica. Em diversos países, essa missão foi encarada como um instrumento bastante oportuno, devido à presença pouco significativa do clero em certos

meios, notadamente no meio operário, considerado um dos alvos privilegiados da ação comunista. Uma vez lançados os preceitos da Ação Católica, o papa apresentou a bispos de diferentes países uma solicitação para sua instalação imediata.

As orientações de Pio XI para a atuação dos católicos nesse campo são reforçadas novamente em 1936, com a publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, onde se expressavam, de maneira mais clara e inequívoca, as preocupações eclesiais com o poder de influência do cinema na sociedade.

De maneira extremamente didática, a *Vigilanti Cura* clama aos fiéis que mantivessem “a promessa de se absterem dos filmes que ofendem a verdade e as instituições cristãs” e determinava algumas incumbências urgentes: a elaboração de “boletins regulares com a classificação dos filmes”, a “criação de juntas nacionais, ligadas à Ação Católica, a cujos membros seria confiado o delicado trabalho de classificação dos filmes” e a “organização de salas de cinemas existentes na paróquia e nas associações católicas, de maneira a garantir a essas salas filmes selecionados” (Papa Pio XI, 1936). Se, por um lado, a encíclica apresentava esse apelo dirigido a leigos e clérigos — aliás, “inclusive não só os filhos da Igreja Católica, mas distintos protestantes e ilustres israelitas” —, por outro, tecia muitos elogios ao que estava sendo produzido pelos católicos estadunidenses, referindo-se à iniciativa representada pelo Código Hays¹⁷, um conjunto de regras elaborado pela Associação de Produtores de Cinema dos Estados Unidos orientadas para a produção de filmes. Dentre outras orientações autorreguladoras, o Código Hays estabelecia que as películas não deveriam apresentar o mal de

¹⁷ O Código Hays também ficou conhecido como “Código de Produção de Filmes”. O código Hays recebeu esse nome em homenagem a William Harrison Hays, um dos idealizadores do Código e diretor da Motion Picture Association of America (MPAA). Hays também foi conhecido como o “czar da indústria cinematográfica” de Hollywood.

maneira atrativa, e sim transmitir modelos de vida corretos e bons exemplos, apresentados em uma linguagem amena, não ridicularizando a lei natural ou humana.¹⁸ Essa situação significava, na prática, uma espécie de autocensura do cinema: todos os atores, cineastas, produtores, distribuidores e roteiristas de filmes nos Estados Unidos tinham que obedecer aos ditames do Código se quisessem obter o selo de aprovação necessário para a exibição da película no cinema.

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

A encíclica *Vigilanti Cura* orientava os católicos a evitarem os filmes ofensivos e a se informarem através dos jornais acerca de “quais filmes estão permitidos para todos, quais são permitidos com reservas e quais são prejudiciais”

¹⁸ Logo nos princípios gerais do Código Hays encontra-se a seguinte orientação: “não se produzirá qualquer filme suscetível de baixar a moralidade daqueles que o verão. Assim, a simpatia do público nunca tenderá para os vícios, o pecado e o mal. Mostrar-se-á um modo de vida decente, dependendo apenas das exigências da intriga e do divertimento. Não se porá a ridículo a lei, natural ou humana, e não se promoverá simpatia por aqueles que a violem.” Entre as proibições temáticas constavam: nudez, imigração de pessoas, homicídio, prostituição, contrabando, estupro, beijos prolongados, sedução de garotas, alusão ao amor entre brancos e negros, homossexualidade, perversão sexual, masturbação, adultério, orgias, uso de linguagem profana, abortos, doenças venéreas, tráfico e uso de drogas, ridicularização do clero, simpatia pelo criminoso etc. (Hays; Quigley; Lord, 1969, p. 42).

(Papa Pio XI, 1936). A encíclica também instruiu os bispos a estabelecerem em cada país, no âmbito da Ação Católica, uma oficina responsável pelo exame e a classificação de filmes. Justamente como consequência direta da publicação da encíclica, a Acción Católica Argentina (ACA) criou imediatamente um organismo controlador com o intuito de influenciar não apenas os católicos e a opinião pública sobre o cinema, mas também a censura estatal na qualificação de espetáculos.

Criada em 1931, a Acción Católica Argentina, já na segunda metade da década de 1930, contava com mais de mil centros em diversas províncias e mais de 30 mil militantes (Mallimaci, 1992, p. 167-365). Em 1938, a Acción Católica começou a classificar filmes através do seu Secretariado de Moralidad, difundindo a classificação moral em suplementos de publicações católicas destinadas a um variado público: *Sursum* e *Anhelos* (voltados para o público jovem masculino e feminino, respectivamente); *Ideales* e *Concordia* (para adultos do sexo feminino e masculino, respectivamente).

A atuação da Acción Católica, no entanto, estava inscrita em um projeto mais ambicioso, já que consistia em um dos pilares do projeto de refundação católica, que tinha como uma de suas missões a ocupação de diversos espaços sociais, com a finalidade de aumentar a influência do catolicismo na sociedade. Pode-se dizer que, no âmbito censório, as atividades desenvolvidas pelos católicos argentinos foram pioneiras no setor de classificação de filmes: o Estado impulsionou o processo de sistematização do controle de filmes somente nas décadas de 1940 e 1950. Data de 1951 a criação da Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos, o primeiro organismo estatal de classificação de filmes em nível nacional. Ou seja, quando essa comissão foi criada, havia duas décadas que os católicos realizavam a classificação de filmes, com difusão por todo o país.

Como mencionado acima, o Secretariado de Moralidade da Acción Católica foi um organismo criado em 1938 que difundia as classificações morais dos filmes em diversas publicações católicas. Todavia, interessa-me mais detidamente a experiência da Dirección Central de Cine y Teatro porque, até meados da década de 1940, embora existissem algumas normas estatais de controle moral do cinema, não havia uma prática sistemática. A classificação moral exercida pelo *Secretariado* era de alcance mais restrito, sem pretensões de ultrapassar o mundo católico. É a partir de 1955 que o grupo da Dirección Central de Cine, sob o comando de Ramiro de la Fuente, consegue se inserir na estrutura estatal de controle cinematográfico, fazendo com que seus critérios morais fossem articulados aos interesses do Estado.

Poderíamos nos perguntar: por que a Ação Católica decidiu reforçar sua esfera de controle do mundo do cinema através da criação da Dirección? Essa não é uma questão de resposta tão simples, mas é possível arriscar duas vertentes explicativas. A primeira, voltando ao ano de 1951, quando da criação do organismo de censura estatal de nível nacional. A criação da Comisión Nacional Calificadora não envolveu os católicos em sua composição e extinguiu o trabalho das comissões de classificação de âmbito municipal, em que as autoridades religiosas e os grupos de católicos leigos costumavam exercer sua influência. Em segundo lugar, os primeiros anos da década de 1950 configuraram um momento de consolidação dos movimentos dos grupos de católicos leigos (Liga de Madres, Ligas de Padres de Família etc.), todos os grupos que eram vinculados à Ação Católica e que serviam de sustentação à Dirección de Cine. A perda da proeminência católica em 1951, o fortalecimento dos grupos católicos e a disposição — e financiamento pessoal — de Ramiro de la Fuente são fatores importantes que explicam essa nova investida católica no campo da classificação moral nesse momento, como veremos.

Em agosto de 1954, o advogado católico Ramiro de la Fuente é nomeado secretário de Moralidade da Ação Católica, e, alinhado com as diretrizes da Encíclica *Vigilanti Cura*, sua primeira medida foi a criação da Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica, na qual ocupou um lugar de destaque, liderando a associação durante um extenso período.¹⁹

Em 1956, a Dirección estava composta por 27 colaboradores que examinavam e avaliavam as estreias de filmes da Capital Federal, de Rosario, Tucumán, Mar del Plata y Necochea. A Dirección publicava quinzenalmente um folheto com a classificação de filmes que era distribuído por todo o país, com uma sinopse dos últimos lançamentos, uma lista de filmes classificados anteriormente e uma lista com uma classificação provisória das próximas estreias.²⁰

Os folhetos eram distribuídos para as diversas oficinas da Ação Católica em todo o país, contando, no ano de 1955, com 1.250 assinaturas (Boletín..., 1957, p. 18). Apesar da tiragem reduzida, é importante ressaltar que os folhetos não eram pensados para serem lidos individualmente, e sim para uma difusão coletiva nas paróquias. Em uma seção do Boletín Oficial da Acción Católica destinada à atividade paroquial, insistia-se na orientação de que os folhetos produzi-

¹⁹ De Lafuente ingressou na Juventude da Ação Católica Argentina em 1941 e teve uma participação fundamental em momentos cruciais da história argentina em que a Igreja se apresentou como um importante ator político: ele exerceu um papel central na organização do Congreso de Niños Católicos realizado em 1943 para pressionar o Estado pela incorporação do ensino religioso nas escolas estatais. Em 1955, teve uma participação decisiva na campanha católica contra o governo de Perón, motivo pelo qual foi detido durante vários meses junto com o restante dos membros da Junta Central da Ação Católica Argentina.

²⁰ Infelizmente, as justificativas das qualificações eram publicadas somente nas folhas quinzenais; elas não foram encontradas em nenhum arquivo, à exceção de um exemplar. Os guias cinematográficos continham as classificações, mas sem justificativas.

dos pela Dirección deveriam ser divulgados na cartelera²¹ de cada paróquia:

Es directiva pontificia, recientemente reiterada, la obligación de hacer y respetar la calificación moral de las películas cinematográficas. La calificación moral no es una antigualla, ni una cosa mandada guardar. Hoy es tanto o más necesaria que nunca, y debe ser cuidadosamente cumplida por nuestros militantes, como una demostración de que cuidan su salud espiritual y son fieles a la disciplina de la Iglesia. Es indispensable que su Junta Parroquial reciba la Hoja de Calificación Moral del Cine, que la ACA prepara con toda regularidad y gran esfuerzo en pro de la salud moral de la República; que esa Hoja se ponga en lugar visible, y que con ayuda de las Guías de calificación que agrupan a las películas estrenadas hace tiempo se califique adecuadamente el programa de cada sala cinematográfica. ¿Es tan difícil cumplir con esta tarea? (grifos meus)

Sem dúvida, o trabalho da Dirección consistia em um trabalho militante, totalmente alinhado com as disposições estabelecidas na *Vigilanti Cura*. Entre os anos de 1954 e 1964, as atividades da Dirección estiveram a pleno vapor e foram classificados cerca de 5.400 filmes, ou seja, praticamente todos os longas-metragens que estrearam na Argentina durante esse período (Llorens, 2016). Suas atividades eram desempenhadas por voluntários, e os custos de manutenção eram financiados pelo próprio Ramiro de la Fuente, encarregado da associação.

²¹ Uso o termo no original em espanhol na falta de uma tradução mais precisa para o português. As carteleras são os painéis nos quais se afixam avisos, anúncios e cartazes, um suporte para a difusão de mensagens de interesse público. São fixadas habitualmente nos halls de entrada das igrejas, assim como nas salas de cinema para difundir os pôsteres de filmes em lançamento.

Tabela 1. Classificação de *filmección* Central de Cine y Teatro da Ação Católica Argentina entre os anos de 1954-1964.

Boas				Ruins	
Aceitável para todos os públicos	Aceitável para adolescentes	Aceitável para adultos	Reservada	Desaconselhável	Proibida
17,8%	24,1%	33%	16,4%	5,9%	2,4%

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

A dedicação de Ramiro de la Fuente à frente do organismo era evidente, a tal ponto que o escritório onde funcionava a Dirección pertencia a ele. O escritório era um espaço bem-equipado, contava com aparelhos para exibição de filmes, atendimento telefônico, endereço postal e funcionários para atender a particulares que desejassem realizar consultas.

À frente da Dirección durante quase toda a existência dela, Ramiro de la Fuente é um ator extremamente relevante nesse cenário. Ele desempenhou um papel fundamental nas relações tecidas entre os católicos e o âmbito de controle estatal. Segundo a descrição de um pequeno livro escrito no início da década de 1970, De Lafuente era apontado como o “gran prohibidor”, concentrando em suas mãos todo o poder censório (Dos Santos, 1971).

As atividades da Dirección de Cine se concentraram entre os anos de 1954 e 1964. A partir da verificação da grande quantidade de filmes classificados durante o período de uma década de existência do organismo, é relevante questionarmos a natureza dos filmes examinados e daqueles que foram censurados. Durante uma década de funcionamento, a Dirección qualificou apenas 2,7% das películas como proibidas de um total de 5.401 filmes examinados, o que, à primeira vista, pode ser considerado um percentual relativamente bai-

xo, afinal, em dez anos, a Dirección classificou como proibidos 145 filmes.

As películas *desaconselháveis* e *proibidas* eram enquadradas no grupo de filmes ruins (*malas películas*), e, ainda assim, juntas, somavam apenas 8,3% do total. Entretanto, se verificarmos mais atentamente os dados, o baixo índice de películas proibidas pode ser interpretado a partir de outra chave: apenas 17,8% dos filmes avaliados foram considerados *aptos para todo o público*; todas as outras categorias apresentam um tipo específico de reserva, seja aceitável para adolescentes, adultos, reservada ou desaconselhável. A partir desse ponto de vista o panorama muda, e, na realidade, observa-se que apenas um índice muito baixo de filmes tinha *classificação livre*, podendo ser assistido por todo o público, sem restrição. Na tabela 2, podemos perceber o percentual de películas proibidas de acordo com o país de origem:

Observando os dados acima, chama a atenção o caso dos Estados Unidos. As películas de origem norte-americana somam quase metade das estreias no período, o que é previsível, dada a grande envergadura da indústria cinematográfica nesse país. No entanto, salta aos olhos o índice ínfimo de películas estadunidenses proibidas: apenas 0,3% de 2.525 filmes, ou seja, sete filmes. A partir desses dados, pode-se concluir que de fato as políticas de censura implantadas pelo Código Hays e pela Liga da Decência estavam se concretizando, e as películas “*malas*” estavam sob total controle. Em comparação, os filmes argentinos apresentam um índice relativamente alto de películas ruins (proibidas e desaconselháveis), 15,7%: ou seja, um em cada seis filmes era considerado negativo. Esses números dispararam no caso francês (35,4%) e, sobretudo, sueco (50,9%), países que possuíam um movimento de vanguarda no cinema explorando temáticas consideradas ousadas e subversivas, no caso da França, e uma indústria em expansão que explorava o consumo erótico-

Tabela 2. Classificação de filmes pela Dirección Central de Cine y Teatro da Ação Católica entre 1954-1964 por país de origem.

	Aceitável para todos	Aceitável para adolescentes	Aceitável para maiores	Reservado	Desaconselhável	Proibido para todos	Total de estreias
EUA	23,3%	29,9%	34,3%	10,5%	1,7%	0,3%	2.525
Itália	7,2%	11,2	34,6%	30%	14,3%	2,6%	456
Inglaterra	18,9%	26%	36,1%	17,4%	1,2%	0,2%	407
França	6%	6,8%	20,7%	31,3%	20,7%	14,7%	368
Argentina	9,6%	17,6%	34,9%	21,9%	11%	4,7%	301
Espanha	25,9%	32,6%	35,1%	3,8%	1,7%	0,8%	239
Alemanha	12,1%	21,6%	31,2%	21,2%	10%	3,9%	231
México	12,1%	26,8%	33,2%	18,4%	6,8%	2,6%	190
União Soviética	25,8%	19,4%	39,5%	12,9%	1,6%	0,8%	124
Suécia	5,5%	0%	9,1%	34,5%	20%	30,9%	55

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

co para circuito comercial, no caso da Suécia. Para dar uma noção desse contraste, enquanto apenas uma película estadounidense entre cinquenta era considerada ruim, uma entre três películas francesas o era.

Os sete filmes de origem norte-americana proibidos foram: *Yo cambié mi sexo* (1953), *La venus desnuda* (1959), *La seductora* (1949), *La mujer de Satanás* (1954), *El hijo de Simbad* (1955), *Deseo bajo los olmos* (1958) e *Propiedad privada*

(1960).²² *Yo cambié mi sexo* (no original em inglês *Glen or Glenda?*) era dirigido por Ed Wood e estrelado por Bela Lugosi, considerado um dos primeiros filmes a abordar o tema do *cross-dressing* e da transexualidade, e introduzia uma longa sequência de sonho com imagens que aludiam à prática de atos como fetichismo, estupro e sadomasoquismo. Em *La venus desnuda*, a protagonista é uma francesa adepta do naturalismo, com diversas tomadas em um campo de nudismo. As outras películas exploravam temas eróticos ou continham cenas de nudez, e, embora a justificativa para a proibição não estivesse disponível na documentação, é possível supor que as motivações tenham sido de natureza moral.²³

Dos 98 filmes de origem europeia proibidos pela Dirección, é relevante ressaltar que sete deles foram estrelados pela atriz francesa Brigitte Bardot, considerada pelo grande público um dos maiores ícones femininos da história do cinema, e, pelos setores conservadores da igreja, um símbolo de obscenidade e de decadência moral que se disseminava pelos meios de comunicação.²⁴ Dos filmes europeus proibidos pela

²² Títulos no original em inglês e ano de lançamento: *Glen or Glenda* (1953), *The naked Venus* (1959), *Madame Bovary* (1949), *Miss Sadie Thompson* (1954), *Son of Sinbad* (1955), *Desire under the elms* (1958) e *Private Property* (1960).

²³ A título ilustrativo, o filme *El hijo de Simbad* (*Son of Sinbad*, 1955) também foi proibido pelo Centro 99 Católico de Orientación Cinematográfica en La Habana, em Cuba, no ano de 1956, sob a seguinte justificativa: “*Apresiasi Artística: Tema absurdo y tonto. Realización discreta. Interpretación mediocre. Decorados de revista teatral, al igual que la ambientación. MEDIOCRE. Juicio Moral: Abundancia de bailes y actitudes totalmente inmorales. Un semidesnudo. Odaliscas con vestuarios provocativos reducidos a la mínima expresión. El protagonista es adúltero de profesión. La película es una violación constante a la virtud de la pureza. PROHIBIDA*” (Guía Cinematográfica, 1956).

²⁴ *Armas de mujer* (*Les bijoutiers du clair de lune*, 1958), *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu... créa la femme*, 1956), *Amante prohibido* (*En cas de malheur*, 1958), *Juguete de una mujer* (*La femme et le pantin*, 1960), *¿Quiere Usted bailar conmigo?* (*Voulez-vous danser avec moi?*, 1959), *La verdad* (*La vérité*,

Dirección, 17 tinham origem sueca, país mundialmente reconhecido pela sua indústria cinematográfica voltada para a produção erótica.

Na época, os mesmos filmes também foram considerados proibidos pela Liga da Decência norte-americana — organização equivalente à Dirección da Ação Católica Argentina. Em todos os casos, por se tratarem de filmes que continham cenas eróticas, vestuários ousados, diálogos considerados impróprios e temas contrários à moralidade e ao conservadorismo católico (divórcio, adultério, homossexualidade).²⁵ Essa coincidência pode nos levar a concluir que os critérios adotados pela Dirección de Cine não eram mais rigorosos do que aqueles adotados nos Estados Unidos pela Liga da Decência, e que o trabalho executado pelos católicos argentinos estava alinhado àquele desempenhado pelos católicos estadunidenses.²⁶

Em relação à produção nacional, a Dirección classificou 18 películas como proibidas, sendo cinco delas dirigidas por Armando Bó e estreladas pela “transgressora” Isabel Sarli, pioneiros do cinema erótico argentino.²⁷ Para além da questão do nu explícito, a maioria dos filmes foram proibidos porque tratavam de temas como prostituição, homossexualida-

1960), *Solamente por amor* (*La bride sur le cou*, 1961).

²⁵ A classificação da Liga da Decência dos Estados Unidos pode ser encontrada nas listas da *Legion of Decency*, 1962, e na *Legion of Decency*, 1965 (Black, 1994; Skinner, 1993).

²⁶ A única exceção encontrada foi o filme *Gervaise* (1957), proibido pela Dirección de Cine na Argentina e classificado como aceitável para adultos pela Legião da Decência.

²⁷ Os filmes argentinos proibidos foram: *La calle del pecado* (1954); *Mujeres casadas* (1954); *La bestia humana* (1957); *Dos basuras* (1958); *El trueno entre las hojas* (1958); *Sabaleros* (1959); *...Y el demonio creó a los hombres* (1960); *India* (1960); *Alias Gardelito* (1961); *Piel de verano* (1961); *El rufián* (1961); *A puerta cerrada* (1962); *La flor del Irupé* (1962); *Homenaje a la hora de la siesta* (1962); *La burrerita de Ypacarái* (1962); *Testigo para un crimen* (1963); *Lujuria tropical* (1964); *María M* (1964).

de, relações extraconjugais, ninfomania, travestismo, enfim, uma série de temas considerados moralmente condenáveis pelos conservadores católicos. No entanto, chama a atenção a proibição de dois filmes nessa lista: *Homenaje a la hora de la siesta* e *Alias Gardelito*.

Alias Gardelito é um filme representante do Novo Cinema argentino, drama que concentra sua crítica nos efeitos psicológicos que a extrema pobreza exerce sobre os personagens, explorando questões sociais como o desemprego, a marginalidade, contrabando e prostituição presentes na periferia bonaerense²⁸. Já *Homenaje a la hora de la siesta*, de Leopoldo Torre Nilson — cineasta com uma obra de corte intelectual marcada pelo progressismo, anticatolicismo, reivindicações antiburguesas e de liberdade sexual —, é um drama que conta a história de quatro viúvas de pastores protestantes queimados na fogueira por povos indígenas da Amazônia. Embora não haja nenhuma menção à Igreja Católica, em determinada cena um jornalista declara: “*a mí no me engañan, siempre hay algo detrás de la fe y el sacrificio*”, e à medida que a trama vai se desvendando, descobre-se que o suposto martírio dos padres protestantes havia sido uma farsa.

Não pretendo aqui empreender uma análise sobre o conteúdo das películas examinando as motivações pelas quais elas teriam sido proibidas. A breve sinopse, no entanto, serve para questionarmos se o componente sexual era o único

²⁸ De acordo com o agente fiscal que denunciou o filme ao Judiciário, *Alias Gardelito* “*presenta una historia de los bajos fondos de Buenos Aires, en la cual todo: caracteres, medio ambiente, escenas, es bajo, sucio, repulsivo. Los protagonistas actúan movidos sólo por miserables pasiones, triunfando, al final, sólo los más poderosos, que llegan impunemente al asesinato. Es indudable que los autores se inspiraron en ‘La dulce vita’ si bien ubicaron a los protagonistas en ambiente más sórdido aún. Pero es innegable que les faltó el talento de Fellini, aunque les sobrara inmoralidad para encarar el tema*” (Vea y Lea, 1961).

elemento que de fato justificava a proibição de um filme pela Dirección. Embora as justificativas não estejam presentes na *Guía de Dirección de Cine* — e não pude localizá-las em nenhum outro acervo —, os dois filmes, que contêm raras cenas de alcova, provavelmente foram proibidos por motivações políticas ou religiosas. Para além desses dois filmes argentinos, películas de outras nacionalidades parecem ter sido proibidas por motivações não apenas morais, como, por exemplo, *El milagro* (1947), *El tábano* (1956) e *Martín Lutero* (1953), obras cujos enredos apresentam claros questionamentos à doutrina da Igreja Católica.²⁹ Em síntese, é possível concluir que existiam outros núcleos conflitivos que estavam presentes no cinema argentino e europeu os quais a censura tinha que enfrentar, envolvendo questões políticas e religiosas.

No entanto, chamei a atenção para as duas produções argentinas, porque o lançamento dessas películas no início da década de 1960 é representativo de um movimento mais amplo no contexto latino-americano: por um lado, o desenvolvimento da indústria cinematográfica argentina (com a criação de duas agências de fomento na época, o Instituto Nacional de Cine e o Fondo Nacional de las Artes, em 1958) e o surgimento de uma vertente cinematográfica que compreendia o cinema como instrumento revolucionário, voltando-se para novos temas relacionados à denúncia e ao enfrentamento de questões sociais e políticas. Essas inflexões certamente geraram transformações na dinâmica do funcionamento da censura — tanto no organismo católico quanto no estatal. Essas conexões, inclusive, podem ser delineadas mediante a trajetória do chefe do serviço de censura da Dirección e sua designação como diretor do organismo de censura estatal, como veremos adiante.

²⁹ No original: *L'amore* (filme italiano, de Roberto Rossellini, 1948); *Ovod* (produção russa, de Aleksandr Fajntsimmer, 1955) e *Martin Luther* (produção alemã, de Irving Pichel, 1953).

Há um caso interessante que serve como ponto de partida para pensarmos a inserção da lógica católica no aparelho estatal: a proibição da exibição de *Las hijas del mercader de caballos* e de *Como se nace y se muere* (Boletín, 1956).

A criação do organismo estatal com atuação em âmbito nacional data de 1951; antes disso, as municipalidades detinham autoridade para exercer o controle da exibição de filmes, contudo, esse tipo de atividade era exercido de maneira assistemática; na maioria das vezes, sua atuação era provocada pela denúncia de particulares e o controle da produção cinematográfica não era concebido como uma política de Estado.

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

A medida de proibição da exibição dos filmes foi largamente apoiada por diversos grupos católicos. Várias associações leigas (e inclusive protestantes) apresentaram uma petição à Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación, na qual solicitavam que fosse aumentado o rigor censório com o qual eram avaliadas as películas, e que fosse restaurada a autoridade das municipalidades para a qualificação de filmes. Por último, requisitavam que as comissões fossem integradas “*no por funcionarios públicos, sino por personas representantes de los diversos núcleos culturales, educacionales, familiares etc., cuya finalidad es la elevación social y moral de la comunidad*” (Boletín, 1956). A petição era assinada por várias associações vinculadas à Ação Católica Argentina: Dirección de Cine, Liga de Madres de Familia, Liga de Padres

de Família, Liga de Amas de Casa, Obra de Protección a la Joven, entre outras.

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

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

Tabela 3. Comparação entre a classificação de filmes realizada pela Dirección de Cine da Ação Católica Argentina e pela Subcomissão Estadual (1958).

Dirección de Cine (Ação Católica Argentina)		Subcomissão Estatal	
Aceitável para todos	17,2%	Sem restrições	83,6%
Aceitável para adolescentes	24,8%	Imprópria para menores de 14 e 16 anos	7,1%
Aceitável para maiores	32,8%	Imprópria para menores de 18 anos e proibida para menores de 16 anos	3%
Reservada	16,1%	Proibida para menores de 18 anos	6,1%
Proibida	9,1%	Sem classificação	0,2%

A tabela foi elaborada a partir da classificação de 540 filmes disponível na *Guía de Dirección de Cine y Teatro* de 1965 e na revista *Heraldo del Cinematografista*. Os dados são relativos aos filmes avaliados no ano de 1958. Desse total de

mais de 500 filmes examinados, apenas dois foram classificados de maneira mais rigorosa pelo Estado do que pelo organismo católico: *El prisionero de la Bastilla* (1958) e *El tubo de la muerte* (*The snorkel*, Guy Green, 1958). Vale lembrar que a Subcomissão só podia exigir cortes, e não determinar a proibição de filmes, o que não permite estabelecer um critério equivalente para os dois organismos no quesito *proibidos*. Como já assinalado, o organismo da Ação Católica poderia determinar a classificação de uma película como proibida, mas não detinha autoridade para retirá-la de circulação ou efetuar cortes. Somente o Estado detinha a autoridade para ordenar cortes, proibir películas e efetuar a apreensão de filmes. Essas prerrogativas vão se ampliando e tornando-se mais rígidas à medida que se verifica um incremento do aparato estatal de controle cinematográfico. Se inicialmente o controle estatal era realizado de maneira assistemática e descentralizada — através das municipalidades — nas décadas de 1950 e 1960, ele passou por um processo de expansão da sua estrutura, pela intensificação da sua atuação e por um enrijecimento do arcabouço legislativo voltado para a censura cinematográfica.³⁰

Em meio a esse acalorado debate que se desdobrava ao

³⁰ As municipalidades (ou prefeituras) das principais cidades argentinas possuíam uma oficina que realizava a classificação de filmes e, por vezes, determinavam a proibição da exibição de determinado filme. Há casos inclusive em que o intendente municipal determinava a realização de cortes para que o filme estresse. No entanto, o funcionamento das oficinas se dava de maneira assistemática; sua atuação era restrita, circunscrita àquela cidade. É possível percebermos uma escalada repressiva: em 1951, foi criado o organismo estatal de âmbito nacional, a Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos (por vezes chamada de Subcomisión); em setembro de 1963, o Decreto-Lei n.º 8.205/63 autorizou o Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica a realizar cortes e o sequestro preventivo de filmes; em 1968, foi criado o Ente de Calificación, organismo que concentrava os maiores poderes repressivos direcionados ao campo cinematográfico, uma vez que, além de efetuar cortes, poderia vetar películas.

longo dos anos de 1956 e 1957, estava em jogo o delineamento da censura a ser exercida pelo Estado. Ramiro de la Fuente, então chefe da Dirección de Cine da Ação Católica, aproveitou a oportunidade para promover uma verdadeira campanha para a defesa da existência de um único organismo estatal de censura que funcionasse em âmbito nacional (De Lafuente, 1957, p. 261-265).

Em princípios de 1958, Ramiro de la Fuente foi nomeado assessor da Comisión Honoraria de Moralidad en Materia de Espectáculos, Publicaciones y Emisiones Radiales y Televisivas, do Consejo Nacional del Menor, que possuía votos na Subcomisión de Calificación do Instituto Nacional de Cine. Junto com Ramiro de la Fuente, foram designados representantes do Movimiento Familiar Cristiano e do Arcebisado de Buenos Aires. Pouco tempo depois, em 1959, foram adicionados sete membros à Subcomissão, um representante de cada uma das seguintes associações, todas vinculadas à Ação Católica Argentina: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, Movimiento Familiar Cristiano, Obra de Protección a la Joven, Unión Internacional de Protección a la Infancia e Obras Privadas de Asistencia al Menor.³¹

As mudanças estruturais no serviço de censura eram acompanhadas por uma nova legislação, que gradualmente ampliava as justificativas para que uma película pudesse sofrer cortes ou ser proibida. As palavras do jornalista e crítico de cinema Tomas Eloy Martínez sinalizam a natureza da mudança que estava em curso em relação à censura: “*en nuestra insuficiente legislación, el acento está puesto sobre lo sexual. Por lo común, las películas de violencia acaban escapando de toda acción represiva gracias a sus finales moralizadores. Las figuras delictivas son menos claras en las películas de ese tipo*

³¹ Decreto 9.960, de 4 de agosto de 1959, incorpora sete representantes de associações leigas católicas à Subcomisión Calificadora Estatal.

que en las eróticas” (Martínez, 1962, p. 22-27). Nesse sentido, além da previsão de dispositivos que protegessem a moral e os bons costumes, iam sendo adicionados à legislação itens que justificavam a censura a conteúdos relacionados à segurança nacional, perfazendo um leque cada vez mais extenso de elementos sujeitos à proibição.³²

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

Todavia, durante o mesmo período no qual os católicos passaram a compor o órgão estatal, a porcentagem de películas classificadas como “apta a todos os públicos” pela Subcomisión Calificadora Estatal descende violentamente. No ano de 1958, 83% dos filmes avaliados pelo organismo estatal foram considerados de classificação livre; em 1962, a porcentagem de filmes classificados como aptos para todos os públicos cai para apenas 30%.³³ Acredito que esses indicadores são

³² Por exemplo, o Decreto n.º 6.797, de 1961, que adiciona dispositivos relativos à censura de obras que lesionassem a soberania nacional, a ordem constitucional, as relações internacionais, as crenças religiosas, que fizessem apologia ao delito, à desonestidade, a imoralidade ou à violência.

³³ Dados elaborados a partir da *Guía de Dirección de Cine y Teatro* (1965) e da revista *Heraldo del Cinematografista*. Em 1958, 83% dos filmes foram considerados aptos para todos os públicos; em 1959, a porcentagem foi de 56%; no ano de 1960, 45%; em 1961, 34%; e em 1962, apenas 30% dos filmes avaliados pela Comisión foram considerados aptos a todos os públicos. Optei por utilizar ao longo do trabalho a nomenclatura “apta a todos os públicos” por ser a expressão mais usual em português. Em espanhol, a designação utilizada pela Dirección de Cine é “acceptable para todos”, e a CHCC e a Subcomisión utilizam o termo “sin restricciones”.

importantes para pensarmos que a incorporação de católicos ao âmbito da censura estatal implicou uma transformação importante na lógica censória. Os novos “funcionários católicos” pareciam possuir critérios muito mais rígidos do que os dos funcionários anteriores do serviço de censura estatal, mas, ao mesmo tempo, esses critérios pareciam ser perfeitamente compatíveis e convenientes com os propósitos do governo.

Talvez por isso a trajetória ascendente de Ramiro de la Fuente no âmbito estatal tenha se prolongado por tanto tempo. Importante dirigente da Ação Católica Argentina, líder da Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica e integrante da Subcomisión Calificadora Estatal, em breve De Lafuente seria indicado para a direção da Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico (CHCC), organismo estatal de controle cinematográfico criado em 1963, substituindo a Subcomisión Estatal, que funcionava desde 1957³⁴. Ali permaneceu como diretor durante uma década (desde 1963 até 1973), tendo conseguido impor sua atuação mesmo em períodos conturbados e mantido o seu posto mesmo depois da deflagração do golpe militar de 1966.

O papel ocupado por De Lafuente é bastante revelador da dimensão consensual estabelecida entre os propósitos do Estado e da Igreja Católica. É bastante sintomático que ele tenha preservado o seu lugar na direção do órgão durante

³⁴ O Decreto n.º 8.205, de 27 de setembro de 1963, modifica a Subcomisión Calificadora Estatal, transformando-a em Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico (CHCC). A cúpula da Comisión funcionava nos mesmos moldes, como um conselho composto por representantes do Ministério da Educação e Justiça, do Ministério da Defesa, do Ministério do Interior, do Consejo Nacional de Educación e do Consejo Nacional del Menor, além dos sete representantes das instituições leigas católicas. Antes de se tornar Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico, a Subcomisión funcionava como um departamento subordinado ao Instituto Nacional de Cine (INC).

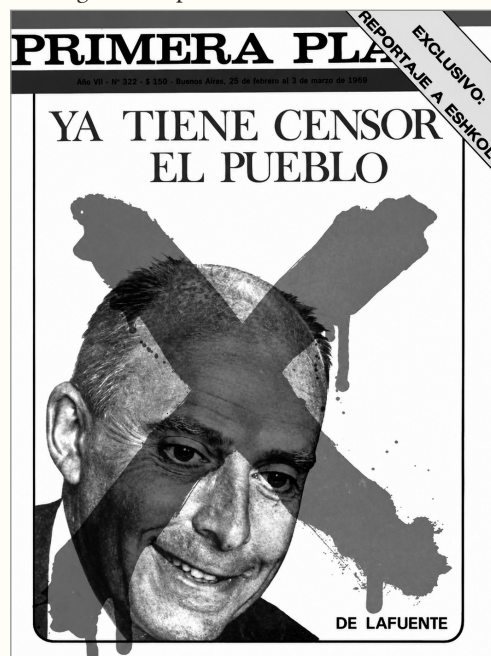
toda a vigência da *Revolución Argentina* (1966-1973). Como já sinalizado, uma das interpretações possíveis para esse arranjo seria pensar que a política e os critérios de classificação moral adotados anteriormente no âmbito das oficinas católicas estavam extremamente afinados com os projetos políticos dos militares. A batalha empreendida pelos militantes da Acción Católica contra o ateísmo, o erotismo, o peronismo e o comunismo acabavam resultando proveitosa para o governo militar, que compartilhava de valores semelhantes.

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

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

Uma vez que a Dirección de Cine da Ação Católica encerrou suas atividades, Ramiro de la Fuente começou a pôr em marcha um novo projeto para a censura, sendo um dos principais idealizadores do Ente de Calificación Cinematográfica, organismo de censura estatal a ser criado em 1969. É justamente em meio ao acirramento das disputas no campo do poder político e ideológico de fins da década de 1960 que o governo militar de fato criou o novo organismo de controle cinematográfico, através de um projeto levado a cabo por

Figura 1. Capa da revista *Primera Plana*.



Fonte: *Primera Plana*, fev. 1969.

Ramiro de la Fuente. Em 1969, a legislação que cria o Ente de Calificación Cinematográfica mantém a participação das entidades leigas na composição do órgão, e o *povo já tinha um censor*³⁵.

No editorial da revista que publicou na capa a imagem do censor católico, Ramiro Casabellas apregoava que “*fue elegido para el cargo uno de los pocos — si no el único — funcionarios con vocación y antecedentes para ejercerlo: Ramiro de la Fuente*” (De Casasbellas, 1969, p. 60-63).

³⁵ Capa da revista *Primera Plana*, edição número 322, de 1969, quando Ramiro de la Fuente foi designado diretor do Ente de Calificación Cinematográfica.

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

El nombramiento del doctor Ramiro de la Fuente [...] ha sido recibido por el gremio con cierta sensación general de alivio. Se lo califica como ‘un gran técnico’ y la encuesta realizada a ese respecto por Heraldo permite afirmar que los hombres vinculados al quehacer cinematográfico lo consideran como la persona indicada.³⁶

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

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

O período compreendido entre os anos de 1966 e 1973 — datas que assinalam a tomada do poder político pelo general Juan Carlos Onganía e o retorno ao governo constitucional — é marcado pela dinâmica de dois movimentos simultâneos: o surgimento de novos grupos de cinema militante empenhados na produção de uma série de filmes for-

³⁶ Designación de R. de Lafuente (Heraldo del Cine, 1969, p. 57).

temente comprometidos com diferentes setores políticos de esquerda³⁷ e o desenvolvimento incipiente de uma indústria cinematográfica de massa de tipo patriótico, voltada para produção de películas de exaltação aos feitos do regime militar. Ao cinema revolucionário, a ditadura respondia com a propaganda oficial. Em pouco tempo, o projeto de incentivar com políticas de fomento uma produção local em função dos objetivos que a ditadura militar associava à difusão de valores patrióticos havia resultado em um grande êxito.

Durante esse período, a legislação também é adaptada para cercar os conteúdos políticos explorados no cinema: pela primeira vez se legisla sobre o controle da exibição de filmes em cineclubes e em circuitos alternativos — um âmbito que o Estado sempre havia se eximido de regular. Em fins da década de 1960, também se estabeleceu a obrigatoriedade de que os funcionários do Instituto Nacional de Cine denunciassem perante a Justiça todos os cineastas que cometessem apologia ao crime em suas produções. Como relatava de maneira ácida a matéria da revista *Siete Días Ilustrados* sobre as novas prerrogativas dos censores,

la parábola del ascenso de poder de los censores, parece cumplida: ya no sólo pueden calificar, cortar, prohibir todo lo que deseen, sino enviar a la cárcel a cualquier distribuidor, productor o guionista que se atreva a solicitarles permiso — en privado — para exhibir los frutos de una mentalidad sospechosa de pecado. (¡Ufa..., 1969)

O final da década de 1960 na Argentina foi se tornando

³⁷ Refiro-me a filmes como *La Hora de los hornos* (1968), *Informes y testimonios* (1973), *Ollas populares* (1968), *Operación masacre* (1973), *Los traidores* (1973), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1974), *La Revolución Justicialista* (1971) e *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) e outros que podem ser inseridos em uma produção que começou a compreender — e praticar — o cinema como arma política.

cada vez mais violento. Os levantes populares que se sucediam em diversas províncias do país — cujo episódio mais significativo foi o *Cordobazo*³⁸ —, cada vez mais próximos da atuação das organizações guerrilheiras que se organizavam em fins da década de 1960, expressavam, de maneira manifesta, o conjunto de tensões que vinham se acumulando ao longo do ongniato. Pode-se dizer que, nesse período, “o político” passa também a ocupar um papel fundamental no campo da cultura.

Durante o breve interregno democrático marcado pela *primavera camporista* em junho de 1973 e pelo golpe de Estado de março 1976, a direção do órgão de censura foi ocupada por dois personagens bastantes distintos: Octavio Getino (1973-1974) e Miguel Paulino Tato (1974-1979).

Octavio Getino foi um cineasta marcado por uma trajetória intensa e por uma carreira diversificada nas décadas de 1960 e 1970 na Argentina. Um dos idealizadores do Cine Militante Argentino e cofundador do mítico grupo Cine Liberación, Getino fez parte de uma geração de cineastas latino-americanos das décadas de 1960 e 1970 que passaram a conceber o cinema como prática descolonizadora e instrumento de resistência cultural estratégico na luta anti-imperialista. A militância política o conduziu para além das lentes das câmeras, e entre agosto e dezembro de 1973, em meio a um período turbulento da história argentina, marcado pelo retorno do governo peronista ao poder, Getino foi designado diretor temporário do Ente de Calificación.

Além da militância política e da vasta experiência no campo cinematográfico, Getino foi um dos pioneiros no campo de investigação da História do Cinema Argentino e

³⁸ Chama-se *Cordobazo* ao episódio de levante das classes operárias e estudantis ocorrido na cidade de Córdoba em 1969, de forte impacto no desgate do regime militar, tendo se tornado uma referência nacional para as mobilizações sociais contra o governo militar no poder e o patronato.

escritor profícuo, tendo produzido uma vasta obra sobre a indústria cultural argentina e o cinema latino-americano. Em *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, uma das obras de referência sobre o cinema argentino, Getino assinala o lugar central ocupado pela Igreja Católica como uma instituição de tradição histórica na defesa da “moral” e dos “bons costumes” que conseguiu impor sua presença nos mais diversos âmbitos da vida social, desde o campo da educação até os meios de comunicação de massa, passando também pelo cinema:

Podríamos afirmar que la Iglesia Católica fue, y continúa de algún modo siendo, la institución que mayor interés puso en la Argentina en el estudio, análisis y política de orientación ideológica para la producción y difusión de películas. Mientras que el interés del Estado se redujo esencialmente al control de los problemas industriales y comerciales para el fomento de la actividad privada, la Iglesia tuvo especial injerencia no sólo en la definición de orientaciones ideológicas generales, sino que controló directa o indirectamente las estructuras oficiales ocupadas de determinar aquello que los argentinos podían ver o no. (Getino, 2005, p. 123)

A fala de Octavio Getino em meados da década de 1970 é um importante testemunho do lugar central ocupado pelos católicos na lógica censória argentina. À luz do desmantelamento da Dirección, a Ação Católica perdia sua própria trincheira de combate, e precisava desenvolver estratégias para agir sob o âmbito estatal e manter o seu poder de influência. Como vimos nas páginas anteriores, os católicos pareceram cumprir essa meta de maneira exitosa.

A partir do golpe de 1966 e à medida que se delineava o tortuoso caminho rumo ao retorno do peronismo em 1973, o Ente de Calificación Cinematográfica passava a incorporar novos membros à sua equipe, muitos deles provenientes da Secretaría de Inteligencia del Estado. Se antes a repressão

estatal voltada ao cinema restringia-se à ação censória, tendo como foco a proibição de películas contrárias à moral e aos bons costumes, e estava atenta aos conteúdos políticos e religiosos que ofendiam o regime vigente, a partir do golpe de 1976 ela passa a ter uma dimensão mais física, resultando no exílio, na prisão e no desaparecimento daqueles — inclusive cineastas — que se opuseram aos ditames do *Proceso* (Varea, 2006; Invernizzi; Gociol, 2006; Insaurrealde, 2005, p. 682-727).

Os anos que antecederam o golpe militar de 1976 foram marcados por eventos que, de alguma maneira, sinalizavam o agravamento dos tempos que estavam por vir. Em 1971, o presidente Levingston decreta a proibição e o sequestro do filme *Ni vencedores ni vencidos, México, la revolución congelada*, de Raymundo Gleyzer, foi proibido pelo Ente de Calificación, e *Una mujer, un pueblo* também, por pedido do *ministro del Interior*, Arturo Mor Roig. Julio Ludueña, que havia filmado *Alianza para el progreso* na clandestinidade e com seus próprios recursos, recorda que uma noite o exibia clandestinamente em um apartamento, quando “*aparecieron primero dos tipos en un Falcon y luego llegaron camiones y se llevaron a todos presos*” (Pécora, 2014). Ludueña foi detido e acusado pela Lei n.º 17.401 de repressão ao comunismo; a partir daí, partiu rumo ao exílio.³⁹

³⁹ De acordo com o artigo 1º da Lei n.º 17.401, de 22 de agosto de 1967, de “*Represión al comunismo*”, “*serán 126 calificadas como comunistas, con las consecuencias establecidas en los artículos 6º y 9º de la presente, las personas físicas o de existencia ideal que realicen actividades comprobadas de indudable motivación ideológica comunista. Podrán tenerse en cuenta actividades anteriores a la presente ley*”. De acordo com essa lei, qualquer pessoa classificada como comunista por parte da Secretaría de Informaciones de Estado estaria inabilitada para requerer cidadania, ocupar cargos públicos e exercer a docência, dentre outras restrições. Essa lei também previa a punição por porte de material de propaganda comunista (jornais, revistas e folhetos) e práticas de difusão do comunismo (distribuir panfletos, colar cartazes nas vias públicas, escrever ou pintar slogans políticos nos muros e paredes).

Os embates polêmicos envolvendo a proibição de filmes e a Igreja Católica perduram nesse período. Um exemplo é o caso da proibição de *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, e o périplo até a autorização da sua exibição em território argentino. *Teorema* desembarcava na Argentina depois de uma grande polêmica em torno do seu lançamento na Europa. Em março de 1969, o filme foi exibido no Festival de Cinema do Rio de Janeiro. Os jornais argentinos mencionavam o impacto que havia provocado o filme no público brasileiro e alimentavam nos leitores grandes expectativas sobre a sua iminente estreia na Argentina.

Após assistir a *Teorema* em 1969, Ramiro de la Fuente publica a sua classificação como proibida para menores de 18 anos e estabelece os cortes a serem realizados na película para permitir a sua exibição. Apenas um dia depois de expedido esse certificado, o Ente de Calificación Cinematográfica determina o recolhimento das cópias para uma segunda avaliação (Análisis, 1970, p. 53-56). Em uma segunda sessão de exibição na qual estiveram presentes Guillermo Borda, *ministro del Interior* do governo de Onganía; Victor Rodríguez, tenente coronel do Exército; e o capitão da Armada Héctor Padilla, suspende-se o certificado de exibição e ordena-se a proibição do filme em todo o território nacional, dada a grande polêmica que havia provocado na Europa. Após diversas apelações por parte dos distribuidores, todas elas indeferidas, em 4 de abril de 1970, é promulgada a Lei nacional n.º 18.691, destinada exclusivamente a proibir a exibição da película em todo o território nacional — um recurso sem antecedentes na Argentina.

De Lafuente teve um papel de destaque no desenvolvimento do sistema de controle da produção cinematográfica desde fins da década de 1950, mas, certamente, como vimos, não estava sozinho. Havia outras instâncias de controle e grupos de pressão, e esses atores não reduziam sua atuação

somente a supervisionar a produção e a exibição comercial de filmes. Sobretudo a partir de meados da década de 1970, os informes da Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) permitem entrever, ao menos parcialmente, a relação estabelecida entre os órgãos de repressão e o serviço de censura, revelando também o papel dos grupos religiosos, militares e políticos envolvidos na lógica de produção de suspeita e perseguição aos “subversivos” no campo cultural⁴⁰.

Os informes da DIPBA possuem natureza preventiva, contêm poucos registros de sequestro de obras contrárias ao regime, assim como uma listagem de pessoas e organizações consideradas potencialmente subversivas. À polícia interessava mais a perseguição de indivíduos de esquerda militantes em organizações políticas, sociais e culturais ou de comunistas infiltrados do que propriamente ações voltadas ao controle de obras proibidas⁴¹. Apesar do controle das produções culturais não ser a preocupação prioritária do Serviço de Inteligência, é possível pensarmos a existência de uma rede para as quais as polícias locais serviam como um “agente executor” para as ações que envolviam a espionagem, apreensão ou detenção de pessoas e obras que manifestavam oposição ou resistência ao regime instituído. Essas relações serão analisadas no segundo capítulo deste trabalho,

⁴⁰ A Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires funcionou entre os anos de 1956 e 1998, realizando espionagem política de pessoas e organizações no âmbito da província de Buenos Aires. O acervo da DIPBA está aberto à consulta pública desde 2003 e é gerido pela *Comisión Provincial de la Memoria* (La Plata).

⁴¹ Os comunistas infiltrados aparecem por vezes na documentação como criptocomunistas. De acordo com Patricia Funes (2007), os criptocomunistas “ocultan su verdadera ideología tras otra aparente, actúan en sectores políticos, sociales, gremiales, culturales, científicos, deportivos, etc. Son los más peligrosos de todos, pues son verdaderos agentes de propagación, pues tras la aparente finalidad llevan adelante su verdadera ideología que es la comunista”.

onde será abordada a dinâmica de funcionamento do Ente de Calificación Cinematográfica, organismo de censura estatal na Argentina responsável pelo controle da produção cinematográfica até o ano de 1983. No segundo capítulo, permanecerá presente a preocupação com a dinâmica advinda das relações tecidas entre a Igreja e o Estado, no entanto, restrita somente ao âmbito de atuação do organismo de censura estatal em funcionamento de 1969 a 1983, uma vez que a partir de meados da década de 1960 a prática censória se centraliza nas mãos do Estado e as oficinas de censura católicas vão se tornando cada vez menos atuantes, até o momento em que encerram suas atividades por completo.

Antes de iniciar o segundo capítulo, tratarei a seguir de algumas questões relativas ao poder de influência exercido pelos católicos no controle de filmes e das relações estabelecidas entre as associações leigas e o serviço de censura estatal no Brasil, chamado Divisão de Censura de Diversões Públicas. Sem dúvida, as orientações proferidas pelo Vaticano na primeira metade do século XX — a exemplo da encíclica *Vigilanti Cura* — e o trabalho de classificação efetuado pela Liga da Decência nos Estados Unidos também tiveram consequências no cenário brasileiro. No Brasil, o Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira, criado no âmbito da Ação Católica em 1938, foi o organismo formado majoritariamente por representantes de associações leigas para realizar a classificação moral de filmes.⁴²

⁴² Ao longo das décadas de 1940 e 1950, o órgão responsável pela classificação moral de filmes teve o seu nome alterado e suas atribuições ampliadas: Secretariado de Cinema e Imprensa, 1941; Secretariado de Cinema e Teatro, 1945; Departamento de Cinema e Teatro, 1946; Secretariado Nacional da Ação Católica e, nele, o Serviço de Informações Cinematográficas, em 1950. Em 1953, é criado o Centro de Orientações Cinematográficas, sob a direção do padre Guido Logger, e em 1954, a Central Católica de Cinema, já depois da extinção de todos os departamentos da Ação Católica Brasileira (Logger, 1959, p. 11-12; Reis Júnior, 2008).

Além de funcionar como um guia moral de cinema para os católicos, o Secretariado Nacional tinha como um dos seus objetivos “entrar em entendimento com os poderes competentes a fim de que seja oportunamente melhorada a legislação referente aos problemas criados pelo cinema no meio social” (Campelo, 2007). Assim como na Argentina, a oficina de censura da Ação Católica no Brasil também foi responsável pelo exame de filmes cuja classificação era publicada quinzenalmente no Boletim do Serviço de Informações Cinematográficas e distribuída para jornais e revistas de grande circulação em várias cidades do país.

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

Esse último questionamento será abordado a partir da análise de uma seleção de fontes bastante relevante, que não está disponível para o contexto argentino: as correspondências enviadas por representantes da hierarquia católica e de associações leigas para o serviço de censura. A análise dessas cartas, além de oferecer uma perspectiva interessante e distinta do contexto argentino, pode ajudar na construção de uma análise comparativa que seja capaz de fornecer uma melhor compreensão sobre o papel desempenhado pelos católicos na dinâmica censória de filmes nas duas ditaduras militares.

Eu vos saúdo, Censura: Igreja Católica e sua influência no Brasil

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

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

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

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

Em 17 de novembro de 1988, o polêmico filme finalmente estreava nos cinemas da cidade do Rio de Janeiro com a presença de oficiais militares dentro e fora das salas. A presença dos militares, “misturados aos espectadores na plateia e nos banheiros”, configurava uma medida de segurança preventiva “devido aos sérios incidentes causados por católicos no exterior — como incêndios e quebra-quebra nos cinemas, bombas de gás lacrimogêneo e coquetéis molotov” (PM vigia..., 1988).⁴³ Enquanto isso, em São Paulo, o prefeito Jânio Quadros ordenou a interdição de oito cinemas que exibiam o filme alegando falta de higiene nos banheiros e falhas de segurança nas salas (A última..., 1988). Em tom de revanche, muitos cinemas substituíram *A última tentação de Cristo* e colocaram em cartaz o filme erótico *As monjas pecadoras*. Em Brasília e Aracaju, os maiores proprietários do circuito comercial de cinemas nas cidades suspenderam suas programações, assim como o Grupo Severiano Ribeiro, maior cadeia de cinemas do Brasil, com 80 salas de cinema, anunciou que não exibiria a película (Donos..., 1988). Uma vez que as redes de cinema de Brasília decidiram pela não exibição do filme, alunos da Universidade de Brasília (UnB) pertencentes ao Cineclube da UnB desafiaram a decisão das redes particulares e organizaram sessões no cinema da universidade, enquanto o reitor da Universidade Federal Fluminense (UFF), atendendo a pedidos da Arquidiocese de Niterói, decidiu re-

⁴³ Em outubro de 1988, em Paris, houve um grande incêndio criminoso em pleno *quartier-latin*: o alvo foi o cinema Saint-Michel, incendiado enquanto exibia *A última tentação de Cristo*. O incêndio feriu treze pessoas e trinta suspeitos foram detidos.

tirar de cartaz a película que estava em exibição no Cinearte da UFF (Reitor..., 1988; UnB..., 1988).

As discussões em torno de *A última tentação de Cristo* continuaram a estampar diversos jornais e a animar manifestações nas ruas de diversos estados do país. Pedidos de liminar contra a exibição da película foram impetrados no Supremo Tribunal Federal, um deles suscitado por Maria Cora Bonclaro, que alegava que o filme faria parte de um complô do sionismo internacional para denegrir os valores cristãos e fazer “propaganda de aberrações sexuais para apodrecer e dominar nossas moças” (Salas..., 1988, p. 76).

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

bajular comunistas, socialistas, bruxos, homossexuais, bichas loucas, aidéticos, invasores de terra, assassinos e assaltantes, estes protegidos das “pastorais da terra” enfim, toda a vil canalha que atormenta a sociedade moderna. E ficam de bico

calado quando o cinema americano produz e distribui filmes, como o que vem aí. “A última tentação de Cristo”, ao qual se seguirá outro, no qual Jesus é amante homossexual de São João, o Evangelista. (Macedo, 1988)

Apesar das enfurecidas acusações do jornalista contra a omissão da Igreja, na realidade, a frente católica não esteve de braços cruzados. A orientação para que os fiéis se abstivessem de ver o filme fazia parte dos sermões e constava nos boletins de acompanhamento das missas em diversas cidades do país. A Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB) lançou um documento em que considerava o filme de Scorsese uma blasfêmia contra Cristo e um desrespeito à verdade histórica, já que a obra contrariava a Bíblia. Dom Eugenio Sales, arcebispo do Rio de Janeiro, publicou um anúncio nos principais jornais afirmando que a arquidiocese não aprovava meios violentos para resguardar o direito do respeito à fé; no entanto, alertava: a Igreja “exime-se de qualquer responsabilidade por atos que decorram do ultraje a Jesus Cristo. [...] A autoridade civil, por sua própria missão, deve assumir as consequências de exibição de ‘A última tentação de Cristo’” (Nota oficial..., 1988).

Já o arcebispo de Curitiba, Dom Pedro Fedalto, afirmou que o filme era pornográfico e que os cristãos, “em sã consciência”, não poderiam assistir ao filme: ao contrário, deveriam protestar contra sua exibição (Dom Pedro..., 1988). E seu apelo foi prontamente atendido pelos fiéis. Em diversas cidades, grupos católicos se reuniram em frente aos cinemas portando faixas e cartazes para protestar contra a exibição do filme.

A última tentação de Cristo entrou em cartaz no Cine São João, em Porto Alegre, em 17 de novembro de 1988. Alarmados com a confusão que a estreia do filme estava causando no país e preocupados com as ameaças de bomba recebidas por telefonemas anônimos, os donos do cinema

na capital gaúcha contrataram seguranças e requisitaram apoio da Brigada Militar para se prevenir dos protestos contra o filme e de possíveis atos de vandalismo às dependências da sala de cinema. Apesar da presença de seguranças e policiais, um grupo de manifestantes carregando cartazes se concentrou na porta do cinema para protestar contra *Scorcese, o herege*.

No centro de Curitiba, cerca de 500 pessoas se reuniram em protesto com cartazes que associavam a imagem de Scorcese à encarnação do Diabo (*Tentação...*, 1988); no Rio de Janeiro, cerca de três mil pessoas compareceram à celebração da missa na Catedral de São Sebastião, onde organizaram uma represália contra a “ofensa do filme *A última tentação de Cristo*”. Depois da missa, cerca de trezentos fiéis saíram da Igreja em procissão carregando cartazes até o cine Metro Boa Vista, onde distribuíram terços e folhetos (*Católicos...*, 1988). Em São José dos Campos, cinquenta freiras da Congregação das Pequenas Missionárias de Maria Imaculada se manifestaram contra a exibição do filme no Cine Center, entoando cânticos religiosos e orações na porta do cinema (*Freiras...*, 1988). Em março de 1989, em Feira de Santana, conclamadas pela Rádio Católica da cidade e comandadas por padres, centenas de pessoas acompanhadas por carros de som se mobilizaram para impedir a estreia do filme no Cine Timbira, e não recuaram nem mesmo diante da presença de um contingente da Polícia Militar. Para além de palavras de ordem, os manifestantes substituíram os letreiros luminosos do título do filme na fachada do cinema pela frase “Cristo é Deus” e deixaram claro que fariam novas manifestações caso o cinema tentasse realizar novas sessões (*Católicos...*, 1989). Podemos ver, na figura 5, manifestantes reunidos na porta do Cine São João, em Porto Alegre, empunhando cartazes em protesto contra a exibição do filme *A última tentação de Cristo*.

Figura 2. Manifestantes protestam contra exibição do filme *A última tentação de Cristo*.



Fonte: Acervo Agência RBS.

Apesar da grande polêmica, sob o signo da nova Constituição Federal de 1988 e da extinção da censura de diversões públicas, *A última tentação de Cristo* recebeu o certificado de classificação indicativa para maiores de 18 anos e foi exibida, inicialmente, apenas em Salvador, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Curitiba, no circuito de 16 salas pertencentes à United International Pictures, detentora dos direitos de exibição do filme no Brasil (Salas..., 1988, p. 110). O caso envolvendo a estreia do filme de Scorcese revela que, mesmo às vésperas do fim da censura, houve uma significativa reação de diversos setores da sociedade contra a sua exibição, motivada sobretudo por princípios morais. A Igreja Católica, além de mobilizar os fiéis para que boicotassem a película, promoveu uma verdadeira cruzada para dificultar a exibição do filme em todo o país.

Nem bem assentou a poeira sobre a polêmica envolvendo o último filme de Scorcese, uma nova onda se levantou

e a Arquidiocese do Rio de Janeiro tentou negociar com a direção do Centro Cultural Cândido Mendes que a exposição *Interferências*, de Beatriz Berman, não se realizasse, uma vez que a obra da artista contava com 25 aquarelas cujo tema principal eram imagens de santos (Artes Plásticas, 1988). Em 1989, durante o carnaval carioca, a Beija Flor perdeu um pouco da suntuosidade do seu espetáculo ao abrir o desfile das escolas campeãs com um estranho carro alegórico exibindo uma enorme imagem do Cristo Mendigo envolto em lonas negras e uma inscrição: “mesmo proibido, olhai por nós” (O Cristo..., 1989). Essa impactante entrada da Beija Flor na Avenida foi provocada pelo cardeal do Rio de Janeiro, D. Eugenio Sales, que conseguiu na Justiça uma liminar para proibir a exibição da alegoria do Cristo Redentor no desfile.

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

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

As questões levantadas acima talvez possam ser percebidas, em contornos mais definidos, ao analisarmos a dimensão e o alcance da atuação dos católicos na esfera censória e sua capacidade de aproximação e ingerência no âmbito estatal. A estratégia a ser desenvolvida nesse percurso do texto se propõe a empreender essa análise a partir de eventos e pontos específicos que se desenrolaram em meados do século XX, selecionados de modo a estimular uma reflexão sobre as relações entre católicos e a censura estatal em comparação com a dinâmica delineada para o contexto argentino. Para atingir essa pretensão, optei por percorrer três eixos principais: primeiramente, abordar o papel da Ação Católica no campo da censura cinematográfica a partir da publicação da encíclica *Vigilanti Cura* (1936); em segundo lugar, destacar a atuação de determinados personagens — sobretudo os católicos leigos — no âmbito estatal; por fim, analisar iniciativas católicas voltadas para o cinema no campo da imprensa e da educação, tendo como foco a abordagem de duas experiências específicas, a *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963) e a Escola Superior de Cinema, da Universidade Católica de Minas Gerais (1961-1970).

Assim como na Argentina, no Brasil, a promulgação da encíclica *Vigilanti Cura* constitui um ponto de inflexão na trajetória adotada pela Igreja Católica em relação às atividades cinematográficas. Na realidade, é possível perceber a repercussão da encíclica em uma chave mais ampla,

uma vez que significou mudanças importantes no direcionamento da orientação da Igreja em relação ao cinema em diversos países.

A indicação do surgimento da *Vigilanti Cura* como importante demarcação temporal na trajetória da Igreja Católica no campo da cultura cinematográfica está formulada no recente estudo desenvolvido por Geovano Moreira Chaves, que chama a atenção para a existência de duas fases distintas relativas à política de orientação dos católicos ao longo da primeira metade do século XX.⁴⁴ O autor nos diz que a primeira fase vai do início do século XX até meados de 1930, período marcado, de um lado, pela popularização do cinema e pela consolidação das produtoras e estúdios cinematográficos estadunidenses, e, de outro, pela mobilização de papas e intelectuais católicos na construção e difusão de um discurso teórico que sustentasse as posturas conservadoras da Igreja no campo cinematográfico (Chaves, 2018, p. 19-20). A segunda fase, que interessa mais particularmente para esta pesquisa, remete à oficialização, internacionalização e direcionamento das práticas dos católicos em relação ao cinema levados a cabo a partir de meados da década de 1930. Nesse sentido, a promulgação da *Vigilanti Cura*, em 1936, pode ser considerada um divisor de águas, já que “o texto da encíclica apresentou elementos que atenderam aos anseios dos grupos

⁴⁴ Outra divisão temporal possível para se pensar a atitude da Igreja diante do cinema é proposta por Michel Lagrée. Seriam quatro fases distintas. Inicialmente, a Igreja considera o cinema como uma distração inocente (até 1914); julga-o um instrumento perigoso durante a década seguinte; e procede a um período de reavaliação, acolhendo a sua utilização (1925-1940). Por fim, o período entre os anos de 1945 e 1960 seria marcado por uma “idade de ouro”, tanto do ponto de vista do número de salas católicas quanto da mobilização de cineclubes e da publicação de revistas especializadas. Essa periodização, apesar de apresentar semelhanças com o caso brasileiro, foi pensada para o caso específico da França. De qualquer modo, para os objetivos da tese, interessam-me sobretudo a terceira e quarta fases (Lagrée, 1999, p. 276; Chaves, 2018).

organizados da primeira fase, e, logo após, serviu também como guia para as atitudes tomadas pelos grupos que movimentaram a segunda fase” (Chaves, 2018, p. 20). É justamente a partir das orientações voltadas exclusivamente para o âmbito cinematográfico definidas na encíclica que devemos analisar as iniciativas nesse terreno postas em marcha pela Ação Católica Brasileira, fundada em 1935.

Antes de me debruçar sobre a análise da frente de ação para o cinema organizada pela Ação Católica Brasileira, gostaria de apresentar uma consideração adicional: por que a Igreja Católica, nesse momento, voltava toda a sua atenção para o cinema, importando-se com ele a ponto de promulgar uma encíclica específica sobre o tema? Por que não verificamos a mesma dinâmica em outros campos, como o teatral ou musical, ou, pelo menos, por que não foi promovida uma investida na mesma intensidade em relação a estes? Esse questionamento provavelmente não pode ser solucionado através de uma resposta única, categórica. É possível, no entanto, apontarmos algumas chaves de interpretação, incorporando a dimensão temporal histórica em que está inscrito o surgimento da *Vigilanti Cura*. A concepção da alta hierarquia eclesial em relação ao poder do cinema e ao impacto moral e psicológico que poderia ter sob os indivíduos está evidente no próprio texto da encíclica. Nas palavras de Pio XI, percebemos que o fascínio pelo cinema e a inquietude diante dele andavam juntos.

Não se encontra hoje meio mais potente do que o cinema para exercer influência sobre as multidões [...]. O poder do filme está no fato de que ele fala por meio da imagem viva e concreta. Esta é recebida com gosto e sem fadiga pela alma, mesmo que seja rude e primitiva. O cinema é na realidade uma lição direta que, para o bem ou para o mal, ensina a maioria das pessoas por razões mais concretas que abstratas. (Papa Pio XI, 1936)

Não empreenderei uma longa discussão acerca dos impactos e das recepções da imagem fotográfica e do surgimento do cinema a partir do final do século XIX, nem me deterei sobre o fascínio proporcionado pelo registro da ação em movimento. Gostaria, no entanto, de destacar um elemento central no contexto do surgimento e da afirmação da atividade cinematográfica, observado por Walter Benjamin já nas primeiras décadas do século XX no clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*: o cinema, como representante máximo do status de arte como fenômeno de massa.⁴⁵ Sem nos determos aqui nas implicações teóricas e políticas e nas repercussões da interpretação de Benjamin sobre as articulações entre cinema e arte, é importante destacar que o cinema é diretamente vinculado ao seu valor de exposição, ou seja, do ponto de vista social, o cinema apresenta uma guinada de caráter coletivo, um alcance de audiência extraordinário, além do potencial de um poderoso aparelho publicitário, de amplitude jamais experimentada por nenhum outro produto cultural anteriormente concebido. Podemos ter como foco, portanto, duas dimensões fundamentais do cinema apontadas por Benjamin: a amplitude da sua audiência e sua função propagandística. A percepção de Benjamin ao associar o cinema às máquinas publicitárias dos regimes fascistas se mostra extremamente aguçada, afinada com o clima político que se descortinava à época. Lembremos que, enquanto Benjamin redigia *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em 1935, Leni Riefenstahl, a “cineasta de Hitler”, rodava o famoso documentário *O triunfo da vontade*, peça-chave na divulgação e legitimação da ascensão do regime nazista e da exaltação da raça ariana.

⁴⁵ Para Benjamin (1994, p. 166), o cinema, semelhante à fotografia, traz em sua configuração a reprodutibilidade técnica, e por isso, dirigida às massas.

Naquele momento, a potencialidade do cinema — seja como instrumento ideológico, propagandístico, de entretenimento — era percebida e mobilizada por distintos setores sociais, e a Igreja Católica era um deles. Se, em um primeiro momento, os católicos interpretaram o advento do cinema como uma ameaça da modernidade, corruptora dos valores morais e familiares, em pouco tempo essa percepção foi transformada radicalmente e o cinema passou a ser visto não apenas como um dispositivo a ser controlado (e censurado) pela Igreja, mas como um território a ser conquistado e convertido em aliado. A encíclica *Vigilanti Cura* é um chamado para o alistamento de católicos dispostos a atuarem no campo cinematográfico em diversas frentes de ataque: “é sobremaneira conveniente que vós, Veneráveis Irmãos, exerçais uma vigilância especial sobre a indústria cinematográfica em vosso país” (Papa Pio XI, 1936), convocava Pio XI. Com efeito, autoridades civis, eclesiásticas, leigos e organismos estatais desempenharam ao longo do século XX um importante papel no âmbito do controle moral do que era produzido — e assistido — no cinema.

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

e classificação de filmes; a elaboração de boletins regulares com a classificação dos filmes; e a organização de salas de cinemas existentes nas paróquias e associações católicas (Papa Pio XI, 1936).

Assim como a Ação Católica Argentina criou o Secretariado de Moralidad atendendo à diretriz da *Vigilanti Cura* voltada para a criação de juntas nacionais, a Ação Católica Brasileira criou, no mesmo ano de 1938, o primeiro organismo católico oficial destinado a tratar da questão cinematográfica: o Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira.

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

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

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

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

Em 1941, o Secretariado de Cinema da ACB funcionava de acordo com a seguinte estrutura organizacional: uma Diretoria; um Conselho Consultivo e um Conselho Executivo, dividido em três departamentos (Associações, Paróquias e Escolar), e cada Departamento possuía um chefe nomeado pela Diretoria, escolhido, geralmente, entre indivíduos pertencentes aos diversos grupos leigos associados à Ação Católica (ACB, 1941).

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

róquias, ou pelo menos com três paróquias em casos de “subúrbios distantes e despovoados”.⁴⁶

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

Um dos protagonistas a circular no âmbito do Secretariado de Cinema da ACB foi o intelectual católico Jonathas Serrano. Militante no campo religioso desde a juventude, Jonathas Serrano ocupou funções de liderança em diversas entidades católicas e tornou-se um renomado intelectual, tendo produzido uma vasta bibliografia sobre temas relacionados ao cinema, à educação e ao ensino de História.⁴⁷ Formado em Direito pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, Jonathas Serrano, além de jurista, dedicou-se ao ensino de História e atuou como docente no Colégio

⁴⁶ Na ata referente à organização do Departamento de Associações, são elencados ainda outros grupos: Juventude Católica Brasileira; Juventude Feminina da Ação Católica Brasileira; Federação das Congregações Marianas; Ligas Católicas; União das Filhas de Maria; Confederação Nacional dos Operários Católicos; Juventude Operária Católica; Juventude Estudantil Católica e associações não federadas (ACB, 1941).

⁴⁷ Algumas das principais obras de autoria de Jonathas Serrano na área de Educação e Teoria e Metodologia da História são: *Epítome de História Universal* (1913); *Metodologia da História* (1917); *Filosofia do Direito* (1921); *A Escola Nova: uma palavra serena em um debate apaixonado* (1932); *História do Brasil* (1931); *Epítome de História do Brasil* (1933); *História da civilização* (v. I em 1933, v. II em 1939, v. III em 1938, v. IV em 1934 e v. V em 1935); *Como se ensina história* (1935); *Antologia Brasileira* (1942); *História da Filosofia* (1944). Publicou *Cinema e educação* (1931), em coautoria com Francisco Venâncio Filho; e ainda diversos romances, contos e poesias, como *Evangelário* (1907), *Coração* (1913), *A montanha de Cristo* (1932), *Ludovico* (romance, 1932), *Esta vida que passa* (1938), *O chalé e outros contos* (1938) e *Farias Brito* (1939).

Pedro II. Ocupou vários cargos comissionados no Ministério da Educação durante as gestões de Francisco Campos e Gustavo Capanema, no primeiro Governo Vargas (1930-1946), e participou como membro de importantes instituições, como o Conselho Nacional de Educação, a Comissão Nacional do Livro Didático, e a Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Além da militância católica leiga e dentre tantas atividades em instituições políticas, acadêmicas e culturais, Jonathas Serrano destacara-se como poeta e crítico de cinema, atuando como colaborador para as revistas católicas *A Ordem*, do Centro Dom Vital, e *Vozes*, de Petrópolis, além de ter sido colunista no jornal *O Tagarela*.

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

A Igreja Católica se mostrava, então, disposta a dialogar com o Estado, e a voz dos intelectuais católicos repercutiu

sobretudo no campo da educação e da cultura, espaços nos quais a experiência histórica pautada no conservadorismo e na moralidade católicos fornecia subsídios para uma ação mais imperativa.⁴⁸ Jonathas Serrano não foi um protagonista solitário nessa empreitada, ele atuava em meio a diversas instituições que serviam de laboratório para a difusão desse discurso e junto com um prestigiado círculo de intelectuais católicos leigos — Alceu Amoroso Lima, Van Acker, Leonel Franca, Everardo Backheuser, Pedro Anísio.

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

Ele desempenhou uma importante função no governo federal na década de 1930, tendo não apenas participado da elaboração do decreto que nacionalizava o serviço de censura cinematográfica e regulamentava o uso de filmes na instrução pública, como também ocupado o cargo de representante do Ministério da Educação e Saúde na Comissão de Censura, criada pelo mesmo Decreto n.º 21.240, em 1932.⁴⁹

⁴⁸ Em 1931, Getúlio Vargas baixou um decreto instituindo o ensino religioso facultativo em escolas públicas. No mesmo ano, Vargas deu pelo menos mais dois indícios de que estava disposto a colaborar com a Igreja e a promover uma relação política amistosa com os católicos: o reconhecimento de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil e a inauguração da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro (Schwartzman, 2001, cap. 5, p. 3).

⁴⁹ Antes desse decreto, o “exercício censório” e a proibição de filmes no Brasil eram geralmente realizados através da ação da polícia de cada localidade. A comissão de censura criada em 1932 era composta: a) por um representante do chefe de Polícia; b) por um representante do Juízo de Menores; c) pelo diretor do Museu Nacional; d) por um professor designa-

Jonathas Serrano manteve-se como integrante da Comissão de Censura Estatal até 1934, quando a jurisdição da Comissão foi transferida do Ministério da Educação para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores. É com a experiência acumulada ao longo desses anos no âmbito censório estatal e na atuação em diversos grupos católicos leigos que o nome de Jonathas Serrano estará mais uma vez presente como principal formulador do anteprojeto de criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo no fim da década de 1930. Um inequívoco indicativo do forte prestígio que gozava no meio estatal é que seu nome foi um dos cogitados pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para presidir o Ince em 1937 (Souza, 2001, p. 153-181). Se, por um lado, nesse ano Jonathas Serrano não assume a presidência do Ince — Roquette Pinto foi designado para assumir o cargo —, por outro, ocupará, em 1937, dois relevantes postos no âmbito estatal e religioso: foi nomeado para o Conselho Nacional de Educação e assumiu a presidência do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira.

Com a breve biografia esboçada acima, tive por objetivo fornecer a dimensão da trajetória e a proeminência desse personagem em meio aos diversos projetos políticos, educacionais e culturais implementados durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. O que interessa a esta investigação, em particular, é justamente trazer à tona o papel desempenhado por Jonathas Serrano como engajado intelectual católico e sua articulação em importantes setores responsáveis pelo controle cinematográfico no governo varguista. Sem dúvida, sua formação como intelectual católico produziu um discurso conservador que orientou a prática censória cinematográfica. Seu entusiasmo em relação ao cinema e a crença no potencial transformador de um cinema educativo era tão

do pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e e) por uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação (Brasil, 1932).

consistente a ponto de se dirigir, em 1939, ao cardeal do Rio de Janeiro, Dom Sebastião Leme, sugerindo a criação no Brasil de um culto à *Notre Dame du Cinéma*, semelhante ao que havia sido iniciado pelos franceses no início da década de 1930 — com uma denominação, claro, melhor adaptada aos trópicos: Nossa Senhora do Bom Cinema (Arquivo Nacional, 1939).

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

A ação repressiva, o combate ao mau cinema, é uma necessidade que se impõe. Não resolve, porém, satisfatoriamente o problema. A ação positiva, a produção, a circulação, a recomendação dos bons filmes é dever inadiável dos que amam a Arte, a Educação, a Cultura, digna do nosso século. (Serrano, 1935, p. 138)

A missão a ser cumprida, diante da enorme abrangência e influência alcançadas pelo cinema, se dividia em duas frentes: uma de repressão ao “mau cinema”, e outra propositiva, de difusão, produção e incentivo ao “bom cinema”. Apesar de ter se voltado para as questões cinematográficas ao longo da sua passagem em diversos grupos católicos leigos, Jonathas Serrano anunciou, logo no início da década de 1930 — quando nem existia no Brasil uma entidade oficial católica ou estatal de censura cinematográfica —, que a responsabilidade da constituição de um projeto de cinema educativo não poderia ficar restrita somente ao âmbito religioso. Ele ainda alertou para o fato de que enquanto não houvesse apoio oficial para esses empreendimentos, a iniciativa popular, a ação da imprensa e a própria Igreja Católica não poderiam desanimar da “grande cruzada” de difundir um cinema educativo no país, afinal,

não faltam ocasiões e meios para que a iniciativa de cada um de nós se possa exercer com real proveito social: abstenção de qualquer auxílio, direto ou indireto, a filmes prejudiciais; crítica rigorosa e reprovação enérgica de quaisquer tentativas desvirtuadoras do caráter artístico e educativo do cinema, ainda que se mascarem sob falsos aspectos científicos e pseudoestéticos: propaganda entusiástica do que for digno de estímulo; interesse pela questão complexa do cinema educativo, estudando-o e acompanhando os progressos constantes da técnica, a fim de cooperar na grande cruzada de modo eficiente e eficaz. (Serrano; Venâncio Filho, 1931, p. 136)

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

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

O nome de Humberto Mauro aparece nas atas de reunião do Secretariado de Cinema da ACB como membro do Conselho Consultivo a partir de 1941, depois que ele havia sido convidado por Roquette Pinto em 1936 para integrar a equipe do Instituto Nacional do Cinema Educativo (ACB, 1941). Na opinião de Maria Lúcia Morrone, nesse momento, essa escolha representou uma relevante aproximação entre Igreja e Estado em assuntos cinematográficos e educacionais. Como veremos mais adiante, nas próximas décadas, Humberto Mauro ainda marcará presença em outras importantes iniciativas católicas para o cinema.

Ao trazer à tona nomes de personagens como Jonathas Serrano e Humberto Mauro, tive a intenção de ilustrar a participação de intelectuais vinculados a organizações ca-

tólicas com um trânsito importante na esfera governamental. A ideia é, a partir dessas posições, refletir sobre a trama complexa que envolve a circulação de intelectuais em diversos espaços destinados a exercer controle sobre o cinema, seja ocupando cargos públicos, relacionando-se com a alta hierarquia católica e a cúpula governamental, seja atuando em instituições católicas leigas. Apesar de não haver me debruçado na formulação de uma análise detalhada através do cruzamento de nomes dos integrantes do Secretariado de Cinema da ACB e sobre a eventual ocupação de cargos públicos por eles, acredito que a agência desses dois personagens contribui para um entendimento mais amplo e para uma perspectiva conjuntural das relações envolvendo o Estado e a Igreja Católica nesse período. Arriscando-me em um exercício de operacionalização das categorias de Pierre Bourdieu, poderíamos pensar que a experiência acumulada no campo do conhecimento cinematográfico funciona como *capital cultural*, um recurso de poder nas mãos de determinados intelectuais cuja posse permite a movimentação e a circulação desses agentes em determinados espaços sociais — nesse caso específico, religiosos e estatais.⁵⁰ É importante lembrarmos que durante a década de 1940, e mesmo de 1950, escolas, institutos e cursos voltados para a formação de profissionais do cinema eram muito escassos, e certamente a experiência e o conhecimento adquiridos pelos católicos nesse setor foram um importante material aproveitado na constituição de outras instâncias dedicadas ao controle cinematográfico. Apesar de ter situado nas páginas anteriores

⁵⁰ O conceito de capital cultural desenvolvido por Bourdieu (2013, p. 105-115) é extremamente abrangente e com múltiplas dimensões interpretativas; valho-me dele aqui como um dos tipos básicos de *capitais* interdependentes (econômico, social e simbólico) que remete ao recurso ou à estratégia de poder associado à posse de determinadas informações, conhecimentos e competências que funcionam como um mecanismo fundamental na mobilidade social e institucional dos agentes detentores.

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

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

Em 1941, apenas três anos depois de sua fundação, o Secretariado de Cinema da Ação Católica expandia sua área de atuação e começava a classificar também obras na área do teatro e da radiodifusão.⁵¹ Apesar dessas novas atribuições, o Secretariado de Cinema se ocupou do campo cinematográfico como atividade principal, tendo classificado, até o fim do ano de 1942, cerca de duas mil películas e 40 peças de teatro (ACB, 1942). Uma vez que o objeto desta pesquisa é a censura cinematográfica — e sob pena de desviar-me excessivamente do rumo que tracei —, concentrarei o foco de análise nesse

⁵¹ Em vista da expansão do seu campo de atuação, em 1941, o Secretariado de Cinema da Ação Católica altera sua denominação para Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica. Em 1945, a nomenclatura é alterada novamente para Secretariado de Cinema e Teatro, e, em 1946, por fim, adota o nome de Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. Apesar de estar ciente dessas mudanças nas funções designadas ao organismo, optei por adotar, neste estudo, somente a primeira denominação (Secretariado de Cinema) e a última (Departamento Nacional de Cinema e Teatro), o que deixa o texto mais fluido, isto porque considero que são denominações que possuem mais afinidade com o objeto da pesquisa, pois refletem momentos de mudanças mais relevantes no campo da censura cinematográfica.

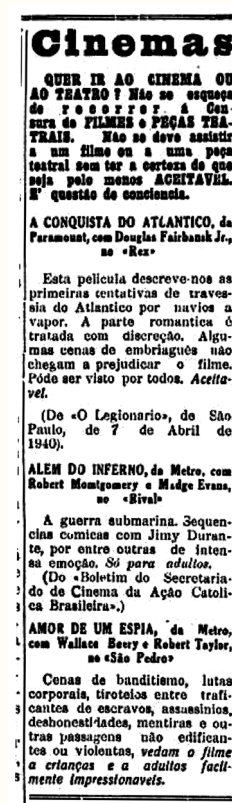
campo específico, embora reconheça que uma pesquisa que contemple os diversos âmbitos de atuação da Ação Católica traria, sem dúvida, contribuições relevantes para uma compreensão mais sofisticada acerca da ação desse organismo no período.

Uma das funções mais importantes do Secretariado de Cinema da ACB era a produção e divulgação de boletins semanais com a classificação moral dos filmes distribuídos em território nacional. Os boletins com as críticas morais dos filmes foram concebidos de maneira a atingir uma ampla difusão: à medida em que eram confeccionados, eram enviados para os três departamentos do Secretariado de Cinema e distribuídos em diversas paróquias, escolas e associações católicas. Além dessa distribuição mais direta, realizada quase sem intermediários (com o Secretariado arcando com os custos de produção e distribuição), o boletim era transmitido através de programas de rádio e ainda poderia ser entregue mediante o pagamento de uma pequena taxa a título de assinatura para particulares, revistas e jornais. Nas atas do Secretariado de Cinema são mencionados com frequência pedidos de diversos lugares do país para a remessa dos boletins.

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

Com efeito, a repercussão dos boletins parecia atingir um vasto alcance, e os critérios avaliativos dos censores do Secretariado de Cinema pareciam ser compartilhados por diversos setores da sociedade. O conceituado serviço de classificação moral executado pelos censores do Secretariado de Cinema serviu aos propósitos da própria Divisão de Censura e Diversões Públicas, órgão de censura estatal. Não foram raras as visitas de censores do DCDP às dependências do Secretariado de Cinema da Ação Católica solicitando a utili-

Figura 3. Boletim de cinema do Secretariado da ACB.



Fonte: *A Ordem*, 04 ago. 1941.

zação dos boletins no âmbito de programas realizados pelo governo. Uma dessas visitas foi a do censor e “amigo do bom cinema” Augusto Joaquim de Sant’Anna.

A convite do Sr. Presidente compareceu à reunião o Dr. Augusto Joaquim de Sant’Anna, antigo cineasta e amigo do bom cinema que solicitou nosso concurso para que a Divisão de Cinema, de cuja comissão é membro integrante, se utilize das nossas

classificações para os filmes a serem exibidos nas escolas da prefeitura. O concurso solicitado não só foi aceito como mereceu unânimes aplausos dos presentes.⁵² (ACB, 1940)

A relação entre a classificação moral levada a cabo pelos católicos leigos e os desígnios da DCDP, como veremos, irá se tornar ainda mais íntima. Até 1948, os censores do Secretariado de Cinema assistiam às películas que estavam em cartaz e elaboravam as avaliações morais, que eram posteriormente discutidas em reuniões semanais com a presença da diretoria. Somente depois dessa deliberação, a classificação dos filmes era encaminhada para ser mimeografada e distribuída. Como mencionei, esse era o processo de produção e difusão dos boletins até 1948. A partir desse ano, pode-se dizer que o Secretariado de Cinema adentrou em uma nova fase, “reorganizando suas atividades de modo a atingir o objetivo de orientar os católicos e conseguir a elevação cultural e moral dos espetáculos cinematográficos e teatrais” (Ofício circular, 1948). O Secretariado muda até mesmo a sua denominação, passando a se chamar Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira, assumindo uma terminologia mais abrangente e típica da burocracia estatal.

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

Em 6 de maio de 1948, o presidente Eurico Gaspar Dutra baixa um decreto autorizando entidades especializadas e educativas “interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos” a exercerem a função de assistência à cen-

⁵² Ao mencionar a “divisão de cinema”, o redator da ata refere-se provavelmente à Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda, a quem cabia a censura prévia de filmes na época.

sura prévia estatal.⁵³ Em outras palavras, instituições que detinham notório conhecimento e experiência no terreno das diversões públicas poderiam auxiliar o órgão estatal no serviço de censura. O Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira se encaixava nesse perfil e passava agora, *oficialmente*, a prestar serviços ao Estado. A concessão estatal de fato foi bem recebida entre os católicos, como deixa claro a ata de reunião do Departamento, que informa sobre o novo status alcançado pelo grupo:

Passando-se à Ordem do Dia, foi comentado o Decreto nº 24.911, de 6 de maio, assinado pelo Sr. Presidente da República, autorizando a assistência aos trabalhos de censura prévia às entidades especializadas e de fins educativos, interessados na elevação do nível dos espetáculos públicos. O Departamento Nacional de Cinema e Teatro, que se enquadra dentro do artigo, habilitou-se perante o Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores, pedindo a concessão para a assistência da censura prévia para a sua diretoria pelo ofício cuja cópia foi arquivada. Enviou também o Departamento, telegrama de congratulações ao Sr. Presidente da República e Ministro da Justiça. (ACB, 1948)

Como anunciado pela Diretoria do Departamento de Cinema e Teatro, a aproximação com a esfera estatal “foi uma

⁵³ O Decreto n.º 24.911, de 6 de maio de 1948, altera a redação do artigo 134 do Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, passando a vigorar com a seguinte redação: “Art. 134. O Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores poderá autorizar a assistência aos trabalhos da censura prévia, em caráter permanente ou ocasional, e representantes de entidades especializadas, e de fins educativos ou morais, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos, sem ônus para o Tesouro, e sem que isto importe em qualquer intervenção nos trabalhos da censura. *Parágrafo único.* A Secretaria do S. C. D. P. comunicará, com a devida antecedência, às entidades de que trata este artigo, o horário e local das exhibições prévias e dos ensaios gerais.”

grande conquista”, que acarretou mudanças na dimensão da reestruturação produtiva dos censores católicos. Estes deveriam ser atualizados acerca das novas “normas para a censura prévia dos filmes” e devidamente orientados sobre a “maneira de proceder em face da censura oficial”:

Sobre a “maneira de proceder em face da censura oficial”, determinou-se: a maior delicadeza e respeito para com a turma da censura policial. Falar o menos possível. Quando interpelados sobre o filme, dizer que não devemos nos externar individualmente, senão em conjunto com o departamento. Entrada e saída na hora certa. Tomar nota do roteiro, antes, ou durante a exibição. (ACB, 1948)

Em relação ao aspecto técnico da elaboração da crítica moral de películas, estas deveriam ser classificadas de acordo com as categorias de *recomendável, para todos, aceitável com restrições, para adultos, para adultos com restrições, prejudicial e desaconselhável*, e o exame dos censores deveria seguir as seguintes diretrizes:

Nas críticas, devemos considerar a ideia central da peça. Considerar o filme sobre 3 aspectos: artístico, pedagógico e moral. Quanto à parte artística, considerar o cenário, a interpretação, o som, e a fotografia. Quanto à parte pedagógica, considerar a influência do assunto no público; e moral, procurar justificar a classificação moral. (ACB, 1948)

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

Se ao longo da década de 1940 é possível perceber uma movimentação no sentido de aproximação da prática cen-

sória católica com o âmbito estatal, é a partir de 1948 que essa tendência se torna mais evidente, com a incorporação da classificação moral de filmes realizada por censores do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da ACB ao serviço de censura exercido pelo Estado. Como esclarece o padre Guido Logger:

Desde 1948 gozamos da licença para assistir à censura prévia, feita na capital federal pela Polícia de todos os filmes que entram no Brasil. O acesso de um serviço católico às sessões de censura prévia do Estado é um fato único no mundo, verificado no Congresso do “*1 Office Catholique International du Cinéma*”, em 1954, na Colônia. No mundo inteiro, a censura católica assiste à estreia do filme num cinema lançador e somente depois pode dar a sua cotação moral. (RCC, 1959, p. 12)

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

O Departamento Nacional de Cinema e Teatro encerrou suas atividades em 1950, tendo sido extinto juntamente com outros departamentos da Ação Católica Brasileira. A atividade de censura cinematográfica e classificação moral de filmes é retomada através do Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), o serviço de censura da Central Católica de Cinema, organismo criado dentro da estrutura da Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB-1952). A recomposição da prática censória católica no início da década de 1950 teria sido marcada, portanto, pelo declínio da posição privilegiada

ocupada pela Ação Católica no episcopado e pela ascensão de uma entidade de natureza eclesiástica, a CNBB. Considero que a perda de influência da esfera de ação institucional dos católicos leigos no campo cinematográfico, a partir desse momento, seja fundamental para pensarmos a dinâmica assumida pela Igreja Católica perante a censura durante os anos de ditadura militar, tema que será retomado nos capítulos seguintes.

Neste momento, caberia a seguinte questão: os militantes do Serviço de Informações Cinematográficas não continuaram presentes nas atividades realizadas no âmbito da censura federal? Essa é uma questão que não tem uma resposta simples. Não consegui encontrar nenhum trabalho de referência sobre o SIC; ele é mencionado *en passant* em alguns artigos, teses e dissertações, sempre de maneira rápida e superficial. Não pude localizar a documentação produzida por esse órgão, que tinha sede no Rio de Janeiro, e imagino que esse material deva estar sob a guarda de alguma instituição da Igreja Católica, mas não disponível para consulta. Em face dessa falta de fontes, o que não me permite construir uma hipótese mais consistente, arrisco conjecturar que o SIC tenha se distanciado do âmbito estatal de controle cinematográfico, pois não encontrei nenhuma menção a ele nos documentos produzidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. Imagino que, se essa relação tivesse se perpetuado, o organismo de censura federal que funcionou durante a ditadura militar teria produzido algum registro sobre essa passagem. Justamente por isso, sustento aqui que, no caso brasileiro, observamos uma aproximação dos censores católicos com a esfera do Estado, mas esta foi uma relação apenas contingencial. Claro, não é pelo fato de ser circunstancial que se torna um elemento irrelevante para esta análise, pelo contrário: considero-o fundamental para se perceber as complexidades

e construir uma reflexão mais sofisticada sobre as relações tecidas entre Igreja e Estado nesse período.

Ao identificarmos o trânsito de censores católicos dentro da esfera estatal e a apropriação pelos censores federais do *savoir faire* aperfeiçoado nas oficinas católicas de classificação de filmes, suscita-se a seguinte questão: a aproximação dos católicos com o âmbito estatal, verificada sobretudo a partir de 1948, não invalidaria uma das hipóteses centrais aqui defendidas, de que os católicos no Brasil configuraram um grupo de pressão apartado do Estado no campo da censura cinematográfica? Não acredito que comprometa essa hipótese, uma vez que sustento que os católicos permaneceram afastados das práticas de censura exercidas em âmbito estatal durante a ditadura militar. O fato dos censores católicos e censores federais terem se aproximado durante determinado momento revela a existência de um espaço de colaboração, mas provavelmente essa experiência chega ao fim com o processo de centralização da censura de diversões públicas a partir do início da década de 1960, como veremos adiante.

Pelo que é possível constatar por meio da literatura especializada, a partir de 1957, sob a liderança do padre Guido Logger, o Serviço de Informações Cinematográficas da CNBB torna-se mais atuante no campo de classificação moral de filmes e se mantém em atividade até 1975.⁵⁴ O SIC possuía uma estrutura organizacional composta por uma comissão de 13 a 15 membros, dentre médicos, advogados, mães de família, professoras e assistentes sociais, além de um único sacerdote, que respondia perante o Episcopado — o próprio padre Guido Logger, diretor da Comissão de classificação de filmes (Logger, 1959, p. 12).

⁵⁴ Além de Guido Logger, a avaliação moral era realizada também por Ronald Monteiro, crítico de cinema. Na documentação, constam as seguintes iniciais referentes aos nomes dos outros censores: L.S.F., F.I, F.H e F.B.

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

É composta por elementos que possuem cursos especiais para o julgamento de filmes, sendo eles pais e mães de família, médicos, advogados, professores e estudiosos dos problemas sociais do cinema. Eu sou o único sacerdote. Cada crítico tem o seu dia de censura. Os julgamentos dos filmes são feitos imediatamente, e, na ocasião do lançamento, são resumidos no Boletim da Associação de Pais de Família do Rio, sendo mais tarde mimeografados e mandados para as capitais de todos os estados e para todos a quem possa interessar. O SIC mantém ainda um fichário para atender a todas as solicitações que lhe são enviadas, principalmente do interior, onde os filmes demoram mais a serem exibidos, também para o caso de reprises. (Logger, 1957)

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

A nossa equipe assiste ao filme e logo depois comunica ao Centro o título do filme e a sua cotação. Mais tarde envia a sua crítica completa com os motivos das restrições para esta ou aquela categoria de espectadores. No Centro (Palácio S. Joaquim, Rua da Glória, 446), comparamos a cotação dos nossos censores com a cotação católica de outros países. Temos informações da Legion of Decency, dos Estados Unidos, da C.C.R.T, da França, da C.C.C., da Itália, da C.A.C.C., da Bélgica, da K.F.C, da Holanda, da C.C.O.C, de Cuba. Se a divergência da cotação dos nossos censores for grande será necessário estudar o assunto pessoalmente com eles e ver suas razões. As críticas completas são incluídas no Boletim do SIC, saindo duas vezes por mês e enviado aos nossos correspondentes nos Estados, mais ou menos 250, para a divulgação oportuna em suas cidades ou zonas. (Logger, 1959, p. 12)

Assim como o Secretariado de Cinema da ACB, a Central Católica de Cinema tinha como um dos seus principais objetivos a organização e difusão da classificação moral dos filmes lançados em território nacional, e orgulhava-se de ter classificado, durante o ano de 1959, 744 películas.⁵⁵ Similar ao procedimento adotado pelo Departamento de Cinema e Teatro da ACB, as classificações elaboradas pelo SIC eram publicadas regularmente em boletins e semanalmente no Boletim da Associações dos Pais de Família do Rio de Janeiro, além de serem distribuídas via remessa postal para assinantes, gratuitamente em paróquias e escolas e republicadas em jornais e revistas.⁵⁶ Um diferencial do SIC foi a publicação de catálogos que reuniam todas as cotações de películas realizadas durante determinado período. O primeiro Catálogo Geral de Filmes, publicado em 1958, continha a avaliação de 1.827 películas classificadas entre os anos de 1955 e 1958. O segundo volume do catálogo foi publicado em 1959, com a cotação de 548 filmes classificados entre os meses de julho de 1958 e julho de 1959. O terceiro foi publicado em 1960 (referente ao período de 1959-1960, com 707 filmes classificados), e o quarto, em 1961 (referente a 1960-1961, com 851 cotações). Apesar de uma quantidade substancial de películas classificadas, o diretor da comissão de censura do SIC queixava-se da falta de pessoal para realizar o trabalho. Segundo Guido Logger, a tarefa de classificar um filme custava ao censor cerca de três a quatro horas, incluindo o tempo de deslocamento até a cabine, o tempo de projeção do filme, fora *trailers*. Diante dessa dificuldade, o padre se questionava “quantas pessoas, casadas ou solteiras, donas de casa ou homens que trabalham com possibilidade de sacrificar uma manhã ou uma

⁵⁵ Do total de 744 filmes classificados, 304 eram produções estadunidenses (Centro Loyola de Fé e Cultura, 1959).

⁵⁶ Os boletins do SIC eram regulares, mas não havia uma periodicidade exata: de modo geral, eram publicados de dois a três boletins por mês.

tarde inteira? E essas pessoas ainda devem conhecer bem o cinema, ter instrução e formação moral e religiosa segura” (Logger, 1959, p. 12).

Apesar das queixas do padre Guido Logger, através da análise da compilação dos catálogos produzidos pelo SIC constata-se que foram examinados, entre os anos de 1955 e 1961, o volume de quase 4 mil películas. Durante esse período, os censores do SIC realizavam um processo de censura prévia juntamente com os censores do Serviço de Censura do Estado (SCDP), assistindo aos filmes junto com a equipe da censura federal. Essa dinâmica é radicalmente alterada com o início do processo de centralização e aperfeiçoamento da censura de diversões públicas posto em marcha pelo governo a partir do início da década de 1960. Com a inauguração da nova capital em 1961 e a transferência da administração federal do Estado da Guanabara para Brasília, a aliança oficial formada entre censores católicos e censores estatais estava desfeita. Nos anos subsequentes, o SIC prossegue exercendo a prática censória, mas em intensidade menor do que a observada nas décadas anteriores. Entre 1965 e 1967, classificaram-se cerca de 200 filmes por ano, e, por fim, em 1967 foi extinta a classificação moral do SIC, de acordo com a orientação da Assembleia Geral do OCIC em 1966. As inflexões ocorridas a partir do golpe de 1964, no entanto, serão retomadas no próximo capítulo.

Antes de encerrar este capítulo, gostaria de apresentar mais duas importantes iniciativas no meio cinematográfico vinculadas à Igreja Católica na primeira metade do século XX: uma, referente ao campo da imprensa, e a outra, no campo acadêmico. Essa abordagem será realizada a partir do estudo de duas experiências que — não por mera coincidência — tiveram lugar na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Nessa cidade, tivemos um dos mais importantes cineclubes católicos do país, marcado por uma intensa atividade

e responsável pela formação de uma cultura cinéfila na cidade. Junto à Ação Católica, a *Revista de Cultura Cinematográfica* e a Escola Superior de Cinema são trazidas a este estudo como espaços em que foram mobilizados discursos, práticas e representações sobre o cinema, conformando um ambiente multifacetado no qual o catolicismo desenvolveu estratégias de ação e influência na sociedade.

A *Revista de Cultura Cinematográfica*, iniciativa da União dos Propagandistas Católicos em parceria com o Cine Clube Belo Horizonte, “atendendo aos apelos do Papa Pio XII pela criação de órgãos moralizadores do cinema e difusores do bom espetáculo cinematográfico” (*Revista de Cultura Cinematográfica*, 1957a, p. 77), foi um importante instrumento não apenas de informação acerca das últimas estreias no mundo do cinema, mas de formação e educação cinematográfica entre os leitores. Diferentemente dos boletins — com cotações direcionadas para um público não especializado —, a revista fundada em 1957 era uma publicação de natureza mais densa, com em média 80 páginas de conteúdo e que explorava as novas correntes e teorias do cinema e produzia elaborados ensaios e críticas cinematográficas. Apesar do caráter intelectual e da proposta de debater questões estéticas, técnicas e críticas a respeito da produção fílmica, a revista possuía linguagem acessível, formato de bolso, impressão em tipos grandes e evidente preocupação pedagógica.

O posicionamento da revista em relação à necessidade da existência da censura — e da ação católica — justificava-se, fundamentalmente, em um discurso moralizador e na convicção da incapacidade do espectador de julgar, por si próprio, a inconveniência de uma película. Como esclarece a matéria “Possibilidades e limites da verdadeira cultura cinematográfica”, tecnicamente, o espectador poderia tirar proveito de qualquer produção cinematográfica. No entanto, ele carrega uma série de *limitações*, dentre elas, idade, sexo,

maior ou menor atividade imaginativa e emocional, temperamento, desequilíbrio psíquico. Em vista dessas *limitações* — sobretudo inerentes à juventude — resultam duas condutas complementares: a primeira relacionada à censura; a segunda, à formação do espectador.

Compreende-se perfeitamente o papel da censura: o seu papel consiste em afastar aqueles filmes cuja influência se julgue pernicioso ou proibir determinadas passagens que possam ser nocivas à assistência. [...]. A missão da censura é preventiva. Sua finalidade é moralizar as sessões cinematográficas e zelar pela formação do homem em todos os sentidos, afastando de nossas telas filmes que, pelo seu enredo, impeçam o desenvolvimento normal das nossas crianças e jovens. (Revista de Cultura Cinematográfica, 1959a, p. 1)

Estava claro, para os católicos, que o ato de exercer a classificação moral de películas não configurava uma “censura católica”. Como esclarece, de maneira controversa, o padre Guido Logger, a censura não supõe apenas a classificação de filmes em diversas categorias de acordo com a faixa etária, mas também “o direito de cortar cenas condenáveis e até filmes inteiros. E isso é tarefa do Estado” (Logger, 1959c, p. 11). E, em fins da década de 1950, com o desenvolvimento de uma precursora indústria da pornochanchada no país, os católicos consideravam ter razões de sobra para demandar uma censura mais rígida por parte do Estado. Em 1957, na edição inaugural da revista, Geraldo Fonseca, secretário da revista, expressava sua preocupação com a suposta escalada de imoralidades que se propagava nos meios de comunicação, e tecia duras críticas em relação à negligência da censura estatal:

A situação atual do cinema no Brasil está a impor a imperativa atenção daqueles que prezam essas coisas hoje relegadas para o terreno da esquisitice: moral, cultura, arte etc. [...]. Hoje,

escudados em amparos governamentais, tem os picaretas arvorados em cineastas no Brasil, campo aberto para as suas in-críveis e audaciosas investidas. [...] O importante é produzir. Semanalmente mais. Entulhar a mentalidade dos brasileiros com a pornografia falada pela boca dos Ankito, Carequinha, Oscarito e outros diminutivos que diminuem a cultura no Brasil. O Sr. Lulu de Barros com uma equipe bastante treinada em indecentes reboleios, cantores de rádio que deveriam estar mais entregues ao seu aprimoramento artístico, imitadores de homossexuais, com a pior classe de elementos da técnica cinematográfica, produz agora a mancheias. Filme não falta. Piadas indecentes — o povo gosta, o govêrno as permite nos filmes e a Censura declara: “livre” — “Boa qualidade”, “Assinado”, “Fulano de tal”, “Chefe do SCDP”. E assim, com jeito vai, a picaretagem avançando na bilheteria. (Fonseca, 1957, p. 53)

Embora no período em que a matéria foi escrita já houvesse uma colaboração oficial dos católicos com a censura federal, percebemos por meio das queixas de Geraldo Fonseca que provavelmente nem todos os filmes eram analisados em conjunto pelas duas instâncias, religiosa e estatal. Ou, ao menos, que havia grandes divergências entre as classificações realizadas nos dois âmbitos. Ao que parece, os critérios morais da censura federal eram menos rígidos do que aqueles adotados pelos católicos: o SCDP, por exemplo, licenciava “livremente uma dessas picaretagens intitulada *Baronesa Transviada*” (Fonseca, 1957, p. 53). Geraldo Fonseca, no entanto, vangloriava-se da incisiva reação mineira à classificação de *Baronesa Transviada*: “os mineiros em Belo Horizonte recensuraram as coisas enlatadas: Laudo carioca: livre — Laudo mineiro: impróprio para menores de 18 anos” (Fonseca, 1957, p. 53).

Já o comprometimento da revista com a formação moral do leitor/espectador aparece de maneira evidente no editorial de 1958.

Por aí se vê que a influência do cinema na sociedade pode ser no sentido do bem e do mal. A penetração dos maus filmes constitui um sério problema. É necessário grande vigilância, principalmente por parte dos bons católicos, que devem orientar os incautos e fazer forte combate às películas imorais, ou a quaisquer filmes que possam inocular nas almas inocentes a semente da maldade. (Revista de Cultura Cinematográfica, 1958, p. 1)

A concepção de controle cultural veiculada na *Revista de Cultura Cinematográfica* fazia referência não somente a uma “simples proteção negativa mediante a difusão da qualificação moral das películas” (É necessário..., 1957, p. 35): em fins da década de 1950, percebemos que o posicionamento da Igreja Católica em relação aos meios de comunicação muda substancialmente, e ela se preocupa, cada vez mais, com a tarefa de educar para uma verdadeira “cultura cinematográfica”, que não poderia ser conhecida “à margem das leis morais” (É necessário..., 1957, p. 35-36).

De acordo com os seus idealizadores, a revista foi lançada fazendo “questão fechada da defesa da moral no cinema” e tinha como missão

o combate à conspiração de uma das maiores artes jamais dadas ao homem desfrutar, e que infelizmente, por descuria dos governantes, educadores e responsáveis pelas condições dos que estão inibidos de uma opinião formada, atirada ao abismo da depravação em nome da livre criação, da pornografia em função do avantajado pé de meia bilhetérico, detalhes estes e outros que se reúnem e se harmonizam em pontos altamente prejudiciais — o desserviço à cultura, o descaso às condições que devem reger as diretrizes que orientam a família, a mostra ao mundo de um país onde nas casas legislativas se renega o divórcio, se condena o jogo, e por outro lado se faculta ao povo o pior cinema, completamente ineficaz como veículo de cultura, mas amplamente pejado de detalhes absolutamente perigosos, isto a começar

pelo que teimam em chamar: cinema nacional, mas que de forma alguma possui características ou credenciais e (porque não dizermos) sangue nacional nos diagramas das coisas pornográficas postas em cena. (Revista de Cultura Cinematográfica, 1957b, p. 2-3)

Seguindo à risca as diretrizes da *Encíclica Miranda Prorsus*, promulgada em dezembro de 1957 com o intuito de reforçar os preceitos da *Vigilanti Cura* (1936), a *Revista de Cultura Cinematográfica* deveria funcionar como um instrumento de educação do espectador. Diversas matérias publicadas nela deixam evidente essa mudança de postura da Igreja. Em um primeiro momento, na década de 1930, sob os auspícios da *Vigilanti Cura*, o apostolado cinematográfico teria uma feição de cruzada: “consistia em grandes campanhas públicas de boicote sistemático às más películas” (Revista de Cultura Cinematográfica, 1958, p. 22). Com efeito, o impacto da *Vigilanti Cura* se deu sobretudo na intensificação das atividades censórias de grupos católicos já existentes e na organização de novos grupos dispostos a realizar a classificação moral de filmes. O excerto de uma matéria da revista traz de maneira clara a nova postura a ser adotada

já de há muito que se fala na necessidade de educar o público. Ninguém discute mais o fato de que a divulgação das cotações morais — que é feita no Brasil desde 1937, com regularidade — constitui o lado negativo da ação cinematográfica católica. Precisamos interessar-nos, também, pelo lado positivo desta ação — *formar o público*. (Coelho, 1959, p. 17)

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

de meios dirigentes como medida para a educação do grande público.⁵⁷

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

A publicação de revistas especializadas fazia parte da frente de combate da Igreja Católica, já que uma preparação adequada do espectador se daria também através da “disponibilidade de uma série de publicações que abarque desde a revista de alta cultura cinematográfica até o periódico de hábil divulgação das películas” (Possibilidades..., 1958/1959, p. 9). A criação e difusão de cineclubes e cursos específicos de cinema aliavam-se a essa frente, e sobre eles me debruçarei nas páginas seguintes.

Além de publicações especializadas e da produção de boletins com cotações morais, o cineclubismo foi uma das importantes vertentes de atuação da Ação Católica. Fundado em Belo Horizonte na década de 1940, o Cineclube da Ação

⁵⁷ No tocante à dimensão pedagógica, ressalto que a União de Propagandistas Católicos, responsável pela publicação da *Revista de Cultura Cinematográfica*, possuía uma produtora de filmes chamada Filmes UPC, e anunciava na RCC a venda de filmes de curta metragem “próprios para colégios”, como *A santíssima Virgem Maria*, *O papa e o nascimento da televisão* e *A cidade do Vaticano*.

Católica se tornou um dos cineclubes católicos mais influentes do país, e reuniu muitos cinéfilos e intelectuais dedicados à difusão de um discurso e à instituição de práticas moralizantes voltadas à produção cinematográfica.

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

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

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

Horizonte se destaca pela produção de uma produção teórica e crítica sistemática e organizada. (Oliveira, 2003)

Fundado em Belo Horizonte em 1951, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) também foi um cineclube de referência nacional, responsável pela produção da *Revista de Cinema*, que, junto da *Revista de Cultura Cinematográfica*, figurava como uma das publicações especializadas em cinema mais atuantes no país. Ao longo das décadas de 1940 e 1950, as diversas cidades do interior de Minas Gerais foram terreno fértil para a criação de salas de cinema e associações paroquiais, cineclubes, revistas e jornais especializados em cinema, além de diversas outras iniciativas católicas que ajudaram a compor um promissor cenário da sétima arte, no qual Belo Horizonte despontava como o principal laboratório difusor de ideias, críticas, práticas e teorias do campo cinematográfico.

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

A realização do primeiro curso de Cultura Cinematográfica patrocinado pela Universidade Católica de Minas Gerais ocorreu em 1961, com a colaboração do Cineclube Belo Horizonte (CCBH), da União Estudantil Católica (UEC), da Liga Independente Católica (LIC), da Juventude Estudantil Católica (JEC) e da Conferência dos Religiosos. Apesar de concebido originalmente como curso de extensão de apenas um ano, o grande número de interessados — 156 inscritos — sugere que a iniciativa atendia às expectativas e demandas gestadas em décadas anteriores.

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

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

Ou como mais tarde escreveria ao fazer-se a pergunta de o que é a Escola Superior de Cinema? Primeira no Brasil em seu gênero, a Escola Superior de Cinema, com sede em Belo Horizonte, é estabelecimento de ensino superior e está incorporada à Universidade Católica de Minas Gerais desde 1962. O objetivo da Escola é, prioritariamente, o de formar técnicos de cinema. É preparar seus alunos para fazer cinema nos vários setores concernentes à realização de um filme. Ao mesmo tempo que ela fornece subsídios para aqueles que queiram se dedicar à crítica, ao ensino do cinema, pesquisadores, ou aos que pretendem, apenas, uma cultura cinematográfica organizada.

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

O curso teria, inicialmente, a duração de um ano ou 220 horas-aula. (Cuadrado, 1987 p. 238)

A aula inaugural do curso, com a projeção de *O descobrimento do Brasil*, foi proferida pelo cineasta Humberto Mauro

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

Parte considerável das disciplinas do curso eram ministradas por clérigos, mas gostaria de ressaltar a presença de dois personagens já conhecidos: os padres Edeimar Massote e Guido Logger⁵⁸. O depoimento do frei Urbano Plentz, cineclubista, membro do corpo docente e importante articulador do curso de Cinema junto com o arcebispo Dom Serafim Fer-

⁵⁸ Padre Guido Logger era holandês e radicou-se no Brasil em 1936. Teve grande atuação no cinema: foi assistente eclesiástico do Serviço de Informação Cinematográfica (SIC) — que tinha uma postura de proteção aos fiéis através das cotações morais — e presidente do Centro de Orientação Cinematográfica, ligado à CNBB e destinado à formação de espectadores, ambos sediados na capital fluminense. Além disso, a partir de 1954, foi professor de Cinema e Teoria Cinematográfica em cursos da Ação Social Arquidiocesana, no Rio de Janeiro, e posteriormente, na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Ministrou diversos cursos de Cinema e palestras em várias cidades brasileiras, muitas vezes ao lado de Hélio Furtado do Amaral. Publicou os livros *Elementos de cinestética* (1957) e *Educar para o cinema* (1965), da coleção *Educar para a Vida*, da Editora Vozes.

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

nós o convidávamos às vezes, porque ele de fato conhecia muito bem técnica cinematográfica, expressão, a linguagem do cinema. Ele era conhecedor, ele publicou vários livros, mas o padre Guido, de outro lado, era demasiadamente preocupado com a parte religiosa, porque a gente deve considerar esse fato no trabalho — ele era uma espécie de auxiliar dos bispos, ele trabalhava, por exemplo, na censura, o que nós nunca aprovamos que alguém vá censurar filmes, em vista do seu conteúdo religioso ou não. E o padre Guido fazia esse trabalho. Então a gente admirava a parte de conhecimento dele que nós aproveitávamos, às vezes, mas não aproveitávamos a parte de censor que ele exercia demais. Nós não queríamos trabalhar neste sentido. Então esta parte a gente evitava quando ele vinha, nós até falávamos para não fazer perguntas naquele setor. (Ribeiro, 1997, p. 167)

Considero que a presença de um personagem como Guido Logger seja significativa para pensarmos a dimensão da rede que entrelaça as duas esferas. Essa dimensão se torna mais relevante ainda devido ao fato de que o personagem em tela é um sacerdote da Igreja, e não apenas membro das associações católicas leigas. Ao dizer que o padre Guido Logger exercia o trabalho de censura, frei Urbano Plentz refere-se à função de diretor de classificação de filmes desempenhada pelo padre no âmbito da Central Católica de Cinema, organismo filiado à OCIC, criada com objetivo de organizar e realizar a classificação moral de filmes. E, vale a pena recordar, no período de 1955 a 1961, a equipe da Central Católica assistia e avaliava os filmes junto com a equipe da censura federal. Sem dúvida, a experiência adquirida por Logger como “censor” na oficina católica repercutiu nas práticas e orientações definidas para a educação cine-

matográfica como ocupante do cargo de diretor da Escola Superior de Cinema.

Mesmo não tendo sido possível comprovar nenhuma vinculação do padre Edeimar Massote com as práticas de controle realizadas nas oficinas católicas de cinema, sua atuação na Escola Superior de Cinema é extremamente relevante, pois representa a defesa de um projeto de educação católica para o cinema que deveria ultrapassar os muros da universidade e conquistar o espaço público e influenciar o meio social.

O cinema é um fato de grande importância em nossa época. Meio de comunicação o mais presente e atuante, ele consegue uma penetração psicológica das mais profundas, principalmente na alma dos mais jovens. O cinema já se tornou hábito social. E como mais da metade da população brasileira é constituída de adolescentes, a Sétima Arte converteu-se também em objetivo de preocupações para educadores e responsáveis pela formação dessa juventude. [...] Dada à escassez, evidente, à primeira vista, de professores, dentro da Igreja, dedicados profissionalmente à Comunidade Social, parece-nos de urgência que se formem, oportunamente, sacerdotes, religiosos e também leigos que possuam a devida competência nestes instrumentos e possam dirigi-los para o fim do nosso Apostolado. (Cuadrado, 1987 p. 248)

Talvez tenha sido devido justamente ao rigor do seu comprometimento com um ambicioso projeto moralizador para o cinema que o padre Edeimar Massote tenha se tornado, paradoxalmente, um empecilho na incipiente trajetória do curso de Cinema. Se, nas primeiras iniciativas da Escola Superior de Cinema, observa-se a presença marcante de alunos ligados ao catolicismo, em uma fase posterior percebe-se que um público mais amplo e variado passa a ser atraído pelas atividades desenvolvidas na escola, moldando um corpo discente com perfil substancialmente distinto daquele preva-

lecante no início da década de 1960. Há indícios, inclusive, de que membros do Partido Comunista e funcionários do serviço de censura frequentaram o curso da Escola Superior de Cinema. A conformação de um público mais diversificado e laico no âmbito do curso pode ser assinalada como um elemento importante para compreendermos os conflitos que emergiram em torno do padre Edeimar Massote e o gradual desmonte do curso.

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

Havia o grupo católico. Se bem que dentro do grupo católico não havia preconceito contra ideologia. Ninguém tinha que professar um catolicismo, e até depois se verificou, muitos eram, afinal, filiados, membros do Partido Comunista Brasileiro. Alguns vários casos ali. Mas havia muita liberdade nesse sentido. Não havia sim uma unificação de espaço, mas havia sim uma disputa de espaço. (Acervo de Memória e Pesquisa Histórica, s./d.)

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

a ação do Partido Comunista, sem dúvida, agilizou indiretamente a destruição da Escola. Não vou dizer que foi ele que destruiu a Escola, que seria ridículo fazer uma análise assim. Foi uma espécie de gota d'água. Havia uma paranóia anti-comunista dentro da universidade. Até mesmo Massote acreditava que, por trás de toda agitação, existia instruções do partidão para destruir a Escola. (Pereira, 1997, p. 187)

É interessante perceber que, se, por um lado, o testemunho adverte para a existência de uma “paranoia anticomunista”, por outro, confirma que a ação do Partido Comunista consistiu em um componente fundamental e elemento catalisador no processo de extinção da Escola. É válido ressaltar que os depoimentos se referem a um dos períodos mais conturbados da história política nacional, e que o golpe militar de 1964 foi deflagrado em uma conjuntura marcada pela intensa manifestação — e manipulação — do anticomunismo. Nesse momento, o significado da presença de alunos filiados ao Partido Comunista deve ser apreendido em uma chave de análise que demarca o comunismo como fenômeno multifacetado, dotado de diversas dimensões não excludentes entre si: significando, para alguns setores, um “perigo real”, e servindo, a outros, como munição para uma exploração oportunista do medo (Motta, 2002). A coexistência de sentenças na fala do professor desmoralizando o fenômeno anticomunista como “paranoia”, por um lado, e reconhecendo o seu papel de agente “destruidor”, por outro, apresenta apenas uma aparente contradição. Considero a narrativa bastante ilustrativa do caráter complexo que o anticomunismo assumia nessa conjuntura específica de meados da década de 1960.

Apesar da grande amplitude de motivações e preceitos que mobilizam o fenômeno anticomunista, como assinala Rodrigo Patto Sá Motta, é possível apontar os católicos como um segmento diferenciado, para quem os comunistas representavam, verdadeiramente, um inimigo que pretendia destruir a Igreja e atacar os seus valores fundamentais (Motta, 2002). Esse argumento pode ajudar a compreender de maneira mais precisa a reação defensiva do padre Edeimar Massote em relação às reivindicações mobilizadas pelos alunos do curso de Cinema, sendo a principal delas a insatisfação pela demora do reconhecimento da Escola pelo Ministério da Educação.

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

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

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

Solitário, sem companhia, viveu, com a pressão gerada pelos alunos, no sentido da regularização institucional da Escola, a sua crise maior, já em seus últimos anos de funcionamento. (Centro de Memória e Pesquisa Histórica, 1993)

Embora a postura do padre Edeimar Massote, “personagem controvertida e centralizadora”⁵⁹, certamente tenha gerado descontentamento em diversos segmentos envolvidos com o curso de Cinema da Escola, o que estava em jogo nesse cenário pode ter dimensões mais abrangentes, como o papel de desarticulação do movimento estudantil promovido

⁵⁹ A definição do padre Edeimar Massote nesses termos foi realizada pelo professor José Américo (Centro de Memória e Pesquisa Histórica, 1993).

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

Em fins da década de 1960, um momento de intensa mobilização da ação política estudantil no país, o posicionamento combativo do corpo discente, mobilizado pelo Diretório Acadêmico, indica a configuração de um espaço de disputas inserido em um ambiente de acirramento de forças⁶⁰. A presença ostensiva das Forças Armadas nesse momento pode ser melhor apreendida quando verificamos a existência de um ofício do 4º Batalhão de Engenharia de Combate endereçado ao diretor da Escola solicitando, com urgência, “a relação do corpo docente e discente da Escola, bem como os respectivos endereços” para a conclusão do IPM relativo à Escola Superior de Cinema da PUC (Centro de Memória e Pesquisa Histórica, 1966).

A efervescência do movimento estudantil, a grave situação política desencadeada com o golpe de 1964 e as diretrizes de cunho moralizante e conservador emanadas pela Direção da Escola podem ser compreendidos como elementos que compuseram a crise em torno do curso de Cinema e seu clímax, com o encerramento das atividades da Escola Superior

⁶⁰ Alunos e professores da Escola de Cinema fizeram parte da equipe das seguintes realizações: curta-metragem sobre a doença de Chagas, encomendado pelo Departamento Nacional de Endemias Rurais; serviço fotográfico sobre o barroco mineiro, encomendado pela Secretaria de Trabalho e Cultura; participação na filmagem de dois longas-metragens em Minas Gerais: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, e *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; dois documentários sobre a rede de educandários das Irmãs Doroteias (que abrangia treze capitais e quatro cidades do interior); documentário *Sinfonia brasileira* e levantamento fotográfico de 13 capitais que serviram para material didático para escolas. No ano de 1966, foram produzidos dez filmes; em 1967, oito; em 1968, catorze; e em 1969, dezesseis. Durante o seu funcionamento, foram expedidos 5.000 certificados de curso de extensão referentes a cursos realizados fora de Belo Horizonte (Centro de Memória e Pesquisa Histórica, s./d.b).

de Cinema e a integração do ensino do Cinema ao recém-inaugurado Curso de Comunicação da Universidade Católica, em fins de 1969.

Sem dúvida, esse projeto de iniciativa católica no campo do cinema, que envolveu a participação de intelectuais católicos, censores pertencentes a oficinas católicas, cineclubistas, associações de católicos leigos, sacerdotes e a alta hierarquia da Igreja tinha como objetivo fundar as bases institucionais de uma educação cinematográfica comprometida com os valores do catolicismo e a moralidade cristã.

As iniciativas da Igreja Católica no Brasil e na Argentina para o campo do controle cinematográfico, como delineado ao longo deste capítulo, estão inscritas em uma temporalidade mais extensa que se inicia já nas primeiras décadas do século XX. No Brasil, se as décadas de 1950 e 1960 podem ser consideradas como o ápice do cineclubismo católico e da emergência de entidades destinadas especificamente ao controle e ensino do cinema, passando pela experiência pioneira da criação de um curso superior de Cinema, em fins da década de 1960, percebe-se um esvaziamento de todas essas iniciativas.

Apesar do predomínio no campo do cineclubismo — particularmente forte em Minas Gerais —, as dezenas de cineclubes católicos acabaram por ter o mesmo destino da grande maioria dos cineclubes no Brasil: sofreram um refluxo a partir do golpe militar de 1964 e entraram em declínio.⁶¹ Há interpretações que pontuam o declínio do cineclubismo católico devido ao seu caráter artificial e utilitário, executado

⁶¹ De acordo com Milene Gusmão (2006, p. 53), entre os anos de 1964 e 1968, com o advento do regime militar, as atividades cineclubistas entraram em declínio: “nesse período o país possuía cerca de 300 cineclubes e seis federações regionais. O Conselho Nacional de Cinema e as federações desapareceram em 1969, assim como quase todos os cineclubes do interior do país”.

como uma política nacional de expansão da ideologia católica que não conseguiu fixar as bases de uma prática cultural nas comunidades em que se implantou (Gatti, 2000, p. 129; Macedo, 1982, p. 15-17). Considero que essa explicação de conotação internalista deve ser associada a questões mais amplas, sobretudo ao processo de recrudescimento do próprio regime militar e a um momento de emergência da juventude como sujeito mobilizador de novas práticas políticas e comportamentais que rejeitavam a lógica conservadora e moralizante da Igreja Católica.

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

As oficinas no âmbito das associações de católicos leigos dedicadas ao cinema e à realização da classificação moral de filmes deixaram de existir. Como mencionado, com a criação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) em 1952, uma das principais representantes do laicato brasileiro, a Ação Católica Brasileira, foi perdendo força. A partir daí, o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), e posteriormente a Central Católica de Cinema, subordinada à CNBB, tornou-se o principal organismo de difusão e educação cinematográfica e subsistiu, precariamente, até 1962. Como mencionado, em fins da década de 1960, a censura estatal, que havia se aproximado institucionalmente e compartilhado práticas e valores censórios com os católicos — permitindo, inclusive, que eles assistissem às películas com exclusividade — mudou-se do Rio de Janeiro para Brasília, impossibilitando a continuidade da associação entre o organismo católico e a esfera estatal. Essa separação se tornou mais evidente com

a promulgação da lei em fins da década de 1960, que determinava que a censura de filmes cinematográficos, tanto para exibição em cinemas como em televisão, seria da exclusiva competência da União.

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

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

O exercício de reconstrução histórica que propus tecer neste primeiro capítulo sobre a ação católica no campo do controle cinematográfico se manifestou como necessidade

incontornável para empreender uma análise sobre a censura na Argentina, e à medida que a pesquisa avançava, o papel assumido pelos católicos no contexto brasileiro se delineou como elemento cada vez mais relevante. Em um esforço de síntese, gostaria de tecer três considerações que encerram questões fundamentais para a compreensão dessa conjuntura.

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

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

Em perspectiva comparada com a atuação dos católicos na Argentina, uma das hipóteses é que, apesar de não partici-

parem mais do aparato censório federal no Brasil, configuraram um segmento influente para as políticas de controle cultural. Os católicos leigos se tornaram um grupo de pressão ao serviço de censura, aspecto que pode ser apreendido sobretudo através das correspondências desses setores remetidas ao serviço de censura governamental, como se verá adiante.

A segunda consideração é que no Brasil, a partir de fins da década de 1960, a censura de filmes passou a ser realizada exclusivamente pela União, em âmbito federal, centralizada em Brasília. No contexto argentino, o maior grau de autonomia das municipalidades permitiu a conformação de uma estrutura expressivamente distinta — e significativamente mais ramificada — daquela apresentada no Brasil. Nessa estrutura, tanto as municipalidades quanto os grupos de católicos leigos nas províncias do interior participaram intensamente do efetivo controle de filmes, valendo-se ora de instrumentos legais, ora de alguns mecanismos mais informais, como comunicados, memorandos, pareceres, “recomendações”, “advertências” e “*listas negras*” que trataram da censura cultural e acabaram por moldar uma forma particular de censura, ampla e difusa. Esse aspecto mais “ramificado” da censura cinematográfica na Argentina, na realidade, compõe uma lógica mais ampla, que abarca não apenas a censura voltada para outros campos artísticos culturais (como teatro, literatura, música), mas também a organização do aparato repressivo do Estado durante a última ditadura militar Argentina. Nesse sentido, o trabalho de Gabriela Águila é esclarecedor para se pensar que, embora a repressão tenha assumido um caráter sistemático em nível nacional, revelou especificidades em diversas regiões do país (Águila, 2008).

Apesar de reconhecer a necessidade e a importância dos estudos em escala local, este livro se propõe a realizar uma comparação ampliada. Para além do meu objetivo, seria extremamente difícil — tanto devido à disponibilidade

de recursos financeiros quanto pela limitação de prazo — desenvolver esta pesquisa com coleta de fontes em diversas províncias argentinas. Com poucas exceções, todas as fontes utilizadas para esta pesquisa foram consultadas em acervos das cidades de Buenos Aires e La Plata, e acabaram por compor um robusto conjunto de material a ser analisado. Os estudos em escala local me parecem um campo fértil para analisar a censura em ambos os países; não tenho dúvidas de que um trabalho a partir dessa perspectiva permitiria o rastreamento das contradições entre os discursos que circulam na sociedade, os matizes na aplicação das políticas de censura, os perfis dos diversos funcionários, as continuidades e descontinuidades entre as gestões municipais etc.

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

intelectuales de distintas disciplinas suelen colaborar, y a veces sin ser llamados, con la maquinaria de la censura. Hoy, un libro que les resulta inmoral; mañana, un actor o una actriz que les parece un tanto dudoso o demasiado bueno; pasado mañana, una película que a los dos días de exhibición, o antes, se le debe cortar más escenas que se le escaparon a la tijera mayor [...] Esas personas integran lo que yo llamo paracensura. (Avellaneda, 1986, p. 213)

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

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



2. Cinema e censura em tempos de ditadura

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

Começaremos este capítulo justamente tratando do processo de institucionalização da censura cinematográfica na Argentina ao longo da década de 1960, à procura de traçar as principais linhas de força que definem a dinâmica censória nesse período. É no fim dos anos de 1960 que é criado o Ente de Calificación Cinematográfica, organismo estatal que esteve em funcionamento ao longo de toda a última ditadura militar, encerrando suas atividades somente com o fim do regime, em 1983. Entre a sua criação e a eclosão do golpe militar de março de 1976, há um breve interlúdio entre os anos de 1973 e 1976, período marcado pelo retorno do peronismo ao cenário político argentino depois de muitos anos de ostra-

cismo. Em 1973, depois de 6 anos e 11 meses, o golpe militar que se autodenominou Revolução Argentina chegava ao seu fim com as eleições constitucionais que levaram o candidato peronista Hector Cámpora à presidência da nação. Sua ascensão ao poder também representa uma *primavera* para o cinema argentino, que consegue tomar um curto fôlego durante a gestão de Octavio Getino no organismo de censura.

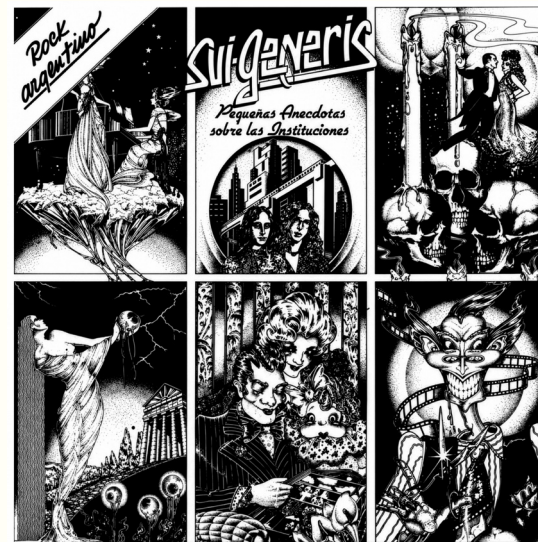
Pequenas anedotas do serviço de censura da Argentina

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

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

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

Figura 4. Capa do álbum *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, Sui Generis (1974).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Gravado no segundo semestre de 1974, logo após a morte do presidente Juan Domingo Perón, e em meio ao clima de instabilidade e acirramento das forças políticas em disputa pelo poder, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* foi lançado no fim do mesmo ano com uma pré-venda encomendada de 25 mil unidades. Em sua impactante capa (ver na figura abaixo), a arte em preto-e-branco, de autoria do desenhista Juan Gatti, monta um mosaico de influência gráfica psicodélica representando seis cenas que remetiam às canções do disco: “*Música de fondo para cualquier fiesta animada*” (acima à esquerda), “*El tuerto y los ciegos*” (abaixo à esquerda), “*El show de los muertos*” e “*Tango en segunda*” (acima à direita), “*Pequeñas delicias de la vida conyugal*” (abaixo ao centro) e “*Las increíbles aventuras del señor Tijeras*” (abaixo à direita) e, por detrás dos desenhos de Charly García y Nito Mestre,

uma metrópole repleta de edifícios que faz referência à canção que dá nome ao disco: “*Instituciones*” (acima, ao centro).

O fio condutor que une e dá significado às cenas das narrativas entrelaçadas é a temática do disco, uma crítica às diversas formas de controle social — às *instituições* —, como o matrimônio, a corrupção judicial e a censura.¹ Na cena que representa a canção “*Las increíbles aventuras del señor Tijeras*”, vemos um personagem sombrio exibindo um mórbido sorriso de dentes cerrados, com ar perverso e feições diabólicas. As mãos, mais assemelhadas a garras, empunham uma tesoura de lâminas brilhantes prestes a cortar o trecho de uma película na qual o fotograma-gravata em primeiro plano exhibe a imagem de uma mulher desnuda. É emblemático percebermos que, apesar de estar retratado em um suporte musical que, inclusive, teve duas de suas canções mais polêmicas e contestadoras retiradas do álbum, a referência imediata construída na imagem é relativa ao cinema.² Isso porque o Sr.

¹ Sobre as motivações para um disco dessa natureza, Charly García, ao ser questionado em uma entrevista concedida à revista *Rolling Stone* argentina sobre porque decidiu fazer um disco sobre instituições, respondeu: “*En realidad, esa idea es precursora de The Wall. Me imaginaba una gran muralla de ladrillos sobre la que pintaba el Manifiesto Comunista. Veía a las instituciones como una pared gigante... En esa época se hablaba mucho de los atentados contra las instituciones, y las instituciones hablaban. Eran el Poder. Los militares, bah, que se habían apropiado de las instituciones. Había una canción de Caetano Veloso que decía: “Señor general, a usted yo no le gusto, ¿pero a su hija?”. Era como poner una quinta columna en la casa, pervertir a la hija... Y bueno, hablando salieron el matrimonio, la censura; las instituciones más blandas, digamos*”. Vale ressaltar que Charly García, ao remeter a uma canção de Caetano Veloso, comete um equívoco; a música na verdade é Jorge Maravilha, de Chico Buarque (Sánchez; Riera, 2002).

² A edição original do álbum saiu sem as canções “Juan represión” e “Botas locas”, que foram substituídas por “Tango en segunda” e “El tuerto y los ciegos”. Apesar de não ter existido uma proibição oficial, o produtor da banda, Jorge Alvarez, sugeriu que as canções inicialmente previstas para compor o álbum — cujos temas eram relacionados com os militares e a polícia — fossem excluídas e que algumas letras fossem alteradas, sob pena de enfrentarem problemas com a censura (Sánchez; Riera, 2002).

Tijeras, na realidade, era a caricatura de uma figura famosa na época: o censor Miguel Paulino Tato, nomeado interventor do Ente de Calificación Cinematográfica em 1974.

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

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

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

Entra ella y se va desvestiendo [...]
Mira al hombre pequeño que se raya
Cuando ella sale de la pantalla

El hombre la acuesta sobre la alfombra [...]
Se contiene, suda y después con sus tijeras plateadas le corta su cuerpo, le corta su cuero, deforma su cara, y así mutilada la lleva cargada a la pantalla [...]

Vi tu nombre en los diarios, y nadie te vio
La pantalla que sangra ya nos dice adiós
Te veré en veinte años en televisión, cortada y aburrida
A todo color

(Parte censurada:)
Yo detesto a la gente que tiene el poder
De decir lo que es bueno y lo que es malo también
Solo el pueblo, mi amigo, es capaz de entender
los censores de ideas temblarían de horror
ante el hombre libre con su cuerpo al sol.
(“*Las increíbles aventuras del señor Tijeras*”, Seru Girán, 1974)

A letra da canção descreve de maneira poética o cotidiano de um personagem “baixo, pequeno, correto e gentil”, que deixa o seu escritório e se dirige a um cinema, onde escolhe um assento e começa a assistir a um filme. Entusiasmado, leva a película para sua casa, encerra-se na sala às escuras e continua a sua sessão particular. Nesse momento, está claro que o protagonista é um encarregado da censura e a denúncia a esse tipo de repressão toma forma através de uma linguagem mais crua na narrativa, quando o censor, com tesouras prateadas, corta o corpo, a pele, deforma e mutila a mulher alta, branca e exuberante que irrompia da tela da televisão. Sem dúvida, a alegoria remetia a Miguel Paulino Tato, que em agosto de 1974 assumiu o cargo de diretor do ECC e, em nove meses de gestão apenas, proibiu 125 películas.

Apesar de Charly García, *bandleader* da Seru Girán, ter afirmado que a censura nunca o afetou de maneira direta — “*nunca vino nadie a decirme nada*” —, o empresário da banda praticava autocensura, e sugeriu que duas canções mais contestatórias fossem retiradas do repertório do álbum, além de pedir a alteração de letras de diversas músicas e a exclusão da última estrofe de “*Las increíbles aventuras del señor Tijeras*”: “*yo detesto a la gente que tiene el poder de decir lo que es bueno y lo que es malo también. Solo el pueblo, mi amigo, es capaz de entender. Los censores de ideas temblarían de horror ante el hombre libre con su cuerpo al sol*”.³

O golpe de 24 de março de 1976 na Argentina significou o agravamento das práticas censórias no campo cultural. A partir da instauração da ditadura militar, as rádios nacionais

³ Sobre a censura às canções, Nito Mestre, guitarrista da Seru Girán, recorda-se: “La censura no tenía una cara visible. A veces era Jorge quien nos pedía moderación porque a él se lo sugería Kaminsky, quien a su vez había conversado con un fulano que le recomendaba suavizar tal o cual estrofa por si acaso. Nos movíamos en base a rumores y a comentarios en voz baja” (Carta, 1979).

receberam ordem de não retransmitir determinadas canções que estavam proibidas por determinação do Comité Federal de Radiodifusión (Comfer). O documento emitido pelo Comfer, intitulado *Cantables que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*, que continha sete folhas com 221 canções proibidas desde 1969 até 1982, só se tornou público a partir de 2009. Desde “*J'taime...moi non plus*”, de Serge Gainsbourg, proibida em 1969, até “*El amor*”, de Perez Botija, proibida em julho de 1982, passamos por “*Desayuno*” (1979), de Roberto Carlos, “*Cocaine*” (1979), de Eric Clapton, “*Another Brick on the Wall*” (1980), de Pink Floyd, e “*Viernes 3 AM*” (1981), de Charly García.⁴

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

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

Ao longo deste livro, proponho uma análise da censura cinematográfica inserida em uma temporalidade mais extensa, justamente com o objetivo de construir uma compreensão mais sofisticada das continuidades e mudanças na

⁴ No documento, os nomes das músicas estão traduzidos para o espanhol: “Yo te amo, pero no mucho”; “Cocaína”; “Otro Ladrillo en la pared” (Cantables..., s.d.).

prática censória ao longo de conjunturas históricas distintas. No próximo subcapítulo, analiso o processo de instituição do Ente de Calificación Cinematográfica, o organismo estatal responsável por realizar o controle da produção filmica durante a última ditadura militar argentina (1976-1982). Para atingir esse objetivo, percebi que era necessário remontar a décadas anteriores em dois momentos: às décadas de 1940 e 1950, como explorado no primeiro capítulo, para perceber a influência da Igreja Católica nesse campo, e, do mesmo modo, a um contexto temporalmente mais limitado, circunscrito aos anos anteriores à deflagração do golpe. Essa estratégia se justifica baseada em dois argumentos principais: em primeiro lugar, uma perspectiva institucional, já que a constituição do órgão estatal que vai exercer a censura cinematográfica durante a última ditadura militar data de 1968, período marcado pela autodenominada Revolução Argentina. Em 1966, ocorreu um golpe militar na Argentina que destituiu o presidente constitucional Arturo Illia, iniciando-se um período ditatorial de sete anos, em que se sucederam três militares no poder até o ano de 1973, quando o peronismo retorna ao cenário político com os mandatos de Héctor José Cámpora (maio de 1973 a julho de 1973), Juan Domingo Perón (1973-1974) e Maria Estela (Isabel) Martínez de Perón (1974-1976).⁵

O percurso por esse período é justificado não apenas devido à perspectiva institucional, mas também em razão da necessidade de abordar uma questão que considero fundamental: perceber, ao longo do período democrático sob o governo peronista, as inflexões pelas quais passou a prática censória. Julgo que esse viés é capaz de permitir uma análise

⁵ Revolução Argentina é o nome com o qual se autodenominou a ditadura militar instaurada com o golpe de Estado de 28 de junho de 1966, que destituiu o presidente Arturo Illia do poder. Sucederam-se três militares na presidência a partir de então: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

que evidencie continuidades atreladas ao período militar anterior (1966-1973) e relações que foram conservadas ao longo da última ditadura militar (1976-1982). Para além de apontar os liames que conectam essas temporalidades, identificar a dinâmica assumida pela censura durante a vigência do governo peronista certamente servirá para impulsionar uma reflexão sobre a existência de práticas de controle presentes também em governos democráticos — nem por isso menos trágicos ou violentos, como os anos que vão de 1973 a 1976 na Argentina.

Uma última observação em relação a essa breve incursão temporal: o objetivo desse exercício é procurar articular o tema da censura cinematográfica inserido no seu contexto, expondo os antecedentes mais relevantes para passarmos à análise referente ao período da última ditadura militar. Não é meu propósito, portanto, empreender uma história do cinema na Argentina entre os anos de 1966 e 1976, muito menos analisar películas produzidas nesse intervalo. A intenção é tentar propor uma reconstrução dos processos, procedimentos e políticas que estruturaram o aparato censório cinematográfico nesses anos.⁶

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

A censura cinematográfica na Argentina não é inaugurada, em âmbito estatal, com a criação do Ente de Calificación Nacional em 1968. Antes do surgimento do Ente, cons-

⁶ Uma análise sobre a censura exercida entre os anos de 1946 e 1976, com destaque para a política cultural para o cinema nesse período, pode ser encontrada em Invernizzi (2014).

tata-se a existência de um arcabouço legislativo — inclusive em âmbito federal — que dava suporte à prática censória, além de iniciativas para a criação de um órgão estatal de âmbito nacional responsável por controlar a produção filmica, como, por exemplo, a criação do Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica em 1963. Mas qual a singularidade do Ente de Calificación Nacional em relação às experiências anteriores?

Um possível argumento é apontado por Hernán Invernizzi (2014, p. 209): as disposições legais que regulamentavam o funcionamento do Ente inaugurariam o sistema de censura cinematográfica mais rigoroso que conheceu a Argentina. Isso porque, diferentemente das experiências censórias anteriores, o Ente abrange, pela primeira vez, uma grande diversidade de funções de censura e fiscalização do campo cinematográfico em um único organismo público autônomo.

Existem registros de filmes que tiveram sua exibição proibida nas décadas de 1930 e 1940, no entanto, a partir de 1957, o ato de proibir a exibição de filmes inteiros não era mais permitido — somente efetuar cortes de cenas e realizar a classificação indicativa (Llorens, 2011). Em um marco repressivo mais rígido, com a criação do Ente de Calificación Cinematográfica, inaugura-se a possibilidade de proibir completamente a exibição de um filme.

Como bem assinala Andrés Avellaneda (1986, p. 84), a década de 1960 e o início dos anos 1970 podem ser interpretados como um período de germinação no qual a prática da censura cultural vai se sistematizando, se fortalecendo e unificando seus critérios. Nesse sentido, a Lei n.º 18.019, de 1968, determina a criação do Ente de Calificación Nacional; e posteriormente, o Decreto n.º 2.508, de 1968, estabelece que entidades de católicos leigos, como a Liga de Madres de Família, se incorporem ao Ente. Por fim, o Decreto n.º 8.294, de 1969, regulamenta as funções do organismo, como classifica-

ção, cortes e proibições de películas, a fiscalização de roteiros de filmes nacionais e a execução de inspeções e multas.

Sob a vigência de um regime militar, a década de 1960 deve ser compreendida como um período de fortalecimento repressivo que alcançou efetividade plena somente em meados da década de 1970. Eventos importantes influenciaram a fermentação autoritária em curso na Argentina, como a recém-triunfante Revolução Cubana em 1959, o golpe no Brasil em 1964, e as aceleradas transformações no campo dos costumes simbolizadas pela emergência do Maio de 1968 francês.

Em princípios da década de 1960, estava à frente do Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas Ramiro de la Fuente, personagem que, como mencionado anteriormente, possui uma longa trajetória de ativismo em associações católicas leigas, sobretudo no Secretariado de Cinema da Ação Católica Argentina. Logo antes de deixar o poder, em 1963, o presidente José María Guido assinou um decreto no qual transformava a Subcomision Calificadora de Películas no organismo autárquico Consejo Nacional Honorario de Calificaciones Cinematográficas. Ramiro de la Fuente se manteve como presidente do *Consejo* ao longo de diferentes governos — José María Guido (1962-1963), Arturo Illia (1963-1966) e Juan Carlos Onganía (1966-1970) — e, em 1969, no contexto de recrudescimento da ofensiva autoritária e da promulgação de uma lei de censura mais severa, La Fuente foi escolhido para permanecer na direção do novo organismo de censura, o Ente de Calificación Cinematográfica.

Sem dúvida, o alvo principal da censura cinematográfica ao longo da década de 1960 foram temas relacionados ao campo da moralidade e do erotismo. Vejamos alguns exemplos. Em 1965, Ramiro de la Fuente assinou uma resolução do Consejo Nacional de Calificación que determinava oito cortes na película sueca *Adorado John*, como cenas nas quais

o protagonista acariciava “a parte inferior do corpo da mulher entre as pernas” (CNHCC, 1965). Semelhante ao caso de *Adorado John*, à película *Matrimônio sueco* foram determinados três cortes, um deles referente à cena da câmara nupcial, onde deveriam ser suprimidos: “a) nudez da mulher b) desde que Simón tira a camisa até que sua mão com aliança esteja visível c) o resto da tomada na cama, depois que os protagonistas se beijam” (CNHCC, 1966).

Considerada uma obra de arte do cinema modernista, a película *O silêncio*, do cineasta sueco Ingmar Bergman, explora alguns temas caros à moralidade, como cenas de sexo em locais públicos e masturbação feminina. Em fevereiro de 1964, o filme estava em exibição há duas semanas e foi sequestrado por ordem judicial, entrando novamente em cartaz com os devidos cortes (Grossi, 1966, p. 47). Em novembro de 1967, Bergman foi novamente alvo da censura: *Persona* também sofreu cortes. Apesar de não exibir cenas eróticas ou nudez, o trecho no qual um dos personagens relata sua experiência sexual mais importante foi suprimido (Censura..., 1969).

Todos esses cortes, relacionados de maneira mais direta com a questão da moralidade, eram realizados com base no Decreto-Lei n.º 8.205/63, que autorizava a supressão de cenas de filmes “por graves e fundadas razões que se relacionam com a proteção dos menores, da família, da moral pública, dos bons costumes ou da segurança nacional”.

Embora existam raros exemplares disponíveis de pareceres ou resoluções oficiais do serviço de censura que revelem as justificativas para proibições e cortes, é possível, através da observação dos títulos que foram proibidos, arriscar uma interpretação para possíveis vetos de natureza política ocorridos no período.

É importante ressaltar, no entanto, que durante a década de 1960, a maioria de películas estrangeiras que aborda-

va temas conflituosos de natureza político-ideológica mais evidente não estrearam na Argentina. Os filmes argentinos produzidos nessa época que possuíam um tom político mais acentuado, em sua maioria, colaboraram para reforçar a perspectiva oficial antiperonista e anticomunista.⁷ Ou seja, não havia por que sofrerem perseguição por parte do Estado. Some-se a isso o fato de que a geração de jovens cineastas da década de 1960 que produziu obras de crítica social mais marcante o fazia em formato de curta-metragem, que não eram submetidos à avaliação da censura oficial. No entanto, o episódio de censura do documentário *Revolución de Octubre* (1967), de Frédéric Rossif, no qual foram determinados cortes em cenas que se consideraram favoráveis à União Soviética, deixam claro que existiam sim casos de censura com um viés estritamente político-ideológico.⁸

Tendo em vista essas considerações, é possível destacar o caso envolvendo o documentário francês sobre a guerra civil espanhola, *Morrer em Madri* (Frédéric Rossif, 1963), que teve de atravessar diversos trâmites e obstáculos até poder ser exibido em território argentino. O distribuidor do filme, Nestór Gaffet, havia entrado com o pedido do certificado de censura, entretanto, através de um procedimento atípico, o Consejo de Calificación transferiu o pedido de aprovação para o Ministério das Relações Exteriores, o que significou um grande obstáculo no processo de liberação da película (Censura..., 1969). Ante essa situação de extrema demora nos trâmites de liberação, Gaffet — talvez consciente da oportunidade estratégica de divulgação do filme — decide desafiar o serviço de censura e estreia a película mesmo sem o certificado. Ciente de que poderia ocorrer qualquer incidente por ocasião da exibição do filme, Gaffet tomou as devidas

⁷ Como, por exemplo, a filmografia de Lucas Demare: *Después del silencio* (1956), *Detrás de un largo muro* (1958) e *Los guerrilleros* (1965).

⁸ Os cortes foram determinados em 1969 (Thevenet, 1970).

Figura 5. *Los juegos prohibidos de la censura.*



Fonte: Los juegos..., 1965, p. 40.

precauções e convidou a grande imprensa para a estreia em duas salas de cinema em Buenos Aires, Cine Libertador e Paramount.

Em 17 de setembro de 1964, poucas horas depois de iniciada a exibição no Cine Libertador, desencadeia-se a temida reação esperada por Gaffet. Como vemos estampado na página de jornal abaixo, Ramiro de la Fuente, acompanhado do seu braço direito, Juan Martín Biedma (vice-presidente do CHCC), dirige-se pessoalmente ao Libertador para sequestrar a cópia de *Morrer em Madri*, sob alegação de que o filme não possuía certificado de exibição exigido pela nova lei. Os espectadores, revoltados, seguiram os sequestradores por dois quarteirões, acompanhados por um oficial de polícia. O mesmo fato voltou a acontecer, dessa vez, no cine Paramount (Los juegos..., 1965, p. 40).

O episódio dos “homens da sacola” causou grande rechaço por parte de distribuidores, críticos e intelectuais do cinema, e a imprensa promoveu uma veemente campanha contra esse ato que ganhou repercussão nacional. A polêmica estava criada e, imediatamente, instaurou-se um processo

na Justiça para que a proibição fosse declarada inconstitucional⁹. A película estreou novamente poucas semanas depois, com cortes. Apesar do grande alvoroço, a causa na Justiça arrastou-se por vários meses, e *Morrer em Madri*, sequestrada em setembro de 1964, demorou mais de um ano para poder ser relançada sem cortes.

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

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

¿Qué símil entre las costumbres seguramente austeras de nuestros diputados al Congreso de Tucumán y el auge actual de la inmoralidad que se difunde desde la mayoría de las pantallas cinematográficas, donde imperan los espectáculos eróticos, sexuales o aún peores [...] gracias a la colaboración de quienes asisten a tales exhibiciones, por una parte, y, por la otra, a la defensa que los pseudo-artistas y pseudo-escritores cacarean en nombre de la libertad del “arte” y de la “libertad de la expresión” y de la “cultura”, cada vez que las comisiones calificadoras ho-

⁹ Uma descrição do processo judicial pode ser encontrada em Aguilar (1966).

norarias, con los pobres medios de que disponen, o los fiscales celosos del cumplimiento de sus deberes, intentan poner coto a los extremos ya absolutamente inadmisibles? (¿En qué sentido..., 1966, p. 145-146)

Com efeito, o golpe de 1966 significou uma ofensiva moralizadora no campo cultural. Poucos dias após a ascensão de Onganía ao poder, à meia-noite do dia 27 de agosto de 1966, todos os canais de televisão emitiram em rede nacional o comunicado do capitão Enrique Green Urien, cunhado do presidente, que coordenava uma ação de apreensão de revistas consideradas pornográficas pela Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Impresos de la Impresos de la municipalidad de Buenos Aires. Nas palavras do capitão, “*se reprimirá um forma ágil y concreta a las revistas pornográficas. No hay que olvidar que todo esto es la base de la penetración comunista*” (Anguita; Caparrós, 2006). A tarefa de apreensão das publicações teria sido provocada pelo presidente da Comisión de Calificación, secretário da Liga de la Defensa Moral y las Buenos Costumbres e presidente dos Caballeros de Cristo, Francisco Mario Fasano. Nessa mesma semana, foram apreendidas 27 revistas, dentre elas *Bichofeo*, *Churrolandia*, *Adán* e *Playboy*. Pouco tempo depois, um expoente da revolução cultural e estética no campo do humor gráfico da década de 1960 tornou-se o novo inimigo público do governo de Onganía. A revista de humor político *Tía Vicenta*, lançada em 1957 por Landrú (Juan Carlos Colombres), e um grande sucesso de vendas às vésperas do golpe de 1966, estampava na famosa capa do número 369 de julho de 1966 a imagem de morsas com enormes bigodes, traço mais evidente da fisionomia do general Onganía.¹⁰ A provocativa sátira do cartunista custou-lhe o fechamento da revista em função

¹⁰ Sobre a trajetória de *Tía Vicenta*, do seu lançamento no contexto peronista até sua proibição no governo de Onganía, ver: Gandolfo (2013).

“de la irrespetuosidad hacia la autoridad y la investidura jerárquica” (Comunicado, 1966).

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

Em 1968, as cópias de *A greve* (1924) e *Outubro* (1927), do cineasta soviético Sergei Eisenstein, foram sequestradas por determinação da Secretaria de Informações do Estado. Vale ressaltar que a distribuidora dos filmes, Artkino, fundada na Argentina na década de 1940 e especializada em produções da União Soviética, havia sido recém-absolvida da acusação de promover propaganda comunista (Censura..., 1969).

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

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

No início do mês de fevereiro de 1966, poucos dias após

a estreia da peça na capital argentina, o intendente da cidade de Buenos Aires, Francisco Rabanal, assina um decreto de proibição da peça, alegando que o governo possuía “o dever inescusável de defender os valores superiores próprios da essência do povo da nação” (Poder Ejecutivo..., 1966). O que salta aos olhos nesse caso específico é o motivo do ato proibitivo: desassociando-se do terreno da “defesa da moral e dos bons costumes”, a obra simbolizava uma ofensa à instituição religiosa, e os militantes católicos mobilizaram suas redes de influência com notável destreza para assegurar seus interesses. As movimentações das peças nesse jogo político tornam-se mais fáceis de serem acompanhadas quando analisamos o teor da carta de agradecimento pela proibição da peça enviada pelo arcebispo de Buenos Aires, cardeal Antonio Caggiano, ao intendente Francisco Rabanal:

Tengo el agrado de acusar recibo de la copia del decreto 1688 firmado por usted con fecha del presente mes [...]. Como yo, en mi carácter de arzobispo de Buenos Aires, y en nombre del clero y de los católicos de nuestra ciudad, he pedido al señor intendente que tomara las medidas necesarias para evitar que se denigra la memoria de Pio XII afrentando la conciencia católica, me siento obligado a manifestarle lo mucho que agradezco la resolución adoptada. (La Nación, 1966)

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

O episódio envolvendo a execução da ópera *Bomarzo* causou uma repercussão ainda maior à época, e a própria história da ópera tornou-se indissociável do seu processo de censura. Em julho de 1967, *Bomarzo* — ópera de autoria do músico e compositor Alberto Ginastera, baseada na novela

de Manuel Mujica Láinez — alcançou um enorme sucesso de críticas e bilheteria na sua *première* em Washington, nos EUA, rendendo ampla cobertura do espetáculo em jornais e revistas da Europa e da América Latina e provocando grande expectativa em torno da sua estreia na Argentina.

Aproveitando o êxito do lançamento mundial e os primeiros comentários laudatórios da imprensa em relação à ópera em Buenos Aires, o Teatro Colón mobilizou uma grande campanha para a divulgação da sua estreia marcada para o dia 4 de agosto. Apesar da notável fama internacional e da relevância alcançada pelos autores argentinos e pela obra no panorama contemporâneo do teatro lírico, quinze dias antes da data prevista para a sua estreia, uma inesperada medida da municipalidade de Buenos Aires determinou a proibição da apresentação de *Bomarzo* (Há sido excluída..., 1967).

No mês de julho, ao tomar conhecimento do conteúdo da ópera, que envolvia cenas de homossexualidade, adultério e violência, o general Juan Carlos Onganía determinou a exclusão do espetáculo do repertório do *Teatro Colón*, invocando no decreto de proibição a proteção da moralidade pública:

A las autoridades del municipio les corresponde adoptar las medidas necesarias para el resguardo de la moralidad pública, en ejercicio de funciones inherentes a la naturaleza intrínseca de la institución comunal; Que atento a que el principio expuesto se concreta cotidianamente en los espectáculos públicos ofrecidos particulares, razones elementales de equidad señalan que dicha norma debe ser también de aplicación a las representaciones dadas en los escenarios oficiales. Este tratamiento igualitario afianza y da sólida base al ejercicio justiciero del principio de autoridad. [...]

Que a raíz del estreno de Bomarzo en Washington, esta Intendencia Municipal recién pudo tomar conocimiento cabal de los aspectos característicos del espectáculo, en cuyos quince cuadros se advierte permanentemente la referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación, acentuada por la puesta en escena, la masa coral, los decorados, la coreografía y todos demás ele-

mentos concurrentes como lo han destacado con crudeza manifestaciones de los propios autores y la crítica del periodismo internacional. [...]

Que, sin entrar a juzgar los valores artísticos de la obra ni los méritos relevantes en el ámbito musical y literario de sus autores, fuera de toda discusión, desde el punto de vista de la tutela de los intereses de la moral pública resulta inadecuada la representación de la mencionada obra pra ser ofrecida a la población de la Ciudad de Buenos Aires. (Decreto Municipal, 1967)

As vozes que se levantaram contra a proibição de *Bomarzo* vieram de múltiplos espaços, mas aquelas que a defenderam foram extremamente vigorosas, sobretudo as entoadas pelos católicos. O prestigioso semanário católico *Esquiú* não apenas deixava claro seu apoio à decisão de Onganía, mas utilizava o “caso *Bomarzo*” para realizar um amplo ataque contra todas as manifestações de arte moderna: “de fato, em muitas criações contemporâneas, enchemos as telas de manchas e horrores incompreensíveis, destruimos a harmonia do verso e evitamos qualquer motivação superior” (Esquiú, 1967). *Esquiú* justificava o caráter prejudicial e degenerante da obra entrelaçando aspectos estéticos e morais: “não é a música que ofende, e sim os gestos, as vestimentas e a linguagem dos protagonistas. E sobretudo, o espírito negativo, desalentador, sensual e mórbido dos personagens” (Esquiú, 1967).¹¹ O posicionamento oficial da Igreja Católica veio à tona algumas semanas depois da proibição através do pronunciamento do arcebispo de Buenos Aires, Antonio Caggiano, que associava a criação de obras da natureza — decadente — de *Bomarzo* a um ataque à civilização cristã e ocidental empreendido pelo materialismo ateu:

¹¹ No original: “No es la música la que ofende, sino los gestos, las vestimentas y el lenguaje de los protagonistas. Y sobre todo, el espíritu negativo, desconsolador, sensualista y morboso de los personajes” (tradução minha).

El Concilio proclama que la primacía del orden moral objetivo ha de ser aceptadas por todos, puesto que es el único que supera y congruentemente ordena todos los demás órdenes humanos, sin excluir el arte [...] No hay, pues, lugar a dudas. El arte es un gran valor, pero no es un valor absoluto [...] Desde el punto de vista moral, “*Bomarzo*” es inaceptable y con mayor razón desde el punto de vista cristiano. Siento una gran pena al comprobar que, en este caso, el arte de personas tan bien dotadas pueda exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar. Así se aplaudían en la Roma pagana todas las abyecciones del Coliseo del Palatino [...] El éxito obtenido por la obra en Estados Unidos significa que el paganismo no ha muerto. Esto también significa que, en ciertos sectores, hay una decadencia moral que en las actuales circunstancias del mundo, es el peligro más grave de nuestra civilización ante el ataque organizado por el materialismo ateo. (Posición..., 1967)

É interessante ressaltar que pouco tempo depois da declaração do arcebispo porteño, o presidente Juan Carlos Onganía pronuncia um discurso similar e perfeitamente alinhado com as opiniões moralistas e o tom bélico manifestados por Caggiano, assinalando o espírito de cruzada que o governo militar deveria empreender contra a arte imoral, considerada um instrumento de extremismos ideológicos

existen algunos momentos en que, frente a un enemigo que no vacila en utilizar los medios más insidiosos y, paralelamente, los más violentos, no cabe otra alternativa que la represión. Cuando lo que está en juego es nuestro sentido cristiano de vida, se hace necesario apelar a recursos extremos, por más desagradables que nos resulte su aplicación. [...] Las medidas adoptadas en el orden municipal (para prohibir la representación de ciertas obras musicales, teatrales y cinematográficas de reconocido prestigio) guarda completa coherencia con el pensamiento de la Revolución Argentina y del gobierno nacional. Llevaremos a cabo todas las acciones necesarias para evitar que los medios masivos de comunicación y de cultura se pongan al servicio de

la corrupción de las costumbres. El argumento estético no puede prevalecer sobre la concepción moral que inspira esta política. (Conferência..., p. 4)

Bomarzo só foi apresentada na Argentina cinco anos depois, em 1972, quando Onganía não estava mais no poder. Devido a sua repercussão, o chamado “caso *Bomarzo*” foi objeto de diversos estudos, e a confluência de interesses e as relações tecidas entre diversos setores do catolicismo e o governo de Onganía foram assinaladas como um relevante componente no processo de proibição do espetáculo. Esteban Buch, ao reconstruir detalhadamente o episódio em *L'affaire Bomarzo: opéra, perversion et dictature*, insere-o em meio a um grande debate sobre as relações entre arte, moral e religião no contexto de funcionamento do Estado autoritário (Buch, 2011)¹². A análise de Buch é particularmente pertinente para se pensar a dinâmica de atuação de forças e interesses nesse momento, uma vez que o autor compreende o desenrolar das ações de proibição contra as produções artísticas como parte de uma campanha de moralização da vida pública lançada com o golpe de Estado de 26 de junho de 1966. Na sua interpretação, a intensidade com a qual a questão da sexualidade e da moralidade emerge nesse momento é uma das facetas do avanço do poder militar sobre a sociedade civil, que inclui uma ação repressiva também no terreno político e ideológico, resultado de uma “cruzada ocidental e cristã” contra o comunismo (Buch, 2011, p. 106).

Além da variedade de objetos e métodos [para realizar a proibição de espetáculos], tudo isso constitui, sem dúvida, uma política coerente, decorrente da aliança entre o setor pré-conciliar da Igreja Católica, liderado pelo Arcebispo Antonio Caggiano, e a ala antiliberal das Forças Armadas, representada

¹² Uma análise sobre a reação de setores católicos à execução da ópera também pode ser encontrada em: Barandiarán; Padrón (2012-2013).

pelo general Onganía — um homem que é claramente inspirado pela Espanha franquista, em particular no que diz respeito ao modelo social corporativo e ao papel da igreja como guardiã da moralidade pública. (Buch, 2011, p. 107)

Com efeito, ao longo do onganiato, a articulação católica junto ao Estado para proibir obras que consideravam atentatórias aos preceitos cristãos consistia em uma prática frequente, e diversos livros, peças de teatro e filmes tiveram sua circulação dificultada por ações dessa natureza.¹³ É importante assinalar que essa campanha de repressão posta em marcha no campo cultural apresenta uma significação político-ideológica direta, mais claramente percebida na reação das forças conservadoras contra o comunismo.

A década de 1960 é um período particularmente interessante para percebermos a presença simultânea de diversos movimentos políticos e sociais em disputa: a ascensão do espírito contestatório e rebelde da juventude, expresso de maneira mais ameaçadora nas vanguardas estéticas e políticas; o clima repressivo que adquiriu contornos definidos com o golpe de Onganía e a ofensiva conservadora e moralista dos católicos diante de uma suposta ação subversiva nos meios de comunicação de massa, propagadora da destruição dos valores da fé, da família e da moral cristã. Há um ponto de

¹³ Além de *El Vicario*, outras peças de teatro foram proibidas em meio a uma grande mobilização realizada por religiosos: *Salvados*, de Edward Bond (1967); *La vuelta al hogar*, de Harold Pinter (1968); *Opera Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez e Alberto Ginastera (1967); *Extraño clan*, de Román Viñoly Barreto (1970); *Territórios*, de Marcelo Pinchón Riviere (1974); *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky (1977); *Juegos a la hora de la siesta e María Lamuerte*, de Roma Mahieu (1978); *La sartén por el mango*, de Javier Portales (1980); *Apocalipsis según otros*, de Angel Elizondo (1980); *Doña Flor*, de Jorge Amado (1983); *Real envido*, de Griselda Gambaro (1983). Uma compilação parcial de decretos, leis, proibições e declarações oficiais sobre a censura teatral na Argentina entre o período de 1961 e 1983 pode ser consultada em Giella; Roster (1989).

inflexão nessa década-chave, representado pelo confronto entre um movimento de modernização cultural, estético e social e posicionamentos conservadores que percebem esse cenário como uma renovação dos valores de inspiração materialistas e anticristãos que estavam tomando de assalto o “mundo livre ocidental”.

Aproximando-nos do fim da década de 1960, outro caso de proibição de grande repercussão pública envolveu a exibição de *Teorema*, película de Pier Paolo Pasolini, lançada em 1968. Na própria definição do diretor, a narrativa não convencional de *Teorema* representa uma parábola cristã e marxista em que a presença de um misterioso personagem messiânico provoca momentos de epifania e irrupções religiosas que transformam irremediavelmente a vida dos membros de uma típica família burguesa de Milão (Pasolini, 1984, p. 12). No filme, o drama familiar expõe a crise estrutural do capitalismo em um viés social, em que indivíduos representantes da classe burguesa tornam-se incapazes de encontrar a sua própria individualidade e sua identidade social. A tensão em relação ao sagrado funciona como pano de fundo ao longo de todo o filme, expressa de maneira mais evidente na questão da sexualidade equiparada a um fenômeno divino e na dissolução da família, que surge como um evento maior e um ataque frontal à instituição religiosa e à reprodução do modelo capitalista.

A estreia mundial de *Teorema* durante o Festival Internacional de Cinema de Veneza, em setembro de 1968, foi marcada por um evento significativo: a obra de Pasolini recebeu o prêmio do Office Catholique International du Cinema (OCIC), organismo oficial da Igreja Católica. Pode-se dizer que esse foi o pontapé inicial para uma trajetória repleta de polêmicas e controvérsias no processo de divulgação do filme. Pouco tempo depois de ter sido agraciado com o prestigiado prêmio, não apenas o filme passou a ser vítima de uma

vigorosa crítica negativa, capitaneada pela alta hierarquia católica, mas também a OCIC passou a ser repreendida por ter cometido um equívoco ao conceder o prêmio a Pasolini. Pode-se dizer que, a partir desse momento, começava a se desenrolar uma grande polêmica ao redor de *Teorema*. Em um curtíssimo espaço de tempo, podemos elencar a irrupção de uma série de eventos relacionados entre si: o filme teve a exibição proibida e a polícia italiana recebeu uma ordem de sequestro de todas as cópias da película para exportação; o papa Paulo VI declarou sua desaprovação à conduta do OCIC, um “ato público que encorajava a enorme audiência do cinema a assistir a um filme tão vergonhoso”; por fim, Jean Bernard, presidente do OCIC, assumiu publicamente o erro cometido pela comissão ao conceder o prêmio a *Teorema*.¹⁴

Foi justamente em meio a esse clima tenso de debates acalorados e reações indignadas por parte de setores ligados ao Vaticano e ao catolicismo europeu de vertente mais conservadora que *Teorema* teve sua estreia anunciada em território argentino; um périplo, como veremos, repleto de obstáculos e entraves impostos à sua exibição. Sem dúvida, a repercussão gerada em torno do prêmio conferido pelo OCIC extrapolou as fronteiras europeias e impactou também a opinião de setores católicos no novo mundo.

Um personagem de destaque em meio à comunidade católica argentina, Juan Carlos Moreno, secretário de Moralidade da ACA, teceu duras críticas em relação à conduta do OCIC. Em matéria publicada na revista católica *Jauja*, redigiu um inflamado texto em que expôs seu descontentamento de longa data com o OCIC, afinal, nunca teria sido convencido de sua eficácia. De acordo com Moreno, após cometer equívocos ao conceder prêmios à película francesa *Los para-*

¹⁴ *Teorema* foi proibido na Itália a partir de maio de 1969, depois de um breve período no qual foi exibido com classificação para maiores de 18 anos (Vigano, 2015, p. 43).

guas de Cherburgo, obra que “*um hábil presentación estética hacia simpático el amor libre*”, e à *Um hombre y um mujer*, filme que a municipalidade de Buenos Aires teria qualificado como proibido para menores de 18 anos, no caso de *Teorema*, o OCIC teria se excedido e chegado ao cúmulo. Após uma extensa argumentação na qual manifestou sua reprovação e desacordo em relação à concessão do prêmio e à própria existência do OCIC, o secretário de Moralidade da ACA, mobilizando termos habituais ao repertório do *mito da conspiração*, interpretou a entrega do prêmio como uma estratégia subversiva posta em marcha por maçons e judeus infiltrados no organismo:

¡Basta! No es necesario agregar más para condenar la película y condenar a la OCIC.

En artículo publicado en “Esquiú”, yo decía que debía ser intervenida la OCIC. Ahora sostengo que debe desaparecer o, por lo menos, quitársele el marbete de católico, con el qual ha engañado a muchos cristianos incautos sin criterio.

Esta es una de las formas en que actúa el “ministerio de iniquidad” de que hablaba San Pablo hace veinte siglos: la obra de aquellos que trabajan, dentro de la Iglesia, contra la Iglesia. La OCIC se ha metido en la Iglesia para deteriorar a la familia cristiana, en lo moral y en lo religioso. Al laurear la obscena película *Teorema*, ha subvertido y vulnerado los fundamentos capitales del dogma y la moral. De ahí la decidida y pronta intervención de los obispos italianos.

Es innegable que en la OCIC hay infiltrados, es decir, gente contraria, masones o criptojudíos, los cuales de consuno con los malos teólogos (falsos profetas) que discuten las encíclicas pontificias y desvirtúan la pureza de la Biblia y de la Sagrada Tradición, tienen la misión diabólica de destruir la Iglesia, bajo la apariencia de protegerla. Son meramente lobos con piel de ovejas. (Moreno, 1968, p. 18)

A crítica católica à *Teorema* assumiu nuances diversas, alternando desde posições mais radicais — como a do se-

cretário da ACA — a apreciações mais moderadas, que giraram em torno da questão das sexualidades presentes no filme (embora isso não queira dizer que esses setores fossem necessariamente mais progressistas).

A revista *Criterio* — publicação católica, mas significativamente mais aberta que as conservadoras *Jauja* ou *Esquiú* — utilizou o caso de *Teorema* para sinalizar que em fins da década de 1960, as medidas católicas para avaliar a produção de filmes estavam perdendo força. Isso porque se delineava um panorama no qual os organismos religiosos voltados para a classificação de filmes estavam desaparecendo e o OCIC se manifestava de forma bastante ampla: a prova disso era o prêmio concedido a Pasolini. A resenha crítica de *Teorema* publicada em *Criterio*, assinada por Jaime Potenze, assumiu tons mais leves, assinalando a impressão fantástica provocada pelo filme e enfatizando aspectos estéticos e técnicos da produção.

Criterio, contudo, reproduziu em matéria de novembro de 1968 um interessante texto extraído do jornal *L’Osservatore Romano*, umas das principais fontes de divulgação de notícias do Vaticano. A reportagem, assinada pelo sacerdote Claudio Sorgi, secretário de Redação do *L’Osservatore*, pode ajudar a identificarmos alguns elementos-chave do posicionamento da Igreja Católica em relação à *Teorema*:

Aunque reconociendo que la obra de Pasolini manifiesta una investigación y un compromiso serios, no solamente en el plano estético, sino también religioso, debo expresar netas y severas reservas a la atribución del premio de la OCIC a este film. Un premio otorgado por un jurado católico y llamado a tener un amplio eco tiene dos objetivos: expresar su reconocimiento al autor y promover su obra ante el público en razón de sus valores religiosos y morales. No parece que “*Teorema*” pueda responder al segundo objetivo porque en este film los elementos positivos vienen con frecuencia a ser muy ambiguos por las incertidumbres ideológicas y la insistencia puesta sobre las escenas eróticas.

cas. En un vasto público, esto puede engendrar una confusión equívoca entre la religión, el erotismo y la ideología marxista. (Criterio, 1968)

Mesclando justificativas mais próximas ao campo dos costumes às motivações de ordem ideológica, pode-se afirmar que a dimensão moral e a política não corriam em paralelo, conformavam um mesmo âmbito. Isso fica evidente nos relatos trazidos acima.

Depois de submetida à análise pelo distribuidor ao Ente de Calificación Cinematográfica, *Teorema* teve classificação proibida para menores de 18 anos e sofreu diversos cortes determinados por Ramiro de la Fuente. Apenas dois dias depois de expedido o certificado de censura, a película foi requisitada novamente para ser submetida a uma nova avaliação, dessa vez em uma sessão de projeção com a presença do ministro do Interior do governo de Onganía, Guillermo Borda. Após a reavaliação e a pedido do ministro, o certificado de censura foi suspenso e a exibição de *Teorema* foi proibida em todo o território nacional (ECC, 1969). Após diversos processos no Judiciário por parte do distribuidor, *Teorema* teve um dos recursos acolhidos e, por resolução judicial, adquiriu um novo certificado de censura e estreou em 3 de abril de 1970 em dois cinemas da capital, Luxor e Iguazú. Em nova reviravolta, um dia depois da estreia, a promulgação de uma lei nacional — recurso que até então não tinha precedentes na Argentina — proibiu a exibição do filme em todo o país. O general Francisco Imaz, recém-empossado ministro do Interior, justificou que a promulgação da Lei n.º 18.641 sustentava-se no fato de que:

Dicho film se basa en un contenido cuya apreciación por los organismos administrativos intervinientes trasunta el desarrollo de cuestiones que agravan seriamente los principios morales y afectan los basamentos del núcleo familiar, en cuya defensa el

Estado debe agotar todos los remedios a su alcance. (Análisis, 1970, p. 53-56)

Em meio a esse cenário complexo, no qual despontava o envolvimento de uma multiplicidade de atores e instituições, o depoimento do secretario de Gobierno de la Municipalidad de Buenos Aires, Héctor Guevara, é bastante revelador da presença dessas diversas instâncias nos casos de censura no campo cultural,

Quizá todo esto hubiera podido obviarse si la Municipalidad hubiera hecho uso de sus facultades concurrentes con el Ente de Calificación, reconocidas por la ley y referidas a la policía moral. Precisamente el caso de Teorema nos ha hecho detener en este aspecto del procedimiento y entablamos contacto con el Ente para fijar un acuerdo a este respecto.

Los funcionarios no juzgamos los actos del gobierno. Estamos o no de acuerdo con los mismos; si no estamos de acuerdo, renunciamos. Por lo tanto, yo estoy totalmente de acuerdo con la sanción de la ley. Es obligación del Estado recurrir a todos los medios legales para poner en práctica las medidas que preconiza. Y una de ellas es la defensa de la familia y del estilo de vida nacional. (Análisis, 1970, p. 53-56)

Apesar, portanto, de existir um organismo estatal oficial para a censura cinematográfica, percebe-se a ingerência — e a disputa de espaços — de outros setores no processo de controle cultural, como representantes de entidades católicas leigas, da Igreja Católica e mesmo do poder executivo, municipal e federal. Se essa dinâmica ocorria na esfera do cinema, na qual a presença de um órgão estatal destinado a exercer a censura assumia um papel centralizador, é possível supor que em outros campos — como o teatral, o literário e o musical — o controle fosse exercido de maneira ainda mais difusa e ramificada.

Junto à proibição de diversas obras cinematográficas e

peças de teatro, a censura de livros considerados pornográficos como *Lolita*, de Vladimir Nabokov; *Candy*, de Terry Southern; *Sexus*, de Henry Miller; *Fabrizio Lupo*, de Carlo Coccioli; e *Nanina*, de Germán García, deixam ainda mais claro um campo de disputas simbólicas onde o peso da influência religiosa e os propósitos de setores políticos autoritários desempenharam um papel fundamental no controle da circulação de obras consideradas ameaçadoras — tanto para a preservação dos “valores da família e dos bons costumes” quanto para a manutenção da ordem social. Além de livros considerados pornográficos pelo regime, obras provenientes de Cuba, China e União Soviética, de manuais de economia política até obras de dramaturgia, também foram proibidos durante a ditadura de Onganía.¹⁵ Uma longa lista de livros que não apresentavam temas diretamente relacionados com o erotismo tiveram sua circulação proibida durante o período, como *Incitación al nixonicidio*, de Pablo Neruda; *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar; *Don Juan el Zorro*, de Javier Villafañe. De acordo com Esteban Buch, a lista de obras censuradas por questões morais entre 1966 e 1969, sob a presidência do general Onganía, é bastante impressionante se nós comparamos com os números de obras proibidas em outros países na mesma época ou em outras épocas na história argentina — a única exceção seria o período do *Proceso* (1976-1983), que em muitos aspectos o regime de Onganía parece anunciar como um prelúdio (Buch, 2011, p. 105).

Antes de começar a análise acerca da dinâmica da censura cinematográfica durante os anos do *Proceso*, considero

¹⁵ As práticas de censura de diversas produções artísticas conviviam com práticas de resistência. Na Livraria Hernandez, por exemplo, cujo dono tinha sócios no Uruguai, era possível encontrar obras de autores como Mao Tsé-Tung, Lenin e Marx (Rancé, 2006, p. 12). Alguns trabalhos que reúnem análises sobre a censura cultural durante esse período: Cosse (2003); Ovejero (2014).

imprescindível abordar, mesmo que detidamente, o período compreendido entre 1973 e 1976. De apreensão complexa, essa curta temporalidade encerra um período turbulento, marcado pelo desencadeamento de múltiplos processos que agudizaram o caráter violento assumido nos confrontamentos políticos na Argentina ao longo da década de 1970. Como veremos, a presidência de Héctor Cámpora significou também uma primavera — breve, mas próspera — para o cinema na Argentina. Talvez, um interlúdio ou a emergência de um projeto distinto, para não nos deixar esquecer de que a história não é teleológica, e que a ascendência autoritária e repressiva que se abateu sobre o campo cultural, social e econômico foi fruto de uma conjuntura, dentre tantas alternativas possíveis.

Para iniciar essa discussão, trago à tona o seguinte trecho, que faz parte das considerações dos ministros da Educação e do Interior ao Projeto de Lei n.º 18.019, de dezembro de 1968, que cria o Ente de Calificación Cinematográfica, organismo estatal responsável pela censura cinematográfica até o fim da última ditadura militar argentina:

Desde hace muchos años viene siendo especial preocupación de los poderes públicos la influencia que tiene el espectáculo sobre las costumbres de vastos sectores de la población y muy especialmente de la juventud. Y es claro que no podía ser de otro modo si se tiene en cuenta que el cine es hoy un medio masivo de comunicación social, enormemente difundido en nuestro medio y con recursos tales que, a través de la imagen, el sonido, el color y el movimiento, cautiva la atención y hasta la voluntad de los espectadores.

Es razonable entonces que los poderes públicos hayan arbitrado remedios orientados a evitar que esa técnica maravillosa que es a un tiempo, para el hombre moderno, entretenimiento, expresión de cultura, arte, industria, comercio, e instrumento idóneo como el que más para el conocimiento y acercamiento de los pueblos, vea desvirtuada esa noble misión y sea puesta a menudo al servicio del desorden social y de oscuros intereses. (Nota, 1968)

Os últimos anos da década de 1960 foram decisivos para a reestruturação do controle estatal do campo cinematográfico. Uma hipótese relevante a ser sustentada para o período abordado aqui é de que apesar de a prática censória não se encontrar plenamente sistematizada na década de 1960, percebe-se uma etapa de acumulação de experiências e discursos repressivos que passa a ganhar contornos mais nítidos ao longo do governo de Onganía, e alcança um estágio de estruturação e intensidade maiores entre os anos de 1974-1976 até 1983, como veremos.¹⁶ Essa perspectiva é apontada em diversos trabalhos que se dedicaram ao estudo da censura em diferentes campos culturais, no entanto, é preciso ressaltar que o controle e as práticas repressivas obedeceram a dinâmicas próprias, manifestaram-se de formas múltiplas, de acordo com cada âmbito da produção artística.

A promulgação da nova lei de censura, voltada para um espetáculo maravilhoso, mas frequentemente posto “*al servicio del desorden social y de oscuros intereses*” (Nota, 1968), se materializava através de dispositivos extremamente rigorosos; as funções do Ente de Calificación Cinematográfica foram regulamentadas, incluindo a possibilidade de proibição de películas, e as entidades de católicos leigos tiveram sua incorporação oficializada ao sistema censório estatal. O êxito de uma frente censória autoritária e moralista foi absoluto.

O cenário político que emoldurava esse novo projeto para o campo cinematográfico deixava evidente as tensões e os conflitos que acompanhavam o crescente estado de mobilização popular e o desgaste das Forças Armadas para lidar com a retomada de espaço que o peronismo articulava. A eclosão do *Cordobazo*, em 1969, é considerada como um momento-chave que inaugurou uma época de renovação e reordenamento das forças políticas, sindicais e estudantis

¹⁶ Essa hipótese também é sustentada por Avellaneda (1986) e Arancibia; Mirkin (1992).

na Argentina. Aos poucos, as *puebladas* — manifestações de revolta popular, geralmente de âmbito local — vão sendo substituídas por protestos de maior envergadura, encampados por organizações políticas que atingem um alto grau de estruturação e capilaridade.¹⁷ O crescente nível de politização popular e a emergência de embates massivos e violentos a partir de então passaram a compor o cenário político de diversas províncias do país, como o *Tucumanazo*, o *Massacre de Trelew* e o *Viborazo* — para citar apenas algumas de maior destaque dentre dezenas de insurreições que eclodiram entre os turbulentos anos de 1969 e 1972.¹⁸ Percebe-se, em fins da década de 1960, uma ampliação da presença de novos atores e organizações contrárias ao regime, além da multiplicação de um repertório de ações com alto grau de violência, cuja expressão maior se traduziu na emergência no espaço público de organizações armadas — tanto à esquerda quanto à direita do peronismo (Tortti, 1999).

Se um dos principais esforços dos militares que encamparam a Revolução Libertadora foi a *desperonização* do país

¹⁷ Dentre muitas, as principais organizações armadas nesse período foram: Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Montoneros e as Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), cada um com diferentes formações ideológicas e distintas origens políticas e sociais.

¹⁸ Tucumán foi palco de um ciclo de revoltas que se desenrolaram entre 1969 e 1972, protagonizadas sobretudo pelo movimento estudantil, por operários e por sacerdotes terceiomundistas. Sobre os *tucumanazos*, ver: Crenzel (1991). O *massacre de Trelew* foi um episódio ocorrido em 1972, na Patagônia, que envolveu uma tentativa de fuga frustrada de 25 presos políticos pertencentes a organizações de esquerda (Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) e Montoneros). Seis deles conseguiram abordar um avião e desviar o curso do voo até o Chile, e os 19 que fracassaram no intento entregaram-se e foram encaminhados à base naval militar de Trelew, onde 16 foram sumariamente executados. O *Viborazo*, conhecido também como segundo *Cordobazo*, foi um episódio ocorrido em Córdoba, em 1972, marcado por greves e protestos contra Camilo José Uriburu, governador indicado por Roberto Levingston (Anzorena, 1998).

através de um processo de deslegitimação dos “inimigos internos”, no fim da década de 1960, estava claro que a proscrição de Perón e as iniciativas para expulsá-lo do imaginário popular não foram suficientes para aniquilar o peronismo. Na verdade, há estudos que consideram que o período iniciado com a chamada “Revolução Argentina” se caracterizou justamente por um processo de *peronização* de amplos setores da classe média, notadamente uma geração de jovens formados em família de tradição antiperonista que reinterpretaram o peronismo como um vetor de rebeldia e possibilidade de transformação social (Mazzei, 2018). Todavia, diferentemente da conjuntura da década de 1950, estava claro que, no fim dos anos 1960, o peronismo havia deixado de ser um movimento monolítico: agora conviviam de maneira conflituosa diversos setores, às vezes com posicionamentos ideológicos opostos.

As dissidências internas do regime militar restavam manifestas nos últimos anos ditatoriais. Com a deposição de Onganía em junho de 1970, a Junta de Comandantes das Forças Armadas designa o general Roberto Levingston para assumir o governo, mandato que durou menos de um ano. Em um clima político desfavorável, de grande insatisfação popular e aumento da atividade guerrilheira, o governo do terceiro militar no poder da autoproclamada “Revolução Argentina”, general Alejandro Agustín Lanusse, foi marcado pela irrupção da juventude peronista com força singular no cenário nacional e por uma solução de saída dos militares com o anúncio de eleições presidenciais para o mês de março de 1973.

Em 1971, o chamado Gran Acuerdo Nacional (GAN), acordo de transição democrática proposto por Lanusse com os principais partidos políticos, não arrefeceu os ânimos dos setores mobilizados. Ao contrário, ao longo dos anos de 1972 e 1973, conforma-se um espaço de consolidação de práticas e repertórios contestatórios, com predominância da presença

da esquerda peronista. Nesse sentido, a Juventud Peronista se transformou em uma via capaz de unificar as diversas aspirações e demandas de setores que se mobilizavam em torno de uma alternativa política concreta: primeiramente, a eleição de Héctor Cámpora, depois, de Perón.

As eleições de março de 1973 na Argentina foram emblemáticas por vários motivos, mas um dos mais significativos é porque foram as primeiras eleições em que o peronismo pôde participar desde 1955, depois de 18 anos proscrito. Contudo, embora Perón representasse uma das figuras políticas mais populares do país, não participou do pleito eleitoral de 11 de março de 1973, uma vez que não se encontrava domiciliado na Argentina quando as eleições foram convocadas.

Em vista da impossibilidade de participar dessas eleições, Perón indica Héctor Cámpora como candidato da Frente Justicialista de Liberación (Frejuli) para as eleições de março de 1973. O resultado do pleito não foi uma surpresa: a Frejuli triunfa com 49% dos votos e os militares saem de cena ao som de poderosas — e sombriamente auspiciosas — palavras de ordem “*¡se van, se van, y nunca volverán!*”. O terceiro governo peronista é inaugurado sob o signo de uma intensa conjuntura de forças, com um campo de protestos políticos de ação coletiva plenamente ativado: o peronismo havia retornado.¹⁹ E veio a primavera, breve e prenha de desenlaces que se mostraram frágeis e incertos.

¹⁹ Inspirado em Bourdieu, Javier Auyero utiliza o termo “*campo de protestas*” para se referir ao conjunto de práticas, mecanismos e processos que se encontram na base da formulação de reivindicações coletivas, mediadores entre as forças globais e as insurreições locais. Apesar de se referir especificamente à dinâmica política na década de 1990, penso que o conceito pode ser interessante para pensarmos outras conjunturas históricas, uma vez que assinala a importância das continuidades e mudanças presentes nas ações coletivas em relação às práticas de épocas anteriores. A emergência de revoltas e insurreições aparece não como um evento superficial, uma “explosão”; sua lógica é mais complexa e se inscreve em processos que se desenvolvem em um tempo mais prolongado (Auyero, 2002).

Essa sucinta incursão na contextualização histórica do retorno do peronismo à cena política tem como principal objetivo situar as mudanças e assinalar a dinâmica assumida naquele momento pelo Estado no campo do controle cultural. Poucos partidos políticos ou fenômenos sociais despertaram tanto interesse no âmbito acadêmico das ciências sociais na Argentina quanto o peronismo, condição que permitiu o desenvolvimento de um profícuo campo de estudos, contando com diversos centros de pesquisa e uma vasta bibliografia especializada sobre o tema.²⁰ Sem a intenção — e a necessidade — de nos aprofundarmos em um tema tão complexo e fartamente visitado pela literatura especializada, a ideia nestas páginas introdutórias foi tentar reconstruir a lógica política e social do período que precede os fatos relacionados com a dinâmica censória cinematográfica.

O amadurecimento da mobilização popular desenvolvido ao longo dos anos de ditadura militar (1966-1973) certamente foi decisivo para pautar o ritmo assumido pela presidência de Cámpora. E sua breve gestão no poder, de 25 de maio a 13 de julho de 1973, foi também marcada pelas disputas que se deram no terreno cultural. Às vésperas da posse de Cámpora, o clima ainda era de incerteza sobre os rumos a serem tomados para o cinema no futuro governo peronista. Esse é o tom da matéria publicada na revista *Gaceta de los Espectáculos*, em 15 de maio de 1973,

a diez días del 25 de mayo sigue la incógnita. En cuanto la censura, son menos los optimistas que los pesimistas. Estos últimos apuntan al hecho de que sucesivos gobiernos han dejado a la censura en el área de influencia de la Iglesia Católica y opinan

²⁰ Alguns dos mais relevantes institutos de pesquisa sobre o peronismo na Argentina são: Instituto Nacional Juan Domingo Perón de Estudios e Investigaciones Históricas, Sociales y Políticas; Centro de Documentación y Investigación acerca del peronismo (Cedinpe) (vinculado à Universidad San Martín). Ver, a esse respeito: James (2003), De Riz (1981) e Ollier (1986).

que es difícil que eso pueda cambiar en un periodo de tregua. La aspiración unanime del cine, como se sabe, consiste en volver a un régimen como el del decreto 62/57 (Gaceta de los Espectáculos, 1973a)

Apesar de os otimistas constituírem a minoria, um evento importante transcorrido durante o governo peronista encheu de expectativas e deu esperanças àqueles que ansiavam por uma política de censura cinematográfica mais moderada: o censor Ramiro de la Fuente renunciou ao cargo de diretor do Ente de Calificación Cinematográfica.

Como diretor interino, foi designado Francisco Raimundo Toranzo, e no início de agosto, Octavio Getino foi indicado interventor do Ente de Calificación por um período de três meses. A nomeação de um cineasta e militante de esquerda como Getino para a condução do Ente certamente era um indício da boa disposição — ao menos de uma vertente do peronismo — para mudar radicalmente a política censória. E, de fato, as diretrizes adotadas por Getino em relação ao Ente mostraram-se extremamente progressistas.

Ao assumir a direção do organismo censório, Getino já contava com um invejável currículo no campo cinematográfico: havia desempenhado o papel de consultor em vários organismos internacionais, publicado diversas obras sobre cinema e meios de comunicação na Argentina e na América Latina (em 1964, inclusive, ganhou o prêmio Casa de las Américas pela publicação do livro de contos *Chulleca*) e sido cofundador do Grupo Cine Liberación, movimento político-cultural que inaugurou a experiência do cine militante na Argentina.²¹ Em contraposição à figura taciturna de

²¹ O Grupo Cine Liberación, juntamente com o Cine de Base de Raymundo Gleyzer, o Cinema Novo brasileiro e o Cinema Revolucionário cubano, fizeram parte do movimento chamado Tercer Cine. Surgido no contexto latino-americano da década de 1960, o movimento visava ao uso do cinema como ferramenta política e prática descolonizadora, fortemente

Ramiro de la Fuente — que correspondia à imagem clássica do censor no senso comum, um personagem habitualmente retratado como um ser rude e ignorante —, Octavio Getino simbolizava o intelectual ativista, mais liberal no campo dos costumes e com uma proposta revolucionária para o cinema como ferramenta política. A dimensão de oposição que os dois elementos representavam nesse contexto pode ser facilmente apreendida através da leitura das caricaturas de Izquierdo Brown publicadas na revista *Satiricón* em outubro de 1973.

Na primeira imagem, vemos um senhor de terno e gravata exibindo feições hostis. Na mão direita, empunha uma tesoura, e, por excesso de zelo, acaba por cortar a sua própria mão esquerda em vez dos fotogramas. A caricatura de Octavio Getino representa um jovem com traços agradáveis e expressão gentil, manuseando cuidadosamente o fotograma e a tesoura, concentrado e atento ao seu ofício. Percebe-se que a caricatura retrata, sobretudo, a esperança representada pela nomeação de um personagem de perfil mais compreensivo e menos rigoroso para ocupar o cargo de direção do Ente de Calificación. A mensagem é reforçada na matéria que acompanha as caricaturas, *La censura madre que nos censuró*. Nela, o jornalista Carlos Ulanovsky assinala que a presença de Getino no Ente não significa realmente o fim da censura, mas “*una moderada, reparadora descompresión*”. Apesar de a censura não ter sido extinta, o futuro que se descortinava com Getino era muito mais animador do que os despropósitos e as ambiguidades que vinham sendo cometidos pelos “sábios”

comprometido com a denúncia de injustiças sociais e o despertar de uma consciência crítica no espectador. De acordo com Octavio Getino, o termo cine militante se refere ao cinema que, para além de político — pois todo filme pode ser considerado político —, é militante, no sentido de que deixa explícito que seu objetivo é produzir contrainformação, mudanças sociais e tomada de consciência por parte do espectador (Getino, 1982).

Figura 6. Caricatura de Ramiro de la Fuente.



Fonte: *Satiricón* (1973).

Figura 7. Caricatura de Octavio Getino.



Fonte: *Satiricón* (1973).

funcionários da censura, que “*con Ramiro de la Fuente a la cabeza (la poca cabeza) ya se sabe, sabios no son*” (Ulanovsky, 1973).

O cartunista Andrés Cascioli, na mesma edição de *Satiricón*, recupera as palavras de ordem entoadas por ocasião da posse de Cámpora, desta vez dirigidas não mais aos militares, mas à censura: “*se va, se va y nunca volverá!*”.

A gestão de Octavio Getino²² no organismo de censura foi recuperada pelos pesquisadores da história do cinema argentino como um período marcado pela liberação de diversos filmes que estavam proibidos ou se encontravam no “limbo” dos trâmites censórios para conseguir o certificado de exibição (Maranghello, 2005, p. 652-662).

Para além da liberação de películas proibidas, pela primeira vez, o organismo de censura cinematográfica não estava nas mãos de católicos vinculados à alta hierarquia da Igreja ou pertencentes a associações leigas (e estas tiveram sua participação mitigada na composição do Conselho), o que indicava a possibilidade de uma mudança de mentalidade em

²² Octavio Getino é de origem espanhola, nascido na cidade de León, em 1935. Na década de 1950, muda-se com a sua família para a Argentina e logo inicia seus estudos na única escola de cinema que existia em Buenos Aires na época, a Asociación de Cine Experimental. Em pouco tempo progride na carreira de cineasta e torna-se um dos principais teóricos e cofundador do Grupo Cine Liberación. Participou do movimento Tercer Cine junto com Pino Solanas e Gerardo Vallejo. Alguns estudos relacionam o Tercer Cine a outros movimentos estéticos e políticos da época, como o Cine de la Base, de Raymundo Gleyzer (também argentino), o Cinema Novo brasileiro e o Cine Revolucionario cubano, todos de corte anti-imperialista. Nos primeiros anos da década de 1970, o Grupo Cine Liberación foi se aproximando progressivamente do peronismo, e o próprio Getino vincula-se ao peronismo de esquerda. Por essa aproximação, Getino teria sido nomeado interventor do Ente de Calificación pelo prazo de 90 dias em 1973. Na sua breve gestão, foram autorizadas diversas películas que haviam sido proibidas, como “O último Tango em Paris”, “Estado de Sítio” e “Laranja Mecânica”. Depois do golpe militar de 1976 é perseguido e ameaçado pelas forças de repressão e se exila no Peru (González, 2012, p. 40-58).

Figura 8. Ilustração de Andres Cascioli.



Fonte: *Satiricón* (1973).

relação ao conteúdo de películas, normalmente consideradas ofensivas à moralidade.

Ao ser perguntado quais foram as principais medidas tomadas durante a sua gestão, Getino esclarece que “*en primer lugar liberar todas aquellas películas que habían estado prohibidas, demoradas u obligadas a sufrir cortes por razones político-ideológicas*” (Dagron, 1984, p. 40). Durante a gestão de Getino, somente uma película foi proibida, um documentário italiano sobre a África, que, na sua opinião, “*significava una interpretación netamente racista y colonizante del pueblo africano*” (Dagron, 1984, p. 42). A época de Octavio Getino na direção do Ente representou novo fôlego para a produção cinematográfica, expressa sobretudo na liberação de películas nacionais que antes haviam sido proibidas pela censura

anterior, na viabilidade de projetos nacionais na linha do testemunho histórico e de denúncia e, além disso, na abertura para temáticas consideradas moralmente condenáveis na gestão anterior.

Salvo casos considerados mais polêmicos e conflituosos, que demandavam a ingerência direta do chefe de censura, o diretor do Ente era geralmente responsável somente por assinar o certificado de censura, validando a classificação conferida pela equipe de censores. Em relação às mudanças nas atividades e no quadro de pessoal por determinação legal que garantia a estabilidade dos funcionários públicos, Getino estava impedido de dispensar empregados que haviam sido designados anteriormente, limitando-se a dar novas orientações, mais precisas, sobre o processo de classificação de filmes. Embora não pudesse destituir antigos funcionários, não havia impedimentos para a aquisição de novas figuras a serem incorporadas ao Ente: somaram-se ao quadro de pessoal psicólogos, sociólogos, psicanalistas, cineastas e escritores, além de representantes de entidades como a Confederación General de Trabajo (CGT) e o Sindicato da Indústria Cinematográfica para participar do processo de classificação de filmes, medida inédita no processo censório.

A gestão de Getino estreava com uma medida ousada: a aprovação do filme *Estado de Sítio* (1972), de Costa-Gravas, cujo pedido de certificado de censura se encontrava em trâmite no Ente de Calificación há meses.²³ Os cinemas em Buenos Aires tiveram lotação máxima na exibição do filme. Proibido na mesma época em vários países da América Lati-

²³ O filme *Estado de Sítio* (*État de siège*), dirigido pelo cineasta grego Costa-Gravas e filmada no Chile sob o governo de Salvador Allende, baseia-se em fatos reais: o sequestro e morte do diplomata estadunidense Dan Mitrione e do cônsul brasileiro Aloysio Gomide pelos Tupamaros, em 1970, no Uruguai. Na película, os nomes próprios foram alterados e a ação se desenrola em um país latino-americano não identificado.

na, muitos brasileiros residentes na Argentina conseguiram assistir ao filme “sem corte algum, com a famosa cena da bandeira do Brasil incluída”. Ao final das sessões, os “argentinos aplaudiam, os brasileiros se enfiavam debaixo das poltronas de vergonha” (Clovis Rossi, 1983).

E a “primavera censória” não parou por aí: foram liberados filmes que estavam proibidos, como *La Chinoise* (1967, Jean-Luc Godard), proibido em 1970, e *Os demônios* (1971, Ken Russel), proibido em 1971. Películas que se encontravam “em suspenso”, aguardando o julgamento do Ente para expedição do certificado também foram aprovadas, como *Decamerón* (1971, Pier Paolo Pasolini), *Laranja Mecânica* (1971, Stanley Kubrick), e *Operação Massacre* (1973, Jorge Cedrón), *O último tango em Paris* (1972, Bernardo Bertolucci), *Voto más fusil* (1973, Helvio Soto) e *Gritos e sussurros* (1972, Ingmar Bergman). A liberação da película *La hora de los hornos* constitui um feito emblemático: dirigida pelo próprio Octavio Getino, ela havia sido proibida por Ramiro de la Fuente em 1969, considerada

una pieza de propaganda comunista, sumamente eficaz y de alto grado de penetración en todo tipo de público... Si bien la producción del film cumple con las exigencias determinadas en el artículo 7º de la Ley 17.741, teniendo en cuenta su contenido ideológico, este Instituto considera que debe prohibirse la exhibición de la citada película. (Memorando, 1969)

As novas diretrizes promovidas por Octavio Getino encontraram diversos obstáculos, e não apenas por parte das forças católicas conservadoras e do Judiciário. Entusiasmados com a nova política do organismo de censura, várias distribuidoras de pequeno e médio porte aproveitaram a oportunidade para importar uma grande quantidade de filmes eróticos e pornográficos.

Na primeira semana de setembro de 1973, foram subme-

tidos 17 pedidos de certificados de censura ao Ente de Calificación Cinematográfica, dentre os quais nove eram relativos a filmes de cunho pornográfico. Diante dessa situação inesperada, Getino revê seu posicionamento anterior e adverte os distribuidores: “*de seguir esta tendencia, me veré obligado a replantear el criterio defendido hasta ahora y que me propuse sostener, al menos, hasta el término de mi desempeño*” (Gaceta, 1973b).

Os conflitos de jurisdição travados entre o Ente de Calificación e as municipalidades também não desapareceram ao longo do governo peronista. Ao mesmo tempo em que, sob o comando de Getino, o Ente suspendia a proibição de diversas películas, a municipalidade de Mendoza vetava a exibição de *Las colegialas se confiesan* (Ernst Hofbauer, 1970) e *Furia Infernal* (Armando Bo, 1973). Outras contradições tornavam-se mais aparentes e sinalizavam a força da reação conservadora contra a política de censura adotada pelo Ente.

Em outubro de 1973, na Capital Federal, o presidente da Câmara de Representantes da Legislatura — equivalente no Brasil às câmaras municipais, órgão legislativo da administração dos municípios — apresentou um projeto de lei no qual solicitava o saneamento moral de filmes, publicações e canções que atentassem contra a moralidade pública ou que fossem considerados pornográficos. Para atingir esse objetivo, propôs que o organismo censório fosse dotado de autoridade para apreender, confiscar e prender sempre que necessário. A *Revista Herald* chamava a atenção dos seus leitores para o fato de que o projeto de lei apresentado não era um caso isolado: havia rumores, que pareciam corresponder à realidade, sobre a formação de uma brigada de decência. Esses fatos teriam ligação com tudo o que vinha acontecendo nos últimos dias e teriam apenas um nome: reação (Herald, 1973). O que salta aos olhos na matéria é que essa reação não seria um motivo para conclamar uma resistência, antes, pelo

contrário; *Herald* insinuava que talvez os “reacionários” tivessem razão

uno si pregunta si realmente la reacción no tiene razón y si la descompresión de la censura que todos apoyamos no nos está indicando una inmadurez cultural. La censura la tiene que hacer el pueblo... si lo dejan. En Mendoza se prohíbe Furia infernal y Las colegialas se confiesan, también vedada en Rosario. Repetimos, no son hechos asilados y el derecho al pataleo, ausente sin aviso. (Herald, 1973)

O fim da gestão de Octavio Getino à frente do órgão censório foi impulsionado, prematuramente, pelos conflitos deflagrados a partir da sua autorização para a liberação d’*O último tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972).

O último tango estreou nos cinemas de Buenos Aires em 3 de outubro de 1973, com a presença de Alejandro Beruti Lagos e Mario Soage Pinto, fiscais do Poder Judiciário. Ao saírem da sessão, os fiscais denunciaram a película como pornográfica ao juiz Edmundo Sanmartino, alegando que o conteúdo seria “*agresivo para el pudor público medio*”.

Beruti Lagos e Soage Pinto foram os autores dessa denúncia que mobilizou o aparato judicial, mas é importante ressaltar que, como assinalado na matéria publicada em *La Razón*,

en el caso concreto su calidad de acusadores públicos no es más que un detalle agregado a la historia. Cualquier ciudadano tiene el derecho de hacer una denuncia en este estilo toda vez que un espectáculo vulnere, por obsceno, su sensibilidad. Pero, por supuesto, las sensibilidades de los ciudadanos cualesquiera no están entrenadas en el complejo mecanismo de registrar profundamente las agresiones que fabrican enfermos como Pasolini, Resnais, Bergman, Malle o Bertolucci. Un ciudadano cualquiera carece, además, de la celeridad de respuesta que ha creado en un fiscal su oficio de custodio de la ley, el orden y las buenas costumbres. (Variadas..., 1973)

De fato, ao ser interpelado na entrevista concedida ao jornal, Beruti Lagos faz declarações que vão ao encontro da imagem partilhada pelo senso comum, uma autoridade encarregada da fiscalização do campo cultural com uma visão conservadora em relação à preservação dos valores morais e dos bons costumes e com uma preocupação com a formação moral da juventude:

- *La película es agresiva para el pudor del publico medio.*
- *Debe ser difícil determinar el “pudor publico medio”...*
- *¡Difícil! ¿Como difícil? Hay coito contra natura, masturbación, dedos en el ano...*
- *Esto último que usted menciona... lo de los dedos... no tiene ningún significado sexual en la película..*
- *¡Como! Usted vio la expresión de gozo en la cara del hombre...*
- *No, no... eso no ví.*
- *Bueno, pues él tiene expresión de gozo y es inmoral para cualquiera. El silencio fue muy discutida...y tenía arte. Pero la vi y la prohibí. El silencio era un cuento de hadas al lado de esto.*
- *¿La permitiría ahora?*
- *No...en fin, tendría que volver a verla. Pero no, seguramente la prohibiría de nuevo.*
- *Hay otras películas que parecen expresamente fabricadas para que el 128 las encuadre, sin embargo...*
- *Bueno, yo tengo también otras cosas en qué pensar, no puedo dedicar todo mi tiempo a perseguir películas.*
- *Este caso le pareció que valía la pena.*
- *No es un caso cualquiera. ¿Usted que dice?*
- *Que no es un caso cualquiera.*
- *Hay jurisprudencia a montones. Además si el doctor Sanmartino la vio y la retiró es porque lesionaba el bien jurídico que protege el 128, lesionaba el pudor social medio.*
- *Parece ser un concepto muy maleable.*
- *Sí, sí... ese es el problema. Para eso está la justicia... para que deje de ser maleable y se mantenga dentro de sus justos limites.*
- *Usted dice que el bien jurídico protegido es el pudor social medio... el pudor social medio cambia. Es inútil que le de ejemplos, hay miles. ¿La justicia debe permanecer ajena a esos cambios o adecuarse a ellos?*

- *El pudor social medio tende a modificarse, pero la justicia, el Estado, tiene que tender a mantenerlo. Es una de suas funciones.*
- *Yo le decía esto pensando en la cantidad de gente que iba a ver la película... esa gente en su mayoría sabía qué iba a ver.*
- *¿Con eso que me quiere decir? Lo claro es que van novios, parejitas... Yo soy católico. ¿A dónde van después de la vista?*
- *Yo no sé.*
- *Usted no sabe... La norma protege la moral y las buenas costumbres. Yo no soy puritano, pero con el arte se puede justificar cualquier cosa.*²⁴

O fato de o processo de proibição ter sido motivado pela denúncia de fiscais ainda evidencia uma das facetas da dinâmica censória argentina, a legitimação da atuação de diversos órgãos oficiais para a prática de censura, e não somente do Ente de Calificación, ao qual, a princípio, recairia a responsabilidade por realizar atividades dessa natureza. Em registros de episódios antecedentes sobre a mesma matéria — como *El Silencio* e *Los Amantes* —, a proibição foi motivada pela denúncia de particulares, o que fez com que a repercussão não alcançasse a mesma complexidade alcançada por *O último tango* (Conflicto..., 1973).

Diante da denúncia, o juiz Sanmartino, acompanhado do fiscal Arnaldo Correa, se dirige ao Cinema Uno, no dia 15 de outubro, para assistir pessoalmente ao polêmico filme. Em concordância com a opinião dos denunciantes, Arnaldo Correa considerou a película aberrante, agressiva para a “sexualidade média”, com a presença de “*un pervertido sexual, con toda crudeza*” (Variadas..., 1973). Após a exibição, o juiz imediatamente ordenou o sequestro da cópia do filme, única existente no país. A contenda em torno de *O último tango* custou a Octavio Getino a acusação em um processo na Justiça Federal por delito de obscenidade, constando tam-

²⁴ O artigo 128 do Código Penal argentino reprime a exibição, publicação e reprodução de imagens obscenas (Variadas..., 1973).

bém como réus: Mario Soffici, diretor do Instituto Nacional del Cine, a distribuidora *Artistas Unidos* e os exibidores de *O último tango em Paris*.²⁵

Diante da complicada situação, Getino escreve uma carta ao ministro da Educação, Jorge Taiana, consultando-o sobre a continuidade ou não da política de classificação de filmes, em sua opinião, inseparavelmente vinculada ao projeto político de liberação cultural votado pelo povo (Getino, 2010). Diante do silêncio do ministro da Educação, Getino decide apresentar sua renúncia como interventor do Ente.

Com a saída de Octavio Getino como interventor do Ente em agosto de 1974, a política de censura anterior foi restaurada e as práticas censórias foram intensificadas a partir do golpe militar de 1976. Poucos meses depois de deflagrado o golpe, em junho de 1976, Getino é declarado pelo governo militar como “rebelde” por não se apresentar como imputado à audiência relativa ao caso de *O último tango em Paris* (Télam, s./d.). Devido à sua ausência, um pedido de captura em seu nome foi emitido em 10 de novembro de 1976, mas na época ele já se encontrava exilado no Peru.

Em seu lugar, assumiu o crítico de cinema Miguel Paulino Tato, personagem que converteu o seu ofício de diretor do órgão de censura em uma verdadeira cruzada contra a suposta onda de subversão e imoralidade que se propagava nos meios de comunicação.

Parte relevante da historiografia interpreta que o golpe de março de 1976, mais do que uma ruptura na vigência institucional, significou o ápice de um processo de cristalização de valores que se aprofundavam na sociedade argentina. Mariana Caviglia assinala alguns elementos que já se encontra-

²⁵ Um dos fiscais o acusou de violação aos deveres de funcionário público em relação à exibição do filme classificado como proibido a menores de 13 anos. A Octavio Getino se atribuiu “la violación deliberada de las prohibiciones expresas en las normas de calificación de películas” (Télam, s./d.).

vam presentes na sociedade e que implicam uma dimensão de continuidade após o advento do golpe de 1976:

la creencia en la existencia de enemigos, la negación del Otro, la violencia como herramienta para dirimir conflictos de tipo político, el autoritarismo, la idea de que el fin justifica los medios, la violación permanente de la ley, el descreimiento en las instituciones, el miedo y las representaciones del orden y el caos. (Caviglia, 2006, p. 32)

Mas vale a pena assinalar: inscrever a conjuntura da década de 1970 na Argentina em uma espiral de radicalização ideológica, repressão e violência política gestada em processos históricos anteriores não implica desconsiderar a especificidade da experiência advinda com o golpe militar de 1976. Apesar da continuidade de determinadas práticas, a lógica censória foi balizada por um projeto no qual eliminar a subversão significava sustentar uma política fundamentada em estratégias de extermínios, torturas, sequestros, desaparecimentos e refundar uma nação que, sob ação do comunismo, havia abandonado os valores ocidentais e cristãos. Certamente, este livro não tem o objetivo de esgotar um panorama completo dessa estrutura repressiva, mas de analisar de que maneira se arquitetou sua ramificação voltada para o campo da cultura e de explorar alguns aspectos acerca do importante papel assumido pelos mecanismos de controle do cinema, não perdendo de vista suas relações e entrelaçamentos com o projeto autoritário mais amplo levado a cabo pelos militares.

O ímpeto de violência e a extensão da repressão com a qual esse projeto autoritário foi levado a cabo pelos militares ficou clara logo nos momentos imediatos ao golpe de 1976, como é possível perceber com os exemplos a seguir.

Na Argentina, o dia 30 de agosto é conhecido como o Día de la Vergüenza del Libro Argentino. A efeméride remonta ao evento ocorrido no dia 30 de agosto de 1980 em

um terreno baldio da província de Buenos Aires, quando foram queimados, ao longo de três dias, mais de 18 milhões de livros publicados pelo Centro Editor de América Latina (CEAL). Cerca de duas toneladas e meia de papel, de acordo com os informes da DIPBA. A barbárie representada pelo evento é emblemática e ao mesmo tempo assustadora, mas essa não foi a primeira vez que o regime militar decretou uma ordem dessa natureza. Poucas semanas depois do golpe militar, em 29 de abril de 1976, Luciano Benjamín Menéndez, chefe do III Corpo do Exército em Córdoba, ordenou a queima de diversos livros proibidos que haviam sido apreendidos em bibliotecas, escolas e universidades nas semanas anteriores, dentre eles: obras de autoria de Trotsky, Marx, Engels, Proust, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Vargas Llosa, Saint-Exupéry, Eduardo Galeano, Sartre e Freud.²⁶

A queima de livros, geralmente executada em lugares públicos e amplamente divulgada entre a população, se tornou prática recorrente do governo militar argentino. Os “rituais purificadores”, como eram chamados pelos militares, tinham uma forte e evidente mensagem intimidatória dirigida à população: a exposição das obras censuradas, o impacto agressivo e fascinante de uma enorme fogueira erguida em cerimônia pública, a publicação das ordens e diretrizes oficiais na imprensa e a posterior divulgação do evento em diversos meios de comunicação. A feição pública e o caráter ostensivo do controle no campo cultural assumiam dimen-

²⁶ No mês de abril de 1976, houve duas importantes queimas de livros apreendidos. A primeira se deu no dia 2 de abril, nas dependências da Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, quando o interventor Manuel Carmelo Barceló recolheu da biblioteca 19 títulos de autores marxistas e os levou até o pátio para serem destruídos em uma grande fogueira, na presença de alunos e professores. A queima que se deu no dia 30 de agosto, no entanto, ganhou mais repercussão pela maior publicidade e proporção de publicações destruídas (Zeballos, 2008, p. 133-162).

sões explícitas, em proporções bastantes distintas daquelas verificadas na ditadura militar brasileira.

Para além das ações de caráter preventivo — a censura prévia, notadamente —, as ações de caráter punitivo e exemplar, como a queima de livros, assumiram contornos mais profundos na Argentina. Ao longo da ditadura brasileira, não se presenciou, por exemplo, casos de intervenção em editoras universitárias, ao contrário do contexto argentino, cujo episódio mais conhecido é relativo à intervenção militar na Eudeba, Editora da Universidade de Buenos Aires, processo que suscitou a queima de milhares de livros publicados pelo selo da editora e a perseguição e o desaparecimento de diversos funcionários.²⁷

Com o golpe de 1976, a deflagração do plano sistemático de extermínio do *inimigo interno* foi acompanhada pelo aperfeiçoamento de uma estrutura voltada para o controle cultural, com um grau de extensão e violência não experimentado em décadas anteriores.

Um dos documentos mais conhecidos sobre a atuação militar no âmbito cultural e educacional, confeccionado com objetivo de facilitar aos docentes a “compreensão do fenômeno subversivo e o reconhecimento dos inimigos da nação”, foi o “folheto” com 76 páginas conhecido como “Díaz Bessone”, distribuído em todos os estabelecimentos de ensino ao longo dos anos de 1977 e 1978²⁸. *Subversión en el*

²⁷ Em 27 de fevereiro de 1977, vários caminhões das Forças Armadas se dirigiram ao depósito da editora para apreender e incinerar cerca de 80.000 livros. Um dos trabalhos mais completos sobre o processo de intervenção na Eudeba durante a última ditadura militar é *Un golpe a los libros*, de Gociol e Invernizzi (2002).

²⁸ O documento de 76 páginas intitulado “*Subversión en el ámbito educativo: conozcamos a nuestro enemigo*”, apesar de levar a assinatura do então ministro da Cultura, Juan José Catalán, foi conhecido como “Informe Díaz Bessone”, porque se dizia à época que o documento na realidade havia sido redigido por Ramón Genaro Díaz Bessone, general designado à frente do Ministério do Planejamento em outubro de 1976 (Bossié, 2010).

âmbito *educativo*. *Conozcamos a nuestro enemigo* era o título emblemático que deixava evidente a predisposição do governo militar em relação à construção de um suporte estatal com fins de repressão e controle social e cultural no país. Para o cumprimento da defesa dos valores da moral cristã, da tradição nacional e da erradicação da subversão em todas as suas formas, o Ministério da Cultura e Educação teria uma “*responsabilidad de especial significación*” e, ao setor docente, caberia acompanhá-lo nessa tarefa (Resolução, 1977):

Así es como en el país hemos de hablar de guerra, de enemigo, de subversión, de infiltración, términos éstos poco acostumbrados en la historia argentina contemporánea y sobre todo en ámbitos como el de la educación y la cultura; pero esa es la cruda realidad y como tal se debe asumir y enfrentar: con crudeza y valentía [...]. La estrategia y el acionar político de la subversión, considera a los ámbitos de la cultura y de la educación, como los más adecuados para ir preparando el terreno fértil hacia la acción insurreccional de masas, ya que por medio de sua acción en ellos, pretende orientar subjetivamente la conciencia de los futuros dirigentes del país, lo que le permitirá desviar el sistema político de la Nación hasta el marxismo que sustenta. En consecuencia, la infiltración en estos ámbitos fue planificada y ejecutada paulatina y sistemáticamente, respondiendo a una estrategia particular perfectamente definida. (Resolução, 1977)

Conozcamos a nuestro enemigo não foi apenas distribuído entre os docentes. O decreto que o sancionou exigia que o documento fosse lido e comentado, obrigatoriamente, com todos os professores.

No mesmo documento, os militares advertiam para a ofensiva marxista no âmbito da renovação da literatura infantil. Esse tipo de literatura teria por objetivo emitir um tipo de mensagem que permitiria à criança “autoeducar-se”, que a ajudasse a não temer a liberdade e a desejar, lutar e a afirmar-se como sujeito. Essa concepção da literatura como

potencial material subversivo conduziu à proibição de diversos livros dedicados ao público infantil, a exemplo de *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann; e *La torre de cubos*, de Laura Devetach.²⁹ As justificativas para o ato censório adquiriram contornos mais nítidos, deixando transparecer as motivações de cunho político-ideológico, como podemos apreender da análise do texto do decreto nacional que proibia a circulação do livro *La torre de cubos*:

Que del análisis de la obra La Torre de Cubos, se desprenden graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológicos-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y transcendentales; Que algunos de los cuentos-narraciones incluidos en el mencionado libro, atentan directamente al hecho formativo que debe presidir todo intento de comunicación, centrando su temática en los aspectos sociales como crítica a la organización del trabajo, la propiedad privada y al principio de autoridad enfrentando grupos sociales, raciales o económicos con base completamente materialista, como también cuestionando la vida familiar, y giros de mal gusto, la cual en vez de ayudar a construir, lleva a la destrucción de los valores tradicionales de nuestra cultura, y resuelve finalmente: prohibir el uso de la obra La Torre de Cubos de Laura Devetach en todos los establecimientos educacionales dependientes de este Ministerio. (Ministério da Cultura e Educação, 1979)

Seguindo a mesma toada, o decreto de proibição de *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann, considerava que os contos destinados ao público infantil tomavam um posicionamento que ofendia a moral, a família e o ser

²⁹ Outros livros infantis proibidos durante a última ditadura militar argentina foram *Niños de hoy*, *Nuestros muchachos* e *El amor sigue siendo niño*, de Álvaro Yunque; *Mi amigo el Pespí* e *Cinco patas*, de José Murillo; *Cuentos para chicos*, de Jacques Prevert; *El Nacimiento, los niños y el amor*, de Agnes Rosenthal; *Cinco dedos*, do coletivo livros para crianças de Berlim; e *El principio*, de Antoine de Saint Exupéry.

humano, cuja “*finalidad era preparatoria a la tarea de captación ideológica del accionar subversivo*” (Argentina, 1977). A lógica da repressão, pautada na defesa de valores cristãos e na neutralização das ideias marxistas, serviu de fundamento para diversos casos de censura a livros no âmbito educacional, a exemplo da proibição da obra *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire:

*Su metodología para interpretar la realidad, el hombre y la historia es manifestamente tendenciosa. El pensamiento de Paulo Freyre posee fuentes inspiradoras y propone modelos y ejemplos de clara inspiración marxista. Sirve como medio para la ideología marxista en los ámbitos educativos. Toda su doctrina atenta contra los valores fundamentales de nuestra sociedad occidental y cristiana.*³⁰ (Argentina, 1978)

O repertório bélico e conservador assumido nos decretos de proibição foi uma tônica do período, e, além dos exemplos trazidos aqui, redigiram-se diversos documentos com teor semelhante ao longo da ditadura militar. Para além de notícias veiculadas em jornais e circulares, docentes, pais e a população, de modo geral, foram convocados a abandonar a “*desidia e indiferencia*” e assumir uma postura vigilante, a velar pela pátria e a denunciar todos aqueles que pudessem ser subversivos aos olhos do regime. As ações empreendidas para cercar o “inimigo” se deram em várias frentes de ataque. Especialmente elaborada para pais com filhos em idade escolar, a cartilha *Cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas* ensinava que um dos principais sinais para se

³⁰ A proibição é relativa à obra *Pedagogía del oprimido*, publicada em 1970 pelo Editorial Siglo XXI, no entanto, essa mesma resolução informa que não deveriam ser utilizados nem recomendados os seguintes títulos de Paulo Freire: *La educación como práctica de la libertad*; *Acción cultural para la libertad*; *Concientización, teoría y práctica de la liberación*; e *Las iglesias, la educación y el proceso de liberación humana en la historia*.

reconhecer a presença esquerdista no meio escolar era estar atento para a utilização de um determinado vocabulário pelas crianças, a exemplo dos termos *diálogo*, *burguesia*, *proletariado*, *América Latina*, *exploração*, *compromisso* etc. A cartilha, publicada também na revista *Para Ti*, em janeiro de 1977, se encerrava com uma advertência para os pais: “*Deben vigilar, participar y presentar las quejas que estimen convenientes*” (Para Ti, 1977).

E não apenas pais apresentavam denúncias. Diversas revistas e jornais tornaram-se veículos de apoio ao regime, disponibilizaram páginas para manifestações e queixas de leitores e para publicações de notas dirigidas a autoridades do governo. “*Doctor Catalán: esto tiene que preocuparlo*”, era o título sugestivo da nota publicada na revista *Gente*, endereçada ao ministro da Cultura e Educação, Juan José Catalán. Com a finalidade de delatar a presença de material subversivo nas escolas, o artigo tinha como principal alvo de denúncia o livro de História *Las edades Moderna y Contemporánea*, dos professores Juan Antonio Bustinza y Gabriel Ribas:

El país viene de sufrir una guerra armada e ideológica. Y la ganó gracias al valor y sacrificio de muchos. Pero, esa guerra no terminó. El enemigo aprovechará cualquier fisura para seguir con su trabajo destructor. Un área fundamental para ellos es la educación en los tres niveles. Su táctica es atrapar mentes y en especial la de los jóvenes, que son el futuro de la Nación. Nos preocupa entonces que aún hoy circulen en los colegios libros con frases y conceptos como los que transcribimos. No pretendemos desatar una caza de brujas. Pero el lenguaje y la ideología que estos libros expresan se parecen demasiado a la ideología que imponen los subversivos marxistas en la prédica diaria. Creemos que esto debe ser controlado y corregido. (Gente, 1978)

Talvez não por coincidência, pouco tempo depois de publicada a nota na revista, uma portaria do Ministério da Educação estabeleceu que o conteúdo veiculado nos livros não

estava de acordo com os objetivos educativos do governo, e que, por isso, não poderiam ser utilizados em sala de aula nem recomendados pelos professores, devendo ser apreendidos das bibliotecas escolares sob supervisão das autoridades (Argentina, 1978).

De todos os documentos emitidos pelo regime militar, público e confidenciais, percebe-se a importância crucial que as autoridades conferiam aos livros como difusores de uma “ideologia exótica” — notadamente a marxista. O âmbito educativo se conformava em um terreno particularmente fértil para não apenas cercear o que se considerava ameaçador e subversivo, mas também para impor um processo de militarização e um modelo pedagógico no seio das instituições de ensino.³¹ A centralidade ocupada em torno de um projeto educativo já estava manifesta desde os princípios do regime. Já concebida em março de 1976, a chamada Operación Claridad foi a materialização desse projeto operativo que estabelecia as estratégias de repressão contra estudantes e professores, a criação de *listas negras*, a proibição de livros e a intervenção em escolas e universidades públicas e privadas.

A censura de livros configurava apenas uma das facetas de um projeto repressivo mais amplo levado a cabo pelos militares para o âmbito educacional e cultural. É relativamente difícil fazer um levantamento quantitativo dos livros censurados durante a última ditadura militar argentina, uma vez que havia obras que tiveram sua circulação proibida em âmbito nacional, e outras, em âmbito local.³² Baseado em alguns

³¹ Além de diversos artigos sobre as políticas estatais para a educação, Laura Graciela Rodríguez desenvolve um estudo de fôlego sobre as principais políticas adotadas pelo Ministério da Cultura e Educação durante a última ditadura militar argentina. Pode ser consultado em: Rodríguez (2011).

³² Some-se a isso o fato de que a estrutura operativa do sistema de controle de publicações era complexa: o órgão especializado em controle do Ministério do Interior era a Dirección General de Publicaciones (DGP), que centralizava, em âmbito nacional, o controle de impressos. Entretanto,

dados, no entanto, é possível estabelecer um liame comparativo consistente: no Brasil, ao longo de 21 anos de ditadura militar, foram proibidos cerca de 270 títulos.³³ Somente em 1976, durante o primeiro ano do governo militar argentino, foram proibidos mais de cem títulos, sendo a maioria classificada como bibliografia marxista (Guevara; Molfino, 2005). Ainda é preciso ressaltar: a repressão também guarda a sua face clandestina, que incluiu o sequestro e o desaparecimento de jornais, livros e revistas.

A natureza incisiva dos documentos e discursos oficiais, para além da força simbólica e material manifestada pelas fogueiras públicas, sem dúvida é um elemento que diz muito sobre a destruição sistemática da cultura ao longo dos anos ditatoriais.

Neste ponto do texto, o leitor pode se perguntar por que trilhei — ou desviei de — um caminho repleto de livros censurados, em vez de películas. A intenção foi justamente chamar a atenção para o caráter sistemático da repressão cultural: tratar da censura cinematográfica como objeto de pesquisa é uma escolha que não deve deixar de lado a dimensão mais ampla da censura cultural e da prática censória empreendida pelo regime militar. As chamas das fogueiras de livros, nesse sentido, não devem ser tomadas como feixes de luz excessivamente radiosos ao ponto de obscurecer a repressão levada a cabo nos mais diversos âmbitos artísticos e culturais. Como advertiu o general Jorge Rafael Videla, de maneira contundente, em julho de 1976: “*la lucha se dará en*

o Ministério da Cultura e Educação também exerceu grande ingerência nesse campo. Além disso, a comunidade informativa (os serviços de inteligência das três Forças Armadas, a Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE) e as municipalidades) também colaborou ativamente através de informes, denúncias, recomendações, consultorias etc. (Invernizzi; Gociol, 2007, p. 54).

³³ Um levantamento sobre o número de livros censurados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas pode ser consultado em: Carneiro (2013).

todos los campos, además del estrictamente militar”. A luta, portanto, também foi travada no terreno cultural.

A estratégia de repressão cultural de alcance nacional levada a cabo pelo regime militar argentino esteve atrelada a um projeto claro, sistemático, com objetivos definidos, voltado para diversas áreas. Pode-se dizer que a censura praticada no campo cinematográfico obedeceu a uma dinâmica própria, específica, mas que deve ser compreendida em um contexto mais amplo, que entrelaça a lógica repressiva no âmbito cultural gestada antes do golpe militar de 1976 e aperfeiçoada ao longo da última ditadura.

Ao longo das próximas páginas, analisarei o processo de estruturação do sistema repressivo voltado para o controle do campo cinematográfico que esteve em vigência durante os anos ditatoriais, tendo como foco as atividades desempenhadas no âmbito do Ente de Calificación Nacional. Apesar do protagonismo desse organismo, é fundamental assinalar um traço peculiar da lógica repressiva do regime militar argentino: o Estado teve à sua disposição uma grande e heterogênea quantidade de organismos destinados a controlar e regular o campo cultural, com características específicas inclusive em âmbito local. Com o intuito de estabelecer uma demarcação mais precisa para esta pesquisa, tomarei como bússola o Ente de Calificación Nacional, mas pontuarei sempre que possível a presença de outros importantes organismos nessa dinâmica, como a Dirección General de Inteligencia (DIPBA), o Servicio de Inteligencia del Estado (SIDE), o Comité Nacional de Radiodifusión (Comfer), órgãos da administração provinciais e municipais e associações católicas leigas (que permaneceram atuando ativamente ao longo da ditadura militar).

O caminho escolhido aqui para abordar a dinâmica censória cinematográfica durante a última ditadura militar argentina percorrerá três eixos principais: a análise da ar-

quitetura do aparato repressivo estatal para a execução do controle e da censura; o levantamento de casos que permitam trazer à tona a racionalidade da lógica censória através das justificativas de proibição; e, por último, uma investigação sobre a atuação de personagens-chave nesse enredo, notadamente os ocupantes do cargo de chefe do organismo estatal de censura. Nesta narrativa, tento encetar um desenvolvimento analítico desses três eixos não de modo apartado, mas como fatores associados entre si ao longo do período ditatorial.

Apesar de destacar as semelhanças e diferenças, um dos vieses interpretativos caros a este trabalho é pensar as *continuidades*. O golpe é deflagrado em 24 de março de 1976, porém, uma vez mais, devemos recuar alguns passos no tempo e retornar a 1974 para compreendermos de maneira mais sofisticada a conjuntura específica dos anos de ditadura, e considero que a dimensão da *continuidade* se torna um elemento central para esse exercício analítico.

Um ponto de partida possível para abordar a arquitetura da estrutura censória e sua lógica de funcionamento é pensar sua fundamentação legal. A prática censória em curso ao longo da última ditadura militar argentina teve como base fundamental de sustentação dois principais dispositivos: o Decreto-Lei n.º 18.019/68 (Lei de Censura), que cria o Ente de Calificación Cinematográfica; e a Lei n.º 17.141/68 (Lei de Cine), que cria o Instituto Nacional de Cinematografía, organismo responsável pelo fomento das atividades cinematográficas em todo o território nacional. No mesmo ano de 1968, constituíram-se legalmente pilares complementares de ordenação das atividades cinematográficas: de um lado, o controle da produção fílmica, do outro, a criação de uma entidade de fomento e financiamento em âmbito nacional (diferente de experiências anteriores, que foram concebidas em âmbito local). É interessante assinalar que dentro de um

curto espaço de tempo, no Brasil, também foram concebidos importantes dispositivos similares de controle e fomento da produção cinematográfica: a criação da Embrafilme (Decreto-Lei n.º 862/69) e a determinação legal em 1966 da competência exclusiva da União para realizar a censura de filmes cinematográficos em todo o território nacional, marcos que serão explorados mais adiante neste livro (Brasil, 1966).

Na Argentina, os anseios que inspiraram a Lei n.º 18.019, de 1968, traduzem a necessidade de uma censura cinematográfica mais rígida e a criação de um organismo estatal centralizado para aplicá-la. Na nota de apresentação da Lei de Censura, a mensagem principal era de que o cinema não poderia constituir nunca um *“factor negativo y causa mediata o inmediata de descomposición social”* (Argentina, 1968). Curiosamente, a lei de criação do Ente inicia o seu primeiro parágrafo com uma sentença de tom progressista, estabelecendo, a princípio, uma interpretação restritiva da norma na qual a proibição é entendida como uma exceção:

Art. 1. No podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de expresión cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones y cualquiera sea el medio de exhibición que se utilice, salvo cuando razones educacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran, en cuyo caso el organismo de aplicación podrá disponer prohibiciones y cortes en las películas y colas que sean sometidas para su calificación en virtud de lo dispuesto por la presente ley. (Argentina, 1968)

A partir daí, o texto legal estende-se em mais 47 artigos que preveem justificativas e motivações para a autorização de cortes e proibições, conformando o sistema de censura cinematográfica que permaneceu vigente até fevereiro de 1984, quando as atividades do Ente foram extintas.

À época de criação do Ente, em 1968, esse organismo se encontrava subordinado à Secretaria de Educação e Cultura,

mas durante a ditadura militar sua estrutura foi deslocada para o âmbito presidencial, diretamente subordinado à Secretaría de Información Pública (SIP). Isso significa dizer que, administrativamente, o órgão foi transferido para um âmbito mais próximo da cúpula governamental, da qual emanavam as principais diretrizes políticas do Estado.

Essa não é uma alteração de menor importância. Poucos meses após o golpe de 1976, o Estado Mayor General del Ejército emitiu o Informe Especial n.º 10, dedicado a resolver a problemática da *“gran y heterogénea cantidad de organismos y entes oficiales destinados a dirigir, controlar o regular los medios culturales y de comunicación social”* (Conadep, 1977). O informe colocava em primeiro plano a reestruturação governamental em direção a uma organização mais centralizada e hierarquizada. Dentro desse esquema pensado para incrementar o controle sobre o campo cultural, a Dirección General de Publicaciones del Ministerio del Interior e a Secretaría de Información Pública foram apontados como setores de grande relevância estratégica, seguidos pelo Ministério de Cultura y Educación (MCyE), a Municipalidad de Buenos Aires e a Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE).

Com a reestruturação administrativa levada a cabo pela junta militar que tomou o poder em 1976, a Armada passou a gerir a Secretaría de Información Pública, cujo objetivo era *“contribuir mediante la comunicación social a lograr que la población local y las áreas de decisión internacionales, adopten actitudes y conductas positivas de adhesión al Proceso de Reorganización Nacional”* (Harvey, 1977, p. 84). A SIP foi pensada como órgão encarregado de produzir, divulgar e obter informações relevantes para o Poder Executivo Nacional, especialmente através da exploração dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão e imprensa). Para além dos meios massivos, a SIP deveria controlar *“las manifestaciones de cinematografía, fotografía, publicidad y en menor medida, libros,*

teatros, espectáculos públicos” (Conadep, 1977). Em menor medida porque, de acordo com o informe, essas últimas manifestações deveriam ser controladas em primeira instância pelos governos provinciais e pela Municipalidad de Buenos Aires. A SIP, portanto, era responsável pela coordenação, direção e administração dos principais meios de comunicação, como a Dirección Nacional de Radio y Televisión, a Agencia Nacional de Noticias (Télam), o Comité Federal de Radiodifusión (Comfer), o Instituto Nacional de Cinematografía e o Ente de Calificación Cinematográfica.

Resumidamente, esse esquema de reestruturação da regulamentação dos meios de comunicação e das produções culturais implicava uma restrição da competência dos governos locais. Como vimos no primeiro capítulo, ao longo das décadas de 1940 e 1950, as municipalidades e as entidades de católicos leigos haviam sido as principais encarregadas de exercer uma vigilância sobre o campo cultural, estabelecendo critérios definidores para obras consideradas em desacordo com a moralidade e os bons costumes. Nesse novo organograma proposto pelo governo militar, os poderes locais perdiam terreno e tornavam-se subsidiários do controle centralizado exercido pela SIP, restringindo sua atuação sobretudo à vigilância em relação à circulação de livros e à inspeção de teatros e espetáculos públicos.

Diante de queixas de governos locais com essa racionalidade centralizadora do regime militar, o Ministério do Interior ratifica que aos poderes locais só caberia atuar em matéria de “*inmoralidades*”, enquanto a Justiça e o Ministério do Interior seriam as autoridades competentes para tratar de matérias relacionadas a “*obscenidades o pornografía*” e a “*inmoralidad subversiva*”.³⁴ Esse documento emitido pelo Minis-

³⁴ Esse documento emitido pelo Ministério do Interior não está datado, mas se encontra em apenso com outros documentos do Arquivo Banade que datam de 1977 (Conadep, 1977).

tério do Interior pode ser interpretado como um instrumento discursivo que fortalece a intenção de subordinação dos poderes locais aos órgãos de cúpula, alinhado aos desígnios do Estado Mayor General del Ejército. Uma outra interpretação possível é no sentido de que, como muitas pesquisas têm mostrado, o *Proceso* gerou de fato certa municipalização do poder em certas esferas; no entanto, no caso específico da SIP e do Ente de Calificación teria sido o contrário, esses organismos representaram uma centralização do poder no âmbito estatal.

A SIP desenvolveu um Plano Nacional de Comunicación Social ambicioso, com a intenção, por um lado, de organizar um sistema de meios de comunicação que pautasse as principais diretrizes políticas do governo militar, abarcando tanto meios estatais quanto privados; e, por outro, de criar e gerir um departamento específico para produzir material gráfico e audiovisual de propaganda governamental.

No que diz respeito à política cinematográfica, em maio de 1976, a Secretaría de Información Pública divulgou um comunicado assinado pelo capitão de fragata Carlos Corti intitulado “Pautas de la Secretaria de Información Pública en Relación con la Cinematografía”. O documento tinha por objetivo ajustar a gestão de orientação e classificação de películas “*ante el comienzo de una etapa en la cual distintos organismos del Estado brindarán todo su apoyo para estimular, consolidar e expandir la industria cinematográfica*” (Pautas..., 1976), estabelecendo três níveis de classificação de películas:

1 – *Una categoría de obras que muestren al hombre en su lucha eterna y diaria por la justicia, contra el materialismo, el egoísmo y el desaliento, la venalidad y la corrupción, debatiéndose por su dignidad y la de sus hijos, por su libertad y por su honra y su religión o por su principios, sin entregarse nunca a los recursos fáciles de la violencia o el descreimiento.[...] A esta categoría de producciones les daremos, directa e indirectamente, toda la*

ayuda concebible para que puedan realizarse y representarnos en todos los países del mundo.

2 – Consideramos otra categoría de obras cinematográficas que — sin ser la concreción óptima de los ideales a los cuales aspiramos en estos momentos de lucha por la reconstrucción del ser nacional — no solamente no estarán fuera de la ley sino que se beneficiarán en conjunto y aun en casos particulares de la expansión de la industria y de apoyo que se preste a la comercialización y exportación. Estarán en esta categoría las producciones de mero entretenimiento, las que puedan calificarse de vanguardia o de enfoques no transitados previamente y en definitiva todas aquellas cuya exhibición sea autorizada, con las restricciones adecuadas a la preparación de los espectadores para recibirlas.

3 – Finalmente se toman en consideración la categoría de las producciones que carecen totalmente de valores artísticos o de entretenimiento o que atentan contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos. Estas obras de disolución no serán permitidas y su exhibición será prohibida en forma parcial o total, temporaria o permanente. (SIP, 1976)

O comunicado das pautas foi lido em uma reunião (com uma hora e meia de duração) com a presença do interventor do Instituto Nacional de Cinematografia, capitão Jorge Enrique Bitleston, e produtores de cinema, que foram notificados oficialmente das resoluções que deveriam “*regir el futuro cine nacional*” (Dictan..., 1976).

As pautas para cinematografia estavam afinadas com o tom repressivo do Comunicado n.º 19, um dos 31 comunicados oficiais da Junta Militar emitidos no dia do golpe, 24 de março de 1976:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o

atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales. (Comunicado..., 1976)

Além do previsto nos documentos oficiais citados até o momento, a última ditadura militar argentina inaugurava uma estrutura normativa complexa, institucionalizando um ordenamento legal que permitisse o funcionamento de mecanismos repressivos que viabilizassem a imposição do Processo de Reorganización Nacional. A política para o campo cultural, como assinalado aqui, não ocupou um lugar de menor vulto, antes, pelo contrário. No projeto de reforma da sociedade argentina, o controle, a repressão e a censura assumiam um lugar de destaque, um dos pilares, como resalta Hernán Invernizzi, necessários para o cumprimento integral do terrorismo de Estado como estratégia de controle e disciplinamento da sociedade argentina entre o período de 1976 e 1983. Essa, inclusive, é uma das perspectivas teóricas fundamentais para este trabalho: o campo da cultura, embora alçado a objeto privilegiado nesta pesquisa, não deve ser entendido como uma esfera autônoma infensa às dinâmicas próprias de outros campos do mundo social. Nesse sentido, elejo a esfera da cultura como compartimento de análise na medida em que reconheço a existência de processos específicos de organização, produção, formação, bem como a dinâmica interna dos sujeitos que a fazem existir, mas a sua própria manifestação emerge em um plano dialético com outras dimensões sociais. Em outras palavras, a esfera da cultura atua sobre sua própria dinâmica, mas é definida pelo processo de interações e práticas com outros campos sociais. Reconhecer a importância central do campo cultural no âmbito

do projeto ditatorial também não significa, de forma alguma, relativizar que a face mais violenta da repressão foi manifestada através do desaparecimento, do assassinato, da tortura e do sequestro dos *opositores* ao regime. Na realidade, ao situar a relevância de um projeto sistemático de controle do campo da cultura, põe-se em relevo a racionalidade perversa do regime militar, que levou adiante a perseguição e a eliminação física de intelectuais, professores, músicos, escritores, cineastas, atores e tantos outros elencados nas *listas negras*.

Retomando aqui a ideia de *continuidade*, o arcabouço legal que amparava a censura cinematográfica durante a última ditadura militar argentina foi o mesmo delineado em fins da década de 1960. O aspecto que dá novos contornos a essa estrutura depois do golpe militar de 1976 é pautado fundamentalmente pela existência do fortalecimento de um plano sistemático de repressão e controle voltado para o campo cultural.

Uma vez que, segundo o regime, “*las pautas morales e ideológicas vigentes hasta el 24 de marzo eran diferentes o no existían*” (Argentina, 1976), os novos princípios delineados para a gestão dos meios de comunicação pretendiam a restituição de valores considerados fundamentais à sociedade, como ordem, trabalho, hierarquia, responsabilidade, tudo “*dentro del contexto de la moral cristinana*” (SIP, s./d.). Um dos procedimentos a serem adotados se refere a “*eliminación total de términos e imágenes obscenas, procaces, chocantes o descomedidas, apelaciones eróticas o de doble intención*” (SIP, s./d.). Além desse componente de viés moral, reiterava-se a “*absoluta prohibición de efectuar propaganda subliminal en todas sus formas*”, e “*la necesidad de contribuir a que la juventud consiga identificarse con tareas y obras que lo hagan responsables, de lo contrario, la alternativa es una juventud difusa que es facilmente influenciable por ideologías y procesos apátridas*” (SIP, s./d.). O organismo de fomento não deveria avaliar películas de cunho “*pornográfico-erótico o que atente*

contra la moral pública y buenas costumbres, violencia, aberraciones, drogas o subversión, las de disolución” (SIP, 1977).

Tendo em vista a natureza do conjunto de princípios e procedimentos propostos para orientar a gestão dos meios de comunicação, podemos supor que a manutenção de uma autoridade como Miguel Paulino Tato à frente do órgão censório, depois do advento do regime militar, funcionou como um elemento que potencialmente corresponderia de maneira satisfatória às pretensões do novo governo.

O Ente de Calificación Cinematográfica funcionou durante a última ditadura militar de acordo com a seguinte estrutura: três funcionários superiores designados diretamente pelo Poder Executivo; 15 membros pertencentes ao Consejo Asesor Honorário, que se dividiam em 9 representantes de diversos ministérios; e 6 de “*instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad*” (Argentina, 1969). Essa disposição deixa evidente a importante condição político-institucional da direção do Ente: todos eram funcionários designados diretamente pela Presidência, ou seja, supõe-se tratar-se de autoridades suficientemente confiáveis para levar a cabo a política cultural do Estado.

A nomeação de Ramiro de la Fuente, primeiro gestor do Ente de Calificación em fins da década 1960, representou uma política de censura cujo alvo primordial era o combate às temáticas relacionadas à sexualidade e ao uso de entorpecentes. Com a ascensão de Héctor Cámpora ao poder em maio de 1973, a gestão do Ente de Calificación Cinematográfica por Octavio Getino representou uma breve, mas importante inflexão na dinâmica censória cinematográfica. Em 1974, após a morte de Juan Domingo Perón e em uma conjuntura de forte acirramento político marcada pela ascensão da direita peronista, o crítico de cinema Miguel Paulino Tato é nomeado pelo governo de Isabel Martínez de Perón o novo interventor

do Ente de Calificación Cinematográfica. E, como assinado, manteve-se no posto após o golpe de março de 1976.

A ratificação do nome de Tato, mesmo após o golpe, configura uma prática que, como assinala Laura Graciela Rodríguez, foi relativamente comum ao se analisar a trajetória de muitos outros funcionários públicos no mesmo período. Um aspecto relevante explorado pela historiadora em *Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura* é justamente o liame estabelecido entre a última ditadura militar (1976-1983) e a autodenominada Revolução Argentina (1966-1973): diversos projetos gestados na ditadura anterior foram reapropriados, assim como muitos funcionários públicos ressurgiram — ou foram mantidos — pelo *Proceso*.³⁵

Ao assumir o cargo de chefe do Ente de Calificación em setembro de 1974, Miguel Paulino Tato era um septuagenário e já havia construído uma significativa e consistente trajetória profissional bastante próxima do mundo do cinema. Jornalista especializado em crítica de cinema, ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940, Tato havia percorrido dezenas de redações de jornais e revistas, como *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Rico Tipo*, *El Mundo* (1928-1936), *Cabildo*, *Sábado*, *Tribuna*, *El Laborista*, *Mayoría*, *El Pampero*, *Esquiú* e *Cámara!* (1937 e 1938). Incursionou também como diretor de programação em emissoras de rádio e televisão, além de produzir e dirigir um filme em 1952: *Facundo, el tigre de los llanos* (que, ironicamente, teve problemas com a censura na época).³⁶ Tato foi membro da Asociación de Cronistas Cinematográ-

³⁵ Laura Graciela Rodríguez reconstrói com riqueza a trajetória de diversos funcionários do Ministério da Cultura e Educação, expondo os vínculos estabelecidos entre esses funcionários e instituições católicas, assim como a força da influência do ideário católico para diversas iniciativas da área educativa (Rodríguez, 2011).

³⁶ Entre os anos de 1955 e 1965, Tato conduziu a programação da LV9 Radio Guemes, de Salta. Em 1969, sob o governo do general Juan Carlos Onganía, foi designado diretor-geral do Canal 7.

ficos da Argentina, entidade da qual se desvinculou quando assumiu o cargo de interventor do Ente. Se, por um lado, a saída da associação foi publicizada em diversos jornais como ato proveniente de decisão do próprio Tato, que dizia compreender “*la improcedencia de su doble función*”³⁷, por outro, um comunicado publicado no jornal *Clarín* pela Asociación de Cronistas Cinematográficos da Argentina deixa manifesta a discordância da entidade com a natureza da função a ser exercida por Miguel Paulino Tato,

ante hechos concretos de declaraciones públicas, prohibiciones y cortes de films y libros cinematográficos, dispuestos por la actual intervención en el Ente de Calificación Cinematográfica, el Consejo Directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina refirma la permanente posición de la entidad en defensa de la libertad de expresión y su repudio hace toda clase de censura. Asimismo deplora que sea un socio de la institución quien haya aceptado desempeñar ese tipo de funciones. (Clarín, 1974; La Opinión, 1974)

Apesar do posicionamento contrário de alguns setores, a nomeação de Tato pareceu — pelo menos em um primeiro momento — corresponder aos anseios do governo.

Um ano após assumir o cargo de chefia no organismo de censura estatal, Tato se declarou um “religioso fanático”, e ao longo de toda a sua carreira realizou um trabalho com forte espírito cristão e nacionalista. Conhecido como *el censor*, Tato construiu um personagem de alta performance, caracterizado por um estilo exótico, posicionamentos polêmicos e opiniões contundentes. A proibição de filmes enquanto esteve à frente do Ente de Calificación entre os anos 1974 e 1978 foi acompanhada de declarações provocadoras na imprensa, característica que potencializava a divulgação e recepção de sua imagem como uma verdadeira estrela de cinema.

³⁷ Néstor resigna su condición actual de periodista de cine (Cronica, 1974).

Em tom desafiante e pretensioso, vangloriava-se em rede nacional do fato de já haver proibido 125 películas apenas nove meses depois de ter sido nomeado chefe do Ente. Estava satisfeito com essa “tarefa higiênica”, e afirmava que se o deixassem no cargo mais alguns meses, chegaria a proibir 200 películas, sua meta ideal em um ano. Como se pode observar, a partir dos dados disponíveis na tabela correspondente à quase totalidade do período em que Tato ocupou o cargo de diretor do Ente de Calificación (de agosto de 1974 a novembro de 1979), o número anual de películas proibidas nunca chegou a 200. No entanto, ao longo de cinco anos de sua gestão, uma cifra bastante significativa de 280 filmes de origem nacional e estrangeira foi vetada pelo Ente.

Com a nomeação de Miguel Paulino Tato à frente do Ente, tornavam-se mais claros os contornos que moldariam a política censória a partir daí. A oposição em relação à gestão mais democrática da época da *primavera camporista* traduzia-se na proibição de diversas películas que haviam sido autorizadas pelo seu antecessor, Octavio Getino, a exemplo da proibição de exibição em todo o território nacional de *Estado de Sítio*, de Costa-Gravas, uma película cuja proibição foi justificada por seu conteúdo político.

Ao ser “injustamente” acusado de exercer censura prévia sobre *todos* os roteiros a serem filmados, Miguel Paulino Tato esclarece que o Ente era responsável por “opinar sobre *aquellos guiones de películas nacionales o coproducciones que aspiren a créditos y subsidios del Estado*” (La Opinión, 1978). Esse tipo de atividade, que era exercido com menor intensidade antes do golpe de Estado, passa a ser uma prática cotidiana do Ente de Calificación. Em certa medida, porque na mesma época houve uma reestruturação do organismo de fomento de atividades cinematográficas, o Instituto Nacional de Cine.

Outra mudança que se pode perceber na dinâmica da política cinematográfica adotada a partir da instauração da

ditadura militar é detalhada pelo próprio Miguel Paulino Tato em um informe dirigido ao capitão de fragata Carlos Alberto Bonino em 21 de fevereiro de 1977. O informe tinha por objetivo trazer um balanço das principais atividades levadas a cabo pelo Ente entre 24 de março de 1976 e 28 de janeiro de 1977, de acordo com a sua missão de “*calificación de películas, examen de guiones cinematográficos, control de la minoridad en las salas cinematográficas y vigilancia de la propaganda de dichos espectáculos*”. Em tópico intitulado *Filosofía para acción del Ente*, Tato declara que está trabalhando pessoalmente em uma reforma da lei de censura para adequá-la corretamente aos novos fenômenos de violência, ideologias, e “*otros factores perniciosos de reciente incorporación al séptimo arte*”:

Es necesario definir y concretar una filosofía de la Censura y sus fundamentos.

Aunque contamos con la ley 18019/68, sabia y prudente, dentro de las limitaciones de la época, empero sus concepciones y previsiones han quedado cortas frente a los desbordes de la corrupción y la violencia en los últimos tiempos.

Desde aquellos planteos básicos elementales, que inicialmente presentaban los problemas de la moral, la pornografía y el morbo, hasta los angustiosos y cada vez más apremiantes conflictos con los extremismos, la guerrilla y las lacras sociales que se extienden el convulsionado mundo actual.

Todo ello hace urgente trazar un cuadro de situación para formular el consecuente planeamiento de nuestra actividad preventiva y defensiva, a fin de salvaguardar, no solo na minoridad y la familia, sino también a la sociedad y a todo el país. (Informe, 1977)

Se, ao realizar declarações públicas na imprensa sobre as atividades desempenhadas pelo Ente de Calificación, Tato assumia um tom irônico permeado de chistes e anedotas, o teor das correspondências administrativas contrapõe a imagem desse personagem aparentemente espirituoso e revelam

uma personalidade meticulosa, vigilante, ao advertir que o Ente estava bastante atento às questões de cunho político:

Se ha iniciado y está desarrollándose una actividad con distintos grupos de acción psicológica, nacionales y privados, de Reparaciones oficiales e Instituciones del Estado, militares y civiles, para planificar y realizar una acción combinada de interpretación, difusión y aplicación de la Ley 18019 y sus normas de calificación cinematográfica. En este aspecto se está dedicando muy especial atención a problemas tan urgentes como la guerrilla, las ideologías extremistas y la infiltración subliminal. (Informe, 1977)

Embora não exista disponível uma grande quantidade de documentos oficiais produzidos pelo Ente, os informes, as listas e os pareceres remanescentes para consulta tornam-se, até mesmo pelo universo escasso, uma fonte de análise de extrema relevância³⁸. É bastante razoável supor que o organismo censório produzisse constantemente informes com registros relativos aos filmes proibidos. Por não haver a possibilidade de acesso a muitos documentos dessa natureza até o momento, os dados de um informe produzido em 1978 pelo Ente de Calificación com a listagem e resumo dos filmes proibidos configura uma peça preciosa para pensarmos so-

³⁸ Ao longo da pesquisa, foi-me relatado que a grande maioria da documentação produzida pela Secretaria de Informação Pública foi destruída com a queda da última ditadura militar. Octavio Getino, que conduziu o Instituto Nacional de Cinematografía (INCAA) em fins da década de 1980, teria sido o responsável por conservar a grande maioria dos documentos que existem hoje disponíveis. Quando os regimes ditatoriais chegam ao fim, é razoável supor a emergência de ordens de destruição de documentos sigilosos e comprometedores. É fundamental, no entanto, estarmos atentos para a armadilha retórica implícita no tipo de discurso que nega a existência de documentos da repressão (que é o discurso de praxe das Forças Armadas). Tanto no Brasil quanto na Argentina, verificamos que diversos acervos documentais inéditos em quase toda sua totalidade já foram desvelados no pós-ditadura, sobretudo nas últimas duas décadas.

bre a lógica política que orientava a dinâmica de funcionamento da censura cinematográfica (Informe, 1978a).

Para nosotros la libertad (A nous la liberté, França, 1931, de René Clair), *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Four horsemen of the Apocalypse, EUA, 1962, de Vincente Minnelli), *Los 39 escalones* (The 39 steps, Inglaterra, 1935, de Alfred Hitchcock) e *La posada maldita* (Jamaica Inn, Inglaterra, 1939, de Alfred Hitchcock) constituem alguns dos filmes presentes na referida listagem. A título de amostragem, dentre muitas comédias de costumes e títulos eróticos — como *Intimidades de una prostituta* ou *Los libertinos* —, os filmes citados se destacam pela temática (que constituem desde dramas com o cenário da I Guerra Mundial como pano de fundo até suspenses envolvendo tramas de espionagem internacional). Não existem disponíveis todos os pareceres contendo a motivação para cortes e proibição dos filmes, mas levando em consideração o enredo central delas, podemos concluir que tiveram sua exibição proibida por motivações de cunho político-ideológico.

Como mencionei, os pareceres censórios são escassos, e até mesmo por essa condição, considero importante realizar uma breve análise das temáticas censuradas a partir do material disponível. Em processo censório de dezembro 1979, a película argentina *La noche viene movida* foi, por voto unânime entre todos os conselheiros, proibida para todo o público por conter “*la presentación de escenas lascivas o que repugnen la moral y las buenas costumbres*”. Dentre as justificativas apresentadas pelos censores para sua interdição, “*desnudos en cantidad, diálogos con palabrotas*” e “*película grosera, sin nivel. Es una mala imagen de lo que no debe hacerse en cine*”.

Em vista da determinação do veto, o distribuidor foi notificado acerca da classificação e orientado a realizar os seguintes cortes para submetê-la novamente à avaliação do Ente de Calificación Cinematográfica:

Acto 1º: a) borrar de la banda sonora el término “no sea bolido”, en el diálogo entre J. Portales y su choffer.

b) cortar escena de despedida de Mario Sapag a su novia, donde dice: “la puta que te parió”.

c) Escena de una mujer que sale del baño semidesnuda.

Acto 2º: Diálogo telefónico en que aparece Nadiuska con los senos desnudos.

Acto 3º: Acortar escena de desnudo de Susana Traverso.

Acto 4º: Parte final de la escena en que Nadiuska toma la corbata de Tristán quitando la expresión deste último.

Acto 6º: Escena en que J. Portales le dice a Ethel Rojo al salir de una boite: “Dale che, no te hagas la estrecha”.

Acto 7º: Exclamación de J. Portales: “se va a la p...”, durante la discusión entablada en la puerta del hotel alojamiento.

Acto 8º: a) final de la escena en habitación de un hotel, cortando expresión de placer de Ethel Rojo.

b) Primer secuencia de desnudo de Nadiuska en el hotel. (Argentina, 1979)

Havendo realizado todos os cortes determinados pelo organismo censório, a distribuidora Dispro Films reverteu a situação de proibição total e obteve um certificado de classificação de “proibida para menores de 18 anos”, válido por dez anos em todo o território nacional.

A maioria dos pareceres censórios justificavam as proibições e cortes fundamentados nos três primeiros incisos da Lei de Censura: a) justificação de adultério, e, em geral, do quanto atente contra o casamento e a família; b) justificação do aborto, da prostituição e perversões sexuais; e c) apresentação de cenas lascivas ou ofensivas à moral e aos bons costumes. Ou seja, aparentemente — e seguindo uma lógica histórica baseada na “defesa da moral e dos bons costumes”

no âmbito censório —, a maioria das películas era censurada por conteúdo de cunho erótico ou pornográfico. Contudo, os pareceres emitidos pelo Ente de Calificación Cinematográfica apresentavam mais itens a serem preenchidos pelos censores. Nesse sentido, outros incisos permitiam manifestamente a prática de censura em um viés mais eminentemente político, identificando filmes que contivessem: d) apologia ao crime; e) que negassem o dever de defender a Pátria e o direito de suas autoridades a exigí-lo; f) que comprometessem a segurança nacional, afetassem as relações com países amigos ou ofendessem o interesse das instituições fundamentais do Estado.

O drama italiano *Mussolini, último acto* (*Mussolini: Ultimo atto*, Itália, 1975), de Carlo Lizzani, narrava a queda do ditador italiano Benito Mussolini, foi submetido à avaliação do Ente pouco tempo depois do golpe militar, em julho de 1976, e a película proibida por ser considerada “tendenciosa, dando como verídicos hechos no acaecidos y exaltando la actuación de la guerrilla” (SIP, 1976). Nas justificativas para o veto, foram indicados os seguintes aspectos:

a. La apología de la “justicia popular”, puesta además en manos de partisanos cuya relación con el marxismo no deja ningún tipo de dudas, mediante una profusa simbología muy fácil de caracterizar ideológicamente.

b. “La violencia en manos del populacho no es violencia sino justicia”. Concepto que lamentablemente es demasiado familiar con una realidad nacional muy reciente como para que exista algún tipo de dudas sobre la conveniencia de permitir la difusión masiva de este “mensaje” de contenido claramente subversivo.

c. La “irresistibilidad” supuesta de un movimiento guerrillero como expresión de una supuesta “voluntad popular” de la cual actúa como “vanguardia armada” y brazo ejecutor.

Atento a la actual situación que existe en el territorio nacional, resulta inconveniente su difusión, siendo de opinión que la misma debe ser declarada de DIFUSION PROHIBIDA. Además, cabe dejar expresa constancia de que esta es una vista que no puede ser reconsiderada mediante la aplicación de “cortes”, ya que el

problema no reside en determinadas escenas en particular sino en la totalidad de esta obra, por la naturaleza intrínseca del mensaje que difunde la misma. (SIP, 1976)

A análise do parecer de *Mussolini, último acto* traz importantes considerações acerca da dinâmica censória na época. A primeira delas refere-se ao contexto político específico do golpe de março de 1976, estreitamente vinculado aos conflitos internos do peronismo. Como mencionado anteriormente, à medida que a experiência do último governo peronista caminhava para o seu fim, percebe-se um acirramento das lutas no campo do poder político, marcado pelos embates entre setores da esquerda armada peronista e a direita paramilitarizada do movimento. Nesse marco, como assinala Marina Franco, o entrelaçamento do contexto da Guerra Fria — com a luta contra o comunismo como seu fundamento ideológico —, da doutrina de segurança nacional e da doutrina de guerra revolucionária desemboca em uma espiral de violência que faz emergir o “subversivo” como inimigo interno a ser eliminado (Franco, 2012). Como já enfatizado neste trabalho, a repressão instalada na Argentina a partir do golpe de 1976 deve ser compreendida inserida em um conjunto de práticas, discursos e normas preexistentes, mas essa perspectiva não deve significar a negação das inflexões produzidas pela ascensão do regime militar ao poder.³⁹ O conceito de *subversivo*, que já possuía antecedentes entre os setores mais conservadores da sociedade na década de 1960, vai ganhando terreno no contexto de radicalização social e política em meados dos anos de 1970 e se organizando como elemento legitimador e fundante do discurso animado pelas Forças Armadas e compartilhado por diversos setores da sociedade.

³⁹ Nessa perspectiva, Franco (2009; 2012) se vale de uma análise mais conjuntural sobre a repressão no contexto da última ditadura militar argentina, destacando a intensificação da polarização política e o aprofundamento da escalada de violência instaurada no contexto do terceiro peronismo.

O contexto do golpe de 1976 foi marcado por uma convulsão político-social no qual as práticas discursivas confluíram na representação de um *inimigo* que não estava associado somente à luta armada. Ao longo do ano de 1976, os focos considerados mais “perigosos” e “violentos” da luta armada já haviam sido debelados. Mas isso significava o desaparecimento de um inimigo *concreto*, mas não a completa extinção dele. É nesse sentido que o inimigo passa a ser uma entidade ideológica, que não necessariamente vai portar armas; sua condição subversiva passa cada vez mais a ser identificada, de maneira difusa, com a ideologia marxista, com o esquerdismo, com o questionamento da ordem, com a defesa da liberdade sexual e com tudo o mais que fosse potencialmente ofensivo ao ser nacional e cristão. Se, por um lado, o pós-II Guerra Mundial colocava em xeque a noção de guerras convencionais e a substituía pelo conceito de guerra ideológico-subversiva, por outro, pregava que a luta contra o inimigo não poderia mais ser limitada às fronteiras convencionais, mas atacar em todas as frentes: política, econômica, cultural, militar. A lógica de combate era ampliada para todas as frentes contra um inimigo comum e “difuso”, fundamentalmente marxista.

Nesse sentido, talvez uma primeira versão do “inimigo interno” tenha se materializado através das forças políticas da esquerda armada para, posteriormente, nos últimos anos da ditadura militar, conformar uma dimensão mais ampla na qual o inimigo seria associado a qualquer grupo que manifestasse oposição aos desígnios defendidos pelas Forças Armadas. É importante destacar que a construção do *inimigo interno* associado ao marxismo também configurava um argumento discursivo que ia ao encontro dos ideais da Igreja Católica, na medida em que o ateísmo, o materialismo e a crítica da alienação religiosa estavam presentes no pensamento marxista. Ou seja, naquele momento, mesmo que a definição

do marxista como subversivo tenha sido originalmente gestada no âmbito militar, ela foi reapropriada ou recepcionada tanto pela Igreja quanto por parte significativa da imprensa, moldando um processo de cristalização do elemento *subversivo* na sociedade. Aliás, não por acaso, a Igreja Católica é, historicamente, um ator relevante capaz de formar alianças com setores-chave em distintos processos políticos ao longo do século XX. E a Igreja assumiu um papel fundamental no golpe militar de 1976.

O elemento *subversivo*, portanto, passava a ter de ser aniquilado não apenas fisicamente, mas também no terreno cultural. Essa perspectiva da batalha a ser travada pela conquista dos *corações e mentes* também estava posta antes do golpe de 1976, mas assume contornos mais nítidos com a ascensão do governo militar ao poder.⁴⁰ É nessa linha interpretativa, portanto, que devemos compreender o desenrolar de eventos como o anunciado na matéria publicada pelo jornal *La Voz* em abril de 1976 sob o título: “*Incineración de literatura marxista*” (Incineración..., 1976). Considero que é nessa mesma chave que podemos compreender as práticas de controle cultural instituídas também em outros campos, como o cinematográfico.

⁴⁰ Ao analisar o diário de campanha do general Acdel Edgardo Vilas, que conduziu o Operativo Independencia na província de Tucumán em fins de 1975, Emilio Crenzel destaca como dado relevante que essa confrontação, longe de se tratar de um enfrentamento exclusivamente militar, trava-se eminentemente no campo cultural. Nas palavras do próprio general, “Cuando en Tucumán nos pusimos a investigar las causas y efectos de la subversión, llegamos a dos conclusiones: 1) entre otras causas, la cultura era verdaderamente motriz. La guerra a la cual nos veíamos enfrentados era una guerra eminentemente cultural. 2) existía una perfecta continuidad entre la ideología marxista y la práctica subversiva, sea en su faceta militar armada, sea en la religiosa, institucional, educacional o económica. Por eso, la subversión había que herirla en lo mas profundo, en su esencia, en su estructura, o sea, en su fundamento ideológico” (Crenzel, 2010).

Os motivos elencados para justificar a proibição de *Mussolini, último acto*, em julho de 1976, demonstram, justamente, um entrelaçamento de elementos discursivos: o ser subversivo, a doutrina marxista e a violência.

Outra observação relevante a ser assinalada em relação ao processo de proibição de *Mussolini, último acto*, é que, diversamente do procedimento habitual, não seria possível a submissão de um pedido de reconsideração do veto, “*ya que el problema no reside en determinadas escenas en particular sino en la totalidad de esta obra, por la naturaleza intrínseca del mensaje que difunde la misma*” (SIP, 1976). Em realidade, a distribuidora solicitou a revisão da classificação, mas Miguel Paulino Tato responde ao pedido informando que tendo em conta o parecer do Consejo Asesor Honorario, e os informes emitidos pelos representantes dos Ministérios do Interior e da Defesa, resolve-se manter a decisão de exibição proibida determinada em julho de 1976 (SIP, 1976).

Embora não tenha encontrado outros processos de censura emitidos em data tão próxima à eclosão do golpe de 1976, pela análise dos títulos proibidos à mesma época, é razoável supor que as motivações para o veto tenham sido bastante semelhantes. É interessante observar que, em diversos pareceres, os censores apontavam como justificativa para os cortes ou a proibição por motivos de ordem moral e mais estritamente de cunho político, a exemplo do parecer do filme *Mad Max* (1979), na qual o censor considerou que a película deveria ser proibida, uma vez que o seu conteúdo apresentava, de maneira conjugada, ofensas aos bons costumes e apologia à violência (figura 9).

Entre 24 de agosto de 1974 e 28 de fevereiro de 1978, foram proibidos 32,4% dos filmes estrangeiros submetidos à análise do Ente de Calificación Cinematográfica. Fazem parte desse percentual duas películas brasileiras: *Xica da Silva* (de Cacá Diegues, 1976) e *Dona Flor e seus dois maridos* (de

Bruno Barreto, 1976). No caso de *Xica da Silva*, Fernando Ayala, cineasta e dono da distribuidora Aries Cinematografia, escreveu ao Ente de Calificación em instância recursal, informando que havia procedido aos cortes determinados, relacionados à “*la escena posterior al baile ante el Visitador Real y a la eliminación de la parte final del convento con que terminaba la película*”. Embora apenas dois ofícios estejam presentes na pasta referente ao processo de *Xica da Silva* (uma listagem com a decisão de cada um dos censores em relação à classificação da película e outro, o recurso assinado por Fernando Ayala), chama a atenção o corte determinado “a cena do convento”. Esse corte refere-se a uma das últimas cenas da película, de duração aproximada de 5 minutos, em que a ex-escravizada *Xica da Silva*, perseguida pelos habitantes da cidade, refugia-se em um convento só para negros construído por ela. Apesar de o processo não conter as justificativas para os cortes, percebe-se, pela listagem de votos dos censores, que a maioria dos representantes de grupos católicos se manifestou a favor do veto total.

A estreia no Brasil, em 1976, de *Dona Flor e seus dois maridos* foi um êxito sem precedentes, tendo levado mais de 10 milhões de espectadores ao cinema. Lançado com a determinação de apenas três cortes pela censura brasileira, a liberação de *Dona Flor*, à época, significou, para alguns setores mais progressistas, o início de um promissor processo de abrandamento das rédeas censórias, e, para outros mais conservadores, um aceno favorável à indústria das pornochanchadas, que iriam dominar o circuito comercial nas décadas seguintes.⁴¹

⁴¹ Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* em 1986, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, censor responsável pela liberação do filme no Brasil em 1976, declarou que esse foi um processo difícil: “Liberei *Dona Flor* e seus dois maridos e ganhei como castigo seis meses de isolamento na Academia Nacional de Polícia. Alguns anos mais tarde liderei o grupo que

Figura 9. Parecer de censura do filme *Mad Max* (1979).

The image shows a form from the 'ENTE DE CALIFICACION CINEMATOGRAFICA' (Argentine film censorship board). At the top right is a circular stamp with 'CENSURA CINEMATOGRAFICA' and 'FOLIA 10'. The form is filled out for the movie 'Mad Max'. The 'DICTAMEN DEL CONSEJERO' (Censor's Report) is signed by 'F. Ayala'. The 'Delogado de:' (Delegated by:) is signed by 'S. P.'. The 'FECHA' (Date) is '16/80'. The 'PELICULA' (Movie) is 'Mad Max'. The 'DICTAMEN DEL CONSEJERO' (Censor's Report) is 'F. Ayala'. The 'Delogado de:' (Delegated by:) is 'S. P.'. The form includes a list of categories with checkboxes: 'Recomendable para público infantil', 'Apta para todo público', 'Prohibida para menores de 14 años', 'Prohibida para menores de 18 años', and 'PROHIBIDA'. The 'PROHIBIDA' box is checked. Below this are several 'Inc.' (Incidents) with checkboxes: 'Inc. a) La justificación del adulterio...', 'Inc. b) La justificación del aborto...', 'Inc. c) La presentación de escenas lascivas...', 'Inc. d) La apología del delito', 'Inc. e) Las que niegan el deber de defender a la Patria...', and 'Inc. f) Las que comprometan la seguridad nacional...'. The 'Inc. c)' and 'Inc. d)' boxes are checked. The 'Indicar los motivos de la restricción' (Indicate the reasons for the restriction) section is filled out with handwritten text: 'Por su violencia, apología de la violencia, por la actuación de la policía, justicia, por su mano...'. The 'CON CORTES' (With cuts) section has 'SI' (Yes) checked. The 'SI PIDE CORTES' (If it requests cuts) section is empty. The 'FIRMA' (Signature) section is signed by 'F. Ayala'.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Com repercussão internacional, em outros países a expectativa para assistir ao filme era grande, mas o espectador argentino não pôde vê-lo na época do seu lançamento: a lista de cortes exigidos em *Dona Flor e seus dois maridos* pelo Ente de Calificación Cinematográfica foi bastante extensa, como podemos observar na reprodução que aparece na figura 10.

O filme estreou na Argentina com os cortes determinados somente em setembro de 1978. Mas, em pouco tempo, tornou-se uma das produções mais exitosas do mercado argentino, como anuncia a nota do jornal *O Globo* de agosto de 1979: “O filme brasileiro *Dona Flor e seus dois maridos* está em primeiro lugar este ano na Argentina. Já foi visto por 601.188 pessoas, superando os filmes *Super-homem* (508 mil espectadores) e *Franco atirador* (486 mil)” (Nota da redação, 1979).

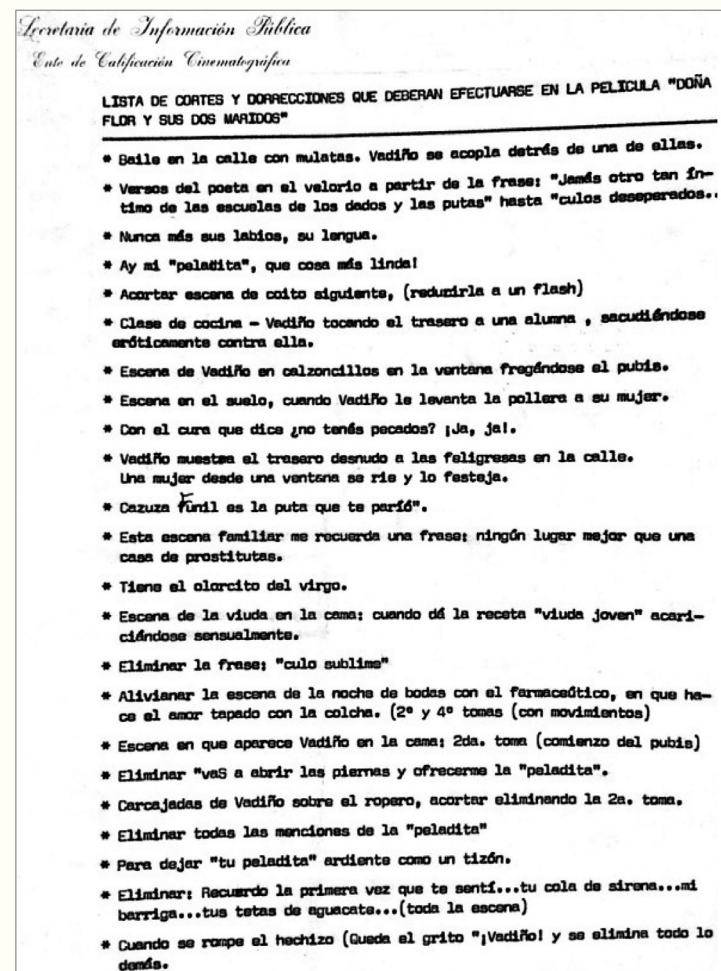
Dentre os diversos cortes exigidos para que a película pudesse ser liberada, gostaria de chamar a atenção para um específico, que destoa dos demais por não apresentar conteúdo de natureza erótica: a extirpação da cena que contém o diálogo “*con el cura que dice ¿no tenés pecados? ¡Ja, ja!*”.

A menção a esse tipo de corte é relevante na medida em que deixa evidente a justificativa de proibição de cunho religioso. Esse é um argumento que fortalece a percepção de que a participação de representantes de entidades católicas no organismo censório estatal foi fator importante no alinhamento da política cultural e determinante nas ações repressivas do Estado.

Ao longo da ditadura militar, para além de funcionarem como dispositivo fundamental acionado de dentro da máquina estatal, os católicos demonstraram um efetivo poder de agenciamento posto em marcha através das práticas de controle exercido pelos grupos leigos. A Liga de la Decencia

liberou ‘Pra frente, Brasil’ e recebi outro exílio, quando quase fui parar em Sergipe. E agora, participei das *démarches* pela liberação de Ave Maria e talvez tenha que ‘sair’” (Álvaro; Galvez, 1986).

Figura 10. Lista de cortes do filme *Dona Flor e seus dois maridos*.



Fonte: Acervo da autora.

de Rosario se mostrou uma das entidades mais combativas no campo da defesa da moralidade, reivindicando aos órgãos públicos não apenas cortes e proibições de filmes, mas também realizando diversas denúncias sobre a publicidade cinematográfica veiculada nos diversos meios de comunicação. Segundo Gabriela Águila, a Liga de la Decencia de Rosario “*se involucró directamente con la dictadura, a la que acompañó, legitimó y dotó de una base de apoyo más amplia que la dimensión estrictamente militar. Fue una colaboración voluntaria, de adhesión ideológica y política activa a la dictadura*” (Águila, 2012).

Criada em julho de 1963 e dirigida por Pedro Martín García, a Liga difundiu um forte discurso moralista e conservador que buscava alertar a população sobre os perigos de frequentar determinados locais e espetáculos, assim como de consumir determinadas obras artístico-culturais. Embora o anuário publicado pela Liga de la Decencia de Rosario não esclareça exatamente o que significa “control” — se os números se referem à quantidade total do material avaliado ou somente ao material não aprovado pela comissão —, os dados nos dão uma noção mais precisa do trabalho intenso exercido pela entidade entre os anos de 1974 e 1979 no campo do controle cultural.

A Liga de La Decencia de Rosario constituía um grupo bastante influente, contando com a presença de autoridades ilustres — e diretamente vinculadas à burocracia militar — em diversas de suas reuniões, a exemplo da comemoração do seu 13.º aniversário de fundação em julho de 1976, onde estavam presentes Ramón Genaro Díaz Bessone, chefe do II Corpo do Exército; Guillermo Bolatti, arcebispo de Rosário; o juiz da Corte Suprema de Justiça da Província, Eduardo López Roldán; o chefe do Distrito Militar de Rosario, Hugo Laciari; e o chefe do Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato.

Tabela 4. Anuário da Liga de la Decencia de Rosario (1980).

Ano	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Impressos literários controlados (livros e revistas)	102	69	89	253	294	244
Outros materiais controlados (posters de filmes, fotos e publicidade em geral)	12000	8250	7800	12600	12676	7140

Fonte: Anuario Estadístico, 1980.

A Liga manteve relações estreitas com o organismo de censura ao longo de toda a ditadura militar.⁴² Em 1979, Pedro Martín García escreve, com certa dose de irreverência, ao chefe do Ente para informá-lo de que havia recebido as cópias do rolo da película *El tambor* com os cortes determinados pela censura. De acordo com o presidente da Liga de la Decencia de Rosario, ao assistirem ao filme,

tuvimos la convicción que las escenas cortadas estaban incluidas en la exhibición. Sin embargo, por la noche de ayer, concurrimos nuevamente al cine Gran Rex donde continúa en cartelera, y con sorpresa advertimos que una proliza “poda” y adecuamiento a los cortes, había sido realizada.

Hay aún cuadros y centímetros con imágenes discutibles, pero consideramos que en el contexto ofrecido, no vale la pena discutir. En general, los tres profesionales de la Liga que vimos tanto los cortes como la película autorizada tenemos la impresión que quedan escenas autorizadas que son peores que las cortadas, de manera que la débil posición del Ente no merece en este caso procedimiento de defensa alguno.

⁴² A atuação da Liga de la Decencia de Rosario só começa a declinar em 1984 (Águila, 2020).

Reintegro con la presente el rollo enviado oportunamente. (Carta, 1979)

A carta, que traz comentários ácidos em relação à performance “indefensável” dos censores do Ente, traz à tona uma importante dimensão da dinâmica censória: por vezes, o rigor censório defendido pelos grupos de católicos leigos parecia ser mais elevado do que aquele habitualmente praticado pelo organismo de censura estatal.

Essa dissonância entre os atores pode ser percebida também através da análise de uma interessante troca de correspondências realizada entre a Liga de Padres y Madres de Familia e o chefe do Ente de Calificación. Em 1979, a Liga de Padres y Madres de Familia enviou uma *aclaración* à diretoria do Ente, queixando-se que a junta avaliadora nem sempre levava em consideração as opiniões dos seus representantes no organismo estatal:

Las Ligas de Padres y Madres de Familia, que tienen acreditados ante el Ente de Calificación Cinematográfica al Dr. José María Bosseli y al Sr. José María Marcos, acaban de declarar que “no siempre las opiniones de nuestros representantes obtienen coincidencias en el cuerpo calificador, en materia de prohibiciones, cortes y observaciones, sobre el contenido de los filmes comerciales”.

Según opiniones de allegados a las Ligas, la declaración fue hecha con motivo “de la abundancia de filmes que non condicen con las normas de la moral, por las frecuentes escenas de violencia y pornografía, que a pesar de la labor de los miembros de las Ligas, no siempre consigue que las películas sean prohibidas o tales escenas quitadas de la misma”. (Nota, 1979)

Diante da nota acusatória, o diretor do Ente de Calificación responde com um telegrama em tom ríspido, no qual ameaçava: se os representantes da Liga não estavam satisfeitos com a “suavidade” da ação da censura, deveriam pensar

se estavam realmente dispostos a continuar integrando o Conselho Asesor Honorario do organismo, “*pues, caso contrario, se iniciará el trámite de sustitución*” (Telegrama, 1979).

Uma das hipóteses descobertas a partir desta pesquisa é que os grupos católicos leigos na Argentina não se conformaram somente em um grupo de pressão; participaram diretamente da censura, exercendo práticas de controle muitas vezes semelhantes àquelas que eram exercidas pelo órgão oficial, ademais de terem representações no Conselho do Ente. Para além da atuação no campo de fiscalização e controle das atividades cinematográficas, a censura de cunho religioso manteve uma tônica forte, mesmo nos estertores da ditadura militar.

A vida de Brian (Monty Python’s *Life of Brian*, 1979), de Terry Jones, uma das obras mais emblemáticas e audaciosas do grupo britânico Monty Python, pode ser considerada uma das melhores comédias cinematográficas. Mais do que uma paródia sobre a vida de Jesus Cristo, *A vida de Brian* é uma crítica contundente à alienação religiosa, e, à época de seu lançamento, causou uma grande polêmica, chegando a ser proibida em diversos países. Na Argentina, não foi diferente. A película foi submetida à avaliação de Ente de Calificación Cinematográfica somente em 1981, tendo sido considerada proibida por unanimidade pelos censores, que a enquadraram no artigo f do inciso segundo da Lei de Censura: “*las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionar el interés de las instituciones fundamentales del Estado*”. No parecer final, o diretor resolve classificar a película como proibida, pois apesar

del indudable tono de comedia subida y a veces algo procaz, circunstancias esas que por si solas no habilitan prohibir una película, en el caso que nos ocupa se ha abordado con triste resultado pasajes de la vida de Nuestro Señor Jesus Cristo, dado que si bien no se lo nombra taxativamente el personaje Brian es un

burdo remedo de aquel de donde resulta que se agravia a toda la Cristiandad ridiculizando vidas, actos y personajes históricos que en mayor o menor medida participaron o gestaron episodios de los orígenes del Cristianismo. Aunque el ejercicio de la libertad de expresión pudiera hacer pensar que espetáculos como este entran dentro de su ámbito, no puede soslayarse que el tolerar la burla y el escarnio de todo lo que hace al espíritu del hombre y a su razón de ser implicaría abandonar el prudente y legítimo deber de respetar y hacer respetar los símbolos de la Fê y la Fê misma que profesa la mayoría de los Argentinos. (Parecer, 1981)

Como se percebe pela análise da justificativa, a ofensa religiosa representada pela película pode ser considerada o principal fundamento para a sua proibição. Esse aspecto, inclusive, é apontado pelos censores em todos os pareceres individuais:

— Se toma a broma toda la época de la predicación y muerte de JesuCristo. Aparece inclusive una escena del nacimiento en que los reyes magos se confunden y adoran a Brian. Es una burla a nuestra religión mofándose de los símbolos como la muerte en la cruz. Hay desnudos femeninos y masculinos. En la escena final se niega la existencia de Dios expresando “venimos de la nada y a la nada vamos”. Coronel Pedro Cáceres (Delegado de la SIDE)

— La considero una falta total de respeto, por el desarrollo de la “parodia” de la vida de JesuCristo al cristianismo, por lo que no se puede aceptar bajo [ilegível] concepto. José María Marcos (Liga de Padres de la Familia)

— En la película se efectúa una crítica de la cristiandad incluyendo algunos de los hechos fundamentales de la misma como el nacimiento de Jesús, el sermón de la montaña, etc. Gutiérrez (Organizaciones Privadas de Asistencia al Menor)

— Porque atenta contra las instituciones fundamentales del Estado por hacer mofa de la religión católica. María Fornieles (Orientación a la Joven)

— Esta película tomada en broma evidentemente ofende nuestras creencias y toda nuestra educación y formación. Maria Urizar (Liga de Madres de Familia)

— Ridiculiza la religión, la vida de Jesús Ruiz Toranzo (Liga de la Decencia de Rosario)

— Por falta de respecto total al cristianismo — donde se involucra desde el nacimiento hasta la muerte de Cristo. Iván Lánus (Secretaría de Información Pública). (ECC, 1981)

Se é possível identificarmos uma fundamentação eminentemente *católica* para a prática de censura especialmente sensível aos temas religiosos, é importante tecer duas considerações sobre essa assertiva. A primeira delas é que a censura — como assinala Andrés Avellaneda — pode ter uma fundamentação principalmente católica, mas é fundamental atentar para que esse discurso é produzido e difundido não apenas a partir do âmbito religioso, ele se propaga através de entidades e posicionamentos políticos, acadêmicos, científicos, jurídicos e culturais (Avellaneda, 1986). À primeira vista, tal observação pode soar como uma questão de menor importância, mas traz uma consequência analítica fundamental sobre o funcionamento da censura: quando empreendemos uma tipificação sobre a natureza censória, enquadrando-a em uma dimensão moral, religiosa ou ideológica, é fundamental assinalar que esses âmbitos não se expressam no mundo de maneira dissociada, apartada entre si. Ao defender determinados valores, crenças e comportamentos, a censura constrói e prescreve certa visão de mundo pautada em uma normatividade moralista e conservadora, onde não há espaço para transgressões, adultérios, erotismos, doutrinas “exóticas”. Nesse sentido, mesmo quando argumentos em defesa “da moral e dos bons costumes” são acionados, há nessa prática uma postura prescritiva diante do mundo que será fundamentalmente polí-

tica. Assim, se é possível identificarmos a preponderância de discursos específicos, não se pode perder de vista que a prática censória é um fenômeno complexo e produto de diversas confluências — sendo a matriz da religião católica uma dessas linhas de força em atuação.

Gostaria de ressaltar ainda que o procedimento para a classificação de *A vida de Brian* não foi o mesmo a que se obedeceu para a classificação de todos os filmes. Em *A vida de Brian* há um processo integrado por um pedido de exame por parte da distribuidora, pareceres de todos os integrantes do Ente pertencentes à Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), ao Ministerio de Defensa, à Secretaría de Cultura y Educación, à Secretaría de Difusión y Turismo e a diversas entidades “*relacionadas con la defensa de la familia y los valores morales de la comunidad*” (Argentina, 1969). O caso de censura da película chilena *Voto más fusil* (1973), de Helvio Soto, foi muito mais complexo. Nesse processo censório, o Ente de Calificación entra em contato com a SIDE em outubro de 1971 para solicitar que o órgão de informação examine a película *Voto más fusil*, tendo em vista a possibilidade de classificá-la previamente como “comunista” nos termos da Lei n.º 17.401, de “*Represión del comunismo*” (Ofício, 1971a).

De acordo com o Ramiro de la Fuente, chefe do Ente,

o filme es de indudable apología marxista, aunque habilmente disimulada bajo un enfoque tipo nacionalista, desde un punto de vista chileno muy particular y discutible. Consideremos que si se llega a exhibir “Voto más fusil”, por su temática, por su contenido altamente polémico y por su excelente realización artística tendría una considerable influencia en nuestros sectores universitarios de izquierda y en el medio artístico, particularmente en teatros vocacionales e independientes, en cuyo ambiente transcurre una buena parte de la acción. Se, por el contrario, resulta prohibida, se desalentaría la importación chilena de futuros envíos de material cinematográfico similar (“Voto más fusil” es

la primera película chilena que se somete a consideración de este Ente desde la asunción al gobierno del Dr. Salvador Allende). (Ofício, 1971a)

Caso a SIDE concordasse em proceder ao exame do filme, o Ente enviaria “*de inmediato el material filmico para ser proyectado en esa Secretaría*” (Ofício, 1971a). Pouco tempo depois, em dezembro de 1971, a Secretaría de Informaciones de Estado envia um ofício ao Ente informando que considera a película como comunista e que sua exibição seria um perigo para a segurança nacional por se tratar de um tema relacionado com um país estrangeiro que não se vinculava com a situação da Argentina (Ofício, 1971b). Após a manifestação da SIDE, o Ente de Calificación emitiu uma ata com assinaturas do representante do Ministério de Defesa, da SIDE e das Obras de Protección a la Joven classificando a película, por unanimidade, como de exibição proibida (Expediente, 1972). Esse processo censório se deu entre os anos de 1971 e 1972, portanto antes do golpe de março de 1976. Levando esse aspecto em consideração, o caso evidencia que as decisões de proibição de películas não eram proferidas apenas pelos funcionários do Ente, mas sofriam influência dos organismos pertencentes à comunidade de segurança e informações. Embora os documentos produzidos pelo Ente durante a última ditadura militar argentina sejam raros, é bastante provável supor que esse tipo de prática tenha perdurado com o advento em 1976 de um regime ditatorial que pôs em funcionamento um aparato repressivo destinado a neutralizar todos os seus opositores. A confecção das listas negras, que veremos mais adiante, reforça esse argumento.

Ainda gostaria de explorar, brevemente, um aspecto que considero relevante sobre o entendimento da censura cinematográfica no contexto argentino: a existência ou não de uma “censura” econômica.

Em *Censura en el cine*, clássica coletânea de artigos sobre

censura cinematográfica lançada em 1965, o diretor de cinema José David Kohon escreveu que “*en el caso específico de la producción de películas argentinas se presenta un problema que implica, de alguna manera, una forma oculta, subrepticia, de censura*” (Kohon, 1966, p. 53). Kohon se refere à “madre castradora” como as políticas de incentivo e financiamento público destinadas à produção cinematográfica. Uma proteção estatal que, a seu ver, era “utilizada a maneira de censura previa” (Kohon, 1966, p. 53). O cineasta esclarece ainda que embora não se desse o nome de *censura* a essa prática, de alguma maneira o mecanismo utilizado para outorgar investimentos à produção de filmes seria equivalente à censura. Esse pequeno texto parece ter sido um dos primeiros a trabalhar com a noção de *censura econômica*, principiando uma relevante linha interpretativa nos estudos dedicados ao cinema argentino. É interessante perceber que esses estudos desenvolvem um conceito de censura articulado com as práticas de proibição e fomento, estratégias complementares que serviriam para a consecução de um mesmo objetivo: fabricar produtos culturais capazes de propagar valores caros à ditadura militar, como o respeito à pátria, a preservação da família e da moral cristã, as ideias de ordem, disciplina e hierarquia (Ekerman, 2014; Llorens, 2016).

Embora não considere que a concessão ou não de investimentos estatais para a confecção de películas configure uma *prática censória* — uma vez que se compreende aqui o ato de censurar como uma determinação estatal vinculada ao âmbito do controle de circulação ou exibição da obra —, julgo que esse aspecto é importante para situar a dinâmica de censura de filmes na Argentina. Em primeiro lugar, porque a indústria cinematográfica argentina era menor em tamanho e proporção se comparada com a indústria brasileira da mesma época, por exemplo. Nesse sentido, a filmografia argentina caracterizava-se por uma produção relativamente

pequena, de cerca de 200 estreias anuais, e raramente eram lançadas mais de 30 películas nacionais. Talvez justamente devido a essa particularidade de um espaço de produção limitado, a questão do fomento estatal tenha ocupado um lugar de destaque nas análises sobre o cinema argentino.

Em segundo lugar, é fundamental assinalar que, ao longo da ditadura militar, o processo de produção de filmes patrocinados pelo Instituto Nacional del Cine apresentou um aspecto bastante distinto daquele experienciado no contexto brasileiro: para além da estruturação de um robusto setor de propaganda cinematográfica oficial em prol do regime, a produção de películas comerciais alinhadas com um ideário reacionário e valores conservadores em torno da família e do trabalho foram diretamente impulsionadas pelo governo militar.

No Brasil, ainda que o cinema nacional, por intermédio da Embrafilme, passasse a receber consideráveis aportes financeiros destinados a fomentar a produção e a distribuição de filmes, estimulando o desenvolvimento uma indústria cinematográfica importante na década de 1970, o discurso autoritário emanado do Estado militar não chegou ao público da mesma maneira que foi difundido na Argentina. Aliás, no Brasil, não percebemos fenômeno similar ao ocorrido na Argentina, no qual verificamos um grande sucesso de público nas salas de cinema para assistir a comédias familiares que exaltavam representações do mundo militar.

Uma vez que esse aspecto das atividades cinematográficas não tem paralelo no Brasil e se revelou de importância central no contexto argentino — sendo, inclusive, compreendido como uma modalidade de censura por alguns autores —, considero relevante tecer algumas breves considerações sobre esse tema com o intuito de dimensionar melhor esse objeto. Produções como *Dos locos en el aire* (Palito Ortega, 1976), *Brigada en acción* (Palito Ortega, 1977), *La fiesta de*

todos (Sergio Renán, 1978), *¡Qué linda es mi familia!* (Palito Ortega, 1980) ou *Mire que es lindo mi país* (Ruben Cavallotti, 1980) são exemplos de películas *blockbusters* que funcionaram como verdadeiras armas culturais a serviço da política estatal. Ramón Palito Ortega foi um dos personagens midiáticos que encampou com grande entusiasmo essa campanha.

Na época do golpe militar de março de 1976, Palito Ortega já podia ser considerado uma estrela do cinema, além de figura emblemática da música popular argentina dos anos de 1960 e 1970. Foi durante a última ditadura militar, no entanto, que estreou na carreira de cineasta e produziu toda a sua filmografia, começando com *Dos locos en el aire*, lançada em julho de 1976. Essa película pode ser considerada como um dos exemplos mais representativos do cinema de “exaltação militar”, expressando um claro elogio às instituições de poder, à defesa da fé católica e dos símbolos pátrios. Com efeito, todas as películas dirigidas e produzidas por Palito Ortega oscilaram entre a propaganda institucional das Forças Armadas e comédias de costumes conservadoras, em que o foco recaía sobre os valores cristãos no seio da família argentina.

Dos locos en el aire começa com um longo plano de sucessão contínua de cenas que se desenrolam em diversas bases militares da Aeronáutica. As imagens veiculadas nos primeiros cinco minutos do filme são capazes de dar a tônica de toda a película: fileiras de soldados marchando em perfeita sincronia, acompanhando a cadência da marcha executada pela banda militar; de um púlpito erguido em meio aos militares, um sacerdote lança sua bênção sobre os soldados; uma flamante bandeira argentina anuncia o fim da sequência, que se encerra com uma cena que simboliza a grandiosidade da Força Aérea: uma esquadrilha de aviões decola em formação conjunta, sobrevoando o espetáculo marcial que prossegue em terra. Pouco tempo depois, uma voz em *off* narra: “*aquí*

hay un símbolo hermoso de nuestra soberanía, que está siempre flameando en nuestra base. En este infinito de nieve y de cielo, se siente más cercana la presencia de Dios”.

Para além do enredo, o que salta aos olhos em *Dos Locos en el aire* é que a maioria das locações do filme se encontrava em várias dependências das Forças Armadas, dentre elas, a Escuela de Aviación Militar e as bases da Força Aérea⁴³. Na sequência dos créditos iniciais, exhibe-se uma tela de agradecimentos pela colaboração das seguintes instituições: Escuela de Aviación Militar; I Brigada Aérea; VII Brigada Aérea; Centro de Experimentación y Lanzamiento de Projectiles Autopropulsados; Banda de Música y Guerra de la Jefatura Militar del Comando General de la Fuerza Aérea; Base Aérea Rio Gallegos; Instituto de Investigaciones Aeronauticas y Espaciales del Área Material Córdoba de la Fuerza Aérea Argentina; e Base Aérea Vicecomodoro Marambio.

O pôster publicitário do filme (figura 11), já anuncia a temática militar como pano de fundo, apresentando imagens que fazem alusão a um enredo com elementos de romance e comédia. Cenas de ação também estão presentes na película, tendo sido representadas principalmente por enfrentamentos físicos entre os cadetes, práticas de voo e exercícios de combate acompanhados de uma trilha sonora — também assinada por Palito Ortega — que pregava o amor à pátria, a Deus e à família. O protagonista da película, Palito Ortega, interpreta um piloto da Força Aérea que se apaixona pela filha do seu superior.

Em determinado momento do filme, o personagem renuncia ao seu futuro junto à sua namorada e abandona a Escuela de Aviación Militar para “*prestar servicios en los con-*

⁴³ No segundo semestre de 1975, o lançamento da comédia *Los chiflados dan el golpe* (Enrique Dawi, 1975), filmada nas dependências da Escuela de Mecánica de la Armada (Esma), parecia surgir como um nefasto presságio poucos meses antes do golpe militar de 1976.

Figura 11. Pôster do filme *Dos locos en el aire* (1976).



Fonte: Acervo pessoal da autora.

fines de la patria”. No momento em que deve partir para a base Marambio, Palito Ortega despede-se cantarolando:

Allá van, valientes defensores
de la patria y de esta gran nación.
Allá van los hombres que a la patria
le entregaron su fe, su valor.

Son las alas de mi patria,
que en el cielo van surcando,
con orgullo su grandeza y el honor,
mientras brilla nuestro pabellón.

A trilha sonora das películas de Palito Ortega não é um detalhe de menor importância. Com uma trajetória notá-

vel como cantor e compositor, ao estrear como diretor de cinema, dedicou-se a criar uma obra musical cinematográfica em comunhão com os propósitos da linha narrativa e a dramaticidade do filme. Suas películas foram musicalizadas com releituras de velhos *hits* e novas canções especialmente compostas em uma linguagem castrense, incorporando metáforas e temas que exaltassem e legitimassem o discurso de reafirmação da pátria, da família e de Deus promovido pelo governo militar.

Como mencionei, a trama da película se desenrola quase completamente em cenários de bases militares das Forças Armadas argentinas. A impressão causada a partir desse encaideamento narrativo é de que todas as dimensões da vida — afetiva, profissional, amorosa — encontram-se encerradas no universo militar, e as Forças Armadas representam uma espécie de “grande família”, instituição pela qual seus integrantes devem sujeição e sacrifício pessoal em nome de um bem maior, a Pátria.

Às películas dirigidas e estreladas por Palito Ortega somaram-se outras produções da época orientadas pelas mesmas normativas castrenses associadas a valores tradicionais da família, da pátria e da religião. *Brigada en acción*, lançada em 1977, outro grande sucesso dirigido por Palito Ortega, seguiu a linha de *Dos locos en el aire*, uma trama envolvendo um grupo de policiais vestindo trajes civis e dirigindo Ford Falcons verdes para combater o crime — vale lembrar que esse modelo se tornou símbolo da repressão, por ter sido o veículo habitualmente utilizado pela polícia e pelos militares para realizar sequestros e detenções durante a última ditadura.

Neste livro não me proponho a realizar a análise filmica — esta é uma das formas possíveis de abordar os filmes em perspectiva histórica. Busquei incorporar as análises das obras cinematográficas com o principal objetivo de alcançar

um “sentido latente” à película, a apreensão de um conhecimento sobre suas condições de produção, difusão e recepção em um contexto ditatorial.⁴⁴ A ideia também é trazer a análise fílmica como um recurso para evidenciar a maneira com a qual são acionadas as engrenagens do aparato repressivo: sob quais argumentos, por exemplo, um censor determina o corte específico em uma película? Valores compartilhados por determinada sociedade em uma configuração histórica específica podem ser apreendidos através da análise dessa prática censória?

O objetivo da incursão delineada acima foi evidenciar que em uma época de censura rigorosa, na qual películas habitualmente sofriam cortes e proibições, e cineastas, atrizes e artistas foram sequestrados, exilados e desaparecidos, algumas produções alinhadas com o regime receberam incentivo financeiro e apoio institucional das Forças Armadas, como foi o caso da filmografia de Palito Ortega.⁴⁵

⁴⁴ A expressão “sentido latente” é utilizada por Marc Ferro para se referir ao método de análise do historiador que visa “descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível”. Nesse sentido, o objetivo do historiador não seria o filme em si, mas sim as conjunturas que este permite entrever: “não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta o saber e as abordagens das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, imagens não-sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos, analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (Ferro, 1992, p. 87).

⁴⁵ Palito Ortega realizou sete películas de sucesso ao longo da última ditadura militar através da sua produtora, Chango Producciones, que funcionou de 1976 até 1982. Memoria Abierta dispõe de um catálogo de películas sobre a última ditadura, o terrorismo de Estado e a transição democrática Argentina (*La dictadura en el cine*) ordenado em subdivisões temáticas. A categoria “a favor del régimen”, referente a filmes “que exaltan el accionar de las Fuerzas Armadas y el modelo de sociedad promovido por el régimen

Nesse sentido, ao tratar da censura voltada para a produção cinematográfica na última ditadura, é importante não ignorar a lógica da política para o campo cultural posta em marcha pelo Estado durante esse período. Essa questão ganha maior relevo quando comparamos com o caso brasileiro, em que as produções fílmicas e o organismo estatal de fomento para o cinema apresentaram características e uma dinâmica de funcionamento substancialmente distintas. No Brasil, o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi criado em 1966 com o objetivo de ser um órgão centralizador do desenvolvimento cinematográfico, voltado para o planejamento e a regulamentação das políticas cinematográficas no país. Não existia ainda, naquele momento, um claro direcionamento cultural e político estatal para o cinema no país. A Embrafilme, criada em 1969 originalmente para promover a difusão de películas brasileiras no exterior, e que posteriormente incorporou as funções de fomento, regulação e distribuição do INC, funcionou durante décadas com uma ingerência política bem mais tímida do que verificamos se comparamos ao contexto argentino.

Até o fim do regime militar brasileiro, a Embrafilme foi responsável pela produção e distribuição de muitas películas de sucesso, muitas delas dirigidas por cineastas alinhados com a esquerda, como, por exemplo, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, *A dama do loteação* (1978), de Neville de Almeida, *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade, *Pra frente, Brasil!* (1983), de Roberto Farias, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e *O beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco (Napolitano, 2010, p. 145-174).

dictatorial”, contém 20 títulos dirigidos ou protagonizados por personagens famosos, como Palito Ortega e Hugo Sofovich, dentre outros. Pode ser consultado em *La dictadura en el cine* (<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>).

Casos como esses aconteceram no contexto argentino, mas foram raros. Mesmo com o tenso clima político — e apesar dele —, foram produzidas no período películas que contestaram o regime vigente, mesmo que de forma metafórica. Uma das películas célebres desse gênero é *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, uma alegoria sobre os presos políticos e os desaparecidos ao longo da vigência da ditadura militar (produção independente, sem créditos do Instituto Nacional de Cine).

As diretrizes para o cinema nacional publicadas pela *Secretaría de Información Pública* em abril de 1976 deixavam claro, já no seu primeiro item, o tipo de películas que poderiam ser financiadas pelo Instituto Nacional de Cinematografía:

1 – Respecto a películas a filmar en el futuro:

El Instituto Nacional de Cinematografía apoyará económicamente a todas aquellas películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos o históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirman los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. En todos los casos se evitarán escenas y diálogos procaces. Respecto a películas en preparación, en virtud de que las pautas morales e ideológicas existentes hasta el 24 de marzo de 1976 eran diferentes o no estaban explícitas, será necesario adecuarlas a fin de evitar perjuicios económicos y de otra índole motivados por modificaciones al guión, escenas, etc., que resulte imprescindible realizar para autorizar su exhibición.

Palito Ortega, como vimos, foi um dos que prontamente abraçou a causa de um “*cine optimista*”. Parte significativa das produções financiadas e distribuídas pelo Instituto Nacional del Cine evidenciam a promoção dos valores defendidos pelo *Proceso*, tendo se convertido em uma arma mercadológica de convencimento dentro de um filão comercial-propagandístico do regime.

Para além do incentivo e da distribuição proporcionados pelo *Instituto Nacional del Cine* para a produção de películas comerciais alinhadas com os valores difundidos pelo regime militar, chama a atenção a quantidade de filmes oficiais de propaganda produzidos pelas Forças Armadas. Embora não tenha a pretensão aqui de empreender um exame profundo sobre o discurso oficial produzido durante a ditadura através da análise dessas fontes, considero importante fazer uma referência às características gerais do discurso propagandístico militar emitido por esses curtas-metragens que inauguraram e encerraram o período ditatorial: os primeiros filmetes produzidos logo após o golpe procuraram mostrar as causas que levaram ao golpe de Estado, e o último, um documentário lançado em abril de 1983, foi uma verdadeira apologia ao acionar repressivo das Forças Armadas ao longo dos anos de ditadura, justificando os “excessos” e “erros” que costumam ser “cometidos em todas as guerras”. Em grande medida, a dimensão da propaganda oficial também é um importante elemento comparativo com o contexto brasileiro.

A grande mídia demonstrou claramente seu apoio ao golpe de 1976 como uma saída ao caos e ao vazio de poder deixados pelo governo de María Estela de Martínez de Perón. Como assinalou César Díaz, o derrocamento do governo peronista em março de 1976 poderia ser intitulado como a crônica de uma morte anunciada.⁴⁶ Desde o posicionamento de silenciamento ao apoio mais explícito, a maior parte da imprensa argentina — sobretudo os jornais de grande circulação — desempenhou um papel fundamental de colaboração e legitimação para o advento do novo regime ao conferir uma interpretação para o golpe como um “desfecho inevitável”. À época, a leitura das matérias nos jornais passava a

⁴⁶ César Díaz (2002) realizou uma relevante análise histórica sobre o posicionamento editorial dos principais jornais argentinos no período prévio ao golpe de março de 1976.

impressão de que esse desfecho militar teria sido um passo esperado — e até mesmo desejado — pela sociedade civil, uma etapa da história argentina a ser concluída (Díaz, 2002, p. 34).

Se, por um lado, a imprensa foi um elemento central na conformação da opinião pública e uma influência concreta na tomada de decisões políticas, do outro, a televisão arrancava com uma enorme capacidade de ditar uma agenda política e com maior alcance de audiência massiva.⁴⁷ Entre os anos de 1973 e 1974, ocorreu uma importante mudança no sistema televisivo argentino, quando, ao vencerem as licenças das emissoras privadas, o governo lançou um processo de estatização da televisão. Com isso, quando os militares tomaram o poder em 1976, puderam controlar o sistema televisivo sem a necessidade de grandes alterações estruturais, mantendo a intervenção estatal que perdurou até o fim da ditadura militar (Varela, 2018). A ingerência no sistema televisivo, atrelada ao programa de incentivo cinematográfico estatal, sem dúvida configura elementos que devem ser levados em consideração quando analisamos as condições de produção e difusão das peças audiovisuais realizadas nesse período. O cinema, em particular, foi percebido pelo sistema ditatorial muito mais como um aliado do que como uma ameaça a ser neutralizada através da censura.

Os curtas-metragens *Ganamos la paz* (1977), *Estoy herido, ataque!* (1977), *Recuerde y compare* (1979), *Los argentinos somos derechos y humanos* (1979), *Argentina camina* (1981), *Argentinos a vencer!* (1982), dentre outras películas de cará-

⁴⁷ O papel central ocupado pela televisão na década de 1970 é assinalado na autobiografia de Eduardo Astiz, quando se refere ao grande interesse que os Montoneros demonstraram para obter um sinal de televisão em 1973, importância que foi reiterada na contraofensiva *montonera* de 1979, quando o grupo buscava aparatos capazes de interferir na transmissão dos sinais de televisão para a emissão de mensagens próprias (Astiz, 2005, p. 17).

ter documental, simbolizaram um investimento significativo da máquina estatal em propaganda oficial. Vale ressaltar que somente muito recentemente os filmes publicitários da última ditadura militar argentina tornaram-se disponíveis ao público. Certamente, o cenário com poucas investigações e escassas referências bibliográficas sobre esse tema tem relação, em grande medida, com a impossibilidade de consulta a esses documentos até os primeiros anos do século XX.⁴⁸

Nos primeiros filmes de propaganda oficial, o discurso militar, expresso na proteção dos valores cristãos, na consolidação de um “ser nacional” e na luta contra “ideologias exóticas” impulsionadas pelo inimigo subversivo imprime uma mensagem clara: o papel dos militares como os únicos atores capazes de colocarem um fim ao caos do presente governo peronista e de garantir um futuro de ordem e paz à sociedade argentina. Já nas películas de propaganda produzidas próximas ao fim do regime, a tônica bélica sofre um deslocamento do “subversivo internacional” ao “inimigo estrangeiro”, enfatizando a necessidade de mobilização dos argentinos na luta pelas Malvinas. Chamo a atenção aqui para a única produção longa-metragem com o sugestivo título *La fiesta de todos*, de 1979. Tendo a Copa do Mundo de Futebol de 1978 sediada na Argentina como pano de fundo e o slogan “*la primera película donde el protagonista es usted*”, o filme é montado através da colagem de imagens selecionadas em 120 horas de material filmico registrado pela empresa brasileira Milton Reiz Corp. Cenas de partidas de futebol, festejos nas ruas e pronunciamentos dos ditadores Rafael Videla e Emilio Mas-

⁴⁸ Diversos filmes foram coletados para compor o documentário *Propaganda negra*, dirigido por Julio Rivero e lançado em 2006. Um breve trecho do curta “*Estoy herido, ataque!*” foi exibido durante o programa televisivo Punto Doc em 2001. Somente em 2011 a ONG Memoria Abierta, em acordo com a direção do programa, conseguiu a cópia do curta-metragem (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TgqYNDzcxSc>).

sera no estádio do River Plate são intercaladas com *sketches* cômicos de teor racista, homofóbico e xenófobo interpretados por estrelas do cinema e da televisão argentinas. Essa produção pouco convencional, uma espécie de “documentário-comédia”, classificada como livre para todo o público, estreou em mais de cinquenta salas das principais cidades da Argentina, tornando-se a película com maior sucesso de público nos cinemas durante todo o *Proceso*, com o público inédito de mais de 1 milhão e 800 mil espectadores.

De um lado, temos a dinâmica de controle do campo artístico-cultural através da censura; de outro, percebem-se as imagens e concepções ideológicas em disputa no cenário cinematográfico através da produção de filmes de propaganda pelo governo, que funcionaram como um recurso de produção de sentidos sobre o próprio presente.

Para além de colocar a importante questão do futebol e do Mundial de 1978 como um evento que funcionou como instrumento manipulado pelos militares para angariar popularidade para o regime e desviar a atenção dos atos de violência perpetrados pelas forças de repressão, a ambiência sinistra que envolve a produção de *La fiesta de todos* ganha contornos mais definidos, sobretudo a partir de leituras posteriores ao fim da ditadura militar. No momento em que as mais importantes seleções se enfrentavam no estádio do River Plate pela disputa do maior evento esportivo mundial, a poucos metros de distância, diversos prisioneiros que se encontravam no principal centro clandestino de detenção da ditadura, a *Escuela de Mecánica de la Armada*, relataram que escutavam os gritos ecoando do Monumental enquanto eram torturados.⁴⁹

⁴⁹ De acordo com Adriana Calvo, pertencente à Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, “para los que estuvimos desaparecidos, el fútbol es sinónimo de dictadura: desde la ESMA se escuchaban los gritos de festejos en el estadio Monumental durante el Mundial 78” (Bullrich, 2009).

Aproveito a questão da violação dos direitos humanos trazida à tona nas linhas acima para encetar uma análise que considero relevante em relação à dinâmica de controle cultural estabelecida nas ditaduras militares brasileira e argentina: a dimensão da perseguição, do desaparecimento e da repressão física voltada a atores do campo artístico-cultural.

No Brasil, foram raros os episódios envolvendo detenção e tortura de artistas devido à produção, execução e divulgação de obras ou espetáculos proibidos. A proibição do livro *Em câmara lenta* e a prisão do autor da obra, Renato Tapajós — que também é cineasta —, configura o único caso dessa natureza que pude rastrear.

Em câmara lenta é um representante do que se pode chamar, seguindo Antonio Candido, de romance da “geração da repressão”, uma linha de narrativas produzida sobretudo por ex-militantes revolucionários que relatam os vários aspectos da tortura, da guerrilha e da luta armada, da brutalidade do cárcere, da violência da repressão, enfim, que versam sobre o trauma da experiência ditatorial (Candido, 1987, p. 209). Embora o aspecto da tortura e da violência física não tenha sido mobilizado no processo movido contra Renato Tapajós, nem nos fundamentos do ofício que determinava a proibição da publicação e circulação da obra, esboça-se aqui então uma das principais justificativas para a efetiva censura ao livro: a menção explícita à existência da tortura institucionalizada, prática veementemente negada pelas autoridades do regime militar. Oficialmente, Renato Tapajós foi indiciado por compor uma obra literária de cunho subversivo, que incitaria à guerra revolucionária e à apologia ao terrorismo; a dimensão da tortura não apareceu no processo (Aragão, 2012, p. 67).

Ao fim do seu expediente de trabalho como redator na Editora Abril na tarde do dia 27 de julho de 1977, Renato Tapajós foi surpreendido por agentes do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, tendo

sido detido, conduzido para interrogatório e dado entrada na carceragem do Deops/SP às 19h do mesmo dia, permanecendo incomunicável (Arquivo Público do Estado de São Paulo, s./d.). O motivo da prisão foi justamente a publicação de *Em câmara lenta*, lançado três meses antes e considerado por alguns setores — sobretudo pela comunidade de segurança e informações do governo militar e por parcelas mais conservadoras da sociedade civil — como uma obra de teor altamente subversivo e atentatória à segurança nacional, já que considerada uma espécie de cartilha para a guerrilha urbana. Segundo a informação n.º 0713/77, do Centro Integrado de Operações Policiais, o livro era “uma apologia do terrorismo, da subversão e da guerrilha em todos os seus aspectos. Resumindo a informação, é uma obra feita essencialmente dentro da dialética marxista, tendo como doutrina e moral a ética comunista” (Arquivo Público do Estado de São Paulo, s./d.).

A prisão do autor foi justificada com base no art. 47 da Lei de Segurança Nacional, e a publicação de *Em câmara lenta* considerada uma prática de incitamento à subversão da ordem político-social.⁵⁰ Duas semanas depois de decretada a prisão do escritor-cineasta, foi determinada a proibição da publicação e circulação de *Em câmara lenta* em todo o território nacional. O “caso Tapajós” configurou um dos raros casos de prisão de um escritor em virtude de uma publicação durante a vigência do regime militar brasileiro, tendo sido originada, assim como muitos processos de censura política

⁵⁰ Art. 47 do Decreto-Lei n.º 898, de 29 de setembro de 1969, que define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Segundo informação da Divisão de Informações do Deops/SP, o “Ministro da Justiça, Armando Falcão, propôs hoje o enquadramento do escritor na lei de Segurança Nacional por causa da publicação de seu livro *Em câmara lenta*, Renato Tapajós está preso em S. Paulo, por determinação do Secretário da Segurança, Cel. Antonio Erasmo Dias” (Arquivo Público do Estado de São Paulo, s./d.).

de livros, a partir da denúncia da comunidade de segurança e informações.⁵¹

O único caso relativo à proibição da obra, à prisão e à tortura de um cineasta na ditadura brasileira foi marcado por uma trama instigante também fora das telas. *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo, foi um média-metragem filmado ao longo do ano de 1968 nas manifestações de rua no Rio de Janeiro.⁵² Ambientado em um país fictício da América Latina, a película abre com a projeção dos créditos contra uma tomada de imagens de militares na praça da Cinelândia. “Misa Criolla”, composição de autoria do argentino Ariel Ramírez, que mescla instrumentos e elementos rítmicos da cultura andina associados a temas da missa católica, é a canção que imprime a atmosfera litúrgica que anuncia as cenas de violência que compõem o desenrolar do filme. A película dispensa o recurso a diálogos de caráter conversacional-verbalizado e conjuga a montagem de uma série de cenas carregadas de uma linguagem política potente: uma praça pública repleta de militares, protestos de rua mobilizados por movimentos estudantis, passeatas, comícios, discursos inflamados entoados em salas de aulas e teatros, tiros, explosões de bombas, prisões, interrogatórios, tortura, fuzilamentos. É a “Misa Criolla” que retorna, ao fim da película, como marcha fúnebre para acompanhar o martírio dos prisioneiros em direção aos pelotões de fuzilamento.

Em 8 de outubro de 1969, dois integrantes do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) sequestraram a aeronave Caravelle, da Cruzeiro do Sul, que fazia a rota Rio de Janeiro-Manaus com 43 passageiros e três tripulantes a bordo. A rota do avião foi desviada para Havana e um dos mili-

⁵¹ Outro caso refere-se à prisão arbitrária do escritor e editor Caio Prado Júnior, responsável pela Editora Brasiliense, condenado por se manifestar contrariamente ao regime vigente.

⁵² Para uma análise fílmica sobre *Manhã Cinzenta*, ver Machado (2016).

tantes do MR-8, membro da diretoria da Federação Carioca de Cineclubes, levava consigo uma cópia de *Manhã Cinzenta*. O “filmexplosão de 1968”, nas palavras de Glauber Rocha, foi exibido para os passageiros durante o trajeto até Cuba (Rocha, 1981, p. 366). Essa circunstância foi suficiente para desencadear a prisão do diretor do filme, Olney São Paulo.

Ao tomarem conhecimento da sessão a bordo da aeronave, os militares declararam a proibição de *Manhã Cinzenta* e a apreensão de todas as suas cópias, assim como a prisão do seu diretor. Apesar de a proposta cinematográfica do filme colocar em questão a falência das esquerdas brasileiras, a película — e seu realizador — foi considerada subversiva, “seja do ponto de vista das cenas apresentadas, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto, uma imagem nociva ao regime” (José, 1999, p. 112).

Em março de 1970, o inspetor-chefe da Delegacia de Serviço de Ordem Política (Sops) solicitou ao serviço de censura da Guanabara os pareceres de censura referentes à *Manhã Cinzenta*, material necessário para compor o inquérito policial militar no qual Olney São Paulo figurava como indiciado (DCDP, 1970b). Os pareceres de filmes eram arquivados em Brasília — divisão exclusivamente responsável pela censura cinematográfica — e, talvez por isso, o parecer demorou oito meses para ser encaminhado ao Sops, constando todos os argumentos que justificaram a interdição de *Manhã Cinzenta*:

Filme nacional de protesto, documentando os choques estudantis com policiais, na Guanabara, notadamente no ano de 1968, quando aqueles tumultos chegaram ao auge. O filme tem um objetivo: indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial os militares, pois mostra supostas atrocidades praticadas contra estudantes e operários, ao mesmo tempo em que sugere serem os dirigentes revolucionários remanescentes do regime nazista sepultado com o fim da Segunda Guerra Mundial. Documenta, ainda, os choques de rua, numa visão deturpada daqueles acontecimentos. É um filme altamente subversivo, seja

do ponto de vista das cenas que apresenta, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto, uma mensagem nociva ao regime. (DCDP, 1970b)

O inquérito policial no qual Olney São Paulo figura como indiciado — relativo ao primeiro caso de sequestro de avião no país — atesta que o diretor não havia submetido o filme à análise da censura e que ainda assim havia distribuído várias cópias para exibição no exterior, havendo “explorado acontecimentos ocorridos no Estado da Guanabara, quando elementos contrários à ordem pública vigente promoveram arruaças e desordens, com a finalidade de abalar o princípio da autoridade e de colocar a administração pública do país em choque junto à opinião pública” (SOPS, 1970). Renato Tapajós e Olney São Paulo tornaram-se os únicos cineastas a serem presos e torturados durante a ditadura militar brasileira.⁵³

O caso envolvendo a proibição de *Manhã Cinzenta* é significativo por mais um motivo: esse episódio deixa clara as relações tecidas entre a comunidade de informações e segurança do regime militar e o serviço de censura. Com a ajuda das informações fornecidas pela DCDP ao Sops, Olney São Paulo foi detido por cerca de dois meses sob a acusação de ter produzido um filme subversivo, além de perder seus direitos políticos.⁵⁴

⁵³ O inquérito policial foi instaurado contra Olney Alberto em 19 de novembro de 1969 por ordem do ministro da Aeronáutica: “O filme fora interditado pela Censura Federal e, assim mesmo, exibido no festival internacional de Viña del Mar, no Chile. Os autos apontam como propaganda subversiva, nesse filme, a inclusão de cenas gravando choques de rua entre policiais e estudantes durante o ano de 1968” (Arquidiocese de São Paulo, 1985, p. 161).

⁵⁴ Além disso, Olney São Paulo foi demitido do seu cargo no Banco do Brasil. O parecer do filme está apenso ao IPM assinado por Waldemiro Francisco de Souza, chefe da Delegacia do Sops da Guanabara. A cópia do IPM foi enviada ao Banco do Brasil confirmando “a participação do funcionário

Se, como vimos, a atuação de personagens como Palito Ortega funcionou como um reforço aos princípios políticos, morais e econômicos do discurso hegemônico difundido pelo governo, casos como o de Renato Tapajós e Olney São Paulo deixam evidentes as consequências violentas da não cumprimento da classe artístico-intelectual com o projeto ditatorial. A conclusão do ofício do chefe do Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica (Sisa) sobre *Manhã Cinzenta* deixa bastante clara essa postura assumida pelo regime militar em relação à classe artística: “a omissão ou a passividade de muitos que colaboram com o filme são os que mais malefício trazem ao governo na luta contra a subversão, principalmente no meio artístico, onde a degeneração ideológica e moral é uma constante” (Ofício, 1970).

A condição de funcionamento dos meios de comunicação na Argentina durante a última ditadura militar assumiu contornos bastante distintos daqueles verificados no Brasil. Apesar de defenderem uma política econômica liberal em todos os planos, os militares argentinos não abriram mão de exercer um rigoroso controle dos principais meios de comunicação de massa. Sem dúvida, esses espaços representaram um lugar estratégico para a política de controle social empreendida pelo regime militar.

Como mencionado anteriormente, já na madrugada do golpe de 1976, os diretores dos principais meios de comunicação foram convocados à sede do Comando General do Ejército, onde foi informada a instauração de um regime censório “*que podía ser largo*” e comunicada a criação do Serviço Gratuito de Lectura Previa, que funcionaria nas dependências da Casa Rosada (Clarín, 1976, p. 2). Nos dias seguintes, diretores, repórteres e redatores de diversas emissoras,

na película subversiva” e enviada ao Ministério da Justiça, solicitando a suspensão dos direitos políticos do “cineasta subversivo” e sua demissão no Banco do Brasil (DCDP, 1970a).

estúdios e redações foram detidos, milhares de publicações foram proibidas e apreendidas. Os quatro canais de televisão e as principais emissoras de rádio, que já se encontravam sob intervenção desde o governo anterior, passaram ao controle direto da Secretaria de Información Pública (SIP).

O Plano Nacional de Comunicação Social elaborado pela SIP pretendia criar um sistema de comunicação integral que gerasse um consenso interno e garantisse um posicionamento favorável às políticas do governo militar. A dimensão consensual alcançada por esse projeto repressivo parece ter sido tão eficiente que não se verificou a criação de um organismo de censura centralizado para garantir o cumprimento das medidas impostas pela Junta Militar — à exceção, como vimos, da censura cinematográfica. A intensidade e a natureza das práticas de controle variaram ao longo do tempo. Nesse sentido, Mirta Varela indica duas fases diferentes relativas ao manejo dos meios de comunicação: a primeira, entre os anos de 1976 e 1980, de perseguição e censura, e a segunda, entre 1980 e 1983, quando se produz uma certa ruptura no discurso hegemônico da ditadura que se acentua a partir da derrota na Guerra das Malvinas e do anúncio do retorno ao regime democrático (Varela, 2001, p. 50-63).

Com efeito, a dinâmica censória sobre o campo cultural parece ter obedecido a essa dinâmica, com uma diminuição do número de obras censuradas à medida que nos aproximamos, nos dois países, do fim dos regimes militares. No entanto, apesar de atuar sem o mesmo ímpeto dos anos imediatos aos golpes militares, a censura ainda se fazia presente, como veremos no último capítulo deste livro. Neste momento, considero importante assinalar que, embora um número bastante significativo de veículos de comunicação de massa estivesse sob influência direta dos militares — seja pelo fato de configurarem propriedade estatal ou por estarem sob in-

tervenção⁵⁵ —, as práticas repressivas destinadas a evitar a circulação de obras consideradas atentatórias ao regime e a perseguição a artistas-intelectuais tipificados como subversivos permaneceram em pleno vapor. Tendo em vista essa premissa importante, traço a seguir alguns comentários sobre as práticas repressivas voltadas para a classe artístico-intelectual argentina tendo como foco as vítimas pertencentes ao meio cinematográfico.

Já em 1976, as Juntas Militares se encarregaram de criar a Equipo Compatibilizador Interfuerzas (ECI), órgão não permanente com a função específica de levantar informações sobre os antecedentes ideológicos de artistas e intelectuais argentinos, classificando-os de acordo com o seu “grau de periculosidade”. Essa iniciativa, encampada em conjunto com outros organismos pertencentes à comunidade de segurança — Secretaría de Información Pública (SIP), Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) e as Secretarias Gerais, de cada uma das três Armas —, deu origem, ao longo da última ditadura militar, à confecção de três atas de *listas negras*, datadas de 1979, 1980 e 1982.⁵⁶

A primeira *lista negra* sistematizada, incluindo artistas, intelectuais e jornalistas sob alvo da ditadura militar data de abril de 1979 e apresenta um total de 285 nomes, todos enquadrados na *fórmula cuatro*⁵⁷. As listas eram pautadas em qua-

⁵⁵ No mês de agosto de 1976, a Secretaria de Información Pública controlava 28 emissoras comerciais. Das 39 emissoras de TV existentes em março de 1976, 30 eram privadas, oito oficiais (canais 7, 9, 11 e 13 da Capital Federal e os canais 7 de Mendoza, 8 de Mar del Plata, 11 de Formosa e 6 de San Rafael Mendoza) e uma oficial não comercial, que pertencia à Universidad de Tucumán.

⁵⁶ As listas fazem parte da documentação encontrada em 2013 no subsolo do Edificio Condor. A documentação, que soma 1.500 pastas, incluindo atas da Junta Militar, hoje se encontra no acervo da Fuerza Aérea Argentina.

⁵⁷ Além de pessoas vinculadas ao campo cultural (cenógrafos, roteiristas, atrizes, escritores, dramaturgos, cineastas, compositores, pintores, poe-

tro classificações básicas: *Fórmula um*, relativa àqueles que não possuíam antecedentes ideológicos marxistas; *Fórmula dois*, cujos antecedentes disponíveis não permitiam classificação desfavorável do ponto de vista ideológico marxista; *Fórmula três*, que registrava antecedentes ideológicos marxistas, mas não são suficientes como elemento impeditivo a contratações; e, por fim, o nível máximo de periculosidade, a *Fórmula quatro*, para aqueles com registro de antecedentes marxistas que tornavam desaconselhável a contratação ou permanência na administração pública ou a colaboração do Estado com eles⁵⁸.

A confecção de listas negras configura uma faceta da dimensão censória promovida pelo governo durante a última ditadura militar. Apesar de terem sido destinadas com o objetivo de afastar dos meios de comunicação artistas considerados ameaças ao regime, a própria produção das *listas negras* pode ser compreendida como mecanismo intensificador do sistema repressivo e justificativa para a eliminação física de alvos, a princípio, “indesejáveis”.

Embora a primeira *lista negra* tenha sido elaborada em 1979, o advento do golpe militar em março de 1976 inaugura uma violenta sistemática de perseguição e repressão ao campo cultural, como vimos. O dia 27 de maio foi instituído na Argentina como Dia del Documentalista, em memória ao jovem cineasta documentarista Raymundo Gleyzer, diretor do grupo militante Cine de la Base, que foi sequestrado pelas forças de repressão e desapareceu quando deixava a sede do Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina no dia 27 de maio de 1976.

A trajetória marcada pelo ativismo no Partido Revolu-

tas), a lista inclui também nomes de advogados, professores, críticos de arte e locutores esportivos.

⁵⁸ Fórmulas utilizadas en la calificación de personas (Biblioteca de la Fuerza Aerea).

cionario de los Trabajadores (PRT) e a produção de cunho político-militante colocaram Raymundo Gleyzer na mira da Triple A, antes mesmo do golpe militar de 1976. O nome de Gleyzer começa a aparecer nos arquivos da polícia no ano de 1975, em um informe produzido pela SIDE intitulado *Participación clandestina de un equipo técnico argentino en la filmación de películas subversivas* (DIPBA, 1975). No informe em que constam os antecedentes artísticos e ideológicos do cineasta, o serviço de inteligência relata que Gleyzer atuava como elemento de apoio do Ejército Guerrillero del Pueblo, braço armado do Partido Revolucionário de los Trabajadores (PRT) (DIPBA, s./d.b). Seu nome é mencionado como um dos integrantes da equipe técnica de filmagem de um possível documentário sobre o povo vietnamita, a ser produzido pelo PTR pelo grupo Cine de la Base. De acordo com o informe, a película teria a

finalidad declarada de explotar el ejemplo de Vietnam, visualizándolo en función directa de la acción revolucionaria que la JCR — Junta de Coordinación Revolucionaria — está promoviendo en el plano continental; propagandizar el postulado marxista que sostiene que “sólo la guerra del pueblo salvará el Pueblo”, remarcando el papel fundamental que le asiste al “Partido Revolucionario” y al “Ejército del Pueblo” en la conducción de la guerra popular. (DIPBA, 1975)

Assim como Gleyzer, muitos dos nomes indexados nas *listas negras* da última ditadura militar já figuravam dentre as personalidades perseguidas pela Triple A, que atuou, sobretudo, entre fins de 1973 e o golpe de 1976.

Uma vez mais, quando se recorre ao evento emblemático do golpe de 1976 para situar o recorte temporal da última ditadura militar argentina, torna-se premente a necessidade de retornar a um período anterior para poder compreender de maneira mais precisa a dinâmica das práticas autoritárias que marcaram o campo sociopolítico nas décadas de 1970 e

1980. O projeto repressivo posto em marcha pelo governo que toma o poder com o golpe de 1976 inaugura novas políticas de controle cultural e funda novas práticas repressivas, mas, ao mesmo tempo, dá continuidade a um processo que atualiza a violência, que intensifica a “limpeza ideológica” que se encontrava em curso em um período anterior. É a partir dessa perspectiva que busco analisar o projeto repressivo do *Proceso*: o advento de práticas censórias — a exemplo da confecção de *listas negras* — gera consequências mais amplas e graves, não somente restritas à atuação no mercado cultural e aos meios de comunicação da época. Nesse sentido, a elaboração de diretrizes que autorizam e sistematizam o recrudescimento de práticas repressivas no campo da cultura produz efeitos discursivos que extrapolam o âmbito censório e se materializam também nas perseguições, nos desaparecimentos, nos sequestros, nos exílios forçados, enfim, na repressão seletiva contra aqueles considerados inimigos reais ou potenciais do regime.

Entre os anos de 1976 e 1983, 28 atores e atrizes argentinos desapareceram e muitos outros foram impedidos de exercer sua profissão devido à proibição presente nas *listas negras*⁵⁹. Dentre os incluídos nas *listas negras* estavam os cineastas Octavio Getino — ex-chefe do Ente de Calificación —, Rodolfo Khun, Jorge Cedrón, Fernando Pino Solanas e Leonardo Favio. Assim como outros artistas perseguidos pelo regime, Cedrón, Getino e Solanas partiram para o exílio poucos meses depois de deflagrado o golpe de 1976, retornando à Argentina somente durante a redemocratização. Embora seus nomes não constassem nas *listas negras*, o cineasta Enrique José Juárez, que fez parte do grupo Cine Liberación com Getino e Solanas, foi assassinado em dezembro de 1976; o diretor de cinema, cinegrafista e militante peronista Pablo

⁵⁹ O número de atores desaparecidos é um levantamento da *Asociación Argentina de Actores*.

Szir foi sequestrado em outubro de 1976 e consta como um dos desaparecidos da ditadura. Não pretendo aqui realizar um cruzamento de dados que permita identificar e quantificar as vítimas de violência física cujos nomes constavam nas *listas negras*; todavia é bastante razoável supor que um número significativo de artistas exilados e desaparecidos entre os anos de 1976 e 1983 constavam nos registros⁶⁰.

Em consonância com as características assinaladas por Mirta Varela para os últimos anos ditatoriais, a última *lista negra*, elaborada em 1982, indica uma mudança de postura do regime. Ela principia com uma diretiva da SIP que assinala o comprometimento do governo de “*marcar una transición hacia la vida institucional del país*”. A nota da SIP propunha que deveriam ser evitadas medidas e atitudes oficiais que atentassem contra a imagem de abertura política no campo da comunicação e recomendava “*permitir trabajar en los medios de comunicación social administrados por el Estado a los incluidos en listados como Fórmula 4*” (SIP, 1982).

Em 14 de outubro de 1982, a última *lista negra* elaborada pela ECI foi analisada pela Junta Militar, que decidiu “*proceder en forma gradual a desafectar personas*” qualificadas sob a *fórmula cuatro*. De um universo de 199 nomes originariamente listados, a Junta Militar resolveu que 41 passariam a ser “contratáveis” a partir de fins de 1982, 60 nomes deixariam de compor a lista no primeiro semestre de 1983, e 52 no segundo semestre. Apesar desse indicativo inequívoco de abertura, de acordo com a Junta, 46 nomes deveriam permanecer “incontratáveis” e não deveriam deixar de constar nas *listas negras* sob hipótese alguma, dentre eles, os atores Norman Brisky e Nacha Guevara, o cineasta Octavio Getino, o músico Miguel Ángel Estrella, o escritor Julio Cortázar e o jornalista Jacobo Timerman.

⁶⁰ As três *listas negras* juntas somam 815 entradas.

Se a existência das *listas negras* ajuda a reconstruir a lógica de censura aplicada sobre o campo cultural, permitindo identificar de maneira inequívoca critérios de natureza político-ideológica na metodologia de classificação dos “subversivos” pelas forças de repressão, outras práticas censórias empregadas no mesmo período indicam a preocupação do *Proceso* com diversos outros aspectos, para além do estritamente ideológico. Além do campo cinematográfico, no qual filmes foram proibidos pautados em critérios políticos, religiosos e morais, a esfera musical também compôs o cenário de listas de obras que não deveriam circular na sociedade.

Slowhand, álbum de Eric Clapton que lançou uma das músicas mais famosas da sua carreira, “Cocaine”, foi editado na Argentina em 1977 sem essa canção, precisamente a primeira faixa título que abre a edição original. Nesse mesmo ano, outro caso emblemático de censura musical foi o lançamento na Argentina do álbum *News of the World*, da banda Queen: o LP saiu sem a faixa “Get Down, Make Love”, apesar de o título constar no encarte do disco.

Em 22 de abril de 1976, pouco mais de um mês depois do golpe, o Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) emitiu uma circular dirigida a todos os presidentes de canais de televisão e emissoras de rádio proibindo a execução de três canções: “Cara de tramposo”, “Ojos de atorrante” e “Si te agarro con otro te mato”, de Cacho Castaña, e “Touch-a, Touch-a, Touch Me”, da trilha sonora do filme *The Rocky Horror Picture Show*. A partir de então, a emissão de listas se tornou uma prática habitual que perdurou ao longo de toda a ditadura.

O documento intitulado *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión*, difundido pelo Comfer, reuniu um conjunto de 220 obras que não podiam ser veiculadas pelos serviços de radiodifusão entre os anos de 1978 e 1983 (Comfer, s./d.).

Desde canções cujas temáticas indicavam a interdição sob presumíveis motivações político-ideológicas — como “La Guerrillera”, de Horacio Guarany; “Chamarrita del milico”, de Alfredo Zitarrosa; “Hasta la victoria”, de Aníbal Sampayo; ou “La historia esta”, de León Gieco — até canções de rock e românticas de intérpretes nacionais e estrangeiros — como “Viernes 3 AM”, de Serú Girán; “Otro ladrillo en la pared”, de Pink Floyd; “Cocaína”, de Eric Clapton; ou “Ilegal, inmoral o engorda”, de Roberto Carlos —, foram interditados títulos que variavam entre os mais diversos temas, dos mais combativos até as baladas aparentemente mais inofensivas.⁶¹

Para além das canções, capas de disco, álbuns inteiros e apresentações de artistas foram proibidos durante a ditadura militar. Em 20 outubro de 1978, um público eufórico lotava a tradicional casa de show Almacén San José, na cidade de La Plata, para conferir a apresentação de Mercedes Sosa. Na plateia também estavam presentes funcionários da Dirección General de Informaciones, que redigiram um informe a Jaime Smart, então Ministro de Gobierno da província de Buenos Aires, detalhando “*el control encubierto de la actuación de la cancionista folklórica Mercedes Sosa*”.

A intervenção dos agentes da repressão durante o es-

⁶¹ Constam seis canções de Roberto Carlos nas listas de canções não aptas a serem difundidas. É relevante assinalar que, ao longo da ditadura brasileira, nenhum título do cantor foi proibido, e pode-se dizer que o seu papel de ídolo popular pretensamente neutro politicamente foi bastante conveniente ao regime militar. O artista ocupou vários cargos em conselhos do Estado, se apresentou nas comemorações das Olimpíadas do Exército nos anos de 1971 e 1972 e foi condecorado em 1973 pelo general Humberto de Souza Mello com a Medalha do Pacificador, honraria concedida a militares ou civis que de alguma forma contribuíam com o Exército. Em 1976, Roberto Carlos recebeu a Ordem do Rio Branco, entregue pelo presidente Ernesto Geisel, reconhecimento do governo brasileiro pelos serviços prestados à nação. Roberto Carlos é mesmo citado em um informe do Centro de Informações do Exército como um dos “artistas que se uniram à Revolução de 1964 no combate à subversão” (DCDP, 1971a).

petáculo, resultando na detenção de Mercedes Sosa, do guitarrista Nicolás Basilio Brizuela e de todos os espectadores presentes, fazia parte de um plano de vigilância coordenado pela Dirección General de Seguridad del Interior, que advertia que “*bajo apariencia de festivales folklóricos/artísticos con la intervención de Mercedes Sosa, Miguel Ángel Merellano y Francisco Heredia se ha constatado la difusión ideológica marxista*” (DIPBA, 1978). De acordo com o informe, o conteúdo ideológico marxista estaria presente nas letras de canções incluídas no repertório do espetáculo daquela noite, todas proibidas pelo Comfer:

La mencionada artista secundada por el guitarrista Nicolás Basilio Brizuela promediando las 2.30 hs dio comienzo a su actuación, interpretando canciones de las denominadas “de protesta”, cuya ejecución se encontra legalmente prohibida por la vigencia de la Ley 19.798. El detalle de las mismas es el siguiente: Cuando tenga la tierra; Plegaria a un labrador; Canción con todos; Duerme negrito; Cantor de oficio; Piedra y camino; La alabanza; Como la cigarra; La arenosa; Oración para la patria de uno; Canción de simples cosas; Cantata sudamericana; Dale tu mano al indio y Canción para mi América. [...]

Considerando que lo expuesto infringía los artículos de la Ley 20.840, con el concurso de personal policial dependiente de la Comisaría 2da de La Plata se procedió a interrumpir el espectáculo secuestrándose un álbum que contiene el texto de las antes referidas canciones y dos cassettes conteniendo la grabación de éstas. Cabe señalar al respeto que cada canción entonada por la mencionada cancionista, despertaba en los espectadores, gran entusiasmo, siendo festejada y premiada su actuación con muchos aplausos.

En virtud de lo expuesto, se procedió a la detención preventiva de la cancionista folklorista Haydee Mercedes Sosa, así como así también a todos los expectadores presentes. (DIPBA, s./d.a)

A “causante”, segundo o informe policial, estava incluída “*en una nómina de personas con antecedentes ideológicos*

desfavorables". A performance, interrompida pelas forças repressivas do regime militar, foi a última apresentação de Mercedes Sosa na Argentina antes de partir para o exílio na Europa.

Como se pode perceber através da narrativa tecida até este momento, a censura do campo cultural durante a última ditadura militar argentina se conformou em um fenômeno complexo, atravessado pela mobilização de mecanismos censórios diversos colocados em prática por intermédio de organismos estatais, de setores da Igreja Católica, de grupos religiosos e de uma parcela da sociedade civil. Em determinados momentos, a lógica repressiva se valeu de práticas censórias semelhantes em diversas áreas culturais distintas, seja no cenário musical, da imprensa ou do cinema —, como foi o caso do emprego de *listas negras*. Interessa assinalar ainda que, por um lado, as autoridades militares colocaram em marcha variados dispositivos de repressão em diversos âmbitos — educativo, meios de comunicação, sindicais etc. —, e, por outro, ensaiaram diversas estratégias orientadas a buscar consenso social e que receberam apoio de diversos setores da sociedade ao longo da ditadura militar. Na área cinematográfica, uma dessas estratégias tendentes a disciplinar comportamentos, valores e atitudes sociais se deu através da produção e da difusão de filmes propagandísticos do regime — oficiais e também provenientes do setor privado-comercial, como visto aqui.

Nesse sentido, a centralidade ocupada pelo Estado como promotor principal do projeto repressivo é indiscutível. No entanto, não há regime, por mais repressivo que possa parecer, que se sustente sem formas de consenso e sem a participação de setores civis da sociedade. A luta pela defesa e pela conservação de valores e comportamentos morais ocidentais, conservadores e cristãos, por uma orientação político-ideológica de vertente direitista e pela implementação de

diretrizes econômicas liberais — que flertaram com o desenvolvimentismo, já que áreas estratégicas se mantiveram nas mãos do Estado — constituíram concepções, ideias e práticas impulsionadas pelo governo, mas compartilhadas por segmentos relevantes da sociedade dispostos a se articularem com os objetivos das autoridades militares.

A seguir, analisarei o processo de estruturação da censura cinematográfica na ditadura brasileira, buscando colocar em contraste comparativo os aspectos que foram levantados para a análise do caso argentino.

Diversões públicas censuradas no Brasil

Agora traçaremos o processo de constituição do organismo censório estatal que funcionou durante a ditadura militar brasileira, pondo em relevo aspectos comparativos com o contexto argentino. Antes de empreender essa tarefa, quero tecer algumas considerações sobre os acervos disponíveis nos dois países; acredito que esse seja um ponto de partida comparativo bastante relevante.

Na Argentina, como já mencionado, há poucos arquivos com documentação produzida pelo Ente de Calificación Cinematográfica, apesar de ele ter sido um dos poucos organismos de censura oficiais e centralizados. A Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica (ENERC) é a única entidade que guarda documentos produzidos pelo Ente de Calificación, e, ainda assim, são poucos exemplares referentes a um período limitado. O exercício de reunir material sobre a dinâmica censória cinematográfica durante a última ditadura militar argentina assemelha-se à montagem de um quebra-cabeças: é preciso procurar inúmeras peças espalhadas, e muitas delas se perdem com o passar do tempo. Em diversos arquivos da cidade de Buenos Aires foi possível encontrar peças de natureza distinta, produzidas por outras

“fábricas” a partir dos mais variados suportes e materiais, que, juntos, permitiram a montagem de uma paisagem, a construção de um quadro e seu emolduramento. Essas peças “faltantes” foram coletadas nas seguintes instituições: Biblioteca Nacional da Aeronáutica; Biblioteca Nacional de la República Argentina — Mariano Moreno; Archivo General de La Nación; Biblioteca del Congreso de la Nación; Museo del Cine Pablo Ducros Hicken; Archivo de la Comisión Provincial de la Memoria (La Plata); Archivo Nacional de la Memoria. Talvez o fato de encontrarmos documentos em distintos espaços seja um indicativo de uma das principais características do Proceso de Reorganización Nacional: um projeto repressivo sistemático, extremamente diversificado e com ramificações em diversas escalas locais.

No Brasil, temos disponível no Arquivo Nacional (em Brasília e no Rio de Janeiro) um acervo bastante completo da documentação produzida pelo único organismo censório estatal em funcionamento durante a ditadura militar, responsável pelo controle das chamadas *diversões públicas* — teatro, cinema, tv, literatura, música. O fato de existir um arquivo centralizado, por um lado, traz a vantagem de encontrarmos esse tipo de documentação reunido em um só lugar, mas não necessariamente torna o trabalho mais fácil: ao longo de 21 anos de regime militar, a Divisão de Censura de Diversões Públicas produziu uma quantidade enorme de documentos, e, com isso, o ofício do pesquisador torna-se distinto: é preciso debruçar-se sobre um universo que tende a parecer infinito e extrair amostras que nos permitam construir uma narrativa consistente sobre o nosso objeto. Para dar uma noção da extensão do acervo do Fundo DCDP do Arquivo Nacional, trago um exemplo ilustrativo: a documentação referente à montagem e encenação da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, durante a vigência da ditadura militar, entre os anos de 1968 e 1985, conta com mais de quatrocen-

tas páginas de pareceres censórios, telegramas, programas da peça, formulários, cartas etc. O Fundo de Censura Cinematográfica é composto por mais de 35 mil processos. Além dos documentos produzidos pela própria Divisão de Censura, o acervo do Arquivo Nacional contém uma série de ofícios produzidos pela comunidade de informações e segurança que eram remetidos ao serviço de censura, provenientes, em sua maioria, do Centro de Informações do Exército (CIE), do Centro de Informações da Aeronáutica (Cisa) e do Centro de Informações da Marinha (Cenimar). A existência de documentação dessa natureza também é relevante: demonstra que a Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão tradicionalmente destinado a controlar obras ofensivas à “moral e aos bons costumes”, constituiu vínculos com os órgãos que atuavam na coleta e análise de informações e na repressão direta durante a ditadura militar.

As observações tecidas acima sobre os acervos da repressão nos dois países, embora sucintas, trazem elementos centrais para refletirmos sobre a arquitetura dos organismos censórios e sobre a dinâmica que assumiram durante os anos de ditadura militar, sobretudo no que diz respeito ao aspecto de ramificação e capilaridade da prática censória e às relações estabelecidas com outros braços e instâncias da máquina de repressão do governo militar.

Diferentemente do cenário argentino, no qual um ofício produzido pelo organismo de censura se constituiu em um “artefato raro” e indispensável para a pesquisa, no Brasil, devido à existência de um acervo robusto de documentos produzidos pela Divisão de Censura, a metodologia utilizada também tornou-se distinta: foi necessário estabelecer um recorte do material e trabalhar em um esquema de amostragem para buscar compreender a racionalidade e os padrões de funcionamento do serviço censório, o processo de formação dos censores e as relações tecidas entre a censura

e outras instâncias estatais e setores da sociedade brasileira. É possível remeter as origens da Divisão de Censura de Diversões Públicas, organismo que funcionou como instância de controle das produções artísticas durante toda a vigência do regime militar, ao governo de Getúlio Vargas, com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 1945.

Sem dúvida, o controle estatal do campo cultural remonta a períodos anteriores, mas situar o ano de 1945 como ponto de partida para traçar a trajetória constitutiva da DCDP é relevante por dois motivos principais: em primeiro lugar, a criação dos serviços de censura estaduais em 1945 representa uma iniciativa no sentido de estruturação de um departamento especializado no controle das diversões públicas, subordinado nesse momento institucionalmente ao Departamento Federal de Segurança Pública. Antes disso, percebe-se a atuação de uma série de órgãos que exerciam o controle censório de maneira concorrente: Delegacia de Costumes, Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento de Investigações. É com os serviços de censura estaduais que a atribuição censória passa a ser exercida de maneira menos difusa. Em segundo lugar, percebe-se um esforço de unificação de diversos instrumentos legislativos que regulavam a censura cultural através da promulgação do Decreto-Lei n.º 20.493, em 1946, criado com a função de regulamentar as atividades dos novos serviços de censura estaduais. Esse decreto foi o principal pilar de sustentação do exercício censório durante muitas décadas, e permaneceu vigente ao longo de toda a ditadura militar, sendo empregado como fundamentação jurídica para a maioria das proibições.

O artigo n.º 45, principal dispositivo do Decreto n.º 20.493/46 para embasar a proibição de espetáculos e diversões públicas, estipulava a seguinte tipificação — bastante genérica — como justificativa legal para o veto:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for ofensiva às coletividades ou às religiões;
- e) puder prejudicar a cordialidade com outros povos;
- f) for capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional;
- h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas. (Brasil, 1946)

Entre o período de 1945 e 1964, a censura de diversões públicas se ateve a esses oito itens para justificar, de forma um tanto assistemática, o veto a filmes, letras de música, programas de rádio e peças de teatro.

Ao longo da década de 1940, 1950 e até meados dos anos de 1960, a censura prévia de filmes, letras musicais, peças de teatro, programas de televisão e rádio era realizada pelos serviços estaduais de censura. Essa estrutura é alterada em 1960 por ocasião da transferência da capital federal do Estado da Guanabara para Brasília, dando início a um processo de centralização da censura de diversões públicas conduzido pela União. Além de uma nova capital, naquele momento, o golpe militar de 1964 também foi um evento que concorreu para impulsionar não apenas um projeto de centralização das atividades censórias, mas também de profissionalização dos funcionários, modernização da sua estrutura e politização da censura de diversões públicas, como veremos a seguir.

Apesar de Brasília ter sido inaugurada em 1960, o deslocamento dos órgãos administrativos federais sediados na antiga capital não se deu imediatamente. Apesar dos esforços de transferência do serviço de censura para Brasília, capitaneados sobretudo pelo então governador da Guanabara, Sete

Câmara, e pelo seu secretário de Justiça, Armando Falcão, a nova capital não possuía estrutura suficiente para viabilizar essa transposição. De acordo com o censor Coriolano de Loyola Fagundes, “devido às dificuldades materiais e humanas existentes na nova capital federal, e como, pela Constituição de 1946, não estava claro se a censura seria exercida por unidades federativas ou pela União, com a tolerância desta, o Estado da Guanabara continuou suas atividades censórias” (Fagundes, 1975, p. 24).

Contudo, mesmo com essa situação de “duplicidade de censuras”, que permitia que um mesmo espetáculo pudesse ser submetido a diferentes órgãos, percebe-se uma nítida tendência à federalização e à centralização da censura a partir daquele momento.

Esse processo de centralização dos serviços de censura em Brasília não ocorreu de maneira linear, ele foi marcado por impasses e conflitos. Houve vários focos de resistência à centralização por parte de diversos setores: aos governos estaduais interessava manter essa atribuição; para representantes dos meios artísticos e intelectuais, ter de recorrer ao serviço de censura em uma capital federal distante dos principais espaços de produção e distribuição (Rio de Janeiro e São Paulo) significava ainda maiores obstáculos, mas, sobretudo, os técnicos de censura do Estado da Guanabara se mostraram particularmente insatisfeitos com a transferência do quadro de pessoal para Brasília.

Explico: o Serviço de Censura de Diversões Públicas fazia parte do quadro do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Em 1960, quando o Rio de Janeiro deixa de ser a capital federal e o DFSP tem que ser transferido para Brasília, a maior parte dos funcionários recusa a remoção e prefere permanecer na Guanabara e compor a Polícia Civil do Estado. Os censores, que eram funcionários do DFSP, também vão declinar da remoção para Brasília e este consti-

tuiu um dos fatores que contribuíram para o atraso da centralização do serviço de censura na nova capital.

A vinculação da censura cultural a um organismo policial vai permanecer mesmo após a reestruturação institucional após o golpe de 1964. No ano de 1965, é inaugurado em Brasília o novo prédio do DFSP, onde as atividades de censura passam a ser efetuadas, ainda de maneira precária. Com a transformação do DFSP em Departamento de Polícia Federal em 1967, é possível perceber uma aceleração no processo de federalização da censura de diversões públicas.

Outras dificuldades embaraçavam ainda mais a transferência da censura para Brasília, como o curioso caso envolvendo o chefe de censura. Em meados da década de 1940, foragido da polícia e acusado de ser mandante de um duplo homicídio no Rio Grande do Sul, o gaúcho Hermenegildo Ramiro Godoy decide esperar a “poeira baixar” e se refugiar no Paraguai, onde adotou o nome de Antonio Romero Lago. Em 1955, Romero Lago retorna ao Brasil e inicia uma nova carreira galgando vários cargos públicos: primeiro no Palácio do Catete, depois no Instituto Nacional de Imigração e Colonização, na chefia do Gabinete da Superintendência de Reforma Agrária; por amizade e indicação do general rio-grandino Kruehl, então chefe do DFSP no Governo Castelo Branco, é designado diretor do Serviço de Relações Públicas do DFSP; por fim, Romero Lago é nomeado chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1966.

A situação começou a ficar complicada por volta de julho de 1967, quando o Instituto Nacional de Cinema (INC) trouxe à tona as primeiras denúncias contra Romero Lago, acusado de favorecer determinadas distribuidoras cinematográficas com a emissão de certificados de censura com metragem reduzida dos filmes, pagando assim taxas de valor mais baixo ao INC. A partir daí, as investigações acabaram por desmascarar Romero Lago, fato que foi amplamente veiculado na mídia.

No fim do ano de 1967, a notícia de que o então chefe de Censura, Antonio Romero Lago, se chamava na verdade Hermenegildo Ramiro Godoy e era foragido da polícia representou um verdadeiro golpe à imagem de seriedade e profissionalismo do serviço de censura. Esse episódio serviu de munição pesada para críticos e opositores da censura, a exemplo do diretor-secretário do Clube Positivista do Rio de Janeiro, Ruyter Demaria Boiteux, que contra o exercício censório no país denunciou “o doloroso exemplo de Hermelindo Ramires Godoy, o Romero Lago, um assassínio e falsário, que por meio de falsificação de documentos, usando a corrupção como arma, soube alcançar às custas de proteção política o alto cargo de diretor do Serviço de Censura” (DCDP, 1969a).

Nos meses seguintes, a imprensa veiculou diversas matérias, sobretudo provenientes do meio artístico e intelectual, que reivindicavam a anulação das decisões do serviço de censura tomadas enquanto o “falsário” Antonio Romero Lago esteve à frente do organismo censório.

Nem a notícia bombástica do impostor chefe de censura nem a oposição em peso presente na imprensa contra o propósito de centralização censória foram capazes de frear o projeto do governo federal, que caminhou em ritmo acelerado rumo a Brasília.

No fim dos anos de 1960, marcado pela inauguração de uma das fases mais truculentas do regime com a decretação do AI-5, que conferia poderes de exceção aos governantes para reprimir arbitrariamente os que fossem considerados seus inimigos, protestos do meio artístico e notícias escandalosas não seriam suficientes para interferir no plano de consolidação da centralização censória, nem mesmo na aplicação sistemática da censura de cunho político-ideológico.

Com a ascensão do segmento mais autoritário das Forças Armadas ao poder a partir de 1968, dá-se início a um processo de politização da censura de diversões públicas,

uma vez que, no quadro anterior, a censura era praticada, na maioria das vezes, em defesa da moral. A censura de espetáculos, como mencionei, estava fundamentada em uma legislação vigente desde a década de 1940, que foi atualizada através de algumas poucas instruções censórias ao longo da ditadura militar. Assim, a especificidade da censura de diversões públicas exercida durante o regime militar não está exatamente na criação de um órgão de censura, mas justamente em um movimento de politização da prática censória e no processo de centralização administrativa.

O processo de politização obedeceu a dinâmicas próprias que variavam de acordo com as distintas áreas artísticas, sendo possível mesmo o estabelecimento de fases distintas para cada campo. Não seria possível neste trabalho me deter sobre as particularidades de cada um desses campos, mas gostaria, brevemente, de situar as dinâmicas observadas em outros campos, com o objetivo de montar um quadro comparativo em relação à censura cinematográfica.

Após o golpe de 1964, a censura à imprensa atuou através do Serviço de Informação do Gabinete (Sigab), órgão diretamente vinculado ao Ministério da Justiça. Apesar de estar situado na esfera do Ministério da Justiça, o Sigab não se encontrava formalmente ligado à burocracia federal, constituía um órgão de exceção. Justamente por não configurar uma prática legitimada por uma tradição jurídica, sendo instituída ilegalmente, se diz que a censura à imprensa foi exercida de maneira *envergonhada*, às escondidas, diferentemente da censura de diversões públicas, uma prática *assumida*, que sempre foi exercida no plano da legalidade e da institucionalidade. Transitando entre diretrizes sigilosas, a censura à imprensa funcionou através de *listas negras*, bilhetinhos, telefonemas, e, sobretudo, da autocensura dos jornalistas. Ou seja, no plano legal, a liberdade de imprensa estava garantida.

Gláucio Ary Dillon Soares situa o período de politização da censura da imprensa “desde o AI-5, em dezembro de 1968, até o início do Governo Geisel, quando outro grupo, com vocação menos autoritária e com um compromisso com a democracia, ainda que nominal e distante, assumiu o poder” (Soares, 1989).

O campo da literatura obedeceu a uma dinâmica distinta, uma vez que somente em 1970, com o Decreto-Lei n.º 1.077, foi regulamentada a censura prévia de livros e revistas segundo critérios morais. A censura prévia a peças de teatro, filmes, programações de rádio e televisão já era exercida há tempos pelo SCDP; o que o decreto-lei fez, como bem situa o técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes, foi “estender a ação censória à divulgação de livros e periódicos” (DCDP, 1971c). No período compreendido entre o golpe militar de 1964 e a decretação do AI-5 em 1968, a censura a livros foi marcada por uma ação relativamente desordenada e multifacetada, pela ausência de critérios mesclando batidas policiais, apreensões, confiscos e coerção física. Justamente pela inexistência de um sistema único de censura à literatura implementado imediatamente nos anos posteriores ao golpe, era possível encontrar na lista de best-sellers do ano de 1968, por exemplo, títulos como *Um projeto para o Brasil*, de Celso Furtado, um clássico do pensamento nacional de esquerda. Significativamente distinta do cenário argentino, marcado pela apreensão e queima de milhares de livros, durante a ditadura militar brasileira foram vetados oficialmente cerca de duzentos livros.⁶²

⁶² Os dados sobre os números de livros censurados nesse período são conflitantes. Zuenir Ventura (1989) indica que entre 1968 e 1978 foram censurados 200 livros; um levantamento realizado pela equipe de pesquisadores do Centro Cultural São Paulo e publicada na *Cronologia das artes em São Paulo, 1975-1995: Quadro Brasil*, aponta esses mesmos números (Kossov, 1996). De acordo com os dados que pude levantar na minha pesquisa de mestrado, esse número é até um pouco maior que 200. No entanto, os

Já para o campo teatral, Miliandre Garcia pontua que a “pretensa prática subversiva e a suposta expansão do comunismo nortearam o exercício da censura política nos períodos de 1967/68 a 1977/78 e 1982 a 1984” (Garcia, 2008, p. 307). Com uma pequena flexão, podemos utilizar a periodização proposta pela historiadora para o teatro a fim de pensarmos o plano da censura de costumes de modo mais amplo, se estendermos o período de recrudescimento até março de 1979, quando Armando Falcão deixou o Ministério da Justiça, e entre 1980 e 1984, quando Ibrahim Abi-Ackel exerceu as funções ministeriais.

A censura cinematográfica também apresenta suas especificidades, e assim como as outras áreas, não esteve imune aos contornos político-ideológicos assumidos pela censura de diversões públicas ao longo dos anos de regime militar.

Quando o golpe de 31 de março de 1964 inaugurou a ditadura militar brasileira, o cinema nacional vivia o seu auge. O Cinema Novo, movimento artístico-cultural iniciado em fins da década de 1950, estava colhendo os frutos de uma empreitada bem-sucedida, expressa no reconhecimento internacional de obras como *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, que havia sido premiado em 1962 na categoria de melhor filme em Cannes. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, também haviam participado do festival francês, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, havia ganhado o Urso de Prata no Festival de Berlim.

Inspirado pelas vanguardas cinematográficas europeias como a Nouvelle Vague francesa e o Neorrealismo italiano, o Cinema Novo era constituído por artistas de esquerda engajados politicamente que se opuseram ao tradicional cinema

relatórios produzidos pela DCDP incluem o registro de proibição de livros e revistas sem discriminá-los. Sandra Reimão (2011) indica um número de “cerca de 140” livros censurados.

brasileiro de então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo hollywoodiano. O movimento trouxe às telas temáticas de críticas e denúncia social através de produções marcadas por uma estética documental, muitas vezes através de recursos simples: o uso de uma câmera na mão, filmes em preto e branco e cenários modestos que enfatizavam a aridez da paisagem e a opressão sofrida pelos personagens. Os três pareceres que avaliaram um dos clássicos do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, foram unânimes em enfatizar a excelência da montagem, do som, da fotografia, o bom desempenho dos atores, os diálogos que “ficavam à margem de qualquer crítica” e a ótima direção de Glauber Rocha, classificando-o como apto para maiores de 18 anos, sem cortes, e livre para exportação.⁶³ Emitidos poucos meses após o golpe de 1964, os pareceres compartilham um tom cordial e elogios à película, salvo a queixa pontual de um dos censores, José Vieira Madeira, dirigida ao diretor:

gostaria de chamar a atenção do chefe do SCDP pelo flagrante desrespeito que o cineasta comete, pelo que se depreende da leitura de seu livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, à página 141, onde nós censores do SCDP somos chamados de “policiais ignorantes”, vê-se que pouca atenção ou nenhuma tem o Sr. Glauber Rocha para o serviço único e oficial de censura no país. (Parecer, 1964)

Até mesmo o filme *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, cujo tema central era a angústia vivida por um jovem intelectual de esquerda após um repentino golpe de Estado que acabava com a frágil democracia brasileira — ou seja, uma produção que obviamente flertava com a situação política do país —, não teve problemas com a censura. Na

⁶³ Os três pareceres, sem número de identificação, foram emitidos pelos técnicos de censura José Vieira Madeira, Maria Ribeiro de Almeida e Manoel Felipe de Souza Leão Neto, em julho de 1964 (Parecer, 1964).

verdade, um dos censores que o avaliou inclusive descartou qualquer potencial ofensivo da película, empregando uma interessante argumentação:

Trata-se de estória de um jovem escritor esquerdista que, além de atormentado por agudo desajuste social e psicológico, veiculado através de um amor sofrido, vê-se surpreendido pelos efeitos advindos do Movimento de 31 de Março, verificando, a seguir, que todas as suas teorias sócio-políticas não possuíam maior substância.

É de se notar que a celebração que presidiu a feitura da película em pauta pretendeu apresentar, embora de maneira insinuante, críticas à condução política do atual governo, mas, com resultados evidentemente opostos: o jovem intelectual esquerdista procura, através de diálogos excessivamente longos e cansativos, buscar junto aos que lhe acompanham a ideologia, as respostas às suas dúvidas e ao “porque” originador ao esboroamento total de seus planos e teorias.

Mas, o que nosso herói verifica — e o expectador [sic] também — é que a história e o autor mostram o vazio do esquema social e político da esquerda brasileira, que nada de palpável possui para oferecer a seus adeptos.

Daí considerarmos a película, antes de mais nada, *um libelo contra a própria esquerda*. (Parecer, 1965, grifos meus)

Segundo a opinião do censor, *O desafio* não apenas não representava uma ameaça ao regime vigente, como ainda funcionava como um mecanismo propagandista da própria desqualificação da esquerda naquele momento. Foram determinados cortes nas cenas que continham os diálogos “antes do golpe era assim” e “agora mais do que nunca acredito que não podemos ser livres”; na trilha sonora, quando menciona “passamos da fase da euforia para a depressão”; e no cenário, “quando aparece em cima de um móvel o livro ‘Invasão da América Latina’, com pulseiras tipo algemas, perto dele”, mas o filme foi liberado para maiores de 18 anos (Certificado..., 1966).

Já em 1967, é possível perceber uma mudança de tom da censura em relação às produções do Cinema Novo. Outra grande produção de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967), é dessa vez o alvo da censura. *Terra em transe* era o terceiro longa-metragem de Glauber Rocha, um drama que põe em cena o “transe” de um amplo leque de personagens: juizes, intelectuais, promotores, políticos, militares e empresários. Todos debatiam em uma retórica alucinante na disputa pelo poder de Eldorado, país fictício da América do Sul palco de uma convulsão político-institucional marcada por uma conjuntura pré-revolucionária e por reações golpistas de movimentos de direita. Examinada por seis censores — caso atípico, já que letras de música e películas eram avaliadas habitualmente por três técnicos de censura —, *Terra em transe* foi liberada para maiores de 18 anos por um dos pareceristas, mas três emitiram um juízo bastante rigoroso sobre o filme, carregando nas tintas sobre seus aspectos de cunho político-ideológico:

Parecer 1: Apesar da interpretação correta de todo o elenco, a película em apreço tem um enredo totalmente confuso, talvez um subterfúgio de que tenha lançado mão o autor Glauber Rocha para poder realizar uma obra de fundo nitidamente subversivo sem ser molestado pelas autoridades da nossa pátria. [...] Por tudo isso considero o presente filme altamente subversivo, pois, entre outras coisas, os mesmos chavões usados em outros filmes como “Os fuzis” são usados nesta película, tais como: fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo pegar em armas para defender seus bens e para ter um governo decente, etc., são empregados sempre, como um metódico conta-gotas. (Parecer, 1967a)

Parecer 2: [...] Fazem *takes* conclamando o povo à revolta armada, em represália aos governos demagogos e opressores que o fazem sofrer privações. Nada poderá ser alegado em favor da liberação do filme, por parte dos interessados, principalmente por visarem, com o mesmo, o sensacionalismo das

coisas proibidas, inclusive com prováveis campanhas acintosas ou subterrâneas envolvendo o bom nome da censura federal. (Parecer, 1967b)

Em abril de 1967, o falsário e chefe da Censura, Romero Lago, considerando o voto da “maioria absoluta” dos censores que analisaram o filme e “o modo irreverente como é tratada a relação da Igreja com o Estado, a mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país, a prática de violência como fórmula de solução dos problemas sociais, a sequência de libertinagens e práticas lésbicas”, resolve proibir, em todo o território nacional, a exibição de *Terra em transe* e apreender todas as suas cópias⁶⁴.

Esse episódio gerou grande polêmica na imprensa e uma enxurrada de críticas por parte do meio artístico intelectual, inclusive de Carlos Drummond de Andrade, que considerou que a afirmativa do chefe de Censura sobre o filme conter “mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país” atingia a “gravidade pela vagueza”. E continuava:

Vivemos falando nesses valores e nesses padrões, sem nos darmos ao trabalho de caracterizá-los e de confrontá-los com a prática que deles faz a nossa coletividade. Quais são, e como vigoram nos diferentes meios e classes do país? Quem os instituiu ou codificou, quem apurou a aceitação coletiva deles, e em que medida? Constituem um modo de ser nacional, um imperativo da Constituição? A censura arrisca-se a um infinito debate, que não conduziria a nada, muito menos à proscrição de um filme com base em tais abstrações. (Andrade, 1967)

⁶⁴ Apesar de o chefe da Censura, Romero Lago, se referir ao “voto da maioria absoluta dos censores” para a interdição, dentre os votos dos seis censores que avaliaram a película, três foram pela proibição, um pela liberação para maiores de 18 anos, um se absteve, e o outro solicitou o *script* do filme (SCDP, 1967).

Seja pela má repercussão da decisão censória ou devido a uma conjuntura que ainda não havia chegado a um dos momentos de repressão mais aguda, o fato é que o caso chegou às mãos do então ministro da Justiça, Luiz Antônio Gama e Silva. O diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, após assistir ao filme em companhia de Gama e Silva, resolveu liberar *Terra em transe* para maiores de 18 anos, levando em consideração que o filme continha uma mensagem ideológica sutil, “somente percebida por um público esclarecido e que por isso mesmo não se deixará impressionar por ela”. As autoridades consideraram ainda que

o filme retrata o drama de consciência de um idealista, envolvido pela atuação demagógica de falsos líderes políticos, que, ludibriando a credulidade do povo, com promessas que visavam apenas a obtenção do seu voto, o esquecia logo que eleitos, e mesmo o reprimia com violência quando reclamava aquelas promessas, por perturbar o gozo da vida fácil e irresponsável a que se entregavam.

Considerando que este era o estado de espírito reinante antes de 31 de março de 1964, repudiado pelo povo brasileiro naquela memorável campanha que o levou às ruas de nossas cidades, em protesto cívico, e nos conduziu ao movimento redentor daquela data, e que, portanto, o nosso povo suficientemente esclarecido, a ação do governo então instalado, do que o sucedeu e dos que se sucederem jamais permitirão que retorne, apesar do nefasto procedimento dos saudosistas, resolve considerar o filme “Terra em Transe” proibido para menores de até 18 anos. (Coronel..., 1967)

Os episódios tratados nas páginas acima, ocorridos antes da decretação do AI-5 em dezembro de 1968, trazem à tona uma percepção do modo com o qual a censura de costumes começou a lidar com questões de natureza político-ideológica. Os casos, no entanto, servem mais para ilustrar que, nesse período, a questão política se encontrava presente no âmbito censório, mas de maneira latente; a censura de

diversões públicas, de modo geral, concentrava-se nas questões morais. Uma maior ênfase censória nas questões político-ideológicas sobressaiu a partir do enrijecimento da censura com a decretação do AI-5, acompanhada por eventos que sinalizaram em direção a essa mudança de foco, como a criação de normas mais rígidas para o controle do campo cultural, como o Decreto-Lei n.º 1.077/70 e a reestruturação do organismo censório com a transformação do SCDP em DCDP em 1972.

Nesse ponto, gostaria de abrir um parêntese para aprofundar uma questão que considero fundamental: a compreensão das dimensões política e moral na censura de diversões públicas. Como assinalei anteriormente, alguns períodos ao longo dos anos de ditadura militar foram momentos marcados por uma maior proeminência da censura estritamente política. Entretanto, embora a censura política tenha sido praticada durante o regime militar, é importante assinalar que a censura de costumes permanecia sendo o campo habitual de ação da Divisão de Censura, como evidencia a natureza erótico-pornográfica da grande maioria das obras censuradas nesse período.

É relevante trazer essa discussão à tona porque há um lugar comum que apaga a divisão entre censura moral e censura política e toma a perspectiva da defesa da moral e dos bons costumes defendida pela DCDP como uma espécie de artifício para alcançar seu suposto verdadeiro objetivo: exercer o combate às ideias contestadoras do regime vigente. A censura moral seria então utilizada como um mero pretexto, um instrumento usado para garantir os instrumentos políticos em jogo.

Esta, por exemplo, é a interpretação do jornalista Inimá Simões no livro *Roteiro da intolerância*:

Apesar do esforço para aparentar legalidade mediante a referência a artigos e parágrafos de leis e decretos, a Censura não

passou — pelo menos a partir de 1964 — de um órgão executor das orientações da alta hierarquia militar e dos órgãos de informações. Com o pretexto de defender a moral e os bons costumes, ela se dizia em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, operava exclusivamente na preservação do Estado e de seus poderes. (Simões, 1999, p. 14)

Na concepção do autor, a censura moral serviria para encobrir uma censura política. No entanto, essa ênfase na perspectiva mais “instrumentalista” ou “utilitária” da censura moral não é capaz de dar conta do amplo leque de motivações que mobilizam o ato censório. As motivações parecem estar conectadas a uma multiplicidade de razões, das mais diversas naturezas, entre os extremos da sincera convicção e da manipulação política.

Não raro nos deparamos na documentação com certas representações sobre os comunistas, por exemplo, que parecem “deturpar” a realidade, resultando em versões extremamente caricatas, que beiram — ou atingem — o absurdo. Não obstante, por mais fantasiosas que sejam essas “fabulações”, elas guardam certa correspondência com a realidade (Motta, 2002). Sem dúvida, assim como certas associações entre imoralidade e subversão foram mobilizadas por certos grupos visando à consecução de fins políticos, também traduziram temores sinceros, exprimiram a convicção de um perigo real, representado, por exemplo, na possibilidade de os inimigos revolucionários tomarem o poder político no país. Acredito que evitando essa perspectiva dicotômica simplista que separa de maneira estanque a dimensão política e a moral, podemos compreender melhor, por exemplo, a atuação de um dos chefes de censura mais controversos da história do serviço de censura de diversões públicas: o tenente-coronel Aloysio Muhlethaler.

Em dezembro de 1967, respondendo aos anseios de um projeto repressivo em curso arquitetado pelo governo mili-

tar, Aloysio Muhlethaler foi nomeado diretor do DCDP em substituição a Romero Lago.⁶⁵ Com a intenção de apagar os vestígios de Romero Lago como chefe de Censura, seu sucessor determinou que fossem substituídos todos os certificados de censura que apareciam no início dos filmes exibidos tanto no cinema quanto na televisão, sem ônus para os interessados e dentro do prazo de trinta dias. Isso porque, na opinião do coronel, a projeção dos certificados de censura com o nome “do cidadão em questão” estava “dando causa a constantes comentários prejudiciais à censura” (DCDP, 1969f).

Com bastante frequência, Aloysio Muhlethaler escrevia ofícios e encaminhava para diversos órgãos do governo, notadamente ao Ministério da Justiça, ao diretor do Departamento de Polícia Federal e aos órgãos de informação das Forças Armadas. Com o seu autoproclamado “espírito cívico”, o coronel buscava manter os seus superiores sempre informados sobre os serviços executados pelo Serviço de Censura, advertindo-os acerca de questões importantes para a “defesa da pátria e da moralidade”. Em uma dessas oportunidades, Muhlethaler escreveu ao diretor da Polícia Federal, em outubro de 1969, para contar em detalhes sobre a insólita visita ao seu gabinete de uma senhora que se apresentava como importadora de filmes de países socialistas:

Referida personagem — insinuante e envolvente — afirmou que fora convidada para representar a indústria cinematográfica de vários países socialistas, tendo, inclusive, realizado uma viagem à União Soviética e Estados da “Cortina de Ferro” com duração de um ano, oportunidade em que se submeteu a uma operação cirúrgica em certo hospital do Kremlin. Alegou ainda ser pessoa influente junto a oficiais do Serviço Secreto do Exército e do Serviço Nacional de Informações, no Rio de Janeiro.

⁶⁵ Antonio Romero Lago ocupou o cargo de chefe do Serviço de Censura entre 10 de fevereiro de 1966 e 27 de dezembro de 1967.

Pelo comportamento e pela temática da conversa da referida senhora, penso tratar-se de perigosa agente do comunismo internacional. (DCDP, 1969g)

À primeira vista, o discurso do chefe de Censura pode evocar uma impressão cômica, até mesmo delirante sobre a “insinuante e envolvente” agente do comunismo internacional. Contudo, acredito que a narrativa seja uma importante pista sobre o clima da época: a infiltração de elementos comunistas nos meios de comunicação era um elemento estruturante do discurso anticomunista propagando pelo governo que, longe de permanecer apenas no âmbito discursivo, orientava a consecução de práticas repressivas no campo da cultura, legitimando-as. Uma das sugestões de Muhlethaler para solucionar os problemas que a censura cinematográfica passava era no sentido de punir criminalmente os cineastas, inclusive pela tentativa ou pelos atos preparatórios de produzir um filme subversivo. Sua “solução” era tão radical, que mesmo a assessoria jurídica da Polícia Federal considerou “absolutamente inviável a instauração de qualquer processo-crime contra o suposto autor do ato ilícito, já que, se o cineasta submete a película ao exame da censura e se conforma com a decisão proferida, não há que se falar em propaganda subversiva” (DCDP, 1969e).

A nomeação de Muhlethaler à frente do organismo de censura correspondeu a um dos períodos mais duros do regime militar. Contrariando uma prática habitual da censura de diversões públicas, que tradicionalmente possuía técnicos de carreira consolidada ocupando o cargo de Chefe de Censura, a própria patente militar de Muhlethaler — tenente-coronel — já era um indicativo do estreitamento nas relações tecidas entre o âmbito das forças armadas e a esfera censória nesse momento. Além dessa conexão mais evidente entre a censura e as Forças Armadas, a Igreja Católica também tinha inte-

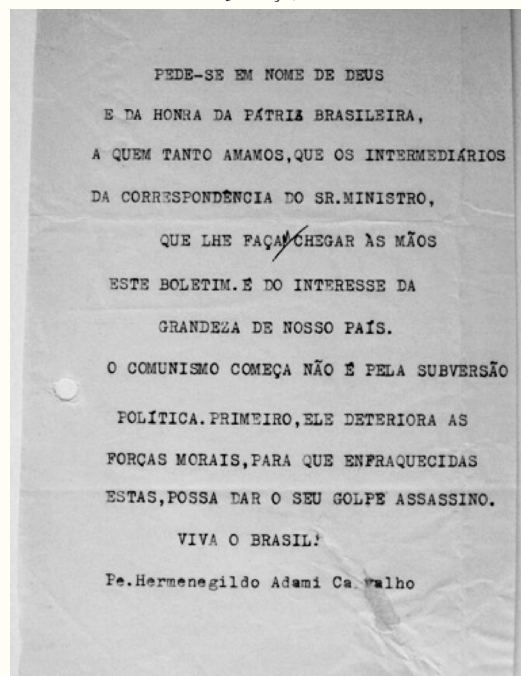
resses em relação à política de controle cultural empreendida pelo Estado.

Em 1972, um padre da cidade de Conselheiro Lafayete (MG) enviou ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, o boletim quinzenal do Santuário Coração de Jesus de Conselheiro Lafayete, aprovado pelo arcebispo. O primeiro artigo — o qual o padre sugeria que fosse lido com maior atenção — intitulava-se “O mundo moderno conspira contra a sua fé”. O boletim advertia aos cristãos que os meios de comunicação modernos eram inimigos da fé e da moral, a exemplo do cinema, em que “70% dos filmes são eróticos. Raramente um sacerdote pode dizer na pregação: vão assistir a tal filme, porque ele é exemplar! Quase sempre têm o dever de avisar: não assistam!”. O conteúdo dessa carta é bastante interessante para refletir sobre a participação da Igreja Católica na prática de classificação de películas. Primeiramente, nos informa que os boletins — embora não voltados especificamente para a classificação de filmes como nos anos de 1950, como visto no primeiro capítulo — ainda eram um expediente em circulação na década de 1970. Outra informação relevante é que o missivista serve de testemunho de uma prática de controle exercida pela Igreja: no decorrer da missa, os padres recomendavam aos fiéis determinadas películas consideradas apropriadas aos cristãos, e os sacerdotes deveriam ser obedecidos, afinal, eram autoridades encarregadas de velar pela moral da população.

É também relevante perceber que, no bilhete datilografado que acompanhava o boletim, as palavras do padre deixam evidente a associação da imoralidade à ameaça representada pela ação comunista.

Embora muitas outras correspondências possam ser trazidas à análise, os argumentos passam a se repetir; dentre um universo de cerca de 400 cartas enviadas para a DCDP, a maioria absoluta pedia um maior rigor censório por parte

Figura 12. Mensagem do padre Hermenegildo enviada ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

dos censores e confiava na competência das autoridades governamentais para levar adiante a campanha de moralização no país.

Um segmento de missivistas que se destaca são, além de ordenados da Igreja Católica e entidades eclesiais, os grupos de católicos leigos, como o Movimento por um Mundo Cristão, o Centro Bíblico Católico, a Confederação Nacional das Congregações Marianas do Brasil e a União Cívica Feminina (UCF), que também recorreu à censura para exigir um posicionamento mais rigoroso em relação aos cartazes das pornochanchadas.

De fato, muitos sujeitos se puseram a escrever para a DCDP motivados pelo discurso de um grupo ou de uma autoridade eclesial, mas não se pode supor essa prática a partir somente de uma ótica instrumental. Ao analisar uma série de abaixo-assinados encaminhados à Censura em protesto contra a imoralidade veiculada nos comerciais de televisão, nas novelas e nos filmes, a historiadora Beatriz Kushnir assinala que “essa série de correspondências enviadas ao governo fazia parte de uma estratégia promovida pela mobilização de segmentos conservadores da Igreja, que tinham na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil seu braço organizacional” (Kushnir, 2004, p. 145). De acordo com Kushnir, a CNBB atuava em três frentes simultâneas para fazer valer seus interesses no âmbito da censura estatal: ia diretamente ao Palácio do Planalto, pressionava os donos de emissoras de rádio e televisão e contava com a ação de bispos e padres, que pediam na missa aos fiéis para que se manifestassem.⁶⁶ Não tenho dúvidas de que autoridades da Igreja tenham empregado argumentos retóricos em suas pregações para influenciar o público a agir em sua causa — esse inclusive parece ter sido o caso de muitos abaixo-assinados que exigiam que *Je vous salue, Marie* fosse proibido. Considero, contudo, relevante ressaltar que muitos indivíduos escreveram à Censura espontaneamente, de acordo com suas próprias convicções políticas e motivações variadas, que transitavam desde a defesa dos valores morais e familiares até o medo de uma possível tomada do poder pelos comunistas.

⁶⁶ Para sustentar essa argumentação, Beatriz Kushnir cita um trecho de reportagem da revista *Veja*, que dizia que para atingir os seus propósitos, a CNBB utilizava de “uma terceira arma, a mais eficiente: bispos e padres pedem aos fiéis, nas missas, que se manifestem. Periodicamente, o Palácio do Planalto, o Ministério da Justiça e a própria Censura são abarrotados pelo correio por toneladas de cartas, telegramas e telex de protesto. [...] Muitas vezes, por desinformação, os remetentes enviam as próprias instruções recebidas, inclusive o modelo do texto sugerido pelo padre ou bispo da região” (Kushnir, 2004, p. 145).

Mas cabe ressaltar aqui que embora não estivessem participando oficialmente de dentro do organismo censório estatal — como na Argentina —, os católicos buscavam pressionar a censura para que agisse de acordo com os seus interesses, tentando imprimir a sua moral nos critérios utilizados por ela. Em comparação com o cenário argentino, é importante perceber que seja através de representantes do clero, seja através de grupos católicos leigos, a Igreja Católica se fazia presente nessa conjuntura.

Não apenas as entidades religiosas funcionavam como um grupo de pressão. Nos bastidores do serviço censório se manifestava a *supercensura*, uma forma de controle extraoficial, denunciada por Coriolano de Loyola de Fagundes:

Por trás dos censores operava a supercensura: são as cartas da Presidência da República, os consensos dos cineminhas nos ministérios, os assessores e amigos do ministro da Justiça. A essa legião de censores extras somam-se “juízes de menores e outras autoridades, ou cidadãos, que comunicam suas objeções à circulação de determinadas obras.

[...]. A supercensura não aparece, recaindo todo o ônus dessa atividade sobre a censura profissional. O exchefe do gabinete do ministro Armando Falcão, sr. Alberto Rezende Rocha, tinha na sua mesa uma verdadeira banca de revistas e livros sobre os quais emitia pareceres diretamente ao ministro. Depois redigia-os para publicação. O atual chefe, Walter Costa Porto, tem entre suas funções a de sensibilizar pessoas quanto à necessidade da censura. Para ele, a censura é até complacente em relação aos abusos de certos autores. [...]. O ministro da Justiça faz consultas a amigos como o senador Dinarte Mariz, que certa vez o aconselhou a mandar prender o escritor Rubem Fonseca, de cujo livro proibido Feliz Ano Novo o sr. Armando Falcão guarda um exemplar em sua gaveta, no gabinete, com trechos grifados de vermelho. A proibição, por exemplo, do Ballet Bolshoi foi ordem da supercensura. Depois, o sr. Rogério Nunes, executor da ordem, queixou-se da TV Globo, que não anunciou haver recebido “sinal verde” (documento oficial da censura) liberando a peça para qualquer época e horário.

[...]. O Ministro Reis Velloso já tinha seu voto para A Queda, de Ruy Guerra, a que assistiu, em seu cineminha, antes da decisão oficial da censura. O depoimento de uma dama da sociedade determinou o veto a Homem Não Entra, espetáculo de Cidinha Campos, e, por igual motivo, o autor teatral César Vieira não pôde encenar O Rei Morreu, Viva o Rei.⁶⁷

Analizando os pareceres da censura, não é fácil encontrar uma motivação explícita com a qual possamos afirmar que determinado corte ou proibição foi determinado por ingerência *direta* dos católicos (a exceção de *Je vous salue Marie*). Todavia, a maioria dos censores compartilhava de uma moralidade cristã na qual parte da legitimidade do discurso do regime militar estava ancorada, e a justificativa histórica para a existência da própria censura era a defesa da moralidade cristã. São inúmeros pareceres censórios que determinam cortes com o intuito de preservar a imagem da Igreja Católica e os valores cristãos. A título ilustrativo, trago o caso dos pareceres do filme *Quando os deuses adormecem* (1971), de José Mojica Marins, mais conhecido como Zé do Caixão:

Parecer 1: Procedendo, em caráter de revisão, ao exame do filme nacional — Quando os deuses adormecem — constatei tratar-se de uma película de muito mau gosto. Nesta, o produtor José Mojica Marins mantém seu costumeiro modo de proceder, pois focaliza cenas deprimentes e vulgares, incluindo sexo, macumba, finalizando com um certo misticismo religioso, onde o lado positivo não consegue superar o negativo.

Cortes sugeridos:

Cenas que focalizam uma procissão tendo o produtor como um ser supremo acompanhado de grande multidão — com tomadas de Jesus Cristo e cânticos sacros; todas as cenas dentro de um bordel. (DCDP, 1971b)

⁶⁷ Entrevista com o técnico de censura Coriolano de Loyola Fagundes (Pereira, 1978).

Parecer 2: Película simbólica, subjetiva, demonstrando aspectos irreais de mistificação. Apresenta quadros deprimentes, enfocando a miséria, favelas, bordéis, sacrifícios humanos, adulteração, erotismo e pederastia, além de documentar a ausência de fé e de princípios religiosos. Músicas sacras são tocadas inoportunamente, e a entonação artística é péssima. (DCDP, 1972)

Essa tônica de defesa dos valores cristãos foi amplamente veiculada nos discursos de autoridades do regime militar, como do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em 1973:

A guerra moderna, chamada guerra fria, subversiva, revolucionária ou psicológica se projeta no interior das nações e consiste em atos de terrorismo, de guerrilha urbana e rural, de influência subliminar através dos meios de comunicações e difusão das drogas. A guerra moderna visa a produzir o pânico, desfibrar a juventude e destruir a família cristã, a fim de torná-la familiar com a obscenidade e a pornografia. Foi em virtude desses fatos que surgiu a necessidade, para as nações, de instituir um sistema de segurança nacional. (DCDP, s./d.)

Para além do espírito conservador e moralista propagado pelo governo, a própria censura de diversões públicas estava fundada em uma longa tradição voltada para a defesa da *moral* e dos bons costumes, e quando a censura realiza uma censura moral, ela o faz para coibir uma prática que visa, supostamente, degradar a *moral cristã* da sociedade brasileira.

Ou seja, a censura de diversões públicas estava arraigada a uma tradição claramente influenciada pelos valores cristãos, traduzida na preservação da instituição familiar, na condenação a temas que se relacionavam ao amor livre, ao divórcio, à infidelidade conjugal, às sexualidades ditas “ilegítimas”. A esses temas caros à moralidade cristã, foi adicionada uma série de novas preocupações ao longo da década de 1970, relacionada com as mudanças em curso na sociedade:

a emergência da juventude como movimento político, a revolução sexual, o movimento feminista. A censura, então, passa a lidar com novas preocupações, presentes na declaração do coronel Muhlethaler. Sua fala deixa claro o rumo que tomaria a censura de diversões públicas a partir desse momento

a constante remessa para o SCDP de filmes nacionais de longa metragem com conteúdo de natureza subversiva constitui grave problema com o qual depara esta chefia. [...] No decurso de um ano de administração foi possível observar o afluxo sempre crescente à censura de películas brasileiras de tema político, várias das quais de cunho doutrinário no sentido de sublevação armada, visando à consecução de objetivos sociais. A cada uma dessas investidas, o órgão censório, cumprindo o seu dever funcional e cívico, impõe considerável número de cortes ou proíbe totalmente a exibição da fita em todo o território nacional. (DCDP, 1969)

A politização da censura de costumes vem com a ascensão de segmentos militares mais autoritários ao poder, e é acompanhada por um processo de capacitação e treinamento dos censores para serem capazes de identificar e eliminar não apenas a moralidade presente nos meios de comunicação, mas também as manifestações contrárias ao governo vigente.

Especialmente entre o fim dos anos de 1960 e meados da década de 1970, é possível perceber que os censores se valem, nos pareceres, de uma linguagem pouco técnica, passional, até mesmo agressiva nas análises dos filmes submetidos ao serviço de censura. Além de expressar uma clara aversão ou repulsa à determinada película, nos deparamos com pareceres que se arvoram a discutir a estética da obra, a correção da estrutura gramatical e das construções frasais, o desprezo pela linguagem coloquial, tecendo considerações, enfim, que fugiam ao âmbito de análise da censura. Nesse sentido, po-

demos dizer que a determinação da realização de cursos de formação, treinamento e atualização dos técnicos de censura foram iniciativas que representaram uma resposta às críticas dirigidas ao desempenho dos censores, tecidas tanto pela opinião pública quanto pelo próprio governo.

Diferentemente dos outros âmbitos artísticos — como os programas de rádio, televisão, letras de música, peças de teatro —, que poderiam, eventualmente, ser submetidos à análise dos serviços estaduais de censura, o campo cinematográfico guarda uma especificidade: desde 1966, o mesmo decreto que criou o Instituto Nacional de Cinema determinava que a censura de películas, tanto para a exibição em cinemas como para a exibição em televisão, seria de competência exclusiva da União. Ou seja, como parte do processo de centralização da censura, a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas, em 1972, em lugar dos serviços de censura estaduais, representava para a censura cinematográfica muito mais a viabilidade de melhorias no órgão, a modernização do serviço e a especialização dos técnicos de censura na área do cinema do que uma mudança na ordem da competência das instâncias administrativas para exercer a censura de filmes. Afinal, desde 1966 a censura de filmes já estava nas mãos do governo federal e só podia ser executada em Brasília.

A realização de concursos públicos para censores e a formulação de cursos de treinamento e atualização dos técnicos de censura foram medidas fundamentais para a implementação de um serviço de censura mais eficiente a partir do início dos anos de 1970.

Para que o organismo censório pudesse expandir sua capacidade de análise de obras, era necessário que se aumentasse o número extremamente reduzido de censores para dar conta desse serviço: em 1969, o serviço de censura contava com apenas trinta censores. No entanto, não era suficiente

apenas incrementar o quadro de pessoal da DCDP, era indispensável que os novos técnicos de censura fossem mais bem preparados, capazes de eliminar não apenas as manifestações contrárias à moral e aos bons costumes nos meios de comunicação, mas também as possíveis ameaças contra o regime militar.

As primeiras experiências de cursos de aperfeiçoamento apareceram em meados da década de 1960: dois módulos curtos voltados para a atualização dos censores da área teatral. O primeiro curso foi realizado pela Academia Nacional de Polícia em 1966, composto pelas disciplinas “Técnicas de Censura, Direito Aplicado e Teatro”, ministradas respectivamente pelo coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho, pelo técnico de Censura Coriolano Loyola de Cabral Fagundes e pela atriz Sylvia Orthof. No ano seguinte, em 1967, foi realizado um curso patrocinado pela ANP e elaborado pelo Serviço Nacional de Teatro oferecido para trinta censores selecionados.

De acordo com uma determinação legal de 1967, a Administração Pública estava impedida de abrir vagas ou de realizar concursos para técnico de censura enquanto houvesse servidores federais qualificados que pudessem ser aproveitados nessa função. Para minimizar os efeitos dessa medida, a Presidência da República eventualmente autorizava a contratação de pessoal em regime temporário para executar o serviço censório — como aconteceu no ano de 1970, quando foram contratados em regime temporário 30 censores e 100 fiscais durante sete meses. Medidas dessa natureza, todavia, constituíam apenas uma solução provisória para resolver a situação precária em que se encontrava o quadro de funcionários da censura. Justamente por isso, os cursos de atualização se mostravam uma saída estratégica para sanar o problema enquanto os concursos públicos não eram autorizados.

Em vista do insuficiente número de censores para atender ao volume de trabalho na sede da DCDP e da ausência de funcionários especializados nas delegacias e superintendências regionais, em 1968 foi realizado o primeiro curso específico de formação de censores, cuja principal finalidade era qualificar servidores do quadro do Departamento de Polícia Federal para atuar como censores federais. Foram inscritos no Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal servidores do DPF previamente selecionados, e embora à época fosse exigido apenas o curso colegial para matricular-se, havia um cursista com curso superior concluído e 15 estavam cursando graduação em diversas universidades.⁶⁸ Ao final do curso, todos entraram imediatamente no exercício da função de censor federal.

O Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal era ministrado por professores da Universidade de Brasília (Unb), da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Com 500 horas de carga horária, o curso contava com as seguintes disciplinas no seu currículo: Introdução à Ciência Política, Introdução à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, História e Técnica de Teatro, Técnica de Cinema, Técnica de Televisão, Comunicação em Sociedade, Literatura Brasileira, Ética profissional, Técnica Operacional e Segurança Nacional (DCDP, 1969b).

Em 1974, foi realizado o primeiro concurso público para censor federal. Além da aprovação no concurso, exigia-se diploma de curso superior, frequência necessária no curso de formação da Academia Nacional de Polícia e exame psicotécnico. Essa última exigência rendeu uma série de discussões no âmbito interno do serviço de censura e também

⁶⁸ O único servidor inscrito que possuía curso superior era Coriolano Loyola Cabral Fagundes, futuro diretor da DCDP (DCDP, 1969b).

entre a opinião pública. Isso porque, em 1975, os técnicos de censura que foram admitidos no serviço antes da existência da previsão legal para o teste psicotécnico não passaram no exame. Diante dessa situação embaraçosa, Rogério Nunes, então chefe de Censura, escreveu para o diretor do DPF pedindo que fosse “reconsiderado o desfecho desfavorável do exame psicotécnico” (DCDP, 1975). Esses acontecimentos alcançaram as páginas dos jornais quando, em 1976, 14 censores foram reprovados no exame psicotécnico, fato que contribuiu para reforçar a imagem negativa da censura perante a sociedade.

Ao longo da década de 1970, além dos cursos de treinamento para censor federal, foram oferecidos diversos cursos de aperfeiçoamento destinados a técnicos de censura que atuavam em uma área específica, como no teatro ou no cinema. Em sua maioria promovidos pela Academia Nacional de Polícia, os cursos eram ministrados por professores provenientes dos meios artístico e universitário, por oficiais do Centro de Informações do Exército (CIE) e por funcionários mais experientes de dentro da própria DCDP, como os técnicos de censura Coriolano de Loyola Fagundes, José Vieira Madeira e Rogério Nunes.

É relevante assinalar que, para se prepararem melhor para dar as disciplinas do curso, os censores Coriolano de Loyola Fagundes e José Vieira Madeira cursaram em 1967 a cadeira de Censura Cinematográfica com o padre Edeimar Massote, professor do curso de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, como vimos no primeiro capítulo deste livro⁶⁹.

⁶⁹ Os nomes dos censores não foram encontrados nos arquivos da PUC-MG. Essa informação consta no estudo realizado por Beatriz Kushnir, que fez um levantamento do perfil dos professores dos cursos oferecidos pela DCDP através do acervo da Academia Nacional de Polícia (Kushnir, 2012, p. 177).

Embora não existam documentos referentes a todos os programas de curso oferecidos pela DCDP, o acervo do Arquivo Nacional dispõe do material didático-pedagógico utilizado nos cursos voltados para o cinema e a televisão, áreas que despertavam maior interesse da censura de diversões públicas nesse momento. É interessante ainda perceber que, embora a Censura de Diversões Públicas estivesse pautada em uma tradição de defesa da moral e dos bons costumes, o material disponível sobre as aulas de treinamento de censores cinematográficos enfatizava justamente os mecanismos para a realização da censura de cunho político-ideológico, como veremos a seguir.

O material do curso especial para a censura de filmes foi elaborado pelo professor Waldemar de Souza, personagem lembrado pelos seus alunos por fazer uma linha dura e radical no combate ao comunismo, sendo “mais rígido que os próprios censores” (Kushnir, 2012, p. 191).

No ano de 1972, Waldemar de Souza ministrou o curso de censura de filmes para 23 censores especializados na área cinematográfica selecionados pelo chefe da Censura. Com duração de uma semana e seis horas-aula por dia, o curso objetivava o estudo das mensagens subliminares presentes nos filmes de teor político-subversivo e usava como principal referência didática as películas do cineasta francês Jean-Luc Godard e do seu “discípulo” Glauber Rocha. No final do curso, os alunos deveriam realizar uma prova, que consistia na execução de cortes de cenas nos filmes dos diretores, com o objetivo de “confirmar que os censores aprenderam como é elaborar a análise, a interpretação e o enquadramento das mensagens justapostas que contenham teor subversivo” (DCDP, 1972).

Um ano depois de realizado o curso, Waldemar de Souza declarou que foi justamente através desse curso especial que ele teve a oportunidade de “expor em termos práticos

o resultado dos quinze anos de assessoria psicopedagógica e a especialização a respeito de mensagens subversivas em filmes”. E, na opinião do professor, o curso atingiu excelentes resultados: os censores conseguiram identificar a quase totalidade das mensagens justapostas presentes em *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha, película que, segundo Waldemar, era composta por mais de 70% de mensagens subliminares de teor subversivo.

Em uma das aulas do curso, cujo tema era “o que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo”, Waldemar demonstrava as consequências prejudiciais da influência dos cineastas franceses na produção latino-americana, identificando elementos que já podiam ser encontrados na filmografia brasileira. Na sua opinião, estavam sendo exibidos nas cinematecas, nos museus de arte, nos cineclubes e principalmente em cinemas universitários obras de natureza altamente subversiva, dirigidas pelos principais líderes desse movimento em toda a Europa: Bernardo Bertolucci, Claude Chabrol, Louis Malle, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Paolo Pasolini, Robert Altman e Pierre Kast (DCDP, 1973a). De fato, o fim da década de 1960 e o início dos anos de 1970 estiveram fortemente marcados pela ascensão do movimento cineclubista na América Latina, com a exibição majoritária de obras provenientes dos centros de cinematografia de esquerda, sobretudo o francês. A argumentação de Waldemar Falcão, portanto, guarda uma correspondência real com o contexto da época, mas é expressa de uma maneira deformada, atravessada pela obsessão com uma suposta ação do comunismo internacional.

Na realidade, os próprios técnicos de censura percebiam esse traço do movimento cineclubista e estavam cientes dos

seus limites. Para o censor Coriolano de Loyola Fagundes, essa inclusive era uma experiência fadada ao fracasso. Na sua opinião, “os criadores de fitas políticas, mentalmente teleguiados, não têm sorte”; os filmes políticos não durariam “nem uma semana de programação em qualquer cinema e não há público que as ature”. Além disso, segundo ele, películas dessa natureza são destinadas a um

público limitado e constituído de aficcionados e de homens de cinema, que já definiram as próprias tendências, quer estéticas, como morais e políticas. Não há, pois, motivo de preocupação excessiva com possíveis confusões de valores éticos ou com a probabilidade de existir mensagem capaz de prejudicar a formação dessas pessoas. (Fagundes, 1975, p. 184)

É interessante perceber que o posicionamento de Waldemar de Souza realmente soa radical, e provavelmente não foi compartilhado de maneira mecânica por todo o corpo censório. Em contraposição à análise mais sensata de Coriolano Fagundes, Waldemar de Souza acreditava que o esquema de infiltração montado pela vanguarda comunista francesa para a América Latina teria conquistado o seu principal objetivo: a implementação de diversos focos de militância de esquerda dentro das mais importantes universidades da Argentina, do Uruguai, do Chile, da Bolívia, da Colômbia e do Brasil. As universidades nesses países teriam se transformado em “redutos inexpugnáveis, verdadeiras escolas de guerrilheiros e terroristas” dominadas pela doutrina comunista, a tal ponto que “até a aprovação dos alunos ficava condicionada à filiação esquerdista e à frequência às sessões especiais de filmes políticos” (DCDP, 1973). Os protestos contra o regime vigente que eclodiram nesses países constituíam uma prova concreta, segundo Waldemar de Souza, “de como os cineastas franceses esquerdistas sabem como predispor a juventude para ficar pronta a participar de atos de violência e terroris-

mo sob a desculpa de lutar contra a opressão” (DCDP, 1973).

Para o professor, a existência de mensagens justapostas de teor subversivo na produção de consagrados cineastas brasileiros já estava comprovada. Aparentemente, o seu curso serviria para mostrar que os riscos dos protestos mobilizados por universitários no cenário brasileiro poderiam ser reduzidos se os censores da DCDP fossem capazes de identificar e neutralizar as mensagens subliminares inseridas nos filmes subversivos. Uma das estratégias mais utilizadas nesses filmes seria uma técnica chamada por Waldemar de Souza de “anestesia geral em marcha”, um processo de infiltrar a apatia no espectador diante da violência, o que tornaria “mais fácil o aliciamento para a subversão, para a guerrilha, para a violência subversiva” (DCDP, 1973).

De acordo com Waldemar de Souza, os cineastas de esquerda franceses estavam atuando em mais de uma frente de ação, além do cinema europeu: buscavam realizar coproduções com os artistas e intelectuais brasileiros, a fim de disfarçar a sua verdadeira intenção. Um exemplo dessa estratégia era o filme franco-brasileiro *Polichinelo*, que contava com a participação de Baden Powell, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Gal Costa, Paulinho da Viola e Vinícius de Moraes. Aparentemente um filme do gênero musical, a película seria na realidade uma “cartilha de imagens selecionadas sobre o conflito no Nordeste” que seria transmitida a milhares de estudantes através dos shows desses cantores realizados no circuito universitário (DCDP, 1973a).

Vale a pena ainda ressaltar a importância que tinha Glauber Rocha para Waldemar de Souza como um elemento central a propagar os ideais revolucionários do *front francês*, onde estaria situado o “quartel general do chefe subversivo”. Glauber Rocha, “conhecido cineasta brasileiro, diretor de vários filmes de teor político-subversivo”, estava “muito bem instalado em Paris, que é a agência central da infiltração de

mensagens subversivas, via cinema, para a América do Sul. Lá, ele esquematiza calmamente as filmagens, ele, antes de março de 1964 já estava diplomado em subversão pelo Instituto de Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), um centro de intelectuais de esquerda”. Glauber Rocha estaria guiando, de Paris, as ações de mais três cineastas brasileiros, “inocentes úteis e ambiciosos”, cujos nomes Waldemar de Souza só iria revelar pessoalmente ao diretor da Polícia Federal, “por motivos óbvios”.

Um dos principais elementos de ligação encontrado por Waldemar de Souza entre os cineastas franceses e as produções brasileiras seria a estratégia de divulgar os conflitos do Norte-Nordeste entre os jovens. O professor deixa clara sua percepção na carta que escreve em 1974 a Moacyr Coelho, então diretor do Departamento de Polícia Federal: “está em marcha um novo ciclo de filmagens e algumas coproduções programadas por cineastas ligados à juventude universitária francesa de esquerda, destinadas a focalizar os problemas conflitantes na área norte/nordeste” (DCDP, 1974).

Glauber Rocha de fato produziu dois clássicos do Cinema Novo com a temática do cangaço, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), onde retratou não apenas a dimensão da injustiça social, da miséria e da opressão, mas também os meios de luta, a revolta e o derramamento de sangue. Na verdade, não apenas a obra de Glauber Rocha, mas uma produção cultural de corte mais amplo, com evidente influência do pensamento de esquerda, foi responsável por construir uma nova maneira de ler, ver e dizer o Nordeste, não apenas esteticamente, mas também politicamente.

Como vimos, apesar da percepção de um potencial teor subversivo presente nas produções *cinemanovistas*, essa dimensão não era compartilhada por todos os censores, e o governo possuía pleno conhecimento do alcance limitado

dessas películas sobre o grande público, por isso, a maioria delas foi liberada com cortes, sem maiores empecilhos. Foi o que vimos, por exemplo, sobre a decisão de liberação de *Terra em transe*. Na realidade, o próprio Cinema Novo tinha que lidar com uma realidade que desafiava as produções de esquerda na época: atingir a grande massa popular. Assim como outros produtos da chamada arte engajada, o Cinema Novo conseguia um grande reconhecimento internacional, mas, no Brasil, era apreciado apenas por segmentos das camadas médias-alta.

Outro fator contribuía para que a esfera cinematográfica fosse, ao longo da década de 1970, perdendo o seu lugar privilegiado como alvo da censura: as telenovelas se mostraram um campo de interesse particular dos censores, consideradas em alguns aspectos até mesmo mais prejudicial para o público do que os filmes. Uma das principais diferenças entre as telenovelas e os filmes é que no final do capítulo da telenovela, a telespectadora seria submetida a um “clímax emocional negativo e angustiante”, que não oferecia um desfecho positivo de imediato. As telenovelas então ofereceriam mensagem nocivas diluídas a longo prazo, em capítulos diários: “a imagem que fica na mente da telespectadora, em cada capítulo, traduz apenas a força do mal, triturando, esmagando, irritando a resistência nervosa; a vítima carrega essas imagens prejudiciais durante dias, semanas, testando-a com suas decepções pessoais.” Já assistir a um filme é uma experiência rápida, entre o início e o término da sessão,

a emissão de imagens passa-se apenas uma, duas ou três horas, no máximo; ao fim do filme, o telespectador deixa a sala de cinema com a companhia dos colegas, toma uma condução, faz um lanche, enfim, um núcleo grande de coisas, e já eliminou 30 a 40% das imagens retidas durante o filme. (DCDP, 1982b)

Por meio da análise do material elaborado para o curso de censura cinematográfica, é possível perceber a tônica voltada para a realização de uma censura de cunho político-ideológico no âmbito da censura cinematográfica. Embora as apostilas do professor Waldemar de Souza tenham sido produzidas nos anos de 1973 e 1974, esse material foi reaproveitado para outros cursos realizados posteriormente, mesmo quando a questão da segurança nacional começou a perder força, a partir de fins dos anos de 1970, com a derrogação do AI-5 e o surgimento do movimento pela anistia.

Depois do primeiro concurso para censor em 1974, ainda foram realizados concursos nos anos de 1975, 1977, 1980 e 1985, ano em que provavelmente foi realizado o último curso de formação profissional de censores federais⁷⁰. Além dos cursos de atualização e formação, foram promovidos ao longo da década de 1980 diversos seminários, jornadas e palestras voltados para temas específicos. Os cursos de capacitação realizados a partir do fim dos anos de 1960 e ao longo da década de 1970 enfatizaram sobretudo as especificidades das linguagens artísticas e uma preocupação voltada para a segurança nacional, enquanto os seminários dos anos de 1980 apresentam uma mudança de foco, concentrando-se nos meios de comunicação de massa e na formação de crianças e adolescentes.

É interessante notar que o processo de formação de censores no Brasil e na Argentina foi completamente distinto. Na Argentina, os censores não possuíam formação técnica, não passavam por concursos públicos ou cursos de formação, e muitos deles eram membros de associações católicas leigas, como vimos.

A partir do final dos anos de 1970, em meio ao fortalecimento do movimento de redemocratização do país, perce-

be-se que a prática de uma censura de natureza político-ideológica vai sendo deixada de lado. Essa perspectiva ganha mais consistência quando observamos os registros de obras censuradas pelo serviço de censura: nas tabelas anexadas a esta tese, podemos verificar um levantamento das obras examinadas e vetadas desde o fim de 1960 até 1987, evidenciando um número expressivo de vetos na segunda metade da década de 1970. Isso pode ser explicado a partir de diversas variáveis. Por um lado, o maior peso conferido à censura pela DCDP em meados dos anos de 1970 pode ser entendido como resposta ao surgimento de novas preocupações de ordem moral da classe média urbana brasileira, além do maior número de obras postas em circulação pela crescente indústria cultural. Por outro lado, podemos conjecturar que a saída da atmosfera de repressão mais intensa promovida pelo Governo Médici em direção a uma liberdade relativa tenha permitido o retorno de artistas aos circuitos de produção e divulgação das suas obras.

Na medida em que avançamos na década de 1980, percebemos uma diminuição no volume de obras submetido à análise da DCDP; certamente isso não se deu devido à diminuição da produção de obras artísticas, mas porque a censura de diversões públicas caminhava rumo a seus estertores, como veremos no capítulo seguinte. Não havia mais condições sociais para examinar o extraordinário volume de obras lançadas pela indústria cultural plenamente consolidada na década de 1980.

⁷⁰ Em 1985, sob o governo de José Sarney, o Serviço de Censura contava com 240 censores em todo o país, com 150 deles lotados em Brasília.



3. Os censores saem de cena

A queda das ditaduras militares e o desmonte da máquina censória

Ao dar início à publicação das tiras de *Mafalda* na revista *Primera Plana*, em 1964, o cartunista Quino não imaginava que estava lançando uma personagem que dentro de poucos anos se tornaria um estandarte de luta pela igualdade social e um verdadeiro ícone argentino. Com apenas 8 anos de idade, Mafalda representava o arquétipo da heroína-rebelde, da jovem superdotada capaz de questionar e refletir — com um leve toque de ironia — sobre os mais diversos temas políticos, econômicos, de gênero, científicos e comportamentais da época.

As tiras publicadas inicialmente entre os anos de 1964 e 1973 em páginas de jornais e revistas argentinas logo transpuseram as fronteiras nacionais e passaram a ser traduzidas em diversos idiomas e distribuídas em novos formatos para vários países da América Latina e Europa. As incisivas representações dos dilemas sociais, culturais e políticos da classe média argentina da década de 1960 presentes nas páginas de *Mafalda* não são elementos suficientes para explicar o enorme êxito alcançado por essa personagem. *Mafalda* é ressignificada ao longo do tempo e do espaço, e converte-se em fenômeno social porque, justamente, consegue transcender os seus “limites” discursivos originais e produzir representações que envolvem lutas, embates e questões mais amplas,

universais. Talvez uma das interpretações — e apropriações — mais comuns acerca da *persona* de Mafalda seja o seu traço humanista, fortemente comprometido com valores democráticos. Essa característica desenvolvida ao longo dos anos de radicalização política em meados da década de 1960 certamente foi reconstruída e se potencializou com o advento do golpe militar de 1976: *Mafalda*, mais do que nunca, operava ali sob uma realidade ultraviolenta e autoritária e passava a ser a porta-voz de causas humanitárias. Seu inconformismo e rebeldia, típicos de uma jovem “pequena burguesa”, passaram a ser especialmente incômodos no contexto de um processo de escalada de violência e polarização política que culminou com o terrorismo de Estado e o próprio exílio do seu criador, Quino, em 1976.

Em junho de 1976, o emblemático episódio conhecido como *Masacre de San Patricio* deixa evidente o sentido político de Mafalda naqueles anos em que se inaugurava uma nova fase de recrudescimento da repressão do Estado.

Ao se dirigir para a Igreja de San Patricio, em Villa Urquiza, às 7h30 da manhã de 4 de junho de 1976, para a celebração da primeira missa do dia, o organista Fernando Savino, surpreso, deparou-se com as portas fechadas. Depois de forçar uma das janelas, adentrou no templo e seguiu até os dormitórios em busca dos sacerdotes. Uma trágica cena estava montada: encontrou todos mortos, abatidos com 65 disparos de metralhadora.¹

¹ Em um comunicado oficial, o Exército atribuiu a autoria do assassinato a “elementos subversivos”. Em 5 de julho de 1976 foi publicada a seguinte nota no diário *La Nación*: “*Elementos subversivos asesinaron cobardemente a los sacerdotes y seminaristas. El vandálico hecho fue cometido en dependencias de la iglesia San Patricio, lo cual demuestra que sus autores, además de no tener Patria, tampoco tienen Dios*” (*La Nación*, 1976). No entanto, algumas testemunhas coincidem em apontar a participação de elementos pertencentes a um grupo de tarefas da Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA) (Clarín, 1976, p. 5). De acordo com as investi-

O que chama a atenção nesse episódio é o *modus operandi* que os assassinos utilizaram para eliminar as vítimas. Homens armados adentraram a Igreja e assassinaram três sacerdotes e dois seminaristas em um suposto ato de vingança por um atentado com explosivos cometido pelos *Montoneros* dois dias antes, resultando na morte de vinte policiais. Escrito sob a porta e no carpete do recinto, deixaram duas mensagens: “*Por los camaradas dinamitados en Seguridad Federal. Venceremos. Viva la Patria*” e “*Estos zurdos murieron por ser adoctrinadores de mentes vírgenes y son M.S.T.M (Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo)*” (Verbitsky, 2005).

Intencionalmente posicionada sobre um dos cadáveres, foi deixada uma famosa ilustração de Quino, na qual Mafalda aponta em direção a um bastão utilizado por um policial dizendo: “*¿Ven? Este es el palito de abollar ideologías*”.

Assim como a própria personagem se torna uma figura política cujo campo de ação — e apropriação — vai se transformando ao longo dos anos, o terreno onde suas lutas são travadas também se modifica: inicialmente distribuída a partir de um suporte material próprio ao âmbito da imprensa, *Mafalda* passou a circular também através de livros e desenhos animados e até a estampar os mais variados objetos estendidos pelas ruas da Feira de San Telmo. Por uma mera “coincidência temporal” — nas palavras de Quino —, em 25 de junho de 1973, cinco dias após a tragédia do *Masacre de Ezeiza*, o autor decide parar de desenhar as tirinhas de *Mafalda*.² Nesse mesmo ano, as histórias de Mafalda foram

gações levadas a cabo pelo jornalista Eduardo Kimel publicadas no livro *La Masacre de San Patricio*, o crime teria sido cometido por um grupo de tarefas formado pelo tenente de navio Antonio Pernías, pelo tenente de fragata Aristegui, pelo suboficial Cubalo e Claudio Vallejos, e foi abafado pelo Estado, inclusive pelo Poder Judiciário, com cumplicidade da Igreja Católica. A fotografia da cena do crime tirada pela equipe forense foi publicada nesse livro (Kimel, 1986, p. 26).

² Em diversas entrevistas o cartunista declarou que a única razão para en-

adaptadas em curtas animados para exibição no canal 11 de Buenos Aires, material que foi incorporado ao longa-metragem de 75 minutos, *Mafalda*, produzido em 1979, que estreou na Argentina em 1981. Em 1975, no Chile, sob a ditadura pinochetista, alguns jornais criticaram a decisão do canal estatal de exibir os episódios de *Mafalda* em horário nobre, logo após o telejornal, em substituição à *Pantera cor-de-rosa*. Julgaram inadequada a transmissão de uma “*muestra intelectual marxista*”. O coronel Hector Orozco, então diretor da Televisión Nacional de Chile (TVN, canal de tv pública do Chile), declarou que estava ciente de que as tiras de *Mafalda* possuíam essa tendência, mas procurou acalmar os ânimos: “*No hay cuidados de ningún tipo, ya que todos los capítulos fueron especialmente seleccionados por un equipo del departamento de psicología militar*” (Cosse, 2003).

O incômodo dos regimes autoritários perante as produções de Quino, como vemos, não é uma novidade advinda com o advento do golpe militar de 1976. As suas relações com a censura, no entanto, são mais complexas.

O cartunista relata que assim que chegou a Buenos Aires, em meados da década de 1950, buscou emprego em diversas redações de jornais e foi seriamente advertido: “*me*

cerrar a produção de *Mafalda* foi o cansaço. José Pablo Feinmann, contudo, problematiza a interrupção de *Mafalda* logo após o massacre como mera casualidade: “*¿Cómo la niña libertaria, idealista, tramada por los mejores valores de la condición humana, iba a emitir juicios en un país en que los juicios solían pagarse con la vida? No hay cobardía en esta decisión. Pero sin duda hubo una vacilación, la vacilación ante un país que empieza a volverse incomprensible. Mafalda no podía afrontar el terror que se desata ese día y que continuaría hasta el proceso genocida de los matarifes del '76. Apenas cinco días después se retira de una escena que la sofoca. A la realidad — es una frase de Borges que suelo citar — le gustan las simetrías. Ezeiza y Mafalda no establecen una simetría, pero sí una relación temporal demasiado cercana como no sostener que hubo una influencia del terror de la naciente Triple A en el abandono que la niña hace de la escena argentina*” (Feinmann, 2014).

decían 'pibe, chistes contra la familia no, militares no, desnudos no”³. A partir de então, nos anos posteriores e com a instauração da ditadura de Onganía a partir de 1966, houve um processo de recrudescimento do controle governamental sobre o campo cultural, que chegou ao seu ápice no contexto do golpe militar de 1976. Quino afirma que a autocensura funcionava como um comportamento usual no seu âmbito profissional, mas que decidiu deixar a Argentina rumo ao exílio político na Itália em 1976 devido a uma advertência muito concreta: um grupo armado havia invadido a sua residência em Buenos Aires.

Apesar do significado antiautoritário de *Mafalda*, suas tiras não sofreram cortes ou vetos na Argentina. É possível levantar algumas hipóteses para explicar esse aparente paradoxo, desde a “incompetência” dos censores e a genialidade de Quino para burlar o sistema censório até o fato de que a publicação das tiras de *Mafalda* nos jornais e revistas argentinos passou a ser bastante restrita a partir do golpe de 1976, indicando talvez uma autocensura da imprensa. É possível, portanto, arriscar diversas conjecturas para tentar explicar as motivações da censura para não incomodar o percurso de uma personagem tão intransigente quanto *Mafalda*. Sua indiscutível popularidade, todavia, pode ter se tornado uma das razões mais consistentes para compreendermos sua invulnerabilidade perante a censura: os censores não desconheciam o fato de que, por vezes, exercer cortes e proibições

³ Em entrevista, Quino concede a seguinte declaração sobre a autocensura: “— Precisamente por los temas de sus dibujos, ¿alguna vez lo censuraron por sus trabajos, lo persiguieron, le hicieron alguna visita, alguna advertencia? — Sí, sí, en el año 76 tuve que dejar la Argentina, y bueno la Argentina siempre ha tenido mucha censura. Yo nací con regímenes militares, he conocido muy pocos gobiernos democráticos, y siempre, desde que empecé a publicar, me advertieron toda la serie de temas que no se podían tocar, así que uno al final se autocensura también porque si uno se cría dentro de un ambiente así, al final se dice mejor tales temas no los toco” (Entrevista..., 2005).

em peças de autores consagrados despertava a curiosidade do público e servia para conferir maior publicidade à obra.

Percebendo a censura como um campo mediado por relações que constitui e determina efeitos sociais, considero que a relação de *Mafalda* com a censura é complexa e um “aparente paradoxo”, justamente porque a prática censória pode causar consequências que ultrapassam os atos de cortar, vetar e apreender obras artísticas. Como uma espécie de dano colateral, o controle do campo cultural exercido pelo Estado pode se comportar de maneira contingencial, atingir alvos secundários, causar vítimas fortuitas.

Nesse sentido, *Mafalda* não sofreu cortes, mas seus editores — Daniel Divinsky e Ana María Miler — foram detidos e exilaram-se, assim como Quino. Agentes da repressão recorreram aos seus desenhos para compor o cenário de um massacre de religiosos. Outro regime militar na América Latina mobilizava seu próprio sistema de censura para examinar e regular o conteúdo de um desenho animado “marxista” a ser exibido em seu canal oficial. Em outras palavras: os efeitos advindos da censura atingem diversas dimensões do campo social, concretizam-se em âmbitos extrainstitucionais que nos permitem vislumbrar com maior precisão sua incidência e o funcionamento da sua dinâmica na sociedade.

Mafalda não sofreu censura na Argentina: essa assertiva é passível de questionamento, ou sujeita à problematização. Os quadrinhos de *Mafalda* não foram proibidos pelo governo militar. No entanto, sua adaptação para o cinema em 1981 foi objeto de censura, e cortes a serem realizados na película foram indicados no roteiro.

Em 1979, Alberto León, advogado, membro da Liga de Padres de Familia, fora designado o novo diretor do Ente de Calificación Cinematográfica, sucedendo à gestão de Miguel Paulino Tato (1974-1978). Tato encerrava sua função de chefe da censura cinematográfica vangloriando-se de haver

atingido durante sua gestão a cifra de 1.200 filmes com cortes efetuados, 336 películas estrangeiras proibidas, e apenas uma argentina (El doctor..., 1978, p. 184). À primeira vista, a designação de Alberto León poderia significar uma ruptura com as diretrizes censórias mais rigorosas levadas a cabo por Tato, afinal, em suas próprias palavras, não se considerava “ni muy liberal, ni muy conservador. Estamos en 1978 y no en 1800 [...] No soy amigo de las revoluciones, sino de la evolución” (¿Una nueva política..., 1978).

Entretanto, o novo chefe do Ente de Calificación assumia o cargo com declarações que também indicavam firmes convicções no tocante à realidade social argentina:

Acá problemas de drogas hay pero no en la medida que lo tienen otros países. Problemas de guerrilla y subversión tampoco hay en la medida en que lo tienen otros países. Tampoco hay problema de homosexualismo, como en otros países donde se exhibe públicamente. Aquí somos un país moral. Dentro del contexto actual del mundo entero, somos uno de los países más morales que hay. (DCDP, 1967)

León, assim como Miguel Paulino Tato, possuía uma longa trajetória com o exercício de funções relacionadas ao serviço de censura: foi membro integrante do Consejo Asesor do Ente de Calificación durante a gestão de Ramiro de la Fuente, chefe do serviço de censura durante o governo de Juan Carlos Onganía e chefe de assuntos jurídicos da Dirección General de Radio y Televisión durante a última ditadura militar.

A personagem de Alberto León está estreitamente relacionada à censura da película *El mundo de Mafalda*. Pouco tempo depois de assumir a direção do Ente em 1978, León redige um informe ao diretor do Instituto Nacional de Cine expondo suas críticas ao roteiro do filme: “*el personaje, esencialmente crítico y poco constructivo, en el guion en examen, no*

merece en principio objeciones fundamentales, salvo el de la parte final de la página 21, cuando se refiere al discurso que pronuncia Susanita, que no se considera prudente” (Informe..., 1978).

León referia-se a uma cena do roteiro protagonizada por Susanita, personagem que representa o arquétipo antagônico ao de Mafalda: ultraconservadora, preconceituosa e egoísta. Susanita não compartilha das questões existenciais e das reflexões humanistas de Mafalda, pelo contrário: sua aspiração é casar-se e ter muitos filhos, assumindo o papel tradicionalmente machista associado à mulher. Como a própria Susanita disse em sala de aula, para ela, “*el futuro perfecto del verbo amar es hijitos*”.

Como um mote introdutório à cena em questão, uma personagem denominada no roteiro como *salvacionista* — trajada em um hábito pertencente ao Exército da Salvação — pede aos passantes na rua por “*una ayuda para los pobres desamparados*”. Há um corte para a cena principal: Susanita, do alto de uma banquetta-palanque, dedo em riste (como podemos ver na figura 13), brada aos seus amigos:

[Susanita haciendo discurso, sobre sillita. Mafalda y Felipe escuchándola]

SUS: Pueblos del mundo! Podemos permanecer cruzados de estómagos mientras media humanidad padece apetito?

(A ellos) Qué les pasa, por qué miran con esas caras, eh? También a mí me duele ver gente pobre!

MAF: No seas hipócrita!

SUS: Por favor créeme! Mira, cuando seamos señoras nos vamos a asociar a una fundación de ayuda al desvalido... Vamos a organizar banquetes donde se comerá pavo, pollo y lechón y todas esas cosas que se comen en los banquetes. Así recaudaremos fondos con qué comprar a los pobres harina, porotos, fideos, polenta y todas esas porquerías que comen ellos!

[Mafalda y Felipe dejan sola a Susanita, que termina su discurso y enrojece]. (Roteiro..., s./d.)

Figura 13. Cena da película El mundo de Mafalda (1972-1973).



Fonte: *El mundo de Mafalda*.

O ofício do chefe de Censura indicando os cortes a serem realizados na película de Mafalda é relevante por ao menos dois motivos principais: primeiro, até onde pude investigar, é o único exemplar disponível de documento emitido pelo órgão de censura nos últimos anos da ditadura militar argentina; segundo, é representativo de como atuava o Ente de Calificación nesse período, em sua última gestão antes da extinção do órgão de censura. A análise da passagem de *Mafalda* indicada por Alberto León também é relevante na medida em que fornece elementos sobre os temas suscetíveis de proibição pela censura. Ou seja, de algum modo, pode ajudar a esclarecer um dos questionamentos mais recorrentes quando o assunto é censura: por que os filmes eram proibidos? Como pudemos ver, os critérios utilizados pelos censores para efetuar cortes e proibições são variados, mas pode-se dizer que se concentram em torno de alguns temas: menções religiosas, comportamentais, sexualidades e práticas sexuais consideradas “desviantes”, uso de entorpecentes, alusões a ideologias políticas consideradas “exóticas”, notadamente o marxismo.

O trecho suprimido de *Mafalda*, no entanto, é singular: expressa a intenção de ocultar a crítica a um sistema econômico-social de lógica excludente e os valores e práticas perversos advindos dos privilégios desfrutados pelas classes dominantes. Um tanto destoante da lógica censória habitual — até porque não lida, na maioria das vezes, com recursos discursivos típicos do gênero de *humor gráfico* —, a motivação para o corte parece ter sido provocada por uma questão de foro íntimo do chefe de Censura que, vinculado a grupos católicos, provavelmente se sentiu pessoalmente ofendido com a ironia fina do cartunista para tratar de atitudes hipócritas dos membros de fundações de amparo a pessoas carentes.

O corte imposto à *Mafalda* foi omitido dos meios de comunicação na época da estreia do filme, e, embora não existam levantamentos produzidos pelo organismo censório para contabilizar a quantidade de películas censuradas durante a gestão de Alberto León, a imprensa, de maneira geral, publicizou menos artigos relacionados a filmes proibidos.

Alberto León ocupou o cargo de chefe de Censura durante quase cinco anos ininterruptos — entre o fim de 1978 e 1983 —, entretanto, seu desempenho no Ente foi pouco explorado pela imprensa, assim como pela literatura especializada no tema. Para além de possuir uma “presencia mucho menos pintoresca que la de Tato” (Peña; Felix-Didier, s./d.), é importante levarmos em consideração duas observações de ordem mais conjuntural para compreender o início de um processo de flexibilização da censura cinematográfica nos últimos anos do regime militar argentino: a grande mobilização em torno da Guerra das Malvinas e as expectativas, no início da década de 1980, em torno da criação de uma nova lei de cinema menos rígida que a vigente.

O momento em que Alberto León assume a direção do Ente é também um momento de mudanças significativas na

sociedade argentina: os movimentos sociais — sobretudo o operário — voltaram a ganhar força a partir de 1979, quando o projeto econômico levado a cabo pela ditadura militar começou a dar sinais de esgotamento. A agenda antissubversiva, com forte apelo nos anos iniciais do regime, deixava de ser um elemento central; a pressão internacional por justiça contra as violações aos direitos humanos ocorridas ao longo da ditadura foi um movimento que adquiriu grande visibilidade após a passagem da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) na Argentina em setembro de 1979⁴. Como assinalaram Marcos Novaro e Vicente Palermo, foi na década de 1980 que, pela primeira vez, o poder militar passou a necessitar obter apoio social e político para governar, em vez de julgá-los desnecessários (Novaro, 2003, p. 358). O relativo consenso que o golpe militar de 1976 havia arregimentado entre diversos setores da sociedade começava a ruir, assim como as vozes contra a censura levantavam o tom e começavam a se fazer ouvir em um espaço público que aos poucos se restabelecia.

Artistas e intelectuais, grupos atingidos e prejudicados de maneira mais direta pela censura, conseguem mobilizar um espaço de resistência que ganha cada vez mais consistência e visibilidade, encampado pela indústria cinematográfica local e por segmentos significativos da imprensa. O tom anticensura — embora um tanto reacionário — pode ser percebido no artigo de Carlos Alberto Gaffet, membro da Asociación de Productores de Películas, intitulado “La censura es nuestro flanco más débil”. O artigo foi publicado na

⁴ A Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) é um órgão pertencente à Organização dos Estados Americanos (OEA), criada em 1959 com a finalidade de promover a defesa dos direitos humanos nos países membros. A CIDH permaneceu na Argentina entre os dias 6 e 20 de setembro de 1979. Apesar do curto período, sua presença viabilizou mais de 5 mil denúncias de violações a direitos humanos e a existência de pelo menos 400 campos clandestinos de detenção (D’Antonio, 2010, p. 154).

revista *Heraldo del Cine* no mesmo mês em que Alberto León assume o cargo de diretor do Ente:

Tenemos que terminar con una serie de incongruencias que perjudican notoriamente al cine en la Argentina. Por ejemplo, nótese que la censura es la más rígida y estricta del mundo, pero a la vez la más estúpida. Existe un notable esfuerzo por parte del gobierno por superar la crisis que amenazó con destruir nuestro país. Los resultados ya se empiezan a notar en todos los aspectos. Hace casi tres años no se podía salir tranquilo a la calle. Hoy se respira paz y tranquilidad. Se realizó un Mundial de Fútbol que asombró a todos por su organización y el orden reinante. Estuve hace muy poco en Europa y es indignante la campaña tendenciosa acerca de la realidad en la que vivimos. Hay mucha mala fe en dicha campaña, pero entonces tratemos de no ofrecer flancos débiles y precisamente uno de ellos es la falta de alivio en la censura. Creo que en lugar de utilizarla como en un elemento lógico de control se ha convertido en una mordaza. (Gaffet, 1978)

Pode-se dizer que a dissolução do Ente de Calificación se constituía em uma medida quase impostergável com o prenúncio do retorno à democracia. Contudo, como assinalado em uma matéria do *Clarín*, os primeiros efeitos de um processo de flexibilização censória “*ya se habían dejado sentir al aflojarse durante los últimos tiempos del régimen militar el rigor de los censores*” (Cine..., 1984). Com efeito, já em fins da década de 1970, era possível perceber sinais que indicavam que o sistema censório assumia uma dinâmica distinta de anos anteriores, mas assinalo que o processo de distensão não se deu apenas por parte do Estado: uma série de eventos, em grande parte proveniente da sociedade civil, foi responsável por exercer um movimento de resistência e oposição à censura.

No início da década de 1980, diversos atores exilados comecem a retornar à Argentina. Hector Alterio, cujo nome constava nas *listas negras*, é um deles. O ator — que iria, anos mais tarde, em 1985, protagonizar a película emblemática da ditadura militar argentina, *La historia oficial* — volta

do exílio na Espanha em 1980 para participar do filme *Tiro al aire*, de Mario Sábato. A Hector Alterio se somam outros atores, como Luis Brandoni, Soledad Sylveira, Bárbara Mújica, Federico Luppi, Miguel Ángel Solá e Ulises Dumont, entre outros.

Para além do elenco, as temáticas cinematográficas também foram renovadas nesse período. Héctor Olivera, Fernando Ayala e Sergio Renán, cineastas consolidados no cenário argentino, começavam a lançar produções que já não recorriam mais a metáforas e alegorias para tratar de temas da realidade cotidiana. Novos diretores — a exemplo de Alejandro Doria, Adolfo Aristarain, María Luisa Bemberg e Eliseo Subiela — também passavam a incorporar em suas películas temáticas mais abertas relacionadas à violência, à corrupção e a questões de gênero. Se o grosso da produção cinematográfica durante o *Proceso* se centrou em películas *pasatistas*, de entretenimento — o que, na realidade, deixa entrever o contexto de repressão que assolava a sociedade na época —, permeadas de erotismo *light*, enredos *vaudevillescos* e comédias de erros de uma idílica vida familiar porteña, no início da década de 1980, os novos filmes trazem abordagens mais duras, inclusive elementos de denúncia das arbitrariedades cometidas pelo governo. Se, por um lado, as inovações estéticas e temáticas se conformam como elementos-sintomas de um processo de flexibilização censória em curso, ao mesmo tempo são produtos que condicionam e permitem as transformações conjunturais que se dão ao nível da estrutura sociopolítica. Nessa última etapa da ditadura militar argentina, compõe-se um panorama mais complexo, no qual diversos elementos e atores que antes se encontravam contidos e silenciados passavam a participar de maneira mais incisiva dos espaços de discussão, negociação e disputas que envolviam o processo de saída das forças armadas do poder.

No fim do ano de 1980, um grupo de atores e diretores

de teatro passou a realizar reuniões assíduas em cafés da cidade de Buenos Aires com o intuito de debater uma questão-chave naquele momento: como demonstrar a existência do teatro argentino nas condições políticas então vigentes?⁵ A ideia resultante foi a realização massiva de espetáculos de teatro argentino contemporâneo que tocassem em temáticas relacionadas aos problemas atuais do país e chegassem com facilidade ao grande público. Surge, no início de 1981, o Teatro Abierto, movimento de reação da classe artística teatral que, em pouco tempo, se transforma em um fenômeno de resistência contra o governo ditatorial. A repercussão de Teatro Abierto foi extraordinária, de caráter aglutinante e extensiva para outros campos culturais, criando-se outras formas similares de oposição ao regime na capital federal e em diversas províncias, como Danza Abierta, Música Siempre, Libro Abierto, Poesía Abierta, Tango Abierto e Folklore Abierto. As palavras de um dos idealizadores do Teatro Abierto, Oswaldo Dragún, declaradas 48 horas depois de um atentado a bomba que incendiou o Teatro del Picadero, onde era apresentada a peça *Tercero incluido*, expressam a consistência adquirida pelo movimento: “*Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores y técnicos que conformaban una parte — importante pero una parte — del teatro argentino. Hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país*” (Giella, 1991). O impacto do Teatro Abierto ultrapassou os limites nacionais, retomou as técnicas de criação coletiva já em curso em outros países da América Latina e colocou nas ruas de Buenos Aires fileiras de manifestantes que marchavam sob o slogan “*por un teatro popular sin censura*”.⁶ Com o cinema não foi diferente.

⁵ Oswaldo Dragún, um dos líderes do movimento, propõe que o objetivo inicial do Teatro Abierto era “*demonstrar la existencia del teatro argentino*” (¿Qué es..., 1984, p. 51-56).

⁶ O Teatro Abierto adota o slogan em 1983 (Villagra, 2015, p. 34).

Inspirado no grande sucesso do Teatro Abierto, em novembro de 1981, o Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino redigiu uma petição ao governo com sete pautas imprescindíveis para a reestruturação do cinema argentino, dentre elas, a constituição de um Conselho Assessor Permanente no INC com representantes de entidades pertencentes ao meio cinematográfico e “*la supresión de la censura, salvo la calificación para la salvaguarda de la minoridad*” (Insaurre, 2007, p. 705).

A partir do momento em que a Argentina entra em guerra — e perde — com a Grã-Bretanha pelas Ilhas Malvinas, as críticas contra o governo militar e o Ente de Calificación Cinematográfica se tornam ostensivas. O cineasta Hector Olivera declarou, em matéria do *Clarín* publicada em abril de 1982, durante o conflito das Malvinas, que:

Debe eliminarse el Ente y determinar que sus funciones queden a cargo del Instituto. Es un absurdo burocrático que existan dos organismos nacionales para ocuparse del cine, con sendos edificios, funcionarios, empleados, etc., y esto no es lo fundamental, con criterios muchas veces contrapuestos. Por otra parte, mal puede el director nacional de Cinematografía dirigir el cine si en lo fundamental (temática y realización) las películas que el Instituto fomenta y estimula pueden después ser prohibidas o cortadas por el Ente. (Martín, 1983, p. 26)

Posicionamentos como os de Hector Olivera, com um discurso que não coloca em xeque a existência de um organismo censório, mas sim sugere a permanência de um único Instituto que assumia as funções do Ente, passam a ser cada vez mais raros a partir da derrota da Argentina na Guerra das Malvinas. Em junho de 1982, a associação de Directores Argentinos Cinematográficos redige uma nota à Secretaria de Cultura de la Nación em tom muito mais incisivo e enérgico, exigindo o fim de toda forma de censura e das *listas negras*:

La tremenda quiebra de valores éticos que padece el país es la fuente generadora de todas sus carencias. La violencia física; la persecución de ideas; el impuesto ocultamiento de la realidad nacional — histórica, política o social —, son su consecuencia directa. [...] Nuestra posición al respecto es pública. Hemos dicho y repetido que somos parte de esa cultura; hemos defendido y defendemos la libertad, la nuestra y la de los demás; hemos adherido y adherimos al Estado de Derecho y a la Democracia. [...] Debemos cesar ya mismo toda forma de censura al pensamiento y la creación. La libertad de expresión, garantizada por nuestra Constitución, fue cercenada por este gobierno y por otros que lo antecedieron. Hay cineastas argentinos que aún hoy padecen el exilio. [...] Es impostergable que cesen las listas negras. (Martín, 1983, p. 34)

É relevante observar que, para além de um evidente discurso anticensura, aparecem temas relacionados a distintas faces da repressão, expresso nas menções a *listas negras*, exílios, violência física e ocultamentos. Em dezembro de 1982, representantes da indústria cinematográfica marcham em direção à Casa Rosada exigindo, dentre outras pautas, o aparecimento com vida de Raymundo Gleyzer, Enrique José Juárez, Armando Alberto Imas e Julio Carboni, “*trabajadores de cine*” desaparecidos durante a última ditadura militar.⁷

Em 1983, o término do regime militar não estava na ordem do dia; poucos meses depois de iniciado o governo do general Roberto Eduardo Viola em 1981, já corriam rumores acerca da dissolução da Junta Militar. A censura seguia bastante debilitada. Já no ano de 1983, artistas perseguidos e exilados retornavam à Argentina. Filmes que tinham sua exibição proibida puderam estrear. Marchas a favor do cinema nacional e contra a censura tomavam as ruas. A pressão por

⁷ Enrique José Juárez, montador, desaparecido em dezembro de 1976; Armando Alberto Imas, assistente de direção, desaparecido em maio de 1977; Raymundo Gleyzer, cineasta, desaparecido em maio de 1976; e Julio César Carboni, iluminador, desaparecido em maio de 1977.

mudanças drásticas na política que regia a cinematografia argentina era embalada pelas expectativas de redemocratização.

Logo após as eleições nacionais de outubro de 1983, que levaram Raul Alfonsín (Unión Cívica Radical) ao poder, o novo presidente eleito declarou que os principais objetivos do seu governo seriam dedicados “*a los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia*”. E Alfonsín cercou-se de figuras emblemáticas do campo da cultura, que assumiram cargos centrais no novo governo.

Carlos Gorostiza, renomado dramaturgo — cujo nome constava nas *listas negras* da última ditadura —, grande entusiasta do Teatro Abierto, é designado para o prestigiado cargo de ministro de Cultura de la Nación. O escritor Pacho O'Donnell é nomeado secretário de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, e o cineasta Javier Torre, diretor do Teatro General San Martín. Em 17 de novembro de 1983, os cineastas Manuel Carlos Antín e Ricardo Wulicher são designados diretor e vice-diretor do Instituto Nacional de Cinematografía. Com o restabelecimento das instituições democráticas, firmava-se um novo marco político que inaugurava uma fase distinta para a cinematografia, que passa a ser substantivada com o termo *pós-ditatorial*.

O ano de 1984 marca um momento-chave para a cultura cinematográfica argentina. Em janeiro de 1984, o crítico de cinema Jorge Miguel Couselo assumiu o Ente de Calificación Cinematográfica, procedendo a uma espécie de curto governo de transição marcado pela liberação de diversas películas que estavam proibidas. A missão principal de Couselo era realizar um levantamento dos filmes proibidos ou impedidos de circular entre os anos de 1969 e 1983; assim que o “Informe Couselo” com a lista de 727 películas foi revelado, ele se retira do cargo.

Em fevereiro de 1984, a Lei n.º 23.052 foi promulgada, derogando o Decreto-Lei n.º 18.019, que regia o regime de fiscalização de filmes desde 1968, e eliminando a existência do Ente de Calificación Cinematográfica. Deu-se início a um processo distinto, que coloca a intervenção estatal no campo da cultura em outros moldes. Em respeito à autonomia provincial, cujas autoridades detinham o direito de legislar sobre a matéria, o Instituto Nacional de Cinematografía passou a deter exclusiva jurisdição na capital federal e em territórios federais, e sua função primordial seria uma *“tarea esencialmente orientadora y en ningún caso reemplazará el juicio crítico de los espectadores”* (Cine..., 1984). A nova regulamentação garantia a preservação da integridade da obra fílmica, não sendo permitido ao órgão classificador efetuar ou exigir nenhum tipo de corte ou modificação nos filmes.

É relevante ressaltar que nenhum parlamentar das duas Câmaras se opôs à medida que extinguiu o Ente de Calificación. No contexto do processo de eliminação do organismo censório, o jornalista e crítico de cinema Jaime Potenze publicou um artigo no jornal *La Nación* no qual realizou um apanhado histórico sobre as relações tecidas entre a Igreja Católica e o Estado, recordando desde a *“luna de miel que existió con el peronismo cuando éste implantó la enseñanza religiosa”* (Potenze, 1984) até a nomeação de indivíduos influentes no meio católico para assumir postos-chaves — sobretudo no campo da educação e da cultura — na última ditadura militar. Na avaliação de Potenze, o novo sistema instituído com o fim do Ente significou um golpe na influência oficial exercida pela Igreja Católica (Potenze, 1984). Considero que a extinção do organismo censório estatal, que previa a participação de membros de entidades católicas em sua composição, de fato implica uma diminuição da esfera de atuação dos católicos no âmbito estatal. No entanto, há uma interessante observação a ser feita em relação à reestruturação do Instituto Nacional de Cinematografía.

A atividade de classificação indicativa do INC deveria ser integrada com representantes de organismos estatais vinculados à cultura, à educação e à proteção da infância e da juventude, além da participação de membros de entidades privadas, *“en atención al pluralismo ideológico y religioso de la comunidad”*. A nova Comisión Asesora de Calificación exercia a classificação em três salas (A, B e C), com nove membros cada uma, compostos por membros do INC, do Ministério da Educación y Justicia, da Secretaria de Desarrollo Humano y Familia, do Ministério del Interior; com críticos indicados pela Secretaría de Cultura de la Nación; com membros do Culto Israelita; de Organismos Cristãos não católicos; e *três representantes católicos* (Clarín, 1984). Ou seja, mesmo com um espaço de atuação bastante reduzido, os católicos não saem completamente de cena no regime democrático.

Os representantes de cada sala assistiam à película completa, seguida de um debate em que cada membro, individualmente, apresentava sua justificativa para a classificação indicativa. Chegava-se ao resultado por unanimidade ou maioria, e, em caso de empate, o filme deveria ser assistido pelas três salas (Casares, 1984).

O novo regime de classificação estabelecia quatro tipos de películas: aptas para todo o público, aptas para maiores de 13 anos, aptas para maiores de 18 anos, e as chamadas *“de exhibición condicionada”*, ou seja, pornográficas. As películas de exibição condicionada só poderiam ser exibidas em salas especiais destinadas especificamente a esse tipo de produção, as quais deveriam ser identificadas com caracteres visíveis no exterior, além de abster-se de exibir fotografias, pôsteres e desenhos. Mesmo com essas restrições, o cinema comercial de conteúdo erótico estava liberado, conhecido como o fenômeno de destape dos anos de 1980.

O cineasta Armando Bo foi, ao longo da última ditadura militar argentina, considerado arqui-inimigo da censura.

Armando Bo desafiou o serviço de censura produzindo dezenas de películas eróticas de caráter popular, cuja singularidade era marcada pelo baixo orçamento e pelo grande sucesso de público. Sempre protagonizadas por sua amante e musa inspiradora, Isabel Sarli, seus filmes tornaram-se alvos privilegiados da censura cinematográfica: quando não eram totalmente proibidas, sofriam diversos cortes nas cenas mais “picantes”. Das 28 películas protagonizadas por Isabel Sarli, apenas duas foram liberadas sem cortes.

Insaciable tornou-se um dos casos de censura emblemáticos por sua extensa *via crucis* com a censura. O filme havia terminado de ser rodado em 1976, mas só pôde ser exibido ao público após o fim do regime militar. Com a película completamente finalizada em fins de 1976, restava apresentá-la ao Ente de Calificación para a obtenção do certificado de exibição, mas, como previa Armando Bo em função de suas experiências prévias com o serviço de censura, havia pouquíssimas chances de ele ser concedido. Armando Bo decide então distribuir inicialmente a película nos Estados Unidos e na Europa antes de submetê-la ao Ente, afinal, como sensatamente arguiu, “*aquí [na Argentina] no la mandé a calificar. ¿Para que? Para que la destrocen?*” (El polemico..., 1984).

Insaciable foi submetida à avaliação do Ente de Calificación Cinematográfica pela primeira vez somente em 1979, e, de alguma forma, a profecia se cumpre: os censores não recomendaram cortes, simplesmente proibem toda a película, por unanimidade. Alberto León, então chefe da Censura, “*expresaba como presidente y vocero del Ente de Calificación Cinematográfica que el film era vetado por unanimidad por todos los censores. Por el hecho de que el argumento de la película se desarrollaba sob el caso de una ninfómana que no recibe en la ficción filmica el tratamiento correspondiente*” (El polemico..., 1984).

Apesar de peticionar diversos recursos contra a decisão do Ente, *Insaciable* teve sua exibição autorizada somente em agosto de 1984, com a classificação indicativa de *apta para maiores de 18 anos* (figura 14). Em pouco tempo, os cinemas afixavam cartazes anunciando a grande estreia da película de Armando Bo proibida por sete anos, que agora seria exibida na Argentina sem cortes. *Insaciable*, “*la única película argentina que, prohibida por el Proceso, ‘en salvaguarda de la moral pública’ no se pudo exhibir ni siquiera con cortes, ni mutilada*”, agora era amplamente divulgada nas manchetes de cartazes que mostravam poses provocativas da “*pionera del destape*”.

Figura 14. Pôsteres do filme *Insaciable*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Enquanto o furor do “destape alfonsinista” tomava conta dos cinemas na Argentina, no Brasil, as pornochanchadas eram notícia velha. Contemporâneo do regime militar, o cinema erótico brasileiro começa a surgir como gênero no fim da década de 1960 e atinge o seu ápice na década de 1970, auge da repressão militar e da censura. A indústria de filmes eróticos se reproduziu em terreno fértil no Brasil, com grandes sucessos de bilheteria: das 25 maiores bilheterias entre os anos de 1970 e 1975, nove eram pornochanchadas, capitaneadas por *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, que atingiu a incrível audiência de 4 milhões de espectadores (Seligman, 2000, p. 43).

Em meados da década de 1980, a indústria da pornochanchada brasileira já contava com 20 anos de carreira, e, apesar da censura, as comédias eróticas conseguiam chegar a um amplo público. O processo de flexibilização da censura no Brasil ocorreu de maneira bastante distinta daquele vivenciado na Argentina: em fins da década de 1970, percebe-se um afrouxamento dos critérios de censura. Essa tendência sofre um recuo com a presença de uma personagem de viés bastante autoritário na direção da Divisão de Censura. Em comparação com o processo de transição relativamente curto no contexto argentino, no Brasil, com uma ditadura militar que se prolongou por 21 anos e um período de transição que durou nove anos⁸, o processo de flexibilização

⁸ O período conhecido como *abertura* no Brasil é geralmente associado ao Governo Geisel (1974-1979). Uma interessante terminologia proposta por Adriano Codato é que o Governo Geisel seria referente a uma terceira fase de *transformação* do regime militar. Inspirada na periodização de Codato, considero como *transição* a fase de desagregação do regime ditatorial militar (o Governo Figueiredo, de 1979 a 1985) e a fase de transição do regime ditatorial para um regime liberal democrático (Governo Sarney, de 1985 a 1988). Apesar da eleição de um civil, contemplar o período entre os anos de 1985 e 1988 como fase de transição é fundamental para a análise desenvolvida neste livro, uma vez que o organismo censório estatal só é extinto com a promulgação da Constituição Federal de 1988 (Codato, 2005, p. 165).

censória certamente apresentou influxos, recuos e avanços distendidos em um decurso de tempo mais extenso.

Diferentemente da Argentina, onde nos últimos anos de ditadura a censura cinematográfica tende a um processo de contração sob a gestão de Alberto León, a censura brasileira na década de 1980 é marcada pelo aparecimento de uma figura emblemática: Solange Maria Teixeira Hernandez, também conhecida como *Solange Tesourinha*.

Solange Hernandez chefiou a Divisão de Censura de Diversões Públicas entre os anos de 1981 e 1984, durante a gestão de Ibrahim Abi-Ackel, então ministro da Justiça. Ao assumir a chefia da DCDP, o organismo possuía 279 funcionários, 87 lotados em Brasília e o restante alocado nos serviços de censura estaduais. Em 1981, ano em que Solange assume a direção do órgão, foram analisadas 56.877 letras de músicas, das quais 1.168 foram proibidas. À primeira vista pode parecer um montante elevado, mas, na opinião de Solange Hernandez, a quantidade de obras analisadas era insuficiente, sobretudo devido à falta de orçamento e à carência de funcionários no quadro de pessoal (DCDP, 1982b).

A designação de uma personalidade autoritária como Solange Hernandez para chefiar o organismo de censura no início da década de 1980 nos permite tecer algumas considerações: enquanto na Argentina esse momento correspondeu a uma fase de flexibilização da censura, no Brasil, com Solange Hernandez no comando da DCDP, observamos um ponto de inflexão que inicia uma fase de maior rigor censório. Esse recrudescimento da censura inaugurado com Hernandez pode ser percebido através de diversos indicativos; um deles é o levantamento e a comparação do registro de obras analisadas nos anos anteriores e durante a sua gestão. Em relação à esfera musical, em 1973 foram proibidas 156 canções; no ano de 1976, 198; e no ano de 1980, 458 canções, atingindo a significativa cifra de 1.168 músicas proibidas no

primeiro ano de Solange Hernandez no comando do serviço de censura. De acordo com Maika Carocha, a fase final da censura musical, entre os anos de 1973 e 1985, é emblemática na medida em que nesse período o número de vetos aumentou drasticamente, destoando da abertura política em vigor naquele momento (Carocha, 2007, p. 14). Mas outros campos artísticos também seguiram essa tendência? E o cinema?

Em um estudo de fôlego sobre a censura no campo teatral, Miliandre Garcia aponta que o período compreendido entre os anos de 1975 e 1978 corresponde a uma fase de relativa flexibilização do controle sobre o teatro, expresso na descentralização dos trâmites censórios em conformidade com o processo de abertura política, o que “indicava que a produção teatral deixava de representar perigo à moral e aos bons costumes e à segurança nacional” (Garcia, 2008, p. 22). Segundo a historiadora, essa fase é interrompida justamente porque, “de 1981 até início de 1985, houve um recrudescimento da atividade censória e uma retomada da censura política com a entrada de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e a admissão de Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da DCDP” (Garcia, 2008, p. 21).

Em relação ao cinema, a dinâmica censória se comporta de maneira singular. Seguindo a tendência de outras áreas, a partir de 1975 percebe-se um maior rigor censório voltado para as películas exibidas na televisão, em que passava a se concentrar a maior audiência, enquanto os filmes destinados à exibição nas salas de cinema passam por um processo de liberação. Esse processo também é apontado por Leonor Souza Pinto, que assinala o período de 1975 a 1988 como uma fase marcada por

uma interessante mudança de foco que desmente a noção, comumente difundida e até hoje aceita, de que a censura termina com a instauração do processo de abertura. Sua atenção se volta para a proibição dos filmes brasileiros na televisão,

onde se concentra o grande público, enquanto os libera para as salas de cinema. (Pinto, 1997)

Em outras palavras: a censura cinematográfica muda o foco, mas continua atuante. Através da análise dos dados na Tabela 5, podemos perceber que a atividade de censura cinematográfica foi intensa entre os anos de 1974 e 1978, com um número expressivo de películas examinadas. É interessante perceber que, no ano de 1972, apenas 6.144 filmes foram examinados, e três anos depois, em 1975, esse número atinge a incrível cifra de 24.344 filmes. É possível assinalarmos dois movimentos em curso na década de 1970: o primeiro, referente a um processo de adoção de novos valores comportamentais, sobretudo entre os jovens de classe média. O segundo diz respeito ao surgimento e à expansão de uma sociedade de consumo pronta para absorver uma enorme quantidade de bens culturais, muitas vezes de natureza erótica; nesse momento, a indústria das pornochanchadas avançava em pleno vapor.

Já em relação aos índices de filmes proibidos, verificamos maior incidência durante o ano de 1983, referente ao período em que Solange Hernandez esteve à frente da DCDP —

Tabela 5. Estimativa de películas vetadas/examinadas entre os anos de 1972 e 1983.

	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1981	1983
Filmes examinados	6.144	7.309	10.458	24.344	23.231	9.346	9.553	3.873	3.184
Filmes proibidos	19	37	13	19	6	40	24	—	51

Fonte: Elaborada a partir de DCDP (1979-1980).

o que significou um período de recrudescimento na censura. Talvez o número de películas proibidas em 1981 também represente um momento de enrijecimento censório relativo aos filmes que poderiam ser exibidos na televisão.

Em relação ao fenômeno televisivo que ganhava terreno entre as décadas de 1960 e 1980, Rafael Vieira chama a atenção para um aspecto curioso: já na década de 1960, período no qual nem 20% da população possuía televisores em suas casas — e a cobertura elétrica era precária em diversos locais do país —, a televisão passou a concentrar as verbas publicitárias superando o rádio e as revistas, por exemplo, que atingiam um público maior.⁹ Se, por um lado, a televisão representava um objeto de fetiche, um “símbolo da modernidade”, por outro, o consumo de aparelhos de TV foi impulsionado no início dos anos década de 1970 pelo que se convencionou chamar de “milagre econômico”, uma série de medidas que permitiram uma explosão do crescimento econômico no Brasil. A televisão se popularizava, as concessões para a exploração do serviço televisivo se multiplicavam, a indústria nacional de radiodifusão se desenvolvia a pleno vapor. Assim como os telespectadores, os censores também voltavam seus olhares para as telas de cinema e emissoras de TV.

À medida que se consolidava um grande veículo de comunicação de massa no Brasil, os critérios que baseavam a prática censória também passavam por transformações. É por exemplo o caso de processo de censura da película *O conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci. Em 1971, o filme teve sua exibição nos cinemas liberada somente para maiores de 18 anos, uma vez que os censores consideravam que apenas adultos seriam capazes de compreender a abordagem política do fascismo que estava presente na obra. Mas o que chama a atenção é que, além de ter classificação de impro-

⁹ Uma excelente análise sobre o funcionamento da censura televisiva durante a ditadura militar brasileira pode ser consultada em Vieira (2016).

priedade para menores de 18 anos nos cinemas, o filme foi vetado para exibição na TV proibida. Somente em 1988 *O conformista* teve sua exibição autorizada para a televisão na faixa das 22h, classificação justificada pelo serviço de censura devido às cenas de violência e de pederastia (aspectos que foram pouco explorados pelos censores que avaliaram a película em 1971). De modo geral, os critérios adotados pelos censores mudavam com o passar do tempo e iam perdendo a tônica política ideológica, mas eles permaneciam vigilantes sobre o potencial “permissivo” da televisão.

Em 1980, o cineasta argentino Héctor Babenco submete à apreciação da DCDP a película *Pixote, a lei do mais fraco* — o filme foi liberado para o cinema no mesmo ano em que foi submetido ao serviço de censura, mas só consegue o certificado de autorização para exibição na televisão cinco anos mais tarde, em 1985, ainda assim com 38 cortes a serem efetuados e com horário de veiculação para após as 23h (Lista, 1985). *Macunaíma*, grande sucesso de Joaquim Pedro de Andrade lançado em 1969 nos cinemas, só consegue certificado de exibição da versão integral na televisão em julho de 1985, mesmo a distribuidora tendo realizado o primeiro pedido de liberação no ano de 1978 (Ofício, 1981). Casos similares foram recorrentes na década de 1980 e em sua maioria os processos apresentaram recursos ao Conselho Superior de Censura; ou seja, os pedidos de liberação para a televisão realizados em primeira instância à DCDP foram negados ou deferidos com cortes, fazendo com que os distribuidores entrassem com recurso no CSC.¹⁰

E a censura cinematográfica continua atuando na dé-

¹⁰ Outros casos notórios foram: *A dama da zona* (1979), de Ody Fraga, liberado para televisão em 1986; *A casa assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, liberado para a TV em 1983; *A árvore dos sexos* (1977), de Silvío de Abreu, liberado para a TV em 1983; *A força dos sentidos* (1979), de Jean Garret, liberado para o cinema em 1986.

cada de 1980 não apenas direcionada ao controle televisivo. Em relação às temáticas vetadas pela censura, há uma interessante observação a ser feita a partir da análise de alguns pareceres censórios. Leonor Souza Pinto propõe uma periodização para a censura cinematográfica no Brasil que compreende o intervalo entre os anos de 1969 e 1974 marcados por um controle maior sobre conteúdos de natureza político-ideológica. Com efeito, nesse período, a censura mostra-se mais atenta e vigilante às menções de natureza político-ideológica, mas isso não implica dizer que esse alvo desapareça da mira dos censores por completo na década de 1980.

A *próxima vítima* (1983), de João Batista de Andrade, foi uma das películas cujo processo de liberação se estendeu por anos a fio devido aos diversos pedidos de revisão de cortes. O diretor, inconformado, alegava que as supressões solicitadas eram prejudiciais à narrativa fílmica, já que eliminavam “as opiniões dos personagens sobre aspectos policiais e políticos” (Ofício, 1983). De fato, o documento que contém a lista de cortes assinado por Solange Hernandez contempla a supressão de cenas com teor político evidente, a maior parte delas com uma crítica direta à instituição policial. Uma das cenas consideradas mais graves é referente à tomada em que o protagonista, em uma passeata política, diz para sua companheira: “essa eleição é uma puta mentira, não vai dar em nada outra vez...a polícia mandando mais que o governo... e o pior é que essa mesma gente ainda vota no PDS, porra!” (Lista, 1983).

Em 1982, depois de saber do veto à sua canção *Papai me empresta o carro*, a cantora Rita Lee escreve uma carta à Solange Hernandez na qual realiza uma interessante ponderação à questão da liberalização do regime:

Papai me empresta o carro não é uma música com contornos políticos. Aliás, toda a minha obra não o é. Por isso, é difícil, de minha parte, compreender por que a perseguição em rela-

ção às minhas músicas, ainda mais em uma época de liberalização do regime. (Parecer, 1982e)

Apesar de verificarmos nos pareceres da década de 1980 a existência de cortes de cunho político-ideológico, sobretudo durante a gestão de Solange Hernandez, sem dúvida a conjuntura política nacional passava por mudanças decisivas. A partir do final da década de 1970, com o impulso gerado sobretudo pela derrogação parcial das medidas de exceção em 1978 e com o movimento pela anistia em 1979, a repressão no campo cultural passa a funcionar a partir de uma lógica menos instrumental e mais conjuntural. Se assinalo aqui um período de recrudescimento censório ao qual corresponde a gestão de Solange Hernandez à frente da DCDP, é importante situar que essa foi uma dinâmica circunscrita a esse intervalo, e que outras variáveis desafiaram a linearidade dessa configuração. Em outras palavras: o caráter conservador e autoritário que deu o tom da política censória entre os anos de 1981 e 1984 não ficou imune a movimentos vinculados às mudanças conjunturais em curso, que representaram resistência e oposição a essa configuração. Ou seja, isso pode ser percebido através das novas temáticas cinematográficas que surgem nesse período. Dois casos emblemáticos foram: *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e *Pra frente, Brasil!* (1982), de Roberto Farias.

Antes de se tornar filme, *Eles não usam black-tie* foi uma peça de teatro escrita por Gianfrancesco Guarnieri que estreou em 1958. A peça foi uma obra inovadora no campo teatral, trazendo, pela primeira vez, a figura de um operário como protagonista e o drama da luta operária como elemento fundante da luta de classes.

A película, lançada em 1981 com direção de Leon Hirszman e roteiro de Guarnieri, manteve a narrativa realista e uma releitura da atualidade original da peça: os conflitos, tensões

e impasses da classe trabalhadora no fim dos anos de 1970, trazendo como referência o novo movimento operário que se constituía com o avanço da crise econômica gerada pela modernização conservadora encampada pelo governo militar.

O filme é construído a partir do drama de uma família operária cujo cerne é a relação antagônica entre Otávio, um pai sindicalista, líder do movimento grevista que fora preso no tempo da ditadura militar (interpretado por Gianfrancesco Guarnieri), e Tião, o filho alienado, jovem de ambições burguesas, o fura-greve.

A greve que estoura na fábrica onde pai e filho trabalham é o pano de fundo e o gancho que desencadeia o dilema entre encampar ações coletivas e escolher saídas individuais para lidar com a opressão, para lutar por melhores condições de trabalho.

Em 1980, a atualidade desconcertante de *Eles não usam black-tie* é justamente sua habilidade em expor as inquietações relacionadas à condição de um país que ainda se encontrava submetido às arbitrariedades do regime militar, que estava inclusive vivendo o drama retratado nas telas nas greves que eclodiram por todo o país no fim dos anos 1970. Com *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman alcançou enorme sucesso de crítica e público, sendo contemplado com o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza de 1981.

Com esse breve resumo da narrativa de *Eles não usam black-tie*, pode-se perceber que apesar de utilizar uma linguagem comercial, a temática central da obra gira em torno das lutas da classe trabalhadora, guardando, em certa medida, a expectativa de politizar o espectador. E os censores captaram essa mensagem, como bem assinalou a censora Odila Valadares: “o que merece relevo é o questionamento político a que o discurso é passível de induzir” (Parecer, 1981a). A análise de outra censora, no Parecer n.º 3460/81, também ressalta o conteúdo político-ideológico do filme, mas o que

realmente chama a atenção são os comentários tecidos sobre aspectos significativos desse momento de transição no país:

aborda assunto de cunho político, especificamente, problemas de operariado em greve — ABC paulista — mostrando lideranças com soluções agressivas via sindicato e a neutralidade, bem como a atuação de operários delatores.

Pior do que a temática — movimento grevista — que é “politicamente quente”, sempre desencadeador de polêmicas, em qualquer tempo, situação política ou país, é a convergência contextual enfatizando o desprezo familiar, da noiva, do bairro e da própria comunidade grevista à “ovelha negra” que não aderiu à greve, à revelia de qualquer proselitismo, apelando para a liberdade democrática existente no país, e, sobretudo, ao direito de seguir seu próprio direito de escolhas e atitudes. *O assunto é deveras tendencioso, contendo um estopim de pólvora, porém, realidades, atualmente existentes e impossíveis de silenciá-las sem esbarrar na tão falada Abertura Política.*

Se alguma restrição houver — será alardeada incontinenti pelos interessados — e certamente, e liberado mais tarde em outras instâncias em consonância com o diálogo de inteiração política existente, garantindo, destarte, uma promoção gratuita, além de corroborar nos malefícios de sua mensagem dirigida. (Parecer, 1981c, grifos meus).

Liberado com restrição etária máxima de proibido para menores de 18 anos e com a indicação de corte em duas cenas, “a que torna a polícia repulsiva” e “a chegada do fusca da polícia e o desembarque de dois truculentos policiais” (Parecer, 1981b), *Eles não usam black-tie* foi um grande sucesso de bilheteria nos cinemas brasileiros. Retomando o trecho do parecer censório reproduzido acima, gostaria de tecer algumas considerações que considero relevantes: em primeiro lugar, a percepção da censora, no início da década de 1980, de um novo clima político, “a tão falada abertura política”. Na apreciação da técnica de censura, mesmo o filme sendo um “estopim de pólvora”, o ato de vetá-lo seria absolutamente

inútil, uma vez que certamente seria “liberado mais tarde em outras instâncias em consonância com o diálogo de inteiração política existente”. Certamente a censora referia-se à atuação do Conselho Superior de Censura, recém-criado como instância recursiva às decisões emitidas pelo órgão de censura. E ela tinha razão, porque os distribuidores imediatamente recorreram ao CSC solicitando o reexame da classificação indicativa estipulada pela DCDP. Nesse sentido, se a emergência de um sujeito autoritário à frente do organismo censório representa um recuo no processo de desmonte da censura, por outro lado, o surgimento do Conselho Superior de Censura e sua atuação como elemento limitador do trabalho da DCDP pode ser compreendido como um elemento fundamental para a descompressão do regime militar naquele momento. E é importante ressaltar: o CSC era um órgão estatal, ou seja, sua própria emergência indica uma nova conformação no cenário político e o fortalecimento do espaço público. Ele pode ser considerado, nesse sentido, um importante passo para o desmonte gradual da censura de diversões públicas.

Na realidade, o Conselho Superior de Censura teve sua criação prevista em 1968, mas em razão do recrudescimento do regime e da promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, não pôde ser efetivado. O CSC foi efetivamente constituído somente em setembro de 1979, na gestão do ministro da Justiça Petrônio Portella, justamente com a competência de rever, em grau de recurso, as decisões censórias proferidas pelo diretor-geral do DPF (Departamento de Polícia Federal) e pela DCDP (Brasil, 1979).

O CSC estreia em grande estilo: começa a funcionar em janeiro de 1980 e sua primeira determinação é a derrogação de uma proibição que estava vigente há quase uma década: o musical *Calabar*, de Chico Buarque, que havia sido proibido cinco vezes pelo diretor do DPF na década de 1970, agora poderia ser assistido por maiores de 14 anos.

No entanto, mesmo após a criação do CSC e de sua utilização como instância de recurso privilegiada às decisões proferidas pela DCDP (a partir da sua criação, os artistas que não concordavam com os vetos passaram a recorrer diretamente ao CSC, em vez de à DCDP), diversas obras foram proibidas. Não obstante, como assinala Ricardo Cravol Albim, o CSC representou, acima de tudo, o debate acerca dos limites impostos por um órgão adaptado para ditar regras no cenário cultural brasileiro (Albin, 2002, p. 16).

O processo de *Eles não usam black-tie* é particularmente atraente justamente porque é bastante completo, composto por dezenas de pareceres, relatórios, solicitações. Dentre eles, temos em apenso um longo, divertido e instigante parecer de Roberto Pompeu de Souza Brasil, relator do Conselho de Censura, manifestando-se em relação ao parecer específico da censora que tece duras críticas ao CSC:

A simples respeitabilidade do alto nível dessa ficha técnica constitui, por si mesma, um pressuposto de excelência dessa produção de cinema nacional. Pressuposto que, na verdade, se viu magnificamente confirmado pela excepcional qualidade artística e técnica desta nova obra de Leon Hirszman, a qual se evidencia aos olhos e à sensibilidade do público brasileiro nas cidades onde o filme já se encontra em exibição, e à consagração internacional dos já muitos e ilustres prêmios conquistados, entre as quais avulta o Leão de Ouro conferido pelo Prêmio da Crítica Internacional no último, recente, Festival de Veneza, onde conquistou, igualmente, o prêmio do Office Catholique du Cinema. E o que a Embrafilme requer, no recurso a este Conselho constante do presente processo é, na verdade — e aqui antecipo a conclusão de meu parecer —, pouco demais: que se rebaixe o nível da classificação etária de sua impropriedade de 18 para 16 anos. Não teria dúvidas de propor tal rebaixamento para 14 ou até para 10 anos de idade, não fosse assemelhar-se-me uma heresia jurídica o dar-se provimento a recurso para além do requerido pelo recorrente.

Com efeito, rebusquei nas folhas deste processo, assim como numa cuidadosa revisão pessoal do próprio filme, as possíveis razões de tão alto nível de classificação etária que lhe foi imposto pela DCDP. No filme, nada encontrei. Pelo contrário: o que nele vi foi uma admirável lição para a juventude, desde os seus primeiros níveis etários, lição de validade inquestionável, aliás, para os homens de boa vontade de todas as idades. A lição de que todos os radicalismos — sejam os da emocionalidade ou os da brutalidade — a nada levam, ou melhor, levam sempre à multiplicação e nunca à solução dos problemas humanos. [...]

O motivo real de tanto rigor na classificação etária contra “Eles não usam black-tie” aparece, com nitidez, no parecer da técnica de censura presente às fls. 10 e verso do processo, mais precisamente em um trecho, carregado de prevenção e ressentimento, tão fortes quão indisfarçáveis e inexplicáveis, contra três entidades: o filme e seus autores; este Conselho Superior de Censura e talvez, acima de tudo, a própria “abertura política”. Basta passar-lhe os olhos superficialmente, que seja: “O assunto é deveras tendencioso, contendo um estopim de pólvora, porém, realidades, atualmente existentes e impossíveis de silenciá-las sem esbarrar na tão falada Abertura Política. Se alguma restrição houver — será alardeada incontinenti pelos interessados — e certamente, e liberado mais tarde em outras instâncias em consonância com o diálogo de inteiração política existente, garantindo, destarte, uma promoção gratuita, além de corroborar nos malefícios de sua mensagem dirigida”. O raciocínio — malgrado alguma ligeira obscuridade de expressão — é, como se verifica, de uma evidência solar: o assunto do filme, deveras tendencioso, contém um estopim de pólvora (uma pequena greve operária, intencionalmente pacífica), que decerto melhor seria não fosse possível existir, ou, pelo menos, se pudesse silenciar sobre sua existência (Ah, que saudades da censura à imprensa e do AI-5!); mas acontece que isso são coisas que hoje, lamentavelmente, não se podem impedir ou, sequer, calar por força dessa “tão falada Abertura Política” (assim mesmo, em odiosas e odiadas maiúsculas); e, além disso, se a pobre e desamparada Censura desses difíceis tempos de abertura ousasse alguma restrição ao certificado liberatório do maligno filme, dúvida não haja de que ele seria

maleficamente “liberado mais tarde em outras instâncias” (assim mesmo também, em odientas maiúsculas, além de no plural, não se sabe bem por que, a menos que se tenha pretendido acrescentar, à modesta instância deste Conselho, a altíssima instância do Senhor Ministro de Estado da Justiça, instâncias essas desgraçadamente “em consonância com o diálogo de inteiração política existente” (oh, por que, afinal, tem essa nossa gente o direito de inteirar-se do diálogo político existente?); e culminando, por fim, em tantas e tão malherosas adversidades censórias, tudo isso haveria de resultar em insuportável benefício dos subversivos produtores da obra maléfica, que, assim, se locupletariam de “uma promoção gratuita”, a “corroborar na elevação dos malefícios de sua mensagem dirigida”.

E qual é, afinal, repito, a tão maléfica mensagem dirigida pelo filme maligno às desprevenidas audiências interditas a menores de 18 anos? A de que as reivindicações salariais dos trabalhadores brasileiros só deve recorrer à greve se fracassarem todos os anteriores recursos suasórios, inclusive, e sobretudo, os da negociação; e se, contudo, à greve acaso se chegar, deve-se, acima de tudo, evitar a liderança emocional dos radicais e a prática de atos que levem a qualquer tipo de radicalização. Ora, basta, Senhores Conselheiros: Pelo provimento do recurso, com a seguinte justificativa de improbidade: “cenas de violência”. (Relator, 1981)

Uma vez que o recurso da Embrafilme foi acatado pelo CSC, *Eles não usam black-tie* obteve o rebaixamento da classificação etária e foi liberado nos cinemas para maiores de 16 anos. Em julho de 1985, uma decisão emitida pelo próprio Fernando Lyra, então ministro da Justiça, levando em consideração “o valor técnico-artístico do filme e sua importância no cenário cultural brasileiro”, libera *Eles não usam black-tie* para veiculação televisiva após às 21h, sem cortes (Ministério da Justiça, 1985).

Os elementos presentes no parecer do relator do Conselho Superior de Censura permitem-nos perceber o andamento da cena política e as mudanças nos perfis institucionais em curso nesse período. Através dele, é possível apreender a

mobilização de novos atores que entram em cena na década de 1980, desafiando, como vimos, as decisões do organismo censório. Esse parecer é ilustrativo para percebermos que, apesar do enrijecimento censório representado pela direção da DCDP, esse movimento não é imune à oposição empreendida por novos atores e instituições, variáveis que passam agora a influenciar o jogo político.

E outros atores entram em cena: talvez embalado pela regulamentação do CSC, o Judiciário, a partir de 1979, passa a ter uma atuação mais incisiva no campo de batalha pela liberação de obras censuradas. É o caso, por exemplo, do processo de censura da película franco-japonesa *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima (DCDP, s./d.). *O império dos sentidos* foi proibido pela DCDP em 1977 e teve sua exibição liberada em 1980 após extenuante luta judicial contra a censura. A liberação da película foi precedida de um episódio curioso que desgastou ainda mais a imagem do serviço de censura: Paulo Abi-Ackel, filho adolescente do então ministro da Justiça, Ibraim Abi Ackel, assistiu ao filme proibido em uma sessão especial para jornalistas. Essa prática de “sessões especiais” na verdade não era infrequente, mas causava uma grande repercussão na imprensa.

Em 27 de abril de 1983, um correspondente da cidade de São Caetano do Sul escreveu à diretora da DCDP, Solange Hernandez, para fazer um pedido: que os filmes eróticos não fossem mais proibidos ou que sofressem cortes. O remetente não conhecia a diretora pessoalmente, mas sabia da sua existência através da sua assinatura nos certificados de liberação exibidos no início dos filmes e, lendo os jornais, descobrira que ela era “a censora mais rigorosa, e que quase todos os artistas, produtores, diretores e exibidores vão pedir à Sra. para liberação de filmes, peças e músicas”. Afirmava ainda ser um assíduo acompanhante do cinema nacional desde 1964, quando completara então 18 anos de idade e o “Brasil

fez sua revolução”. Queixava-se dos diversos cortes realizados nos filmes do gênero erótico, a exemplo do *Cassino dos bacanais*, filme liberado, mas que “está muito cortado, e não vale a pena a gente ver” (DCDP, 1983):

Leio também que a nossa censura não é somente por faixa etária, pois se assim fosse não haveria cortes em filmes. Penso que a censura teria que ser somente por faixa etária, como é a obrigação militar que temos com a nação. Quando completamos dezoito anos temos que servir em alguma das três Forças Armadas do país e a primeira coisa que aprendemos é pegar numa arma. Não acho que está errado, mas se temos essa obrigação por termos 18 anos ou mais, por que não termos o direito de assistirmos o que gostamos? [...]

Sou casado e muito feliz, tenho dois filhos que serão meu futuro, eu os adoro e só espero que se um dia eles tiverem que ser censores no nosso país, a censura seja somente por faixa etária, haja visto que da maneira que está, meia dúzia de pessoas tornam-se privilegiados, pois assistem a tudo, e para nós, Zé povinho, vem só o resto, isto quer dizer, a gente vê o que eles querem, não o que queremos ver, ou o que temos o direito de ver. [...]

Olhe um pouco mais para nós, brasileirinhos, que estamos aqui em baixo. Não queremos nada de mais, somente a valorização do nosso difícil dinheirinho. Libere as salas especiais e liberar os filmes sem corte, mas sem cortes mesmos, sendo a censura não nossa tortura, mas sim a nossa divisão por faixas etárias. Gostamos desse gênero de filme e não vejo qual o pecado nisto. (DCDP, 1983)

Ao afirmar que apenas “alguns poucos privilegiados” podiam assistir ao filme em versão integral, o remetente se referia justamente a uma impressão comum à época, de que os censores, assim como algumas autoridades governamentais e seus familiares, podiam assistir em sessões especiais aos filmes proibidos ou liberados com cortes. Como mencionei, isso não é um equívoco, pois muitos ministros e jornalistas eram convidados a assistir aos filmes mais polêmicos

nas salas de exibição e auditórios da Imprensa Nacional e dos Ministérios. O missivista agradecia ao filho do ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, que havia assistido ao filme *O império dos sentidos* “sorratamente aí em Brasília e foi pego em flagrante, tendo a notícia se espalhado rápido por todo o país, sendo este fato praticamente o gerador do filme ter sido liberado”. Depois de decisão não unânime do Conselho Superior de Censura pela liberação do filme, o ministro Abi-Ackel acabou por decidir pela liberação do filme, determinando que a partir de então não haveria mais sessões especiais de películas proibidas no auditório do Ministério da Justiça.

Já a partir de fins dos anos 1970 é possível perceber que cartas enviadas à DCDP que traziam manifestações de protesto contra a existência da censura passaram a surgir em número mais expressivo, a exemplo dos documentos oriundos das moções propostas por membros das câmaras de vereadores. Em junho de 1978, o presidente da Câmara Municipal de Pelotas enviou uma carta ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhando uma proposição apresentada pelo vereador Flávio Coswig, aprovada em reunião plenária. O expediente solicitava “a tomada imediata de providências que culminem com o fim da censura às promoções artísticas em geral”, pois seria hora de pôr um fim ao “cerceamento à liberdade de criação, imposto através da censura até mesmo à divulgação de bailes, programação musical destes mesmos bailes e textos de divulgação radiofônica” (DCDP, 1978).

Nesta fase de abertura, diversas cartas com o mesmo tom foram enviadas ao serviço de censura. Essa “frente anticensura”, que consegue gerar novos focos de atrito com o sistema censório e aos poucos começa a ganhar força no espaço público, também foi impulsionada pela imprensa. Nos primeiros anos da ditadura militar argentina, grande parte da imprensa — seja pelo controle exercido pelo governo, produzindo também a autocensura, seja por apoio declarado

— funcionou como um espaço estratégico de legitimação do golpe e manutenção posterior do regime. Como assinalado anteriormente, é somente a partir do início dos anos de 1980 que se percebe uma ruptura do discurso ditatorial e o gradual enfraquecimento do aparato repressivo militar, permitindo o surgimento de uma corrente crítica ao governo, que passa a se posicionar de maneira mais acintosa só no contexto da Guerra das Malvinas, já nos estertores do regime¹¹. Ao longo da ditadura brasileira, o controle do fluxo informativo na imprensa pelo governo foi bem menos rigoroso que na Argentina, o que permitiu que diversas matérias e reportagens sobre as atividades do organismo censório, cortes e proibições fossem amplamente noticiadas durante a década de 1970 e 1980.

Um célebre episódio através do qual podemos apreender de maneira mais precisa os impasses vividos pela censura e o papel da imprensa nesse momento de transição é o processo de censura da película *Pra frente, Brasil!*, de Roberto Farias, lançada — ou prevista para estrear — em 1982.

Antes mesmo de receber o certificado de liberação, marcado para o dia 5 de abril, e poder ser exibido no circuito comercial, *Pra Frente, Brasil!* já chega à notoriedade com o convite para a participação no Festival de Gramado e em Cannes. Com uma trama instigante que tinha como pano de fundo a Copa de 1970, *Pra Frente, Brasil!* contava a trajetória de um cidadão preso por engano, desaparecido e torturado por agentes do “sistema de segurança”. Era a primeira vez, depois do golpe militar de 1964, que um filme trazia cenas que mostrava — sem recursos metafóricos — temas sen-

¹¹ Jorge Saborido e Marcelo Borelli realizam um estudo sobre os principais posicionamentos editoriais durante a última ditadura militar argentina, situando o período compreendido entre os anos de 1980 e 1983 como uma fase na qual o Processo vai perdendo seu capital político, e as matérias veiculadas na imprensa passaram a tocar em pontos mais críticos ao regime (Borelli; Saborido, 2011, p. 17).

síveis para a ditadura militar, como a tortura, a prisão e o exílio. Esse seria um teste para se medir a extensão da “tão falada abertura política”. E esse seria também um teste inédito para a censura.

Em 5 de abril de 1982, duas semanas antes da estreia nacional de *Pra frente, Brasil!* em várias capitais brasileiras, Solange Hernandez enviou um ofício para a Produtora Cinematográfica R. F. Farias comunicando a interdição do filme, fundamentada em um dispositivo previsto no Decreto n.º 20.493/46, que determinava a proibição de obra artística sempre que a representação, exibição ou transmissão fosse capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes (DCDP, 1982a).

Salta aos olhos nesse episódio que os quatro pareceres censórios que avaliaram o filme indicaram sua liberação para maiores de 18 anos (Parecer, 1982a; 1982b; 1982c; 1982d). Ou seja, a proibição da película determinada pela diretora da DCDP era uma decisão isolada, não correspondendo ao exame de nenhum dos técnicos de censura. Na realidade, os pareceres aportavam elementos que contestavam o motivo apontado por Solange Hernandez para justificar a proibição da obra:

Parecer 261/82: Embora a obra filmica relate a sangrenta luta política entre grupos extremistas de direita e de esquerda, não compromete qualquer autoridade governamental ou instituição oficial do Brasil. A organização de torturadores age por conta própria, e se há algum apoio oficial, o fato não está explícito na narrativa. (Parecer, 1982a)

Parecer 1120/82: [...] suscitadora do contraste de ordem ideológica, “Pra frente Brasil”, a nível de proposta documental, efetua uma expedição arqueológica cinematográfica, pela ótica do autor, no passado recente da história brasileira, não promovendo, em nosso entendimento, salvo melhor juízo, uma apologia da violência ou da luta armada como alternativa de

estabelecer mudanças na ordem social e política vigente. Não fica explícito no filme, em nenhum momento, o envolvimento de autoridades públicas nas sessões de tortura ou na participação de operações clandestinas de repressão à subversão [...] “Pra frente Brasil” é um espetáculo destinado, por sua complexidade argumental, a um público adulto, e portanto, suficientemente consciente para realizar uma avaliação criteriosa, sem facciosismos, do filme que irá assistir. (Parecer, 1982b) Parecer 1121/82: A mensagem principal é uma chamada à conscientização, e, obrigatoriamente, leva a meditar na perniciosa insegurança em épocas de convulsão intestina e governos de exceção, bem como, que a neutralidade é maléfica. Mensagens secundárias do “kafkiano” drama levam a inferir tendenciosidades. Todavia, percebe-se o esforço feito em isentar de crítica direta os militares e os órgãos oficiais constituídos. Assim como não houve nomeações, e qualquer coincidência é mera casualidade. [...] Diante da abertura política e ao tratamento dado, sem ofensas diretas, não há como negar sua desobrigação censória. (Parecer, 1982c)

Parecer 1122/82: A argumentação não isenta-se de tendenciosidade, porém não induz ao revanchismo ou à outras posturas semelhantes, pois, têm-se em vista a mudança do momento histórico, e trata-se, portanto, de fatos pretéritos. (Parecer, 1982d)

O veto de Solange Hernandez teve grande repercussão na imprensa, e acabou por criar um espaço privilegiado de debate sobre a censura em diversos meios de comunicação.

Isso porque, como veremos adiante, o desfecho da proibição de *Pra Frente, Brasil!* contará com um elemento surpresa, que terminará por provocar grande mal-estar em autoridades do governo militar.

Bastante irritado com o veto, o diretor Roberto Farias declarou a vários jornais que primeiramente entraria com recurso contra a decisão da DCDP; caso a proibição persistisse, recorreria ao Conselho de Censura, e, “se ainda assim não adiantar nada, vamos ao Ministro da Justiça” (Roberto Farias..., 1982). Roberto Farias transitou em diversos esca-

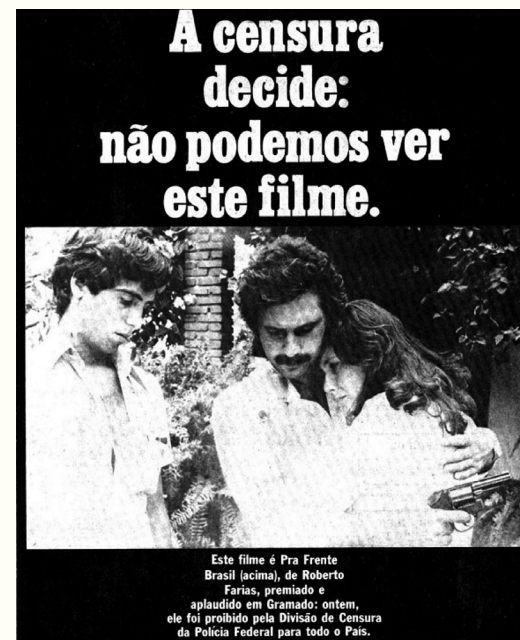
lões, dialogou, manteve contatos antes de empreender uma batalha judicial, e conseguiu que seu recurso fosse julgado rapidamente pelo Conselho Superior de Censura.

O CSC convoca uma primeira reunião para o dia 16 de julho com o recurso de *Pra frente, Brasil!* na pauta. Após decorrida a reunião, ocorre um inusitado fato: o representante da Associação Brasileira de Imprensa, Pompeu de Souza, denunciou o desaparecimento dos quatro pareceres censórios de *Pra Frente, Brasil!*. Pompeu de Souza redige então uma representação ao ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel, solicitando a abertura de um inquérito administrativo para apurar responsabilidades e dar início ao processo penal com base no artigo 314 do Código Penal (extravio de documento). Ao ser interpelada por Euclides Mendonça, chefe de Gabinete do ministro da Justiça, Solange Hernandez assumiu ter subtraído os pareceres. Uma nova reunião é convocada pelo CSC para que a diretora da DCDP apresentasse as justificativas por ter retirado do processo de revisão de censura os quatro pareceres favoráveis à liberação do filme que ela proibiu (Diretora..., 1982). O caso do furto dos pareceres foi um prato cheio para os repórteres jornalísticos, rendendo uma série de matérias sobre o episódio.

O Conselho Superior de Censura, reunido em dezembro de 1982, resolveu prover, por unanimidade, o recurso a favor de *Pra frente, Brasil!*, determinando sua liberação sem cortes para maiores de 18 anos, com a inserção de letreiro rotativo no início da película com a seguinte justificativa de impropriedade: *cenas de violência* (Brasil, 1982). Com essa atitude, o CSC infligiu um golpe duro na chefe da DCDP. Depois de oito meses proibido, com a decisão de liberação da película estava resolvido “o mais grave problema colocado nas relações do governo Figueiredo com a cultura”, segundo a revista *Veja* (1982).

Às vésperas das eleições de 1982, a chefe da Divisão de Censura saía desse episódio com a imagem um tanto desgas-

Figura 15. Publicidade de *Pra Frente, Brasil!*



Fonte: *Jornal da Tarde*, 06 abr. 1982.

tada, mas manteve-se no cargo até o fim de 1984. Solange Teixeira Hernandez, como noticiado no *Jornal da Tarde*, “entrega a tesoura e sai pelos fundos”, havendo impresso

na DCDP uma marca excessivamente rígida, obrigando muitas vezes a intermediação de membros do segundo escalão do Ministério da Justiça para liberação de espetáculos de diversão — fosse peça, música ou filme. Para tanto, a ex-diretora recorria aos dispositivos da legislação em vigor e em nome da segurança nacional justificava os seus vetos. Bastante reservada, jamais concedeu entrevista à imprensa, e de acordo com fontes oficiais, seu relacionamento era bem mais intenso com o Conselho de Segurança Nacional (CSN) do que com o próprio ministro da Justiça. (Dona Solange..., 1985)

Em meados da década de 1980, o sistema censório estava em xeque, e isso não era um fato desconhecido pela população. No fim do ano de 1984, José Ortigão, de Belo Horizonte, preocupado com o destino da censura de diversões públicas, escreve uma carta para a DCDP informando que estava à disposição para

vigiar pessoalmente os programas de nossa estimada televisão e ajudar os censores de Brasília a resguardarem o que nossas crianças assistem na televisão. [...] mando votos no intuito de que o governo que ganhar as próximas eleições seja capaz de manter essa instituição tão presente e valorosa. (Carta, 1984)

Até a extinção do organismo censório, muitos espectadores ainda enviaram mensagens ao serviço de censura solicitando que cenas indecorosas fossem proibidas na televisão. O índice de cartas que se referem à programação televisiva nesse período é significativo: com a grande diminuição dos cinemas pelo país, configura-se um novo tipo de espectador, que deixa de frequentar o cinema e torna-se *habitué* das salas de televisão.

Solange Tesourinha foi substituída pelo seu rival, Coriolano Loyola Fagundes, figura de perfil moderado, com uma longa carreira na DCDP como técnico de censura — até ser afastado da função em 1978 pela liberação de *Dona Flor e seus dois maridos*.

No dia da sua posse como diretor da DCDP, o Departamento de Polícia Federal fez um importante comunicado: a DCDP deixaria, formalmente, de pertencer ao DPF. A segunda instância censória passaria a ser o Conselho Superior de Censura (Lyra..., 1985). Isso quer dizer que o organismo censório deixaria de compor o organograma da polícia, e o exercício de censurar deixaria de ser uma atividade policial. Na esteira dessa importante mudança de status do organismo censório, do processo de abertura e da campanha pelas *Di-*

retas Já, o novo ministro da Justiça, Fernando Lyra, e o novo diretor da DCDP se comprometeram a realizar uma grande reformulação do sistema de censura e a abrir um espaço de diálogo com a sociedade. Com o país sob a liderança de um presidente civil, José Sarney, o ministro da Justiça comunica oficialmente em março de 1985 que:

O Estado brasileiro, através do Ministério da Justiça, abdica de um poder secular, o poder de censor da produção artística. Neste sentido, fica hoje abolida toda e qualquer censura política de obras de arte e demais produções intelectuais. O Estado não vai exercer qualquer freio à produção de qualquer tipo de manifestação política em obras de arte. (Lyra..., 1985)

Fernando Lyra referia-se nominalmente à *censura política*. A censura, como instituição, não estava extinta, afinal, como observou o ministro na mesma ocasião, “a liberdade de produzir não pode ser confundida com o esquecimento de valores éticos específicos de grupos, de etnias e faixas etárias” (Censura..., 1985). Mas, nos anos de 1986 e 1987, o serviço de censura funcionava de maneira débil, e quase todas as obras submetidas à avaliação foram liberadas — se é que foram realmente analisadas.¹² O último caso de censura cinematográfica, como vimos, foi a proibição, em 1985, de *Je vous salue, Marie*, de Godard, mas uma determinação que emanou do presidente José Sarney, sem a participação do organismo censório, realizada sobretudo devido à pressão exercida por grupos católicos.

Entre os anos de 1985 e 1988 foram submetidos ao Congresso Nacional diversos projetos de reforma e instituição da censura, mas nenhum deles chegou a ser implantado: em 1987, o anteprojeto da nova Constituição Federal anunciou

¹² Em 1986, por exemplo, 89 letras de música foram submetidas à avaliação da DCDP, e em 1987, o número caiu para 68 composições. Todas foram liberadas (Parecer, 1987).

a extinção da censura de diversões públicas. As forças que lutavam pelo fim da censura se mobilizavam, cada vez mais organizadas, mas vale ressaltar: desde a posse do presidente José Sarney, em março de 1985, até começo do ano de 1987, a Nova República ainda exercia a censura. O volume de atividade era incomparável com períodos anteriores, mas nesse período de dois anos 261 letras de música foram cortadas e 25 vetadas¹³ (DCDP, 1967). É importante perceber que essa continuidade revela o peso da tradição censória no Brasil, assim como a força, mesmo que residual, de vozes conservadoras e autoritárias.

Durante o ano de 1988, a DCDP ainda funcionava oficialmente, mas quase não executava medidas de controle da produção cinematográfica. Os censores tinham plena consciência de que a censura estava com os dias contados. A resposta do último chefe do Serviço de Censura, Raymundo Eustáquio de Mesquita, a um correspondente de 10 anos de idade que escreveu para protestar contra os temas veiculados nas telenovelas, onde se tratava de assuntos sérios como “sequestro, roubo e outros valores morais como se fosse uma grande piada”, nos transmite a sensação de despedida:

Nosso órgão — a Divisão de Censura de Diversões Públicas — recebeu durante os anos de seu funcionamento inúmeras cartas, porém nenhuma nos levou a maiores reflexões que essa escrita por um jovem de 10 anos. Em sua missiva fica claro o seu repúdio a tudo que de excesso nossa televisão vem apresentando, seja violência, sexo... “ou outros valores morais, como se fosse uma grande piada”.

Parabéns a você, José Carlos, que no limiar da vida consegue discernir e escolher entre o bem e o mal. Saiba que esta Divisão de Censura de Diversões Públicas, embora muitos quei-

¹³ É interessante perceber que os relatórios produzidos pela DCDP indicam que há um número significativo de obras censuradas no começo dos anos 1980, como é o caso da área musical. Em 1976, houve 198 letras de músicas proibidas, e em 1980, esse número subiu para 458 (DCDP, 1980).

ram que exista, e que lutou com todas as forças para preservar os valores que tão “adulteramente” você defende, está com os dias contados: ainda este ano deixará de existir, por um ato da Constituinte.

Assim, da forma que a Constituinte acabou com a Censura, talvez crie um outro mecanismo, quem sabe, virá atender não só suas expectativas, mas de muitos brasileiros que esperam ver preservados os valores morais de nossa sociedade. (DCDP, 1988)

Na esteira de muitas expectativas, a Assembleia Nacional Constituinte de 1987 despontava como um passo firme rumo ao desfecho do processo de redemocratização. A Constituição de 1988 determinou a extinção da censura de diversões públicas, vedando qualquer tipo de censura política, ideológica ou artística¹⁴. A Constituição determinava ainda que competiria à lei federal regular as diversões e os espetáculos públicos, cabendo ao poder público informar sobre sua natureza, as faixas etárias que não se recomendavam e locais e horários em que sua apresentação se mostrasse inadequada. Criou-se um Departamento de Classificações Indicativas, cuja função primordial era a recomendação de horário e o limite de idade para a programação na televisão e nas salas de cinema.

O fim da censura decretado na Constituição pôs um término a um dos instrumentos mais perversos e repressivos do regime autoritário: a proibição da liberdade de expressão.

¹⁴ Art. 220 da Constituição Federal de 1988: “A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer tipo de restrição”. O parágrafo segundo determina que “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica ou artística” (Brasil, 1988).

DA HONRA DA PÁTRIA [REDACTED]
QUEM [REDACTED], QUE OS INTE
CORRESPONDÊNCIA DO SR. [REDACTED]
[REDACTED] FAÇAM ~~CHEGAR~~ ÀS M
[REDACTED] BOLETIM. É DO INTERESSE D
GRANDEZA [REDACTED].
COMUNISMO [REDACTED], NÃO É PELA
[REDACTED], ELE DETERI
ORÇAS MORAIS, [REDACTED] ENFRAQ
STAS, [REDACTED] O SEU GOLPE A

Corta!

Duas histórias, mesmo final?

Um dos maiores escritores da América Latina, Jorge Luis Borges, disse uma vez que “a gente publica para não passar a vida corrigindo o que escreve” (Chechero; Hosiasson, 2001, p. 268). Terminei este livro com a certeza de um trabalho ainda inacabado e repleto de questões que abrem caminhos para novas investigações. Após tantas expedições por fontes tão ricas, encarei o desafio de transformar este material em um estudo que acredito que provoque reflexões sobre as questões apresentadas pela convergência de duas esferas de poder: a repressão estatal e o campo cultural. Nesse sentido, a censura cinematográfica operou como um importante componente da ação repressiva das ditaduras militares brasileira e argentina.

O objetivo central foi realizar um exercício comparativo entre duas sociedades que passaram por experiências históricas similares — ditaduras militares, terrorismo de Estado, repressão cultural — e estabeleceram distintos sistemas de censura cinematográfica. As hipóteses e conclusões reunidas aqui sobre as semelhanças e diferenças da censura nos dois países se encontram ao longo do texto, e, para apreendê-las, tive que recuar a análise para um período anterior, entre as décadas de 1940 e 1950, o que não estava inicialmente planejado.

Para encerrar este livro, proponho um exercício de sín-

tese comparativa a partir de alguns pontos que permitam colocar em contraste as semelhanças e diferenças da repressão voltada para o campo cinematográfico durante as ditaduras militares brasileira e argentina. Antes de levantar os aspectos comparativos relativos à dinâmica de controle das produções cinematográficas, colocarei em evidência algumas características mais amplas dos regimes militares nos dois países que servirão de balizas para pensarmos sobre o âmbito da cultura.

A primeira observação consiste na tentativa de classificação dos regimes a partir das vítimas da repressão — um dos argumentos frequentemente mobilizados para diferenciar os dois contextos. Com efeito, não obstante a inserção institucional alcançada pelo governo militar, o Brasil conta com um número relativamente baixo de mortos e desaparecidos, enquanto a Argentina, em um curto espaço de tempo, que corresponde a 1/3 do que durou a ditadura militar brasileira, teve o maior número de vítimas da repressão de regimes autoritários do Cone Sul na mesma época.

Enfatizando o campo cultural, sobre o qual transitamos mais detidamente neste trabalho: apesar de o número de artistas que sofreram grave violação de direitos humanos¹ durante a ditadura militar no Brasil ser inferior em comparação ao das vítimas da repressão da ditadura militar argentina — além da natureza da repressão do país vizinho apresen-

¹ Diante da inexistência de um rol estritamente definido de graves violações de direitos humanos em tratados ou em legislação interna brasileira, tem cabido prioritariamente aos tribunais internacionais de direitos humanos a identificação de tais violações. De acordo com a tipificação adotada pela Comissão Nacional da Verdade, como nota geral, pode-se dizer que hoje constituem graves violações de direitos humanos: detenções ilegais e arbitrárias; tortura (inclusive violência sexual) e outros tratamentos ou penas cruéis, desumanas ou degradantes; execuções sumárias, arbitrárias e extrajudiciais; e desaparecimentos forçados, contemplados os casos de ocultação de cadáveres (Brasil, 2014, p. 37).

tar um grau elevado de violência, com práticas específicas de sequestro de filhos de pais considerados subversivos e os chamados “voos da morte” —, esse dado não pode ser utilizado como um argumento revisionista para relativizar a violência ou estabelecer hierarquias entre ditaduras latino-americanas mais “brandas” e menos “violentas”. A escolha do termo “ditabranda” no discurso da imprensa, de autoridades e de intelectuais, na maioria das vezes não se refere a um mero descuido ou a um lapso acidental: há uma construção ideológica que intencionalmente visa dissociar o período ditatorial brasileiro dos regimes ditatoriais de outros países do continente, como se não tivessem nenhuma relação entre si, como se não fizessem parte de uma conjuntura mais ampla de escalada autoritária e repressiva em curso na região do Cone Sul.

Uma série de estudos demonstraram, de maneira convincente, que o golpe de 1964 e a Ditadura Militar brasileira forneceram apoio político e subsídios materiais a uma série de outras ditaduras na América Latina. As democracias chilena e uruguaia caíram em 1973, seguidas pela Argentina em 1976. Os golpes sucederam-se na região com o apoio político e a assistência logística dos EUA e do Brasil: documentos sobre a Operação Condor fornecem vastas evidências dessa relação.²

O Brasil desempenhou o papel fundamental de articulador entre as várias instituições militares latino-america-

² De acordo com Jair Kriskhe (2013), “os ‘especialistas’ brasileiros promovían constantemente ‘conferencias bilaterales’ y intercambio de materiales, producidos por ‘aparatos de represión’ de Brasil, que fueron largamente utilizados por sus similares del CONOSUR, de nuestra América. Ejemplo: El ‘Diccionario de Términos y Expresiones, Nombres y Siglas utilizados por Subversivos Terroristas’, elaborado por el oficial de policía brasileiro Edsel Magnotti, encontrado en el ‘Archivo del Terror’ (Asunción — Paraguay) y que se constituyó en una fuente esencial para la comprensión de la actuación de los órganos de represión”.

nas envolvidas na Operação Condor, exportando técnicas de repressão, trocando informações entre os serviços de inteligência e mesmo localizando e prendendo em território brasileiro opositores dos regimes ditatoriais perseguidos por governos estrangeiros, como a Argentina.

No ano de 2007, o general de divisão da reserva Agnaldo Del Nero Augusto, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, admitiu que o Exército brasileiro prendia militantes *montoneros* (e de outras organizações de esquerda latino-americanas) e os entregava às autoridades argentinas: “A gente não matava. Prendia e entregava. Não há crime nisso”. O general esclareceu ainda que a participação brasileira na Operação Condor “se limitava” somente a “colaborar com informações, treinar agentes estrangeiros e a monitorar subversivos” (Godoy, 2007). Diversos documentos produzidos pelos centros de informações das Forças Armadas Brasileiras revelam a ação integrada dos Exércitos do Cone Sul, contabilizando dezenas de pedidos de busca e informações acerca de militantes argentinos que supostamente estariam atuando clandestinamente em território brasileiro.³

A breve incursão que tracei acima sobre as conexões internacionais das ditaduras militares latino-americanas pode, a princípio, parecer uma digressão. Essa impressão, a meu ver, é apenas aparente, uma vez que a mobilização dessa análise é peça importante para a construção do meu argumento: o dis-

³ Somente a título de exemplo, cito o pedido de busca 571/74 do CIE, solicitando aos órgãos de segurança que procurassem informações sobre o soldado argentino Mario Eugenio Antonio Pettigiani, acusado de participar do ataque à Fábrica Militar de Pólvora, em Córdoba, em 1974. O pedido de busca 036/76 do CIE solicitava informações acerca do “montonero Ricardo Garrochateguy” e do político argentino Tito Lívio Vidal, acusados de receberem armas de militantes do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) e de enviá-las aos *montoneros* de Santa Fé. A Divisão de Ordem Social do Departamento de Ordem Social e Política (Dops-SP) emitiu uma ordem de prisão em 1977 contra Hector Boccato, suspeito de pertencer aos *montoneros* (pasta OS270).

curso que nega a colaboração na repressão política entre as ditaduras da América do Sul pode levar à suposta afirmação da existência de uma “ditabranda” no Brasil. Nesse sentido, pelo contrário, a ditadura brasileira serviu como importante articuladora política, material e logística a outros regimes autoritários da América Latina. Em comparação com outros países, a contabilidade de presos, torturados, mortos e desaparecidos tampouco deve servir como munição à construção discursiva que relativiza a força e a violência da repressão da Ditadura Militar no Brasil. O registro de um número menor de vítimas durante a ditadura no país, em comparação com outros regimes autoritários, pode — e deve — servir como elemento de análise sobre a natureza da escala repressiva assumida pelos diversos governos militares, mas não minimiza a crueldade e os atos de violência institucionalizados através de um projeto repressivo, sistemático e generalizado, posto em marcha pela ascensão de um governo ilegítimo.

Considero importante assinalar essa postura analítica, uma vez que estou atenta às possíveis implicações políticas antidemocráticas e revisionistas que podem resultar de uma interpretação distorcida ou de uma leitura superficial de dados referentes às práticas de repressão efetivadas durante regimes autoritários. Como já mencionei, sigo convencida de que o uso desse tipo de informação, ancorada em uma visão atenuada ou positiva do golpe militar de 1964, serve de munição a um discurso teórico de objetivos práticos inequívocos. Esse discurso de atualização da violência se materializa em manobras político-institucionais autoritárias, traduzidas, por exemplo, no combate aos movimentos de defesa e proteção dos direitos humanos (e à ideia do populismo punitivo a ele atrelado, ou seja, o mero endurecimento penal como panaceia para o fim da criminalidade); na não responsabilização civil e criminal do Estado e dos agentes públicos por crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura

militar; e na autorização institucional de uma cultura do ódio e da violência na sociedade. Sem dúvida, a negação ou a relativização da ditadura militar no Brasil responde aos anseios comprometidos com as políticas de esquecimento, conciliação e repetição de violações de direitos humanos.

É crucial assinalar, portanto, que o fato de apontar comparativamente os registros de vítimas de violações de direitos humanos nas ditaduras brasileira e argentina não autoriza o questionamento da gravidade das práticas políticas dos órgãos repressivos com muita violência, arbitrariedade e ilegalidade cometidos durante os regimes.

Outro elemento comparativo é pensar sobre a organização e o funcionamento do aparato estatal voltado para o controle cultural nas duas ditaduras militares. Como deixei claro, a censura consiste em um dos pilares fundamentais da máquina repressiva estatal. Tanto na Argentina quanto no Brasil, o órgão de censura federal participou da ação repressiva impulsionada pelo regime militar, conformou um organismo de controle social associado à rede de segurança e informação do Estado, buscando cumprir seu papel na articulação interna da máquina repressiva, auxiliando, informando e colaborando com a ditadura. No Brasil, as relações tecidas entre a comunidade de informação e segurança e o serviço de censura são mais evidentes; não é raro encontrar solicitações de informações dos organismos de repressão ao serviço de censura. Essas informações, na maioria das vezes, constariam como prova contra os indicados nos inquéritos policiais militares – IPMs, como foi o caso de *Manhã cinzenta*, de Olney São Paulo. Deve-se, portanto, estudar a censura como uma prática articulada entre as instâncias governamentais e a sociedade civil, e fundamentada em valores morais e convicções políticas arraigadas desde períodos mais distantes no tempo. O traço de continuidade, nesse sentido, deve ser contraposto à ação

de refletir se haveria ou não uma especificidade da censura praticada durante a ditadura militar.⁴

O objeto de estudo deste livro é a censura cinematográfica, mas eventualmente trouxe à tona, ao longo desta narrativa, casos de censura relativos a outras áreas culturais distintas do cinema, justamente com o objetivo de tentar enfatizar a característica *generalizada* da censura: os governos militares certamente elegeram alvos privilegiados em momentos específicos, mas o controle sobre o que era produzido operava em diversas frentes simultaneamente. Claro, cada área cultural, seja a literatura, o teatro, a música, o cinema ou a televisão, tem suas próprias redes de produção e circulação, assim como obedece a uma dinâmica censória específica. No entanto, a visão panorâmica é fundamental, uma vez que o controle, a repressão e as políticas culturais obedeciam a uma lógica sistemática e estavam inscritas em um campo de batalha contra a subversão. Indagar sobre as questões relativas à censura cultural significa um esforço de reconhecer os mecanismos de controle autoritário que recaíam não apenas sobre a obra, em sua materialidade, mas que impactavam uma sociedade e pretendiam a formação de uma cultura *autorizada*.

Inequivocamente, há um núcleo comum de métodos repressivos, tanto na ditadura militar argentina quanto na brasileira, mas que são diferentes em sua aplicação: apresentam graus diferenciados de extensão e intensidade. Uma das características marcantes do sistema repressivo argentino é o seu funcionamento a partir de uma arquitetura ramificada, difusa; contudo, a censura do campo cinematográfico constituiu uma das áreas que passou por um processo de centralização e institucionalização, como busquei delinear ao longo do

⁴ Outras observações conceituais sobre a censura podem ser consultadas em Lucas (2015).

livro.⁵ Essa configuração, portanto, se aproxima da estrutura censória implementada no contexto brasileiro, com a presença de um organismo censório estatal que detinha autoridade para exercer a censura das produções cinematográficas. Uma das principais diferenças entre os organismos de censura em funcionamento nos dois países durante as ditaduras — o Ente de Calificación Cinematográfica e a Divisão de Censura de Diversões Públicas — diz respeito à própria figura do censor: no Brasil, os técnicos de censura eram funcionários de carreira, ingressando no serviço através de concurso público. Além disso, passavam por um processo de formação e aperfeiçoamento das técnicas de censura através de cursos e treinamentos — e vale a pena ressaltar a tônica voltada nos cursos para a realização de uma censura de natureza político-ideológica, com o intuito de evidenciar a importância fundamental que a questão política assumiu nesse período, principalmente no âmbito da censura cinematográfica.

Na Argentina, os censores cinematográficos eram vinculados a outras instâncias governamentais — como o Ministerio del Interior — e com frequência eram indivíduos que ocupavam um lugar de destaque em associações de católicos leigos, como vimos. Embora não tenha conseguido me aprofundar nas trajetórias individuais dos censores — sobretudo pela amplitude que esta pesquisa tomou —, considero que esse é um estudo necessário e que pode trazer contribuições a uma compreensão mais sofisticada do fenômeno censório nos dois países. Quando se trata de censura ao cinema, o primeiro nome que escutamos é Miguel Paulino Tato. Apesar de sua relevância, *censor* e *Tato* não podem se tornar termos intercambiáveis: a censura cinematográfica não pode ser reduzida a esse único sujeito.

⁵ No cenário argentino, a censura de livros foi uma das esferas que esteve centralizada no Ministerio del Interior, onde funcionava a Dirección Nacional de Publicaciones (Invernizzi; Góciol, 2003).

A proximidade entre os católicos e a censura cinematográfica na Argentina configura uma das linhas de força deste livro. Os católicos desempenharam um papel importante no campo do controle cinematográfico na primeira metade do século XX e conseguiram manter esse lugar privilegiado de maneira quase ininterrupta até meados dos anos de 1980. A disputa pela atuação nos organismos estatais de censura — e a imposição de seus valores morais aos critérios censórios — mostrou-se uma estratégia fundamental para a conservação da posição hegemônica da Igreja Católica. Os católicos, portanto, não se contentaram em formular uma sustentação ideológica para um Estado Católico; fizeram-se os próprios executores e participaram da gestão estatal. No Brasil, membros de associações católicas leigas e representantes do clero não ocuparam cargos na Divisão de Censura de Diversões Públicas, mas se comportaram como um grupo de pressão que certamente exerceu um grau de influência na atuação do serviço de censura, conforme visto.

Em relação ao desmonte da estrutura censória, considero que o ritmo de dissolução da censura acompanhou a dinâmica dos processos de transição nos dois países. Na Argentina, o fim da Ditadura Militar, impulsionado pelo colapso econômico e pela derrota na Guerra das Malvinas, pôs um fim também ao organismo de censura através da derrogação do Decreto-Lei n.º 18.019/68 e da consequente extinção do Ente de Calificación Cinematográfica, em janeiro de 1984. Com a extinção do Ente, chegou ao fim um dos elementos mais visíveis da censura cultural exercida durante a última ditadura militar argentina.

Já no Brasil, que viveu um lento e gradual processo de transição condicionado pelos militares, é possível identificar também um período mais extenso correspondente ao declínio da censura, permeado por tensões, recuos, avanços e impasses. Um desses retrocessos autoritários foi represen-

tado pela gestão de Solange Hernandez à frente da DCDP, que representou uma fase de enrijecimento censório nos primeiros anos da década de 1980, sob os auspícios da abertura política. Por outro lado, o discurso de distensão censória mobilizado no início da década de 1980, tanto pelo Conselho Superior de Censura quanto por setores mais progressistas da sociedade civil, representou um importante contraponto para pensarmos como a censura se comportou inserida em um movimento que, apesar de caminhar rumo ao seu fim, foi permeado de impasses e tensões.

Com as diferenças apontadas entre os casos argentino e brasileiro no que se refere aos processos de institucionalização do serviço de censura no âmbito estatal, de estruturação do aparato repressivo durante as ditaduras e da transição política, é possível perceber as diferentes estratégias de negociação e resistência encampadas pelos diversos atores envolvidos com o exercício da censura durante a vigência de um regime autoritário: vimos que a Igreja Católica teve uma enorme habilidade de se adaptar aos novos tempos e às eventuais adversidades. Mas os censores também se revelaram sujeitos que fugiam à caricatura de burocratas ignorantes; eles não eram estúpidos, e é possível perceber que não apenas eram capazes de perceber os sentidos ocultos presentes em uma obra, como também captavam a forma pela qual uma obra proibida poderia repercutir na sociedade. A censura, de maneira geral, era uma prática complexa que demandava treinamento, e vimos que, no Brasil, o governo militar investiu a fundo no aperfeiçoamento dos censores federais, sobretudo na formação de censores cinematográficos.

Por fim, gostaria de fazer uma última análise conceitual: a censura não acarreta somente a proibição de uma obra. Ou, sendo mais precisa, a proibição de uma obra não é o único efeito causado pela censura: vimos que esta tem vítimas, diretas e indiretas. Se algumas vítimas se mostram bastan-

te visíveis, através do exílio e da repressão executada pelos agentes das forças de segurança, a sociedade, como um todo, pode ser considerada como a mais prejudicada pelas políticas de controle cultural. O caso envolvendo a película *La valija* (Enrique Carrera, 1971) é interessante para pensarmos sobre o tema. *La valija* contava com um roteiro de argumento simples: um casal que passava por um período de crise no casamento devido à infidelidade da esposa se divorcia no final. No entanto, o censor do Ente de Calificación condenou o final que terminava com um divórcio, mas, em vez de determinar cortes de cenas ou mesmo sua proibição, resolveu sugerir que fossem rodados dois finais alternativos ao filme. O censor considerou que era necessário um *happy end*, de enlace familiar e previsível, afinal, nem todo espectador era maduro o suficiente para assistir a um filme com desfecho tão audaz e transgressor. Assim, quem assistiu ao filme nos cinemas do centro de Buenos Aires viu o final no qual o casal se divorcia. Nos cinemas dos bairros periféricos de Buenos Aires e nas cidades do interior, o final era alternativo: o marido prepara sua mala para abandonar a esposa e sair de casa, mas desperta e descobre que tudo havia sido um sonho. Esse curioso episódio do “filme com dois finais” nos leva ao seguinte questionamento: até que ponto a censura constitui um elemento de construção da realidade social e o censor se torna o coautor da obra?

Os sistemas de censura tratados aqui nos mostram que os censores foram muito além dos lápis vermelhos e tesouras. A intervenção do Estado se ampliou a ponto de influenciar a própria obra cinematográfica como uma força em ação em toda a ordem social. A condenação moral das ditaduras passa, incontornavelmente, por uma condenação da prática de censura.

A: *Mad. Max*

CONSEJERO: *Juan Luis*

de: *SIP*

☐ Recomendable para público infante

☐ [REDACTED]

☐ Prohibida para menores de 14 años

☐ Prohibida para [REDACTED] 18 años

☒ PROHIBIDA.

Inc. a) [REDACTED] del adulterio y, en general, atenta contra el matrimonio y la familia

Inc. b) La justificación del aborto, la prostitución y las versiones sexuales.

Inc. c) La presentación de [REDACTED] moral y [REDACTED] costumbres.

Inc. d) La apología del delito

Inc. e) Las que niegan el deber de defender a la [REDACTED] a exigirlo.

Inc. f) Las que comprometan la seguridad nacional, las relaciones con países [REDACTED] instituciones fundamentales del Estado.

[REDACTED] restricción, salvo que sean APTA

Por su violencia - apología - la actuación de la Policía -

ha mano

Referências

Fontes

a) Argentina

a.1) Documentos

ARGENTINA. [Constitución (1953)]. *Constitución de la Nación Argentina*. 1953.

ARGENTINA. [Constitución (1994)]. *Constitución de la Nación Argentina*. Boletín Oficial, 23 ago. 1994.

ARGENTINA. Decreto n.º 3.155/77, de 13 de outubro de 1977. Boletim Oficial, 19 out. 1977.

ARGENTINA. Decreto n.º 6.797/61, de 1961.

ARGENTINA. Decreto n.º 8.205/63, de 27 de setembro de 1963. Cinematografía, calificación de películas. Boletín Oficial, 03 out. 1963.

ARGENTINA. Decreto n.º 9.960/59, de 04 de agosto de 1959.

ARGENTINA. Decreto-Lei n.º 3.773/57, de 11 de abril de 1957. Fomento de la Industria Cinematografica. *Poder Ejecutivo Nacional*. Boletín Oficial, n.º 18384, 26 abri. 1957.

ARGENTINA. Decreto-Lei n.º 62/57, de 04 de janeiro de 1957. Instituto Nacional de Cinematografia: Creacion-Fomento de la Industria Cinematografica. *Poder Ejecutivo Nacional*. Boletín Oficial, n.º 18312, 09 jan. 1957.

ARGENTINA. Lei n.º 17.401, de 22 de agosto de 1967. Calificación de actividades como delictivas por parte de la Secretaria de Informaciones de Estado. Boletín Oficial, n.º 21260, p. 1, 29 ago. 1967.

ARGENTINA. Lei n.º 18.019, de 24 de dezembro de 1968. Creacion Ente de Calificación. Boletín Oficial, 07 jan. 1969.

ARGENTINA. Lei n.º 3.727, de 10 de outubro de 1898. Ley organizando los Ministerios del Poder Ejecutivo de la Nación. 10 out. 1898.

ARGENTINA. Memorando 04/76. Processo n.º 782/79. Asunto: calificación película y cola La noche viene movida. Argentina. Data de iniciação: 26 dez. 1979. (Obs: no documento original não consta o “acto n.º 5”).

ARGENTINA. Memorando n.º 15/167, 16 ago. 1969.

ARGENTINA. Ministério da Educação. Resolução n.º 1.541, de 17 outubro de 1978.

ARGENTINA. Ministério da Educação. Resolução n.º 555, de 18 de abril de 1978.

ARGENTINA. Ministério de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. República Argentina. s./d. Disponível em: www.mrecic.gov.ar

ARGENTINA. Resolución MD n.º 445/13.

CANTABLES que por su letra se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión. Presidencia de La Nación. Comfer. S./d. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20120601175236/http://www.comfer.gov.ar/web/blog/wpcontent/uploads/2009/07/canciones-prohibidas1.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2017.

CARTA do presidente da Liga de la Decencia de Rosario, Pedro García, ao Chefe do Ente de Calificación Cinematográfica, Alberto León, 19 dez. 1979. *El blog de Charly García*, 22 dez. 2014. Disponível em: <http://www.charlygarcia.com.ar/2014/12/las-instituciones-terminaron-ganando.html>. Acesso em: 23 jan. 2017.

COMISSÃO NACIONAL SOBRE O DESAPARECIMENTO DE PESSOAS. Informe Especial n.º 10 do Estado Mayor General del Ejército. Archivo CONADEP. 1977.

COMITÉ FEDERAL DE RADIODIFUSIÓN (COMFER). Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión. S./d.

CONSEJO NACIONAL HONORARIO DE CALIFICACIONES CINEMATOGRAFICAS. Resolução, mai. 1965.

CONSEJO NACIONAL HONORARIO DE CALIFICACIONES CINEMATOGRAFICAS. Resolução, 04 fev. 1966.

DECRETO MUNICIPAL. Considerandos do Decreto Municipal de Buenos Aires 8276/67, 14 jul. 1967.

DIRECCIÓN CENTRAL DE CINE Y TEATRO. Buenos Aires: Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, 1965.

DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA DE LA POLICÍA DE LA PROVINCIA

DE BUENOS AIRES (DIPBA). Comisión Provincial por la Memoria. DS (Delinquentes Subversivos). S./d.a

DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA DE LA POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (DIPBA). Ficha pessoal de Raymundo Gleyzer, número 100191, legajo 12.959, Mesa Delinquentes Subversivos (DS). Archivo da DIPBA. S./d.b

DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA DE LA POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (DIPBA). Información referente a la actuación de Mercedes Sosa. Comisión Provincial por la Memoria. Fondo DIPBA. DS (Delinquentes Subversivos). 23 out. 1978.

DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA DE LA POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (DIPBA). Participación clandestina de un equipo técnico argentino en la filmación de películas subversivas. Mesa Delinquentes Subversivos (DS), legajo n.º 29.775, 1975. Archivo da DIPBA. 1975.

DIRECCIÓN DE INTELIGENCIA DE LA POLICÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (DIPBA). Principios y procedimientos a que deberán gerirse los medios de comunicación. Secretaría de Provincial por la Memoria. Fondo DIPBA. DS (Delinquentes Subversivos). S./d.c

DIRECTIVAS sobre la infiltración subversiva en la enseñanza, editado em 1977 pelo Ministerio da Educação, e “Marxismo y subversión: ámbito educativo” (sem data) editado pelo Comando Mayor General del Ejército.

ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRAFICA (ECC). Pareceres censórios do processo referente ao filme “La vida de Brian”. Ente de Calificación Cinematográfica, n.º 617, 1981.

ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRAFICA (ECC). Resolução n.º 32, 08 mai. 1969.

EXPEDIENTE n. 751/71, Acta volante n. 7991, Ente de Calificación Cinematográfica, Ata assinada pelo representante do Ministerio de Defensa, representante da SIDE e o representante da entidade Obras de Protección a la Joven. Acervo Enerc. 11 jan. 1972.

GETINO, Octavio. Algunos apuntes de Octavio Getino sobre la censura de cine en la Argentina. 12 jun. 2010. Disponível em: <http://octaviogetinoci-ne.blogspot.com/2010/06/algunos-apuntes-de-octavio-getino-sobre.html>. Acesso em: 20 no. 2017.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INDEC). Cuarto Censo General de la Nación (1946-1947). Argentina, abr./maio 1947. Disponível em: <http://datar.info/en/dataset/cuarto-censo-general-de-la-nacion-1947>. Acesso em: 20 nov. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (INDEC). *Quinto Censo Nacional* (1960). Argentina, 30 set. 1960. Disponível em: <http://datos.info/en/dataset/censo-nacional-1960>. Acesso em: 20 nov. 2025.

INFORME do diretor do Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato ao capitão de navio Carlos Alberto Bonino. 21 fev. 1977.

INFORME do diretor do Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato ao Secretario de Información Pública, Contralmirante Rubén Franco. 20 mar. 1978a.

INFORME de Alberto León ao Diretor Nacional de Cinematografía, Comodoro Carlos Ezequiel Bellio. Buenos Aires, 12 dez. 1978b.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS. *Censo Nacional 1947 y Censo Nacional 1960*.

MEMORANDO 15/167. Adolfo Ridruejo, diretor do Instituto Nacional del Cine. 16 ago. 1969.

MINISTERIO DA CULTURA E EDUCAÇÃO. Decreto n.º 480, de 23 de maio de 1979. Córdoba, Província de Santa Fé.

NOTA Aclaración de Ligas de Padres y Madres de Familia, endereçada a Alberto León, 1979.

NOTA do Poder Ejecutivo assinada por José Maria Astigueta e pelo ministro Guillermo Borda ao Projeto de Lei 18.019, 24 dez. 1968.

OFÍCIO do chefe do Ente de Calificación Cinematográfica dirigido ao secretario de Informaciones del Estado, general de brigada Hugo Mario Miatello. Acervo Enerc. 19 out. 1971.

OFÍCIO SIDE n.º 50.680/71, do general Hugo Mario Miatello ao chefe do Ente de Calificación Cinematográfica, Ramiro de la Fuente. Acervo Enerc. 23 dez. 1971.

PARECER assinado por Eduardo Ares, diretor adjunto do Ente de Calificación Cinematográfica. Buenos Aires, 29 out. 1981.

PODER EJECUTIVO DE LA MUNICIPALIDAD DE BUENOS AIRES. Decreto n.º 1.688, de 04 de fevereiro de 1966.

RESOLUÇÃO 538. Juan José Catalán Ministro da Cultura e Educação. Subversión en el ámbito educativo (conozcamos a nuestro enemigo). El propósito y los objetivos básicos para el proceso de Reorganización Nacional. Buenos Aires, 27 out. 1977.

ROTEIRO de *El mundo de Mafalda*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. S./d.

SECRETARIA DE INFORMACIÓN PÚBLICA (SIP), 05 mai. 1976.

SECRETARÍA DE INFORMACIÓN PÚBLICA (SIP). Acta SIP 236, 21 set. 1982.

SECRETARIA DE INFORMACIÓN PÚBLICA (SIP). Expediente n.º 252/76. Acta volante n.º 11737. 01 jul. 1976. Ente de Calificación Cinematográfico. Assinado por Miguel Paulino Tato. 12 nov. 1976.

SECRETARIA DE INFORMACIÓN PÚBLICA (SIP). Instituto Nacional De Cinematografía. Películas a realizar y el apoyo del INC. Instituto Nacional de Cinematografía. 1977.

SECRETARIA DE INFORMACIÓN PÚBLICA (SIP). Pautas de la Secretaria de Información Pública en Relación con la Cinematografía. 05 maio 1976.

SECRETARIA DE INFORMACIÓN PÚBLICA (SIP). Principios y procedimientos a que deberán gerirse los medios de comunicación. Carlos Bonino, diretor de Prensa, s./d.

SECRETARÍA DE PRENSA DE PRESIDENCIA. Comunicado. Archivo General de La Nación. Departamento de Archivo Intermedio. 23 jul. 1966.

TÉLAM. Informe 59 da Agencia Nacional de Noticias. S./d.

TELEGRAMA enviado pelo chefe da Censura, Alberto León à Liga de Padres y Madres de Familia, 19 out. 1979.

VARIADAS instancias en el ambito judicial determinarán la suerte de una película: opinan los fiscales y el juez que “Ultimo Tango en Paris” es muy cruda, y agresiva al pudor público medio. Buenos Aires, 04 nov. 1973.

a.2) Periódicos

ADHESION Municipal al homenaje a Maria y repudio a un film frances. *El Litoral*, 3 dez. 1985.

AGÊNCIA NACIONAL DE NOTÍCIAS (TÉLAM). Informe 59. Último Tango. Buenos Aires, s./d.

ÁGUILA, Gabriela. “La Liga de la Decencia, una gestión de complicidad civil en dictadura”. *La Capital*, Rosario, 25 mar. 2012.

ANÁLISIS, Buenos Aires, n. 474, 14 abr. 1970, p. 53-56.

ASESINAN a tres sacerdotes y a dos seminaristas en la parroquia de San Patricio, en Belgrano. *Clarín*, Buenos Aires, 5 jul. 1976, p. 5.

BOLETÍN DE LA ACCIÓN CATÓLICA ARGENTINA, n. 395, mai. 1957.

BOLETÍN DE LA ACCIÓN CATÓLICA ARGENTINA, n. 438, sep. 1961.

BOLETÍN DE LA ACCIÓN CATÓLICA ARGENTINA, XXVI, 11 jul. 1956, p. 196-197.

CENSURA: los ojos de la tijera. *Extra*, 1969.

CINE sin censura y desarrollo. *Clarín*, Buenos Aires, 28 fev. 1984.

CINE sin censura. *La Nación*, Buenos Aires, 20 fev. 1984.

CLARÍN, Buenos Aires, 12 set. 1974.

CLARÍN, Buenos Aires, 16 set. 1984.

CLARÍN. Buenos Aires, 22 abr. 1976, p. 2.

COMUNICADO. Secretaría de Prensa de Presidencia. Archivo General de La Nación. Departamento de Archivo Intermedio. 23 jul. 1966.

COMUNICADO 19. *La Prensa*, Buenos Aires, 24 mar. 1976.

CONFERÊNCIA de Juan Carlos Onganía. *La Prensa*, Buenos Aires, 16 ago. 1967, p. 4.

CONFLICTO de poderes por “Último Tango en París”. *La Opinión*, 20 nov. 1973.

CRIMEN en San Patricio. *La Nación*, Buenos Aires, 05 jul. 1976.

CRITERIO, n. 1.559, 14 nov. 1968.

DEBIDO a problemas con la censura no se estrenará “Blow-up”. *La Nación*, Buenos Aires, 14 jul. 1967.

DICTAN normas para un cine optimista. *Última Hora*, 04 mai. 1976.

EL PAPA critica la película de Godard ‘Yo te saludo, María’. *El País*, 24 abr. 1985.

EL POLEMICO Armando Bo. Nota não identificada. Museo del Cine Pablo Ducrós. *Ahora*, 06 set. 1984.

EMPEZÓ: “Mercader” fue prohibida en Mendoza. *Heraldo del cinematografista*, XXVI, 225,25 jul. 1956.

¿EN QUÉ SENTIDO seguimos siendo ‘golpistas’? *Boletín oficial de la Acción Católica Argentina*, 1966, p. 145-146.

ENTREVISTA Quino. *BBC*, 02 dez. 2005.

ESQUIÚ, ano VIII, n. 379, 30 jul. 1967.

GACETA DE LOS ESPECTÁCULOS, 14 set. 1973b.

GACETA DE LOS ESPECTÁCULOS, 15 maio 1973a.

GENTE, 4 abr. 1978.

GUÍA CINEMATOGRAFICA 1955. Centro Católico de Orientación Cinematográfica en La Habana, Cuba, 1956.

HA SIDO EXCLUÍDA del teatro Colón la ópera Bomarzo. *La Nación*, Buenos Aires, 19 jul. 1967.

HERALDO DEL CINE, Buenos Aires, n. 2452, 07 dez. 1978.

HERALDO DEL CINE, Buenos Aires, p. 57, 1969.

HERALDO, 29 out. 1973.

INCINERACIÓN de literatura marxista. *La Voz*, 30 abr. 1976.

LA NACIÓN, 12 fev. 1966.

LA OPINIÓN, 12 set. 1974.

LA OPINIÓN, Buenos Aires, 14 out. 1978.

LOS JUEGOS prohibidos de la censura. *Confirmado*, 19 ago. 1965, p. 40.

MORENO, Juan Carlos. Reprobación de la OCIC. *Jauja*, n. 24, dez. 1968, p. 18.

NÉSTOR resigna su condición actual de periodista de cine. *Cronica*, Buenos Aires, 05 set. 1974.

PARA TI, jan. 1977.

PAUTAS para el cine. *Radiolandia*, 14 mai. 1976.

POSICIÓN de la Iglesia respecto de ‘Bomarzo’. *Clarín*, Buenos Aires, 11 ago. 1967.

¿QUÉ ES EL Teatro Abierto? Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. *Conjunto*, n. 60, 1984, p. 51-56.

¿UFA con la censura! *Siete Días Ilustrados*, mai. 1969.

ULANOVSKY, Carlos. *Satiricón*, n. 12, out. 1973.

¿UNA NUEVA política en el Ente? *Heraldo del Cine*, Buenos Aires, n. 2448, 09 nov. 1978.

b) Brasil

b.1) Arquivos

Arquivo Nacional. Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal — AN/DF. Fundo Divisão de censura de Diversões Públicas —

DCDP. 1. Seção Administração Geral. 1.1. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. Subsérie Manifestações da Sociedade Civil. Subsérie Comunicações e Solicitações. 1.2. Série Relatórios de Atividades. 2. Seção Censura Prévia. Série Publicações. 3. Seção Coordenação e Controle. Série Fiscalização. 4. Seção orientação. 4.1. Série Cursos. 4.2. Série Normatização.

Arquivo Nacional. Rio de Janeiro. Coordenação de Gestão de Documentos. Seção de Arquivos Intermediários — AN/RJ. Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça — DSI/MJ. 1. Série Movimentos Contestatórios à Ordem Política e Social. Subsérie Processos. Subsérie Avulsos. 2. Série Diversos. Subsérie Processos. Subsérie Avulsos.

Arquivo da Funarte. Rio de Janeiro. Matérias publicadas na imprensa classificadas por assunto. Clipping: censura. Período: 1969-1988.

b.2) Documentos

AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Ata da 109ª da reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro. Livro n.º 2, 08 jun. 1941.

AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Ata da 6ª da reunião plenária. Livro n.º 2, dez. 1942.

AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Ata da 84ª da reunião do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, 10 out. 1940.

AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Ata da Reunião Extraordinária. Livro n.º 3, 18 jun. 1948.

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

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO. Ofício da Divisão de Informações CPI/DEOPS/SP. Pasta 52-Z-0-16487. Acervo DEOPS. S./d.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. Ata da 5ª Sessão Conjunta do Secretariado de Cinema da ACB. Livro n.º 2, 29 abr. 1941.

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

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. Ata da 5ª Sessão Conjunta do Secretariado de Cinema da ACB. Livro n.º 2, 29 abr. 1941.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Decisão n.º 147 do Conselho Superior de Censura. Brasília, 15 dez. 1982.

BRASIL. Decreto n.º 83.973, de 13 de setembro de 1979.

BRASIL. Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. *Diário Oficial da União*, 29 jan. 1946. Seção 1, p. 1456.

BRASIL. Decreto n.º 21.240, de 04 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular” e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, 04 abr. 1932. Seção 1, p. 7146.

BRASIL. Decreto n.º 24.911, de 06 de maio de 1948. Altera dispositivo do Regulamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. *Diário Oficial da União*, 06 mai. 1948. Seção 1, p. 6981.

BRASIL. Decreto-Lei n.º 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei n.º 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de Legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, 18 nov. 1966. Seção 1, p. 13412.

BRASIL. Decreto-Lei n.º 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, 29 set. 1969. Seção 1, p. 8162.

CARTA n.º. 309, Série “Correspondência oficial”. Subsérie “Manifestações da sociedade civil”. Belo Horizonte, 07 ago. 1984.

CENTRO DE MEMÓRIA E PESQUISA HISTÓRICA. Depoimento de José Tavares de Barros. Fundo Escola Superior de Cinema. PUC Minas. S./d.a

CENTRO DE MEMÓRIA E PESQUISA HISTÓRICA. Documento Cinema e Ação Cultural, de Luiz Gonzaga Teixeira. Fundo Escola Superior de Cinema. PUC Minas. 1993.

CENTRO DE MEMÓRIA E PESQUISA HISTÓRICA. Ofício n.º 26 proveniente do Ministério da Guerra, 4º Batalhão de Engenharia de Combate, dirigido ao diretor da Escola de Cinema. Fundo Escola Superior de Cinema. PUC Minas. 16 maio 1966.

CENTRO DE MEMÓRIA E PESQUISA HISTÓRICA. Relatório de Funcio-

namento. Fundo Escola Superior de Cinema. PUC Minas. S./d.b

CENTRO LOYOLA DE FÉ E CULTURA. Serviço de Informações Cinematográficas. Rio de Janeiro. PUC-Rio. 1959.

CERTIFICADO de censura n.º 27.757, 02 fev. 1966.

DISCURSO do ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, em solenidade de formatura na Escola de Formação de Oficiais da Polícia Militar, reproduzido no jornal *Estado de S. Paulo*, de 19 de dezembro (ano provável de 1973) Anexo ao documento Subversão e filmes de kung fu, de Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos. AN/DF.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Aula “O que os cineastas franceses esquerdistas já realizaram em países da América do Sul e pretendem repetir no Brasil, ou seja, predispor a juventude universitária para revoltar-se e reagir contra o governo”, elaborada por Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF. 26 ago. 1973a.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Carta de Waldemar de Souza enviada a Moacyr Coelho, diretor-geral do DPF, advertindo sobre a circulação no ambiente universitário de filmes de cunho subversivo, principalmente as produções de Glauber Rocha. Fundo DCDP. Seção Orientação. São Paulo, 08 maio 1974.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Carta do diretor-secretário do Clube Positivista do Rio de Janeiro, Ruyter Demaria Boiteux. Fundo DCDP, Correspondência Oficial, Manifestações da Sociedade Civil. AN/DF. Rio de Janeiro, 06 agosto 1969a.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Carta enviada a Solange Hernandez, diretora da DCDP. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da sociedade civil. AN/DF. São Caetano do Sul, 27 abr. 1983.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Comunicação do chefe do SCDP enviada ao diretor da Polícia Federal. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações. AN/DF. 24 out. 1969b.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Conferência de Waldemar de Souza no SNI intitulada Mensagens justapostas nos filmes estrangeiros de teor subversivo. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Cursos. AN/DF. 03 jun. 1973b.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Decisão de Liberação do filme Terra em Transe pelo Diretor Geral do DPF, coronel Florimar Campello. 01 de maio de 1967. AN/DF. Fundo DCDP, Seção Censura Pré-

via, Série Cinema. 1967.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Guia do Curso Especial para a censura de filmes, ministrado pelo professor Waldemar de Souza, realizado na ANP em março de 1972. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Cursos. AN/DF. 1972.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Informação da DCDP. Fundo DCDP. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF. 17 ago. 1967.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Informação s/n da DCDP de 10 de julho de 1980. Fundo DCDP. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações sigilosas. AN/DF. 1980.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Informe “imprensa marrom”. Fundo DCDP/Arquivo Nacional. Série Correspondência Oficial, Subsérie informações sigilosas. 1971a.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. IPM 601/10 SOPS Guanabara, processo n.º 44/70 e Resposta ao pedido de busca n.º 321, CISA, 7 jul. 1970. Fundo DCDP. Série Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF. 1970a.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Ofício n.º 1478/75, do chefe do DCDP, Rogério Nunes, ao diretor-geral do DPF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações. 07 nov. 1975.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Ofício n.º 296/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, endereçado ao diretor-geral do DPF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Ofícios de Solicitação. 29 maio 1969c.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Ofício n.º 442/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler, para o diretor-geral do DPF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Comunicações e Solicitações. 18 ago. 1969d.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Ofício n.º 527/88, Carta-resposta do diretor da DCDP, Raymundo Eustáquio de Mesquita a José Carlos Azevedo. Brasília, 01 set. 1988. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Manifestações da sociedade civil. 1988.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Ofício n.º 579/78 do presidente da Câmara Municipal de Pelotas ao ministro da Justiça, Armando Falcão, encaminhado à DCDP. Pelotas, 16 jun. 1978. Fundo DCDP.

Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Manifestações da sociedade civil. AN/DF. 1978.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer da assessoria jurídica do DFSP ao chefe do SCDP. Fundo DCDP. Série Administração Geral. Série Correspondência Oficial Subsérie Comunicações e Solicitações. AN/DF. 12 jun. 1969e.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer da censora Teresa Paternostro. 02 fev. 1972. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Filmes. AN/DF. 1972.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer de censora Vilma Duarte do Nascimento. 02 fev. 1971. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Filmes. AN/DF. 1971b.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer do técnico de censura Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, enviado ao chefe da Seção de Censura. Fundo DCDP. Seção Orientação. Série Normatização. AN/DF. 19 nov. 1971c.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer n.º 282 de “O império dos sentidos”. Fundo DCDP. Série Censura Prévia. Subsérie Cinema. S./d.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Parecer, de 13 de fevereiro de 1970. Anexo do ofício n.º 200 D/SOPS/DR/GB/DPF/70. Do inspetor-chefe do SOPS a DCDP. Fundo DCDP. Seção Administração Geral. Série Correspondência Oficial. Subsérie Informações Sigilosas. AN/DF. 1970b.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Portaria n.º 30/69 – SCDP, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza. Brasília, 24 abr. 1969. Fundo DCDP, Seção Orientação, Série Normalização. AN/DF. Ofício n.º 587/69. 1969f.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Protocolo 002241/82 – DCDP. Assinado pela diretora da DCDP, Solange Maria Teixeira Hernandez. [A base legal é o artigo 41, letra d, do Decreto 20.493/46]. 05 abr. 1982a.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Série Cursos Manual do Curso Especial para censura de filmes realizado na ANP em março de 1972, ministrado por Waldemar de Souza. Fundo DCDP. Seção Orientação. Subsérie Cursos Série Censura Prévia, Subsérie música. Parecer n.º 2390/79, de 24 junho de 1979, Parecer n.º 098, de 06 de agosto de 1981, e Parecer n.º 3425, de 20 janeiro de 1982. Relatórios anexados aos pareceres. Caixa 96 e 102, respectivamente. 1982b.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Tendências demográficas: uma análise dos resultados da amostra do censo demográfico 2000*. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2004. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/pt/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=24889>. Acesso em: 20 nov. 2025.

LISTA de 38 cortes a serem efetuados. Assinado pelo chefe de Censura Coriolano de Loyola Fagundes. Censura Prévia. Filmes. AN/DF. Brasília, 30 maio 1985.

LISTA de cortes assinada pela chefe da Censura Solange Maria de Teixeira Hernandez. Brasília, 30 set. 1983.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Gabinete do Ministro. Despacho 02265. Brasília, 29 jul. 1985.

OFÍCIO CIRCULAR emitido pelo Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica aos bispos e arcebispos. 24 jun. 1948.

OFÍCIO da Eletro Filmes ao presidente do Conselho Superior de Censura, Euclides Pereira de Mendonça. AN/DF. 18 jul. 1981.

OFÍCIO da Eletro Filmes ao presidente do Conselho Superior de Censura. AN/DF. Brasília, 01 nov. 1983.

OFÍCIO n.º 023 do Chefe do Núcleo do Serviço de Informações de Segurança da Aeronáutica ao Inspetor Chefe do Serviço de Ordem Política e Social DR/DPF/GB. Rio de Janeiro, 09 dez. 1970.

PARECER [assinatura ilegível]. Brasília, 11 abr. 1967a.

PARECER 3395/81. Brasília, 10 set. 1981a.

PARECER 3406/81. Técnico de censura Dalmo Paixão. 10 set. 1981b.

PARECER 3460/81. Brasília, 08 set. 1981c.

PARECER da chefe de Censura da Turma Cinematográfica Jacira de Oliveira. Brasília, 18 abr. 1967b.

PARECER de censura 261, técnica de censura Maria Luiza Lopes Rezende, Rio de Janeiro, 08 mar. 1982a.

PARECER de censura n.º 1120/82, técnico de censura Manoel Valente, Brasília, 18 mar. 1982b.

PARECER de censura n.º 1121/82, técnica de censura Sélia Natasha Rouver, Brasília, 18 mar. 1982c.

PARECER de censura n.º 1122/82, Brasília, 22 mar. 1982d.

PARECER de censuran.º 2599/87, 16 set. 1987. Relatórios anexados ao parecer.

PARECER do técnico de censura Guilherme de Sena Varjão. Brasília, 17 dez. 1965.

PARECER do técnico de censura José Vieira Madeira, s./n., Brasília, 01 jul. 1964.

PARECER n.º 5471/82, 06 de janeiro de 1982. Série “Censura Prévia”, Sub-série “Música”. Carta anexada ao processo. 1982e.

RELATOR Roberto Pompeu de Souza Brasil. 19 nov. 1981.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS. Portaria n.º 16/67. Antonio Romero Lago, chefe do SCDP. Brasília, 19 abr. 1967.

SERVIÇO DE ORDEM POLÍTICA E SOCIAL. Inquérito n.º 601/70 – SOPS. Delegacia do Serviço de Ordem Política e Social – GB. Waldemiro Francisco de Souza, Inspetor da Polícia Federal. Rio de Janeiro, 10 dez. 1970.

b.3) Periódicos

A ÚLTIMA de Jânio contra Scorsese. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1967.

ÁLVARO, Marcia; GALVEZ, Virgínia. SNI controla censura, diz Coriolano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1986. Folha Ilustrada.

ARTES PLÁSTICAS. Vilma Homero. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 set. 1988.

AVE CNBB, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 fev. 1986. Opinião.

BULLRICH, Lucrecia. Carlotto respaldó la comparación entre “el secuestro de los goles” y los desaparecidos. *La Nación*, 22 ago. 2009. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/1165139-carlotto-respaldo-la-comparacion-entre-el-secuestro-de-los-goles-y-los-desaparecidos>. Acesso em: 20 nov. 2025.

CATÓLICOS do Rio contra Scorsese. *Diário do Pará*, Belém, 28 nov. 1988.

Católicos fazem protesto contra filme de Scorsese. *O Liberal*, Belém, 27 mar. 1989.

CENSOR diz que filme de Godard é problemático. *Folha de S. Paulo*, 08 jan. 1986. Ilustrada.

CENSURA promete total liberdade para adultos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1985.

CINEMA e juventude. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 11, ano 2, abr.-mai. 1959a.

CLOVIS ROSSI. Correspondente da Folha em Buenos Aires. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 1983. Ilustrada, p. 27.

CUADRADO, Valentim Bahillo, Escola Superior de Cinema. *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, ano V, n. 6. Belo Horizonte: Fumarc, 1987.

DIRETORA de censura alega poderes: abafou pareceres. *O Dia*, Rio de Janeiro, 11 set. 1982.

DOM PEDRO Fedalto, Arcebispo de Curitiba. A última tentação de Jesus. *Correio de Notícias*, Paraná, 13 nov. 1988.

DONA SOLANGE entrega a tesoura e sai pelos fundos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1985.

DONOS de cinema não exibem filme. Distorce a imagem de Cristo. *Correio de Notícias*, Paraná, 18 nov. 1988.

É NECESSÁRIO fomentar a cultura cinematográfica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, ago. 1957.

EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, set.-out. 1957a.

EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, v. 2, n. 8, nov. 1958.

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

FREIRAS & Scorsese. *Diário do Pará*, Belém, 01 dez. 1988.

GAUMONT tem 15 dias para decidir sobre “Ave Maria”. *Folha de S. Paulo*, 07 fev. 1986. Ilustrada.

IGREJA impede brasileiros de ver “Ave Maria” de Godard. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 fev. 1986. Primeiro Caderno, p. 33.

JE VOUS SALUE pode ser liberado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1986. Ilustrada.

LOGGER, Guido. O cinema é um meio de valorização do homem e de formação da personalidade. *O Diário*, Belo Horizonte, 09 jun. 1957.

LOGGER, Pe. Guido. Organização, dificuldade e critérios na Censura do SIC. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 13, n. 3, ago.-set. 1959c, p. 12.

LYRA anuncia o fim da censura ao empossar o titular da DCF. *Diário Popular*, São Paulo, 24 mar. 1985.

MACEDO, Nertan. O que está havendo? *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1988.

NOTA DA REDAÇÃO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1979.

NOTA OFICIAL do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio de Araújo Sales. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1988.

O CRISTO Mendigo. Dom José Carlos de Lima Vaz, bispo-auxiliar do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1989.

PAINEL DO LEITOR. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 fev. 1986. Opinião.

PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 maio 1978. Caderno B.

PM VIGIA cinemas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1988.

POSSIBILIDADES e limites da verdadeira cultura cinematográfica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, dez. 1958/jan. 1959, p. 9.

REITOR da UFF cassa “A última tentação de Cristo”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1988.

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. Belo Horizonte, v. 2, n. 9, dez. 1958/jan. 1959.

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, set.-out. 1957b.

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. Belo Horizonte, v. 3, n. 13, ago.-set. 1959b.

REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. Belo Horizonte, v. 3, n. 14, out.-nov. 1959.

ROBERTO CARLOS apóia gesto do presidente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1986. Primeiro Caderno, p. 39.

ROBERTO FARIAS vai apelar até o fim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 abr. 1982.

SALAS trancadas. *Veja*, São Paulo, n. 1052, p. 110, 02 nov. 1988.

SARNEY prometeu a CNBB vetar “Je vous salue Marie”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 fev. 1986.

SARNEY VETA filme de Godard com base na Constituição. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1986.

SERRANO, Jonathas. Cinema e psychologia. *Revista Mensageiro da Fé*, ano XXXIII, n. 18, 15 set. 1935.

SUGERIDO plebiscito para julgar o filme. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 fev. 1986. Ilustrada.

TENTAÇÃO é alvo de protestos. *Diário do Pará*, Belém, 27 nov. 1988.

TRAÍÇÃO de Godard. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 fev. 1986. Ilustrada.

UNB vai exibir hoje “A última tentação”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1988.

VITÓRIA da Luz: Pra frente, Brasil, está liberado sem cortes. *Veja*, São Paulo, 22 dez. 1982.

Bibliografia

AA.VV. *El Estado y el Cine Argentino*. Santa Fe: Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe; 2005, p. 91-116.

AGUILA, Gabriela Beatriz. Disciplinamiento, control social y “acción psicológica” en la dictadura argentina. una mirada a escala local: Rosario, 1976-1981. (Disciplinamiento, controle social e “ação psicológica” na ditadura argentina. Um olhar em escala local: Rosário, 1976-1981). *Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo entre as ciências*, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 211-239, 2020. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/rbba/article/view/1392>. Acesso em: 18 mar. 2026.

AGUILA, Gabriela. La dictadura militar argentina: interpretaciones, problemas, debates. *Páginas*, Rosario, ano 1, n. 1, 2008, p. 9-27.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura*: de como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Veja sob censura*: 1968-1976. São Paulo: Jaboticaba, 2008.

ALMOND, Gabriel; VERBA, Sidney. *The Civic Culture*: political attitudes and democracy in five nations. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

ALONSO, Luciano. Dictaduras regresivas y represiones en Iberoamérica: trayectorias particulares y posibilidades de comparación. In: ALONSO, Luciano; ÁGUILA, Gabriela. *Procesos represivos y actitudes sociales*: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

ALSINA THEVENET, Homero. *Censura y otras presiones sobre el cine*. Buenos Aires: Compañía General Fábri, 1972.

ALSINA THEVENET, Homero. *Listas negras en el cine*. Buenos Aires: Fraterna, 1987.

ALTAMIRANO, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Eduff, 2000.

ANZORENA, Oscar. *Tiempo de violencia y utopía: del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976)*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e movimento*. Bauru, SP: Edusc, 1999.

ASTIZ, Eduardo. *Lo que mata de las balas es la velocidad: una historia de la contraofensiva montonera del 79*. Buenos Aires: De la Campana, 2005.

ARAGÃO, Eloísa. *Em câmara lenta: a produção da culpa e os procedimentos da defesa. Perseu: História, Memória e Política*. Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo, n. 8, ano 6, jun. 2012, p. 61-89. Disponível em: <https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/120>. Acesso em: 20 nov. 2025.

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

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARNING, Ursula. *Narración-Religión-¿Subversión: novelas contestatarias durante la dictadura militar argentina 1976-1983*. Berlin: LIT, 2016.

ATSMA, Hartmut; BURGUIÈRE, André (Orgs.). *Marc Bloch aujourd'hui: histoire comparée et sciences sociales*. Paris: Éditions de l'EHESS, 1990.

AUYERO, Javier. *La protesta: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. Buenos Aires: UBA, Libros del Rojas, 2002.

AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/ 1*. Buenos Aires: Ceal, 1986.

AVELLANEDA, Andrés. *Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia. Hispamérica, [S. l.]*, n. 24, dez. 1995, p. 27-38.

BAGGIO, Kátia Gerab. Dos trópicos ao Prata: viajantes brasileiros pela Argentina nas primeiras décadas do século XX. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 425-445, 2009. 10.5216/hr.v13i2.6645. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/6645>. Acesso em: 30 mar. 2026.

BAGGIO, Kátia Gerab. La Argentina según Oliveira Lima: impresiones de viaje, vidapolítica y sociabilidad intelectual (1918-1919). In: MAILHE, Alejandra (Org.). *Pensar al outro/pensar la nación: intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*. La Plata: Al Margen, 2010.

BARANDIARÁN, Luciano; PADRÓN, Juan Manuel. Arte y censura en la Argentina: los católicos ante Bomarzo y Teorema (1967-1972). In: *La Escalera*. Anuario de la Facultad de Arte. Tandil, 2014.

BARLETTA, Ana María. Peronización de los universitarios (1966-1973). *Pensamiento Universitario*, n. 9, Universidad de Quilmes, 2000.

BARLETTA, Ana María. Una izquierda universitaria peronista. Entre la demanda académica y la demanda política (1968-1973). *Prismas*, n. 6, Universidad de Quilmes, 2002.

BASUALDO, Eduardo. *Estudios de historia económica argentina desde mediados del siglo xx a la actualidad*. 3. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

BEIRED, José Luís Bendicho. *Breve história da Argentina*. São Paulo: Ática, 1995.

BEIRED, José Luis Bendicho. *Sob o signo da nova ordem*. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945). São Paulo: Loyola, 1999.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Paulo: Fapesp, 2002.

BIANCHI, Susana. La conformación de la Iglesia Católica como actor político-social: El Episcopado argentino (1930-1960). In: BIANCHI, Susana, SPINELLI, María Estela. *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina contemporánea*. Tandil, Instituto de Estudios Históricos Sociales, Universidad Nacional del Centro, 1997.

BLACK, Gregory. *Hollywood censored: morality codes, catholics and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BOHOSLAVSKY, Ernesto. América Latina (1950-1989): perspectivas desde la historia comparada. *Quinto sol*, Santa Rosa, v. 19, n. 1, p. 1-3, jun. 2015.

BONNEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel: Organisation catholique internationale du cinéma*, OCCIC. Québec: Fides, 1998.

BONOME, José Roberto. *Relações entre estado e igreja na Argentina e no Brasil*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas. Brasília, Universidade de Brasília. Bra-

sília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4950>. Acesso em: 20 nov. 2025.

BORGARELLO, Susana; CIPOLLA, Francisco. *Régimen legal de calificación cinematográfica en la República Argentina*. Poder de policía. Jurisprudencia. Córdoba: Advocatus, 2001.

BOSSIÉ, Florencia. Censura a los libros en la ciudad de La Plata durante la última dictadura militar (1976-1983): Una experiencia de investigación. I Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, 6-7 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. In: *Actas [...]*. La Plata: UNLP-FAHCE. Departamento de Bibliotecología. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.764/ev.764.pdf. Acesso em: 20 nov. 2025.

BOURDIEU, Pierre. *Algunas propiedades de los campos: campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadratta, 2004.

BOURDIEU, Pierre. La censura. In: *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990, p. 115-118.

BURTON, Guillermo; AIMETTA, Jorge; SARMIENTO, Laura. *La calificación cinematográfica en la República Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1995.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 1997.

CÁCERES MATEUS, Sergio Armando. El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934-1942. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, v. 16, 2011.

CAIMARI, Lila. *Perón y la Iglesia Católica*. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955). Buenos Aires: Ariel, 1994.

CALLADO, Antônio; FIGUEIREDO, Cláudio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas*, Ilhéus, UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

CAMPO, Javier. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio. *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor / Universidad de Alcalá, 2005.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio. Causas y razones de una ley (1947). *Instituto Superior de Cine y Artes*, 2005, p. 91-115.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio. El estado y el cine argentino: apuntes para la reflexión. *La mirada cautiva*, Buenos Aires, ano 1, n. 2-3, jun. 1999, p. 29-49.

CANELO, Paula. *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983): a 40 años del golpe de Estado*. Buenos Aires: Edhasa, 2016.

CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e indústrias culturais no Brasil, Argentina, Chile e Uruguai (1964-1984)*. Porto Alegre: Editora UFRGRS, 1989.

CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común: la naturalización de la violencia*. Siglo Veintiuno Editores, 2015.

CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira*. 2013. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/70627250-b78e-42ba-99e0-65e599e60e96>. Acesso em: 15 nov. 2025.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2002.

CAROCHA, Maika. Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

CARVALHO, Julia. *Amordaçados: uma história da censura e de seus personagens*. Barueri: Manole, 2013.

CATANI, Afranio M.; SOUZA, Jose Inacio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CERNADAS LAMADRID, Juan Carlos; HALAC, Ricardo. *La censura*. Buenos Aires: Perfil, 1986.

CERNADAS LAMADRID, Juan Carlos; HALAC, Ricardo. *La censura*. Buenos Aires: Perfil, 1986.

CHAVES, Geovano Moreira. A Legião da Decência e a cruzada cinematográfica católica no Brasil. In: ENCONTRO REGIONAL ANPUH MG, v. XVIII, 2012, Mariana. *Anais [...]*. Mariana: Anpuh, 2012, p. 1-10.

COLAUTTI, Carlos. *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación Instituto de Estudios Legislativos, 1983.

COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra (Argentina e Brasil, 1914-1939)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

COSSE, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2006.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

CRENZEL, Emilio. *La historia política del nunca más*: la memoria de las desapariciones en la argentina. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

CRENZEL, Emilio. El Operativo Independencia en Tucumán. In: ORQUERA, Fabiola (Org.). *Ese ardiente Jardín de la República*: formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975. Córdoba: Alción Editora, 2010.

CRENZEL, Emilio. *El Tucumanazo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

D'ANTONIO, Débora Carina. Derechos humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Tensões Mundiais, World Tensions*, v. 6, n. 11, 2010. <https://doi.org/10.33956/tensoesmundiais.v6i11.656>. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/656>. Acesso em: 20 nov. 2025.

DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os Estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia Das Letras, 2016.

DARNTON, Robert. *De la censure*. Essai d'histoire comparée. Paris: Editions Gallimard, 2014.

DE CASASBELLAS, Ramiro. Ya tiene censor el pueblo. *Primera Plana*, p. 60-63, 25 fev. 1969.

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

DE LAS CARRERAS DE KUNTZ, Maria Elena. El control del cine en la Argentina. *Foro político*. Revista del Instituto de Ciencias Políticas “Manuel V. Ordóñez”, Buenos Aires, v. XIX, p. 7-29, 1997.

DE RIZ, Liliana. *História argentina*: la política en suspenso, 1966-1976. Buenos Aires: Paidós, 2000.

DE RIZ, Liliana. *Retorno y derrumbe*: el último gobierno peronista. México: Folios, 1981.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

DI NÚBILA, Domingo. *La época de oro*: historia del cine argentino 1. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

DI STEFANO, Roberto; ZANATTA, Loris. *Historia de la iglesia argentina*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 2000.

DI TELLA, Torcuato S. *História social da Argentina contemporânea*. 2. ed. Brasília: Funag, 2017.

DONGHI, Tulio Halperin. *El espejo de la historia*: problemas argentinos y perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.

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

DRI, Rubén. *Proceso a la Iglesia argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

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

ESPAÑA, Carlos. El proyecto de Aries cinematográfica. In: ESPAÑA, Carlos (Ed.). *Cine argentino*: modernidad y vanguardias. 1957/1983. V. 1. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 300-323.

ESQUIVEL, Juan Cruz. *Igreja, estado e política*: estudo comparado no Brasil e na Argentina. Santuário, 2013.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Taica, 1975.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina*: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Editora 34, 2004.

FELD, Claudia; FRANCO, Marina (Org.). *Democracia, hora cero*. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

FELDMAN, Simón; MAHIEU, Agustin; ALSINA THEVENET, Homero. *Violencia y erotismo*. Constantes en el cine de todas las épocas. Buenos Aires: Cuarto Mundo, 1975.

FELITTI, Karina. La pantalla se calienta. El cine argentino de los '60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

FERREIRA, Carlos. *Por un cine libre*. Buenos Aires: Corregidor, 1983.

FERREIRA, Fernando. *Luz, cámara... memoria*. Una historia social del cine argentino. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

FERREIRA, Fernando. *Una historia de la censura*. Violencia y proscripción

en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires: Norma, 2000.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2.ed. rev e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: *1964-2004: 40 anos do golpe*: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 71-79.

FINCHIELSTEIN, Federico. *Orígenes ideológicos de la “guerra sucia”*: fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Censura en España, Brasil y Portugal*: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n. 30, 2005, p. 1-30.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado*: a censura e a repressão aos músicos — Brasil e Portugal nas décadas de 1960 e 1970. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp). Assis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/7f7217e0-3f8a-4b89-8548-b5ec19211eb3>. Acesso em: 20 nov. 2025.

FRANCO, Marina. *El exilio*: argentinos en francia durante la dictadura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

FRANCO, Marina. La “seguridad nacional” como política estatal en la Argentina de los años 70. *Antíteses*, [S. L.], v. 2, n. 4, p. 857-885, 2009. <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2009v2n4p857>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/2752>. Acesso em: 30 jan. 2026.

FRANCO, Marina. *Un enemigo para la nación*. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-76. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

FRANCO, Marina; RAMÍREZ, Hernán. *Ditaduras no cone sul da América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FUNES, Patricia. Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado. *Dimensões – Revista de História da Ufes*, Vitória, n. 19, 2007, p. 133-155.

GARCIA, Miliandre. “Contra a censura, pela cultura”: a construção da unidade teatral e os atos de resistência cultural. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 23, jul.-dez. 2011, p. 103-121.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1988). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, jul./dez. 2010, p. 235-259. Doi: <https://doi.org/10.1590/2237-101X011021013>. Dispo-

nível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/R5RCGsSyFzP7PXmVtjNNBB-C/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2025.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, maio/ago. 2016, p. 357-398.

GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam*: teatro e censura na ditadura militar (1964-1988). 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

GETINO, Octavio. *Cine argentino*. Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

GILLESPIE, Richard. *Soldiers of Perón*. Argentina’s Montoneros. Oxford: Clarendon, 1982.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*: arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

GOCIOI, Judith; INVERNIZZI, Hernán. *Cine y dictadura*: la censura al desnudo. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

GODET, Martine. *La pellicule et les ciseaux*. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka. Paris: CNRS, 2010.

GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina nos anos 1960* (2013)

GOMES, Caio de Souza. “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. <https://doi.org/10.11606/D.8.2013.tde-28062013-130124>. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/>. Acesso em: 31 mar. 2026.

GONÇALO JÚNIOR. *A guerra dos gibis*: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GONZÁLEZ, Roque. Octavio Getino, un referente en la investigación latino-americana de cine y medios audiovisuales. *Revista Geminis*, ano 3, n. 2, 2012, p. 40-58.

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

GUEVARA; Alfredo Antonio; MOLFINO, María del Rosario. La censura y la destrucción de libros en el último gobierno de facto (1976-1983). IV Jornadas de Sociología de la UNLP, 23 al 25 de noviembre de 2005, La Plata. La Argentina de la crisis: Desigualdad social, movimientos sociales, política e instituciones. In: *Memoria Académica*. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6579/ev.6579.pdf. Acesso em: 20 nov. 2025.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados das monarquias católicas e outras connected histories. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 175-195.

HARVEY, 1977, p. 84. [falta referência completa]

INFELISE, Mario. *Libros prohibidos*. Una historia de la censura. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2004.

INSAURRALDE, Andrés. La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación. In: ESPAÑA, Claudio (Ed.). *Cine argentino*. Modernidad y vanguardias, 1957/1983. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 682-727.

INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.

INVERNIZZI, Hernán. *Los libros son tuyos*. Políticos, académicos y militares: la dictadura en EUDEBA. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOI, Judith. *Cine y dictadura*. La censura al desnudo, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

INVERNIZZI, Hernán; GOCIOI, Judith. *Un golpe a los libros*: represión a la cultura durante la última dictadura militar. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

JAMES, Daniel (Org.). *Nueva Historia Argentina*. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

KLAIBER, Jeffrey. *The Church, Dictatorships and Democracy in Latin America*. New York: Orbis Books, 1998.

KNUDSON, Jerry W. Veil of Silence. The Argentine Press in the Dirty War, 1973-1986. *Latin American Perspectives*, v. 24, n. 6, 1997, p. 93-112.

KOSSOY, Boris (Coord.). *Cronologia das artes em São Paulo, 1975-1995*: Quadro Brasil, v. 1. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

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

LENCI, María Laura. La radicalización de los católicos en la Argentina. Pe-

ronismo, Cristianismo y Revolución (1966-71). *Sociohistórica*. Cuadernos del CISH, n. 4, 1998.

LEVÍN, Florencia. *Humor político en tiempos de represión*: Clarín, 1973-1983. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

LEWIS, Paul. *Guerrillas and Generals*. The “Dirty War” in Argentina. Westport: Praeger, 2002.

LIDA, Miranda. *La rotativa de Dios*. Prensa católica y sociedad: El Pueblo 1900-1960. Buenos Aires: Biblos, 2012.

LLORENS, Fernando Ramírez. Censura, campo cinematográfico y sociedad. *Oficios Terrestres*, n. 33, jul.-dez. 2015, p. 77-98.

LLORENS, Fernando Ramírez. *Noches de sano esparcimiento*. La censura cinematográfica en Argentina: 1955-1973. Buenos Aires: Librería Edición, 2016.

LOGGER, Guido. Organização, dificuldades e critérios na censura do CIC. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v. III, n.13, ago./set. 1959.

LOSEY, Joseph. *Censura e cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

LUCHETTI, F.; RAMÍREZ LLORENS, Fernando. Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado. In: CARMAN, Jorge (Ed.). *Cuadernos de cine argentino*. Gestión estatal e industria cinematográfica. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005, p. 11-30.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura*: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In: Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais. XXV Encontro da COMPÓS, UFG, Goiânia, 2016, p. 667-687. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002801273.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2026.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos*: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina). 2013. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2013. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/257>. Acesso em: 30 mar. 2026.

MAINWARING, Scott. *Igreja católica e política no Brasil*: 1916-1985. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MALLIMACI, Fortunato. El catolicismo argentino desde el liberalismo in-

tegral a la hegemonía militar. In: MALLIMACI, Fortunato; CUCCHETTI, Humberto; DONATELLO, Luis. *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: Centro Nueva Tierra-Cehila, 1992, p. 167-365.

MALLIMACI, Fortunato. *El catolicismo integral en la Argentina (1930-1946)*. Buenos Aires: Biblos, 1988.

MALLIMACI, Fortunato; CUCCHETTI, Humberto; DONATELLO, Luis. *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: Centro Nueva Tierra-Cehila, 1992.

MALLIMACI, Fortunato; DI STEFANO, Roberto. *Religión e imaginario social*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

MARANGHELLO, César. “La censura, con nuevo orden legal. Se crea el concepto de atentado contra el estilo de vida nacional”. In: ESPAÑA, Claudio (Ed.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias*. 1957/1983. Vol 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

MARANGHELLO, César. Cine y política: 1957-1960. La situación socioeconómica y el campo cultural entre 1957 y 1960. Creación del Instituto Nacional de Cinematografía. In: ESPAÑA, Claudio (Ed.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias*. 1957/1983. V. 1. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 214-239.

MARANGHELLO, César. El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía en el período. In: ESPAÑA, Claudio (Ed.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias*. 1957/1983. V. 1. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 22-63.

MARANGHELLO, César. La presión de las fuerzas armadas. Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura. In: ESPAÑA, Claudio (Ed.). *Cine argentino: modernidad y vanguardias*. 1957/1983. V. 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 728-759.

MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2009.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. 2. ed. São Paulo: Global, 1980.

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

MAZZEI, Daniel H. Soldados de Perón. Los jóvenes oficiales del Ejército y el Peronismo durante la “Revolución Argentina”. *Nuevo Mundo Nuevos*. Questions du temps présent, [S. l.], set. 2015. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68192>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68192>. Acesso em: 14 jan. 2018.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

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

MILLÁN, Mariano Ignacio. Radicalización y peronización estudiantil durante la “Revolución Argentina” (1966-1971). Un examen crítico a la luz de los casos de Rosario y el Nordeste. *IX Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-034/137.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: Eduff; Goiânia: Editora UFG, 1994.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A política universitária das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras militares em enfoque comparado*. Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

MULEIRO, Vicente. *1976: el golpe civil*. Buenos Aires: Planeta, 2011.

MURARO, Heriberto. La comunicación masiva durante la dictadura militar y la transición democrática en la Argentina, 1973-1986. In: LANDI, Oscar (Org.). *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires: Legasa, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar*. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. Tese (Livre-docência em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática*. São Paulo: Edusp, 2007.

NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina Contemporanea: de Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina. 1955-2010*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo. Veintiuno Editores, 2010.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente (Orgs.). *La historia reciente argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *La dictadura militar: 1976-1983*. Del Golpe de Estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós, 2003.

O'DONNELL, Guillermo. Estado y alianzas en la Argentina, 1956-1976. *Desarrollo Económico*, n. 16, v. 64, 1977.

OBREGÓN, Martín. *Entre la cruz y la espada*. Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

OLIVEIRA, Eliane Braga de; RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, Espírito Santo, v. 12, p. 150-161, jan./jun. 2001.

OLLIER, María Matilde. *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*. Buenos Aires: CEAL, 1986.

OSZLAK, Oscar. *Proceso, crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Ceal, 1986.

OUBIÑA, Jorge. Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983). In: PALADINO, Diana (Org.). *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 69-85.

PAIVA, Aparecida. *A voz do veto: a censura católica à leitura de romances*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.

PAPA PIO XI. *Ubi arcano Dei consilio* [encíclica], 23 dez. 1922.

PAPA PIO XI. *Vigilanti Cura* [encíclica], 29 jun. 1936.

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

PEÑA, Fernando Martín. *Censura cinematográfica en Argentina: 1895-1995*. Buenos Aires, 1998.

PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

PEÑA, Fernando Martín. *Generaciones 60/90*. Cine argentino independiente. Buenos Aires: Malba, 2003.

PEÑA, Fernando Martín. Seminario de mediateca. In: MASSARI, Romina; VALLINA, Alberto; PEÑA, Fernando (Orgs.). *Escuela de cine*. La Plata: Edulp, 2006.

PEÑA, Fernando Martín; FELIX-DIDIER, Paula. Entrevista com Julián Gorodischer. Cuando Mafalda Padeció la censura. *Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires*. 21 mar. 2024. Disponível em: https://buenosaires.gob.ar/gcaba_historico/noticias/cuando-mafalda-padecio-la-censura. Acesso em: 20 mar. 2026.

PÉREZ, José Manuel Santos. *Histórias conectadas: ensaios sobre História Global, Comparada e Colonial na Idade Moderna (Brasil, Ásia e América Hispânica)*. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

PINTO, Julio (Org.). *Ensayos sobre la crisis política argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988. 3 vols.

PINTO, Leonor Estela de Souza. *Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964: le processus de Roda Viva*. Toulouse. U.F.R. Lettres, Langues e Musique, Université Toulouse il le Mirail, 1997.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no Século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Maria Ligia Coelho. América Latina: história comparada, histórias conectadas, história transnacional. *Anuário – Universidad Nacional de Rosario*, v. 24, 2013, p. 9-22.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História*, n. 153, 2005, p. 11-33.

PUCCIARELLI, Alfredo (Org.). *Empresarios, tecnócratas y militares la trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.

PURCELL, Fernando. Cine y censura en Chile: Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945. *Atenea*, Concepción, n. 503, p. 187-201, 2011.

QUADRAT, Samantha. Ditadura, violência política e direitos humanos na Argentina, Brasil e Chile. In: AZEVEDO, Cecilia.; RAMINELLI, Ronald. *História da América: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

RAMÍREZ, Ana Julia. Radicalización y peronización de los universitarios: El caso de la UNLP (1969-1974). *Cuadernos del CISH*, n. 5, Centro de Investigaciones Sociohistóricas, Facultad de Humanidades, UNLP, 1999.

RAMÍREZ LLORENS, Fernando. *Noches de sano esparcimiento: Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973)*. Buenos Aires: Librería, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *La división de lo sensible*. Estética y política. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

REAL, Juan José. *Treinta años de historia argentina*: (acción política y experiencia histórica). 1ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2006.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência*: censura a livros na Ditadura Militar. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

REIS JÚNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas*: Jonathas Serano e a gênese da cinematografia Educativa no Brasil (1889-1937). 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação na PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008. Doi: <http://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.11699>. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=11699&idi=1&rc=1>. Acesso em: 20 nov. 2025.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte*: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiróz. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editôra Ltda., 1971.

RODRÍGUEZ, Laura Graciela. *Católicos, nacionalistas y las políticas educativas en la última ditadura (1976-1983)*. Rosario: Prohistoria, 2001.

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

ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROSA, Seleste Michels da. Censura teatral no Brasil: uma visão histórica. *Literatura e Autoritarismo*, UFSM, v. 14, p. 92-107, jul./dez. 2009. <https://doi.org/10.5902/1679849X73904>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/73904>. Acesso em: 30 mar. 2026.

SABORIDO, Jorge; BORELLI, Marcelo (Org.). *Voces y silencios*. La prensa argentina y la ditadura militar (1976-1983). Buenos Aires: Eudeba, 2006.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SERBIN, Kenneth. *Diálogos na sombra*: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SERVETTO, Alicia. 73/76: el gobierno peronista contra las “provincias montoneras”. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

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

SIDICARO, Ricardo. *Los tres peronismos*: estado y poder económico. 3. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado*: a música popular brasileira sob censura, 1937-45/1969-78. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura*: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Desloca(liza)r o direito*: intercâmbios, projetos partilhados e ações públicas de juristas (Argentina e Brasil, 1917-1943). 2018. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-20032019-115852>. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-20032019-115852/pt-br.php>. Acesso em: 30 mar. 2026.

SIMANCA CASTILLO, Oriell. La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica*, Bogotá, n. 28, 2005, p. 81-101.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2015.

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

SKINNER, James. *The cross and the cinema*: the Legion of Decency and the National Catholic Office for Motion Pictures 1933-1970. Westport: Praeger, 1993.

SLIPAK, Daniela. *As revistas montoneras*: cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

SMERLING, Tamara; ZAK, Ariel. *Un fusil y una canción*: la historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros. Buenos Aires: Planeta, 2014.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado*: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Semear horizontes*: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Fapesp, 2007.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

SOUSA, Jesse Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. *Passagens*. Revista Internacio-

nal de História Política e Cultura Jurídica, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul./dez. 2009, p. 50-64.

SOUZA, Amilton Justo de. *É o meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

SURIANO, Juan (Dir.). *Dictadura y Democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. Tomo 10. (Nueva historia argentina)

TEDESCO, Laura. *Democracy in Argentina: hope and disillusion*. London: Frank Cass, 1999.

TORTTI, María Cristina. Protesta social y “nueva izquierda” en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional. In: PUCCIARELLI, Alfredo. *La primacía de la política*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

TOURIS, Claudia. Iglesia católica, dictaduras y memorias en conflicto en Brasil y Argentina. *Archives de Sciences Sociales des Religions*, [S. l.], n. 170, 2015, p. 97-115.

VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar, 1976/1983*. Rosario: Editora Municipal de Rosario, 2006.

VAREA, Fernando. *El cine argentino en la historia Argentina, 1958- 1998*. Buenos Aires: Ediciones del Arca Editorial, 1999.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VERBITSKY, Horacio. *Doble juego: la Argentina católica y militar*. Sudamericana: Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

VERBITSKY, Horacio. *El silencio: de Paulo VI a Bergoglio: las relaciones secretas de la Iglesia con la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. (Investigación periodística)

VERBITSKY, Horacio. *La mano izquierda de Dios. La última dictadura (1976-1983)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

VERBITSKY, Horacio. *La violencia evangélica*. Sudamericana, Buenos Aires, 2008.

VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2010. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_60ad675ed9c34bb0bf39ac4cd21dc659. Acesso em: 20 nov. 2025.

VIEIRA, Patricia. *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Colibri, 2011.

VIEIRA, Rafael de Farias. *Quando a babá eletrônica encontrou a integração nacional ou uma história da censura televisiva durante a Ditadura Militar (1964-1988)*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/21164>. Acesso em: 20 nov. 2025.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical*. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas, 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

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

ZANATTA, Loris. La política como religión. In: *La larga agonía de la Nación católica: iglesia y dictadura en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015. Kindle.

ZANATTA, Loris. *Perón y el mito de la Nación Católica*. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1943-1946. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

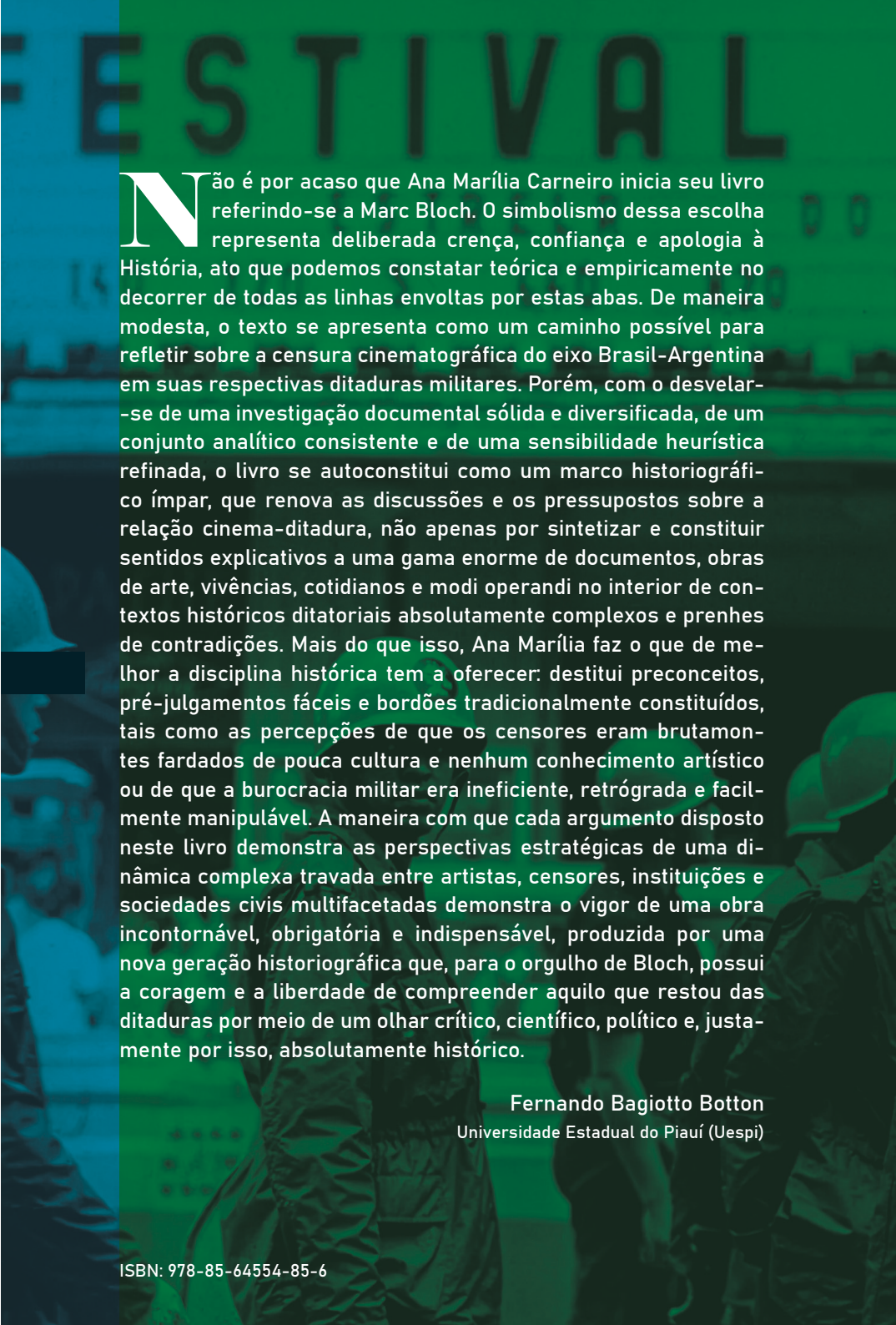
ZEBALLOS, Federico. Bibliotecas y Dictadura Militar. Córdoba, 1976-1983. In: SOLARI, Tomás; GÓMEZ, Jorge (Orgs.). *Biblioclastía: los robos, la represión y sus resistencias en Bibliotecas, Archivos y Museos de Latinoamérica*. BuenosAires: Eudeba, 2008, p. 133-162.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo. “La Iglesia, el cine y la “cuestión Moral” en México, 1930-1960. In: PUENTE LUTTEROTH (Ed.). *Innovaciones y Tensiones en los procesos Socio eclesiales. De la Acción Católica a las comunidades de Base*. México: Universidad del Estado de Morelos. Conacyt y Cehila, 2002, p. 163-183.

Foto: Beto Hektor



ANA MARÍLIA CARNEIRO é mestre, doutora e pós-doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), contemplada com o Prêmio UFMG de Teses (2020) e com a Menção Honrosa no Prêmio Capes (2020).



Não é por acaso que Ana Marília Carneiro inicia seu livro referindo-se a Marc Bloch. O simbolismo dessa escolha representa deliberada crença, confiança e apologia à História, ato que podemos constatar teórica e empiricamente no decorrer de todas as linhas envoltas por estas abas. De maneira modesta, o texto se apresenta como um caminho possível para refletir sobre a censura cinematográfica do eixo Brasil-Argentina em suas respectivas ditaduras militares. Porém, com o desvelar-se de uma investigação documental sólida e diversificada, de um conjunto analítico consistente e de uma sensibilidade heurística refinada, o livro se autoconstitui como um marco historiográfico ímpar, que renova as discussões e os pressupostos sobre a relação cinema-ditadura, não apenas por sintetizar e constituir sentidos explicativos a uma gama enorme de documentos, obras de arte, vivências, cotidianos e modi operandi no interior de contextos históricos ditatoriais absolutamente complexos e preñes de contradições. Mais do que isso, Ana Marília faz o que de melhor a disciplina histórica tem a oferecer: destitui preconceitos, pré-julgamentos fáceis e bordões tradicionalmente constituídos, tais como as percepções de que os censores eram brutamontes fardados de pouca cultura e nenhum conhecimento artístico ou de que a burocracia militar era ineficiente, retrógrada e facilmente manipulável. A maneira com que cada argumento disposto neste livro demonstra as perspectivas estratégicas de uma dinâmica complexa travada entre artistas, censores, instituições e sociedades civis multifacetadas demonstra o vigor de uma obra incontornável, obrigatória e indispensável, produzida por uma nova geração historiográfica que, para o orgulho de Bloch, possui a coragem e a liberdade de compreender aquilo que restou das ditaduras por meio de um olhar crítico, científico, político e, justamente por isso, absolutamente histórico.

Fernando Bagiotto Botton
Universidade Estadual do Piauí (Uespi)