

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Mauro Sérgio Magalhães

A censura ao cinema marginal na ditadura civil-militar brasileira (1968-1974)

Mestrado em História Social

São Paulo

2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Mauro Sérgio Magalhães

A censura ao cinema marginal na ditadura civil-militar brasileira (1968-1974)

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Carla Reis Longhi.

São Paulo

2023

BANCA EXAMINADORA

Para meu pai, Jesus Magalhães (*in memoriam*),
e meu irmão Antônio (Toninho) Magalhães (*in memoriam*)

Minha imensa e total gratidão ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), cujo amparo financeiro possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À professora Carla Reis Longhi, por acreditar na viabilidade do projeto de pesquisa e pelo acolhimento durante a trajetória no Mestrado. Mais que uma professora orientadora, uma querida, valiosa e grandiosa parceira que soube, com paciência, carinho e respeito, estender sua mão amiga nos momentos tensos dessa caminhada. Minha eterna gratidão.

À professora Maria Aparecida de Aquino e ao professor Mauro Luiz Peron, pelo aceite na composição da Banca de Qualificação e pelas valiosas contribuições que engrandeceram e enriqueceram o trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), pelas excepcionais aulas que iluminaram meu universo intelecto-cultural, pelos encantos apresentados sobre essa coisa maravilhosa que se chama “*pesquisa e conhecimento*” e pelo carinho de suas amigas. Agradeço pelas leituras do meu trabalho e sugestões que também engrandeceram e enriqueceram a pesquisa.

À pesquisadora Leonor Estela de Souza Pinto, pela simpatia e atenção nas conversas acerca de seu rico acervo documental no Rio de Janeiro, cujos pareceres de censura dos filmes do cinema marginal me abriram um leque de possibilidades para a ampliação das minhas perspectivas de problematização do trabalho.

A todo o corpo docente e colegas da Especialização Lato Sensu em “*História, Sociedade e Cultura*” da PUC/SP, pelas constantes trocas de ideias nas disciplinas cursadas e amizades construídas.

Ao querido professor Claudinei Cássio de Rezende, pelo aceite na orientação do meu TCC no Lato Sensu. Também soube, com paciência e carinho, no período de pandemia, ajudar na condução do desenvolvimento do projeto de pesquisa para o Processo Seletivo da PUC/ SP e demais Programas de História.

Ao Neville D’Almeida, cineasta de “*Jardim de Guerra*” (1968), entre demais obras seminais do cinema nacional. Por me receber afetosamente e com carinho no Rio de Janeiro na concessão da entrevista que em muito abrilhantou o trabalho.

Ao Adilson Mendes, valioso amigo, historiador e pesquisador de cinema, por intermediar o contato com Neville D’Almeida.

À minha família, pelo inestimável apoio desde os tempos de Lato Sensu até o fim do Mestrado. Com compreensão, respeitaram a minha ausência em momentos de lazer e demais reuniões familiares.

Agradeço especialmente à minha mãe, Antônia Magalhães, mulher guerreira e sábia, que em tantos momentos de tensões ofereceu e oferece seu eterno ombro confortador.

Aos sobrinhos Daniel e Lucas Magalhães, pelo apoio técnico em partes da composição da dissertação nos momentos de dúvida.

A todos os/as amigos/as das disciplinas do Mestrado, pelas ideias, leituras do meu texto e pelos ombros acolhedores nos momentos tensos e de angústia junto aos compartilhamentos de alegria.

À Edinei Pereira, à Wilma Maciel e ao Thiago Moreira, amigos, professores e pesquisadores, pelas leituras e sugestões acerca do embrião do projeto de pesquisa e da dissertação.

Ao Luciano Rocha, amigo, professor, pesquisador e companheiro de aulas no mesmo colégio em que leciono, pela recente amizade e pelas leituras e sugestões concernentes à dissertação.

Ao Fabrício Brito e ao Venâncio Andrade, amigos e professores, pelo incentivo e otimismo desde o meu ingresso no Mestrado.

Ao Rogério Fonseca, ao Olavo Soares e ao Clayton Nascimento, amigos, professores e pesquisadores, pela amizade de longa data, ideias e inspirações que contribuíram para a minha caminhada acadêmica desde os tempos de graduação.

À professora, amiga e pesquisadora Mayara Sobral, pelas ideias trocadas e pelo apoio e carinho prestados na reta final da pesquisa junto às dicas de atalho para o processo de depósito da dissertação.

Às amigas e pesquisadoras Inês Barreto e Renata Piza, pelas trocas de ideias desde os tempos de Especialização Lato Sensu na PUC/SP até a conclusão da dissertação.

Ao Frander Pires, amigo, professor e pesquisador, pelas leituras do embrião do projeto de pesquisa e da dissertação. Agradeço a essa grandiosa pessoa pela companhia e valiosa amizade construída desde o Lato Sensu na PUC/SP até o mestrado, pelas excepcionais resenhas musicais, cinematográficas e bate-papos acadêmicos, e também por oferecer seu ombro durante vários momentos de tensão e angústia junto ao compartilhamento de alegrias.

Ao Renato Novielo, Nicolas Lima e Rodrigo Archangelo, da Cinemateca Brasileira, pelo acolhimento e simpatia nos períodos de pesquisa nas dependências dessa primorosa instituição.

Ao William Moreira, assistente de coordenação da Pós-Graduação em História da PUC-SP, pelo apoio nas inúmeras vezes em que solicitei ajuda. Sua atenção e paciência foram fundamentais.

A todos/as que esqueci de mencionar, meu muito obrigado.

RESUMO

MAGALHÃES, Mauro Sérgio. **A censura ao cinema marginal na ditadura civil-militar brasileira** (1968-1974). Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

A dissertação intenta analisar a censura emitida pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) a obras relacionadas à corrente cinematográfica denominada “Cinema Marginal”, que atuou no Brasil parcialmente em circuito das salas de cinema no período da ditadura civil-militar brasileira, entre 1968 e 1974. A DCDP, como órgão representativo do aparelho institucional de coerção de obras de arte no país, incluindo as cinematográficas, teve papel fundamental na imposição da censura no Brasil. Por intermédio de um enfoque metodológico, explanando campos mais amplos da censura, com a análise de um vasto corpus documental, abrangendo 81 pareceres arrolados na análise textual e imagética de 19 obras, a pesquisa tem como escopos identificar as naturezas de veto mais frequentes nos pareceres de inúmeros censores e suas ópticas sobre obras cinematográficas marginais, examinar os critérios estabelecidos para que as obras fossem liberadas com cortes, classificadas para público com idade acima de 16, 18 ou 21 anos ou totalmente interditadas, bem como verificar se as obras selecionadas possuíam narrativas textuais, estéticas e visuais semelhantes ou diferentes para que o *modus operandi* da censura fosse diferenciado ou igual com as obras do “Cinema Marginal”. Por fim, a análise se debruça nos mecanismos de censura da DCDP atuantes sobre uma corrente cinematográfica ainda pouco debatida em seu todo – embora obras e cineastas marginais já tenham sido investigados de maneira pertinente, isso se deu de modo mais particular. Portanto, julgam-se relevantes reflexões e mais estudos que contribuam para uma maior valorização e exaltação do “Cinema Marginal” com suas mensagens textuais e imagéticas, corrente cinematográfica reprimida e sufocada pela censura da DCDP na ditadura civil-militar brasileira, mas que fez (e faz) parte não só da cultura cinematográfica brasileira, como em todo o mundo.

Palavras-chave: censura, cinema marginal, ditadura civil-militar, cultura

ABSTRACT

MAGALHÃES, Mauro Sérgio. **Censorship of marginal cinema in the Brazilian civil-military dictatorship** (1968-1974). Dissertation (Master in Social History), Faculty of Social Sciences, Graduate Studies Program in History, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

The dissertation intends to analyze the censorship issued by the Department of Censorship and Public Diversions (DCDP) to works related to the cinematographic current called “Marginal Cinema”, which operated in Brazil partially in cinema theater circuits during the period of the Brazilian civil-military dictatorship, between 1968 and 1974. DCDP, as a representative body of the institutional apparatus for coercion of works of art in the country, including cinematographic ones, played a fundamental role in the imposition of censorship in Brazil. By means of a methodological focus, explaining broader fields of censorship, with the analysis of a vast documentary corpus, covering 81 opinions listed in the textual and image analysis of 19 works, the research aims to identify the most frequent veto natures in opinions of numerous censors and their perspectives on marginal cinematographic works, examine the criteria established for the works to be released with cuts, classified for audiences over 16, 18 or 21 years old or completely banned, as well as verifying whether the selected works had similar or different textual, aesthetic and visual narratives so that the *modus operandi* of censorship was differentiated or equal to the works of “Marginal Cinema”. Finally, the analysis focuses on the DCDP censorship mechanisms operating on a cinematographic current that is still little debated as a whole – although marginal works and filmmakers have already been investigated in a pertinent way, this happened in a more particular way. Therefore, reflections and further studies are deemed relevant that contribute to a greater appreciation and exaltation of “Marginal Cinema” with its textual and image messages, a cinematographic current repressed and suffocated by the DCDP censorship in the Brazilian civil-military dictatorship, but which did (and is) part not only of Brazilian cinematographic culture, but throughout the world.

Keywords: censorship, marginal cinema, civil-military dictatorship, culture

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Cena de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). O enquadramento aberto para a visão da ação.....	45
Figura 2 -	Cena de <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	45
Figura 3 -	Cena de <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	46
Figura 4 -	Cena cortada, Guerra do Vietnã, em <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	47
Figura 5 -	Cena cortada, movimento feminista na China/ exaltação a Mao Tsé Tung, em <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	47
Figura 6 -	Cena cortada, Ernesto “Che” Guevara, em <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	48
Figura 7 -	Parecer de Wilson A. de Aguiar, 20 de fevereiro de 1970. Solicita o corte de cenas com imagens e personagens da política externa da época.....	48
Figura 8 -	Cena mantida com diálogo silenciado na versão editada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	50
Figura 9 -	Parecer de Aluysio Muhlethaler, 19 de junho de 1969 (parte 1). <i>Jardim de Guerra</i> concluída como obra subversiva e Neville D’Almeida enquadrado pela Doutrina de Segurança Nacional.....	51
Figura 10 -	Parecer de Aluysio Muhlethaler, 19 de junho de 1969 (parte 2).....	52
Figura 11 -	Parecer de Aluysio Muhlethaler, 19 de junho de 1969 (parte 3).....	52
Figura 12 -	Parecer de Paulo Leite de Lacerda, 15 de setembro de 1969. Opção pela interdição de <i>A mulher de todos</i> (1969).....	57
Figura 13 -	Parecer nº 8 de Wilson Queiroz Garcia, 15 de setembro de 1969. Opção pela liberação para maiores de 18 anos em <i>A mulher de todos</i> (1969).....	58
Figura 14 -	Cena de <i>A mulher de todos</i> (1969). Obra liberada para maiores de 18 anos. O nome de Rogério Sganzerla dividia opiniões na censura.....	59
Figura 15 -	Cena de <i>Sem essa, Aranha</i> (1970). Helena Ignez, Maria Gladys e Jorge Loredó, refletidos pelo espelho. Atrás do elenco, a equipe interagindo com a obra.....	62
Figura 16 -	Cena de <i>Bang Bang</i> (1970), com Paulo César Pereio/Macaco. A câmera refletida pelo espelho. O processo de interação com a equipe em voga.....	63
Figura 17 -	Cena cortada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968), com o personagem de Antônio Pitanga refletindo sobre o racismo no Brasil. O discurso com o olhar direto para a câmera.....	68
Figura 18 -	Cena cortada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). A sequência do discurso.....	69
Figura 19 -	Cena cortada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). Gravação expunha muitos temas que o regime não aprovava.....	71
Figura 20 -	Cena cortada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). Nelson Pereira dos Santos, o interrogador que expõe a gravação para o “subversivo” Edson (Joel Barcelos).....	72
Figura 21 -	Helena Ignez utilizando um preservativo como bexiga ao sair de uma farmácia. O deboche recorrente de Bressane, em <i>A família do barulho</i> (1970).....	74
Figura 22 -	A escatologia presente na personagem de Helena Ignez em <i>A família do barulho</i> (1970).....	74
Figura 23 -	Cena interrompida com um forte ruído de descarga sanitária. O deboche recorrente de Bressane, em <i>A família do barulho</i> (1970).....	75

Figura 24 - Parecer/ Portaria nº 022 de Rogério Nunes, 4 de julho de 1975. A manutenção da interdição em todo o território nacional da obra interdita em 1970. <i>A família do barulho</i> (1970).....	77
Figura 25 - Helena Ignez e Maria Gladys, em <i>A família do barulho</i> (1970). O bissexualismo/ homossexualismo/ lesbianismo visto pelos censores como anomalia e aberração.....	77
Figura 26 - Sequência da cena com Helena Ignez e Maria Glady, em <i>A família do barulho</i> (1970). O bissexualismo/ homossexualismo/ lesbianismo visto pelos censores como anomalia e aberração.....	78
Figura 27 - Helena Ignez e Lilian Lemmert, em <i>Barão Olavo, o horrível</i> (1970). O lesbianismo visto pelos censores como perversão.....	79
Figura 28 - Parecer/ Portaria nº 15 de Rogério Nunes, 10 de abril de 1972. <i>Barão Olavo, o horrível</i> (1970).....	80
Figura 29 - Parecer nº 1 de Aloysio Muhlethaler de Souza, 24 de setembro de 1968. Redução e/ou manutenção de cenas com diálogos silenciados. <i>As Libertinas</i> (1968).....	83
Figura 30 - Cena mantida e diálogo silenciado em <i>As Libertinas</i> (1968). O rapaz pergunta para a moça com o sorvete: “Pode ser uma chupadinha aí, gatinha?”.....	84
Figura 31 - A alegoria de Júlio Bressane, em <i>O Anjo Nasceu</i> (1969).....	86
Figura 32 - A alegoria de Andrea Tonacci, em <i>Bang Bang</i> (1971).....	88
Figura 33 - Sequência da cena. A alegoria de Andrea Tonacci, em <i>Bang Bang</i> (1971).....	89
Figura 34 - Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho, 10 de fevereiro de 1971. <i>Bang Bang</i> (1970).....	90
Figura 35 - As lentes dos óculos refletem o fotógrafo da cena (Tiago Veloso ou Renato Marques), em <i>Bang Bang</i> (1971). O cinema escrachado e debochado como produto alegórico.....	91
Figura 36 - Parecer de José Vieira Madeira, 9 de abril de 1968 (parte 1). Opção pela interdição de <i>Trilogia do terror</i> (1968).....	92
Figura 37 - Parecer de José Vieira Madeira, 9 de abril de 1968 (parte 2). Opção pela interdição de <i>Trilogia do terror</i> (1968).....	93
Figura 38 - A alegoria de Neville D’Almeida, em <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	94
Figura 39 - A alegoria de Neville D’Almeida, em <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	94
Figura 40 - A alegoria de Neville D’Almeida, em <i>Jardim de Guerra</i> (1968).....	95
Figura 41 - Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho, 11 de março de 1971 (parte 1). As alegorias de Luiz Rosemberg como causa de confusão para a censura. <i>O Jardim das Espumas</i> (1970).....	96
Figura 42 - Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho, 11 de março de 1971 (parte 2). As alegorias de Luiz Rosemberg como causa de confusão para a censura. <i>O Jardim das Espumas</i> (1970).....	96
Figura 43 - A metáfora recorrente para o Brasil da época, em <i>O Jardim das Espumas</i> (1970).....	97
Figura 44 - Parecer de Constâncio Montebello, 22 de janeiro de 1970. Apesar da liberação para maiores de 18 anos, o censor viu inúmeras palavras de baixo calão. <i>Meteorango Kid o herói intergalático</i> (1969).....	103

Figura 45 - Parecer de Carlos Lucio de Menezes, 7 de janeiro de 1970. Embora tenha concluído pela não liberação, o censor não viu palavras de baixo calão. <i>Meteorango Kid o herói intergalático</i> (1969).....	103
Figura 46 - O Cristo tropical na transgressão sociorreligiosa, em <i>Meteorango kid o herói intergalático</i> (1969).....	108
Figura 47 - O close e a evidência da transgressão sociorreligiosa, em <i>Meteorango Kid o herói intergalático</i> (1969).....	108
Figura 48 - O uso do entorpecente na transgressão sociocomportamental e cultural, em <i>Meteorango kid o herói intergalático</i> (1969).....	109
Figura 49 - O close e a evidência da transgressão sociocomportamental e cultural, em <i>Meteorango Kid o herói intergalático</i> (1969).....	109
Figura 50 - A rapidez nas cenas e os cuidados com a repressão, em <i>O filho da televisão</i> (1969). As ruas de São Paulo como cenário (Viaduto do Chá). A direção de João Batista de Andrade e a câmera de Jorge Bodansky.....	112
Figura 51 - A rapidez nas cenas e os cuidados com a repressão, em <i>Gamal, o delírio do sexo</i> (1969). Paulo César Pereio nas ruas de São Paulo (Praça Ramos de Azevedo).....	113
Figura 52 - A rapidez nas cenas e os cuidados com a repressão, em <i>Gamal, o delírio do sexo</i> (1969). Gamal (Lorival Pariz) em local não identificado.....	114
Figura 53 - Parecer de Carlos Lucio de Menezes, 5 de julho de 1971. Notificação convidando a produção de “Audácia” para esclarecimentos sobre a obra e suas mensagens. <i>Audácia, a fúria dos desejos</i> (1970).....	120
Figura 54 - Cena do episódio <i>A badaladíssima dos trópicos x Os picaretas do sexo</i> . Reichenbach e o cinema sintaxe. Banana Macaco (ator: Palito) no discurso: “Que nada, roteiro a gente usa é com papel higiênico!” <i>Audácia, a fúria dos desejos</i> (1970).....	121
Figura 55 - Cena do episódio <i>A badaladíssima dos trópicos x Os picaretas do sexo</i> . Reichenbach e o cinema sintaxe. Cena de Paula Nelson (atriz: Maria Cristina Rocha) no discurso: “Olha, o negócio é fazer filme péssimo!” <i>Audácia, a fúria dos desejos</i> (1970).....	121
Figura 56 - Cena do episódio Amor 69. Antônio Lima e o cinema sintaxe. Personagem/ ator não identificado. A difícil compreensão e a confusão na óptica censória. <i>Audácia, a fúria dos desejos</i> (1970).....	122
Figura 57 - Cena cortada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). A atriz Maria do Rosário e a alusão à Guerra Fria.....	135
Figura 58 - Cena cortada de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). A atriz Maria do Rosário e alusão à Guerra Fria.....	135
Figura 59 - A emoção de Neville ao lembrar a censura e o silenciamento de <i>Jardim de Guerra</i> (1968) e de si mesmo junto ao abandono de todos que lhe viraram as costas.....	140
Figura 60 - Entrevista com Neville D’Almeida, cineasta de <i>Jardim de Guerra</i> (1968). Rio de Janeiro, 19 nov. 2022.....	143

LISTA DE SIGLAS

AI- Ato Institucional

ABC- Santo André, São Bernardo e São Caetano (municípios paulistas)

CEC- Centro de Estudos Cinematográficos

CEMICE- Centro Mineiro de Cinema Experimental

CENIMAR- Centro de Informações da Marinha

CIA- Central Intelligence Agency

CIE- Centro de Informações do Exército

CISA- Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica

CNBB- Confederação Nacional dos Bispos do Brasil

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CPC- Centro Popular de Cultura

CSC- Conselho Superior de Censura

DCDP- Divisão de Censura de Diversões Públicas

DFP- Departamento de Polícia Federal

DOI/CODI- Departamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna

DOPS- Departamento de Ordem Política e Social

DSN- Doutrina de Segurança Nacional

CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

ESC- Escola Superior de Cinema São Luiz

ESG- Escola Superior de Guerra

IBAD- Instituto Brasileiro de Ação Democrática

IPES- Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

IPM- Inquérito Policial Militar

ISEB- Instituto Superior de Estudos Brasileiros

LSN- Lei de Segurança Nacional

MAM- Museu de Arte Moderna

MPB- Música Popular Brasileira

OBAN- Operação Bandeirante

PUC/SP- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

SCDP- Serviço de Censura e Diversões Públicas

SESC- Serviço Social do Comércio

SNI- Serviço Nacional de Informação

UNE- União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I – REPRESSÃO, CENSURA E RESISTÊNCIA.....	34
1.1 A COMPOSIÇÃO DA REPRESSÃO.....	38
1.2 A ESTRUTURA CENSÓRIA E OS CENSORES.....	41
1.3 RESISTÊNCIA CINEMATOGRAFICA MARGINAL.....	60
CAPÍTULO II – CINEMA MARGINAL, PRESENTE! CENSURA EM PROFUNDIDADE E RESISTÊNCIA EM CONTINUIDADE.....	66
2.1 CENSURA <i>VERSUS</i> ALEGORIA: EIS A QUESTÃO.....	82
CAPÍTULO III – CENSORES E CINEASTAS: MUNDOS OPOSTOS.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	128
ANEXOS.....	134

INTRODUÇÃO

Cinema sempre foi uma paixão, um veículo de comunicação que prende minha atenção desde meados dos anos 1990. O ato de me deslocar de minha casa para ir a uma sala de cinema e ver um filme já era uma grande e prazerosa sensação. Presenciar um filme pelo qual nutrisse grande apreço em um canal de televisão também trazia essa sensação.

Em um primeiro momento, o ato de ver um filme consistia numa mera visualização de imagens distribuídas entre filmes de aventura, romances, guerra e demais gêneros, pois ainda não estava familiarizado com observações mais apuradas no sentido de perceber as mensagens embutidas nas obras fílmicas, os diálogos e simbologias que o cinema estabelecia com o público. Ainda a partir dos anos 1990, devido a contatos e sugestões de amigos, comecei a frequentar mostras de cineclubes e salas especiais para ver filmes fora do circuito comercial.

Foi a partir da prática da cinefilia¹ que comecei a perpetrar olhares mais atentos sobre os filmes e dialogar, além dos roteiros e da estética das cenas, com o visual implícito ou a “invisibilidade do visual” (BURKE, 2017, p. 18).

No período de graduação, no curso de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, cursávamos a disciplina de História Contemporânea II. Nessa disciplina pude me aprofundar nas análises dos filmes que o professor nos apresentava com o objetivo de realizarmos reflexões acerca da República de Weimar, em consonância com o florescimento político-cultural da Alemanha entre os anos 10 e 20 do século XX. As reflexões iam além do debate sobre os filmes, passando justamente pelas discussões sobre os textos indicados.

Esse relacionamento de filmes com a literatura historiográfica foi o que me incentivou cada vez mais a me debruçar sobre tal parceria. Após a conclusão da graduação, estendi-me aos estudos de História e Cinema, participando como ouvinte de seminários, palestras e oficinas. Na especialização Lato Sensu na própria PUC/SP e demais eventos, pude amadurecer cada vez mais as análises da relação dessas áreas. Nesse caminho fui adquirindo uma bibliografia que ampliou (e continua ampliando) minhas reflexões como historiador/pesquisador, assim como o processo de ver e “ler” filmes.

Como desde meados dos anos 2010 eu já tinha uma ideia mais consolidada no esforço em compreender o cinema e suas relações com a história, pensá-lo a partir de seus diálogos com os sujeitos e suas tensões explícitas e/ou implícitas e demais elementos nesse viés artístico,

¹ Apreciação pelo cinema e interesse demonstrado por tudo aquilo que se relaciona com a sétima arte.

minhas inquietações tomaram uma dimensão maior, colocando-me em uma condição de pesquisador, de buscar entender a relação da arte como instrumento histórico-político.

Por conseguinte, penso que o cinema, com suas mensagens, representações e provocações perante as sociedades, a política, a cultura, a história e seus sujeitos, ainda se constitui em processo inacabado, o que permite oferecer grande contribuição para a academia. Eduardo Morettin aponta para a historicidade do filme e sua legitimidade documental quanto às análises de suas estruturas e tensões internas dos sujeitos e grupos contidos na obra fílmica: “[...] aceita-se a ideia de que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é apreendida pelo filme e percebida, por sua vez, somente pelo historiador.” (CAPELATO et al., 2007, p. 42) Embora Morettin aponte para essa reflexão da exclusividade do historiador acerca da análise fílmica, penso que outros olhares contribuam para a historicidade fílmica. Sociólogos, geógrafos, filósofos e demais profissionais enriquecem com suas parcelas o debate de tais reflexões.

Portanto, tais inquietações me levaram à pesquisa acadêmica para tratar de uma questão ainda muito intrigante condizente com meu tema de pesquisa: a censura ao cinema marginal na ditadura civil-militar que se solidificou após o Ato Institucional número 5 (AI-5), em dezembro de 1968, seus desdobramentos e impactos, bem como a lógica e os significados que, a partir da óptica censória do aparelho institucional ligado ao órgão governamental, como a Divisão de Censura e Diversões Públicas, legitimaram tais atuações da instituição sobre o cinema. Tais inquietações já serão discutidas no primeiro capítulo, ou seja, a censura ao cinema marginal intercruzando as ações do corpo censório da DCDP a partir de 1968 no pós-AI-5.

Partindo dessa perspectiva, pretende-se analisar obras fílmicas pertencentes à corrente cinematográfica do cinema marginal² – corrente essa que teve amplas inspirações na *Nouvelle Vague*, corrente cinematográfica que, em uma tradução literal, significa “nova onda”, termo usado inicialmente entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, na França, por um grupo de críticos cinematográficos que posteriormente tornaram-se cineastas, a exemplo de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, entre outros, integrantes da popular revista francesa de crítica de cinema *Cahiers du Cinéma* (*Cadernos de Cinema*).

A *Nouvelle Vague* se impôs como a reiteração de um princípio do Neorealismo: usar o cinema como ferramenta de transformação do mundo. O diferencial dos franceses estava em

² Cinema Marginal (também chamado de *Cinema de Invenção*, *Cinema Marginalizado*, *Cinema de Experimento*, *Cinema Subterrâneo*, *Cinema Underground* e *Cinema Udigruði*) foi uma corrente cinematográfica brasileira que se propagou pelo país de maneira mais coesa entre meados de 1968 e 1973. Caracterizou-se como um cinema em contraponto ao *Cinema Novo* dentro da conjuntura político-cultural no final dos anos 60, tendo como principais produtoras a Boca do Lixo, em São Paulo, e a Belair Filmes, no Rio de Janeiro.

não buscar apenas a renovação do mundo através do cinema, como também sintonizar sua arte com as inquietações contemporâneas.

Os jovens cineastas criticavam a maneira como o cinema clássico era usado para forçar o público a aceitar um tipo de linha narrativa tradicional. Os filmes de época, adaptados de clássicos da literatura, eram muito aclamados em festivais de cinema na França e considerados “intocáveis” pela crítica.

No entanto, os autores da “nova onda” propunham um cinema de vanguarda, empregando novas técnicas estilísticas de direção e sem depender de grandes orçamentos para a produção. Os filmes da Nouvelle Vague apresentavam métodos de expressão sem precedentes no cinema, como longos planos-sequência, diálogos improvisados e falta de continuidade. Além disso, exploravam temas existenciais, como as preocupações do indivíduo e a aceitação do absurdo da experiência humana. Muitos dos longas-metragens da Nouvelle Vague francesa foram produzidos com orçamentos bastante reduzidos, frequentemente gravados em apartamentos ou quintais de amigos, usando pessoas conhecidas do diretor como integrantes da equipe de filmagem. Os cineastas também eram obrigados a improvisar no que diz respeito ao equipamento. Como o custo da película cinematográfica era muito alto, as formas de economizar acabaram se transformando em inovações estilísticas. Lembremos também que outros países passaram por períodos com obras cinematográficas influenciadas pela estrutura da Nouvelle Vague francesa, a exemplo do Japão com Nagisa Oshima e da antiga Tchecoslováquia com Milos Forman entre as décadas de 1960 e 1970.

Portanto, a perspectiva de análise da censura ao cinema marginal em face das ações do corpo censório da DCDP a partir de 1968 direciona-se a essa corrente cinematográfica em seus aspectos históricos, buscando-se observar o contexto sociopolítico que motivou sua produção e o que dela derivou como documentos artísticos e históricos, assim como avaliá-la como fonte histórica, historicizar sua importância como corrente cinematográfica para a problematização da censura no Brasil. Para tal, o recorte temporal foca o período entre os anos de 1968 e 1974, aproximadamente.

No âmbito político, em 1968, a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) concedia amplos poderes ao poder executivo concernentes a uma censura amplamente aprofundada no país sob duas frentes. A primeira, pelo viés burocrático, como aponta Creuza Berg:

A censura na vigência do regime militar se deu de duas maneiras. Uma era a burocrática baseada em leis e decretos, na qual incluímos a censura

exercida pela DCDP³ (Divisão de Censura e Diversões Públicas), formulada segundo os princípios da ESG⁴ (Escola Superior de Guerra), com ênfase na “Segurança Nacional”, na qual percebemos dois níveis: um preventivo (censura prévia) e outro punitivo (processos judiciais). (BERG, 2002, p. 121)

E uma segunda sob o viés da coerção em paralelo ao caráter burocrático:

Ao lado desta, havia ainda uma outra censura de caráter coercitivo, exercida por terroristas de extrema direita ligados à ala radical do Exército e pela polícia, sobretudo civil, ligada ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). (BERG, 2002, p. 121)

O ano de 1974 sintetiza o período de transição governamental na presidência da república, com a substituição de Emílio Garrastazu Médici por Ernesto Geisel. Com Médici, o país experimentou níveis de crescimento com recursos destinados à expansão da infraestrutura e indústria, que se expandiu, originando novos postos de trabalho. Por outro lado, essa mesma época de euforia econômica também foi marcada pelo auge da violência empregada contra os opositores do regime. Prisões, torturas e assassinatos se avolumaram contra as oposições. No campo e nas cidades, o aparelho repressivo se sofisticava com o desenvolvimento de centros de informações e operações que comandavam o levantamento de investigações contra tais movimentos. Com Geisel, o país passou por um período de transformações não apenas no cenário político nacional, com o processo de “redemocratização” ou, como o próprio presidente preferiu chamar, de “distensão”, ou seja, o retorno do país para uma democracia segura, gradual e lenta.

Entretanto, foi um momento marcado por intensas manifestações populares, principalmente na segunda metade dos anos 1970, a exemplo das greves e reivindicações de trabalhadores metalúrgicos e outros setores em São Paulo e no ABC paulista. Observa-se que a conjuntura econômica também se alterou na década de 1970, pois, passado o período de grandes investimentos de capital internacional no país, o “milagre brasileiro” findou-se e a crise econômica intensificou-se após a crise internacional do petróleo. Nos anos posteriores, o Brasil vivenciou um momento de altas taxas de juros e de arrocho salarial, acompanhados de um alto índice de desemprego. Como se não bastasse o descontentamento das classes baixas, as classes médias também foram atingidas pela crise.

³ Divisão criada oficialmente em 1972 sob a sigla DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas), porém anteriormente a essa data utilizava a nomenclatura SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas), desde sua criação, em 1945, no governo de Getúlio Vargas.

⁴ Instituição criada em 1949, integrada ao Ministério da Defesa do Brasil.

O ano de 1974 é também uma data-limite aproximada (em linhas gerais) para a compreensão do período que abrigou o cinema marginal com suas obras, propostas políticas, estéticas, narrativas e de maior coesão entre os cineastas dessa corrente cinematográfica, conforme Fernão Ramos:

1968 foi escolhido por ser o ano em que começam a ser produzidos os primeiros filmes considerados “marginais” a exemplo de “Câncer” de Glauber Rocha, “Hitler no III mundo” de José Agripino de Paula, “Jardim de Guerra” de Neville d’Almeida, e “O Bandido da Luz Vermelha” de Rogério Sganzerla [...] No entanto, 1973 parece definir com mais precisão a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso. (RAMOS, 1987, p. 12-13)

Para a pesquisa é adotada a terminologia “civil-militar”. Sabe-se que consiste em um conceito que suscita muitos debates na academia, tanto no que se refere ao Golpe de 1964 como à extensão dos militares pelas décadas de 1960 e 1970. Como aponta o historiador Carlos Fico (jan./abr. 2017):

Há relativa variedade de usos: Eliézer Rizzo de Oliveira falou em “movimento político-militar” em seu livro de 1976; Marcelo Ridenti, em 1993, já usava a expressão “golpe civil-militar”, antes do posicionamento mais insistente de Daniel Reis Filho, e adotou “regime civil-militar” em publicação de 2003; João Roberto Martins Filho preferiu “golpe político-militar” no livro clássico de 1987; a historiadora marxista Virgínia Fontes reforça a opção de Dreifuss com a expressão “ditadura empresarial-militar” e alguns autores preferem deixar como está, chamando a ditadura de militar.

Porém, há um reconhecimento, em concordância com Carlos Fico, de que tal conceito de “ditadura civil-militar”⁵, contemplando os anos posteriores ao Golpe até o fim dos anos 1970 e início dos 80, isenta os militares de suas responsabilidades:

O regime subsequente foi inteiramente controlado pelos militares, de modo que adjetivá-lo em ressalva (“foi militar, mas também civil” ou empresarial ou o que seja) é supérfluo e impreciso – além de ter, como tudo mais em História do Tempo Presente, imediata implicação política: nesse caso, justamente por causa dessa adversatividade, a conotação é de redução da responsabilidade dos militares. (FICO, jan./abr. 2017)

⁵ Embora nas décadas de 1960 e 1970 e na primeira metade da década de 1980 houvesse um domínio de militares no governo, esta pesquisa trabalhará com o conceito “civil-militar” por entender que a problemática da censura sob o viés artístico também sofreu influência e apoio civil, a exemplo das pressões de setores sociais como a família brasileira de linha conservadora junto às classes média e alta e de departamentos associados aos militares, a exemplo das Polícias Civil e Federal.

Portanto, a pesquisa inclui o “civil” ao analisar a censura na ditadura pelo viés artístico, como aponta Berg:

Militares aliados às elites, com os Estados Unidos, por intermédio da CIA, muitas vezes direcionando o processo, elaboram uma censura destinada a filtrar a produção artística, os meios de comunicação e as diversões públicas. (BERG, 2002, p. 76)

Prosseguindo com esse raciocínio, completa:

A Segurança Nacional é a linha mestra que determina os rumos da censura e, em última instância, os da doutrina da ESG. O que nas manifestações artísticas poderia ameaçar essa segurança? É diante desta questão que encontramos a participação civil. A censura prévia esteve por todo o tempo norteada por regras de uma moral dada pela sociedade civil: uma moral que reprime o sexo e utiliza-se do cristianismo, identificado com o catolicismo, para execrar o inconveniente “comunismo ateu”. (BERG, 2002, p. 76)

Sabe-se que a censura, problemática da pesquisa, consiste em elemento antigo no Brasil. Fez-se presente, basicamente, em toda a extensão do século XX. Pode ser percebida por meio do teatro com Miliandre Garcia (2008), no cinema com Inimá Simões (1999) e na MPB com Marcos Napolitano (2001), entre outros vieses artísticos.

Com o cinema marginal não foi diferente: obras submetidas a censura e vetadas parcial e/ou integralmente, privando o contato com a sociedade. Em um processo de verificação de estudos sobre a censura na ditadura civil-militar imposta ao cinema marginal realizados nos programas de História de inúmeras universidades no país, foram constatados trabalhos importantes via Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e catálogo de Teses e Dissertações CAPES. Dois deles estão ligados ao Programa de História da PUC/SP, ambos acerca da interpretação sobre a cidade de São Paulo e suas “fronteiras socioeconômicas” por meio das imagens do cineasta Ozualdo Candeias (TELES, 2006; SILVA, 2019).

Outra parte dos estudos sobre essa corrente cinematográfica e a própria censura pode ser encontrada nos programas de pós-graduação em Cinema, Relações Internacionais e Comunicação. A respeito do cinema, destacam-se trabalhos ricos. Um deles, produzido na Escola Superior do Audiovisual da Universidade de Toulouse, acerca do cinema brasileiro e os impactos da censura entre 1964 e 1985 (PINTO, 2001). No programa de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo, reflexões sobre moral e bons costumes acerca da política sexual da ditadura brasileira (QUINALHA, 2017). No campo da Comunicação, um

trabalho que versa sobre perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (UCHÔA, 2013).

Entre os artigos e demais produções, emerge uma série de contribuições: sobre o cineasta Olney São Paulo e a produção nacional popular entre 1950 e 1960 (RIOS, 2012); sobre resistência cultural entre 1964 e 1985 (MATHIAS, 2019).

Por conseguinte, constata-se a legitimidade e a pertinência desta pesquisa no sentido de contribuir para a análise dos mecanismos de censura por meio do que foi vetado, pensar a cultura política do país, o que se perseguiu, o que se proibiu, analisar o posicionamento autoritário governamental com relação à própria lógica e aos significados da censura junto à oposição, examinar a criticidade e as lutas do cinema marginal acerca do regime, estabelecendo diálogos com as fontes escritas, fílmicas e a historiografia em relação a um período impactante da História do país. Uma corrente cinematográfica de grande importância para a história e cultura brasileiras, tanto a partir de sua época de atuação como em suas influências sobre a cinematografia nacional atual.

Como me reporto ao cinema e às minhas experiências vividas desde os anos 1990 no início desta introdução, é válido lembrar que, assim como a pintura e a fotografia, o cinema possui suas linguagens, seus sentidos e suas representações, compondo elementos que carregamos no decorrer da vida. Elementos que nos impactam e variam de acordo com a obra a que assistimos. Nesse sentido, levando em conta que a arte possui uma ligação com a cultura, o cinema trabalha com essas conexões e mensagens em relação a quem o aprecia, como reflete Stuart Hall:

Afinal, a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. Mas o que isso quer dizer? O que a representação tem a ver com cultura e significado? Um uso corrente do termo afirma que: “Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas”. (HALL, 2016, p. 31)

A partir dessa perspectiva, se o cinema opera com uma representação e uma linguagem discursiva, esses mecanismos também operam com representações por meio das consequências dos sujeitos, dos objetos, cenários e das próprias relações de poder expressas na obra fílmica. Nesse sentido, conclui Hall:

A abordagem *discursiva* se concentra mais nos *efeitos e consequências* da representação- isto é, sua “política”. Examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades

e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. (HALL, 2016, p. 27)

Seguindo essa linha, o cinema marginal, com suas obras, cineastas, roteiros, cenas, locações, objetos, diálogos e sons, produziu seus discursos levando em conta reflexões sobre certo tempo-espaço, um período da história recente do país, transitando em meio aos acontecimentos políticos e sociais de sua época, num eixo alinhado com a própria história cultural. Aponta Roger Chartier que:

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Desse modo, a pesquisa se detém em duas frentes: a perspectiva de representação de Hall quanto à análise dos sujeitos, objetos e simbologias explícitas e implícitas na obra fílmica; e a perspectiva da história cultural presente em Chartier, quanto às tensões e aos conflitos político-sociais e culturais existentes a partir de uma realidade temporal exposta na obra fílmica.

Uma vez que várias obras sofriam censura, e por vezes novas cópias editadas eram enviadas para apreciação em Brasília, uma rotatividade de censores era notada. A produção analítica das fontes escritas (pareceres governamentais sobre as obras selecionadas) se mostra de suma importância, pois serve de apoio para pensar a censura de forma mais ampla e detalhada (lógica e o significado da censura) em relação às naturezas do veto. No levantamento dos pareceres que foi feito para uma descrição analítica mais apurada acerca dos 19 filmes do cinema marginal arrolados em uma periodização entre 1968 e 1974, aproximadamente, foram identificados 53 censores (entre técnicos, chefes e supervisores). Nas análises foi identificado o nome de cada censor por filme⁶ (o número de obras que um censor examinou para emissão

⁶ Para uma visualização mais aprofundada sobre os censores, segue lista em ordem alfabética com todos os nomes levantados no desenvolvimento analítico dos pareceres: Aldmeriza Riker de Castro; Aloysio Muhlethaler de Souza; Antonio Gomes Ferreira; Augusto da Costa; Avelino G. Amorim; Carlos Alberto Milhomem de Sousa; Carlos A. Molinari de Carvalho; Carlos Lúcio Menezes; Carlos Rodrigues; Cleusa Maria Ferreira Barros; Constâncio Montebello; Correa Lima; Cristiano Fagundes; Domingos Sávio Ferreira; Eni Martins F. Borges; Geová Lemos Cavalcante; Gilberto Hortêncio de Souza; Gilberto Pereira Campos; Gláucia de Lima Baena Soares; Hellê Prudente Carvahêdo; Humberto Ruy de A. Simões; Ivelice G. de Anadrade; J. Antonio S. Pedroso; João Camelier; Joana Silveira Passos; Joanete Maria de Oliveira Farias; José Viera Madeira; Juvêncio Façanha Guedes dos Reis; Luiz Carlos Melo Aucelio; L. Fernando; Manoel F. de Souza Leão Neto; Maria Arlete L. Gama; Maria Aurineide Pinheiro; Maria das Graças Sampaio Pinhati; Maria José Bezerra de Lima; Maria Luiza B. Cavalcante; Myrtes Nabucco de Oliveira Pontes; Odila Geralda Valadares; Onofre Ribeiro da Silva; Osmar Fialho; Paulo Leite de Lacerda; Roberto Antonio Coutinho; Rogério Nunes; Sebastião Minas Brasil Coelho; Teresa Cristina dos Reis Marra; Teresa Cristina dos Reis Sardinha; Teresa Paternostro; Therezinha de Toledo Neves; Valmira Nogueira de Oliveira; Vilma Duarte do Nascimento; Waldemiro Francisco de Souza; Wilson A. de Aguiar; Wilson de Queiróz Garcia.

de algum tipo de veto), as categorizações e subcategorizações censórias por temas⁷ (ver tabulação no Anexo 2), ou seja, a análise de pareceres que infringiam algum tipo de lei e conduta que fosse contra a política do país, questões referentes a ataques ao modelo da família brasileira, entre outros aspectos. Foi realizada também outra descrição analítica acerca do número de pareceres de veto de acordo com as categorias dos filmes. Assim, foi possível levantar o número de documentos de cada filme com algum tipo de veto.

Todos os pareceres, embora estejam disponíveis em sua grande parte no Arquivo Nacional de Brasília, foram obtidos no Rio de Janeiro com a pesquisadora Leonor Estela de Souza Pinto, o que, de grande valia, poupou demais esforços na busca por meio do Arquivo Nacional. Quanto aos filmes, todos eles estão disponíveis via plataformas digitais. Parte deles eu já possuía em mídia física. Cabe também ressaltar que, na busca pelas fontes fílmicas, ficaram sob minha posse as duas versões da obra *Jardim de Guerra*, ou seja, tenho a versão com cortes e a original sem cortes. A escolha dos pareceres e das obras fílmicas perpassou pela apreciação das perspectivas de entendimento da censura e suas significações.

Esse diálogo com as fontes proporcionou várias hipóteses acerca da óptica censória no que se refere à sua própria estrutura, sua lógica e seus significados, conforme abordaremos nos capítulos do estudo. Intercruzou a problemática ao tratar a censura como elemento primordial do aparelho⁸ institucional Serviço de Censura de Diversões Públicas - SCDP (posteriormente denominado Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP), constituído em dezembro de 1968, com a decretação do AI-5, e suas relações com as artes, nesse caso, o cinema.

O cinema marginal vivenciou intensamente a “dinâmica” da censura em fins da década de 1960 início dos anos 70. Foi uma corrente cinematográfica que nasceu na segunda metade da década de 1960, percorrendo a primeira metade dos anos 70 no Brasil, caracterizada por filmes autorais e experimentais que chamavam a atenção para problemas e incoerências do país durante os anos mais violentos da ditadura civil-militar (1964-1985) e ficavam à margem dos circuitos comerciais de exibição. A autoria dos cineastas marginais transcorria pela inserção de suas ideias e visões de mundo nas obras. Ideias de cunho sociopolítico e cultural que eram impressas, muitas vezes, sem um roteiro, sem uma linearidade textual. O experimento tinha como fio condutor a provocação ao espectador, a ruptura estético-visual e sonora, também

⁷ As categorizações temáticas acerca da catalogação e sistematização das fontes foram estabelecidas mediante alguns critérios, por exemplo: (1) Categoria: Sexualidade; Subcategoria: Homossexualidade/ Nudismo; (2) Categoria: Costumes; Subcategoria: Violência física/ criminalidade.

⁸ A pesquisa trabalhará com esse conceito por entender que se adéqua melhor às instituições criadas e/ ou alinhadas com a ditadura. Outro fator se deve ao uso muito convencional na academia, embora *aparato* também seja aceitável.

desagregado de um roteiro formalizado, em outras palavras, cenas, sons, cenários e falas fora de um protocolo convencional de uma obra cinematográfica. Os gêneros eram variados: policial, drama, erótico, comédia e terror. Os filmes, em geral de baixo orçamento, eram produzidos principalmente na Boca do Lixo, centro de São Paulo, e no Rio de Janeiro, pela produtora Belair⁹.

Adeptos desse tipo de cinematografia, jovens cineastas imprimiram novas ideias tanto em estética como em cultura política e social, entre eles Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville D’Almeida, Ozualdo Candeias, José Agripino de Paula, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Andrea Tonacci, entre outros. Esse grupo de cineastas, desapontado com os rumos do cinema novo, observava nele uma postura de traição em relação à sua proposta original, ou seja, de denunciar injustiças sociais para tentar transformar a realidade, a fim de se aproximar do cinema de espetáculo para atingir um público maior. Um exemplo clássico foi a aproximação dos cinemanovistas com a Embrafilme¹⁰, ou seja, era incompatível para os “cineastas marginais” combater e lutar contra a ditadura e ao mesmo tempo receber financiamento de um órgão gerado pela própria ditadura.

O advento do cinema marginal coincidiu com a decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), que inaugurou a fase mais repressiva da ditadura civil-militar. Eram tempos de perseguição: cineastas presos e torturados, com suas casas revistadas, sendo que alguns buscaram exílio na Europa. Com raras exceções, como no caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla, muitos filmes foram barrados nos cinemas comerciais pela censura, exibidos no circuito comercial com cópias editadas, ou apenas em circuitos alternativos e festivais internacionais. Outros foram simplesmente interditados. Tornaram-se *cult* e, de fato,

⁹ A Boca do Lixo é uma região do denominado “centro velho” da cidade de São Paulo localizada no bairro da Luz, em um quadrilátero que inclui a rua do Triunfo, a rua Vitória e adjacências. Tornou-se um reduto do cinema independente brasileiro, desvinculado dos incentivos governamentais. A Belair, produtora de filmes criada no Rio de Janeiro pelos cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, junto à atriz Helena Ignez, entre fevereiro e maio de 1970, produziu sete filmes. Entre eles estão importantes marcos do cinema marginal, como *Copacabana Mon Amour* e *Barão Olavo, o horrível*. Sobre o nome da razão social da produtora de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, há pelo menos duas fontes. Segundo Fernão Ramos, o nome da produtora carioca foi dado por Sganzerla e tem relação com o automóvel conversível homônimo que naquela altura já era considerado ultrapassado, decadente, *kitch*. (RAMOS, 1987, p. 86) Segundo Estevão de Pinho Garcia, muitos também atribuem a escolha ao bairro hollywoodiano Bel Air e ao edifício cabeça de porco localizado na Praia de Botafogo. Ver: GARCIA, Estevão de Pinho. Belair e CAM: Produtoras experimentais no Brasil e na Argentina. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/garcia_estevao.pdf>. Acesso em: 14/07/2022.

¹⁰ Empresa de economia mista estatal brasileira produtora, distribuidora e financiadora total e/ou parcial de obras cinematográficas. Criada em setembro de 1969, percorreu os anos 1970 e 1980 e foi encerrada no início dos anos 1990, no governo Fernando Collor de Mello.

marginais, ainda que essa não fosse, talvez, a intenção dos cineastas, razão pela qual muitos rejeitavam e ainda rejeitam esse conceito.¹¹

A região que recebeu o nome “Boca do Lixo”, cunhado pela imprensa policial nos anos 1940, em alusão à frequência de personagens vistos como marginais (bandidos, prostitutas, boêmios), está localizada nos arredores dos bairros Santa Ifigênia e Luz, no centro da cidade de São Paulo, sendo que a atividade cinematográfica se concentrava no cruzamento das ruas Triunfo e Vitória. Essa área era atrativa pela presença das estações ferroviária e rodoviária em suas imediações, pois a proximidade de terminais urbanos facilitava a logística para envio e recebimento dos filmes. Tais ruas também abrigavam salas e laboratórios fotográficos e de montagem, entre outras demandas técnicas. Portanto, tendo em vista a confluência desses elementos, tratava-se de uma região estratégica. Como aponta Nuno César Abreu:

Um processo de produção cinematográfica que teve lugar num certo período de tempo (anos 70), num espaço determinado (a Boca do Lixo) e, a despeito de suas precariedades e contradições, conseguiu efetivar uma aliança entre seus três vértices- produção, exibição e distribuição. (ABREU, 2015, p. 9)

No final da década de 1960, no contexto da ditadura civil-militar, a corrente do cinema marginal foi desenvolvida, e a “Boca” se tornou um de seus grandes polos de produção. Essa corrente fora gestada no interior do cinema novo e se constituía como uma tendência não completamente dissociada dele, porém distinta por estar à margem dos circuitos de exibição e por ser, com raras exceções, ignorada ou desprezada pelos críticos.

Nesse ponto, vale destacar o hábito presente nos filmes da Belair de intervenção direta dos atores e da equipe com pessoas que passavam nas ruas. Durante os meses em que a produtora se manteve em atividade, foram realizados os longas-metragens “*A Família do Barulho*”, “*Cuidado, Madame*”, “*Barão Olavo, o horrível*” (os três de Bressane), “*Carnaval na Lama*”, “*Copacabana Mon Amour*”, “*Sem Essa, Aranha*” (de Sganzerla), bem como um filme não finalizado em super-8¹²: “*A Miss e o Dinossauro*”. Todos realizados entre fevereiro e maio de 1970.

¹¹ A pesquisa utilizará o conceito “cinema marginal” por entender que se constituiu sob três frentes: oposição aos filmes comerciais de grande estúdio, oposição aos fomentos providos de órgãos da ditadura, filmes produzidos com baixo orçamento sob condições precárias de produção.

¹² O Super-8 foi uma evolução da película 8 mm, com uma superfície maior de imagem. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso tanto entre cineastas profissionais como entre os amadores. Beneficiava-se de uma câmera portátil de baixo custo e fácil de usar. Por outro lado, também demandava revelação e montagem do material filmado. Foi lançado num momento de mudanças sociais e movimentos como a contracultura e a Tropicália. Sobre a história do Super-8 no Brasil, ver: SUPPIA, 2009.

Como corrente cinematográfica criada em 1967 com a obra *A margem*, de Ozualdo Candeias, nasce, entre outras vertentes, de uma relação paradoxal de diálogo e ruptura com o cinema novo¹³, em suas mensagens e modo de fazer cinema, corrente essa fortemente influenciada pelo Neorealismo italiano, que despontara nos anos 1940, caracterizado por histórias sobre a classe trabalhadora filmadas com pouquíssimos recursos. A maioria tratava de temas como as dificuldades econômicas e sociais na Itália pós-Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945). As obras buscavam representar a mudança de mentalidade dos italianos e suas condições de vida, retratando o desespero, a opressão e a desigualdade que eles enfrentavam. Surgiu em uma época cujo principal estúdio de produção cinematográfica italiano era a Cinecittà. Nesse contexto, um grupo de cineastas, a exemplo de Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, resolveu ir às ruas, em locações reais, usando iluminação natural e o mínimo de equipamentos, frequentemente com atores não profissionais, para capturar as histórias da população mais humilde.

Partindo das influências italianas, o cinema novo atingiu seu auge após o golpe civil-militar de 1964 e foi marcado pelo descontentamento de um grupo de cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Júnior, Leon Hirszman, entre outros, com relação às questões políticas e sociais do país. A desigualdade e a opressão faziam parte de um contexto de luta que marcou o cinema novo acerca do Brasil de sua época.

Diante dessa perspectiva, Ella Shohat e Robert Stam, em reflexões sobre o cinema de países do continente africano das décadas de 1960 e 1970, abordam as posições de Frantz Fanon¹⁴ sobre o próprio colonialismo, cuja dinâmica resultava em uma miserabilidade social e política, e que os cineastas do cinema novo procuravam expor:

O colonialismo, para Fanon, “não corresponde apenas para o aprisionamento de um povo [...] Com um tipo de lógica perversa, ele se volta ao passado do povo e o distorce, o desfigura e o destrói”. (FANON apud SHOHAT, STAM, 2006, p. 358)

Desse modo, o cinema novo, influenciado pelo Neorealismo e operando como um cinema autônomo, entrou em processo de ruptura com as chamadas “Chanchadas”¹⁵, que

¹³ Destacado pela sua crítica à desigualdade social, que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970. O cinema novo se formou em resposta à instabilidade política, econômica, cultural, racial e classista no Brasil.

¹⁴ Psiquiatra, ensaísta, filósofo e militante político martinicano (1925-1961). Tornou-se muito influente no campo dos estudos pós-coloniais, da teoria crítica e do marxismo.

¹⁵ Nomenclatura utilizada na indicação de filmes em que predominava um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular. As chanchadas foram comuns no Brasil entre as décadas de 1940 e 1960. Uma das produtoras mais

predominaram entre os anos 1940 e meados dos anos 1960, configurando uma oposição que defendia um cinema autoral e fora dos grandes estúdios influenciados pelos modelos hollywoodianos, a exemplo da Cinédia e da Atlântida, no Rio de Janeiro, e da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, os quais propunham, de forma geral, obras como instrumentos de entretenimento, mesmo que tais estúdios operassem com a lógica de um desenvolvimento técnico e profissional inédito na cinematografia brasileira até então. Contudo, essa ruptura dos cinemanovistas com os grandes estúdios também transitava pelo escopo do desenvolvimentismo, aqui entendido como “modernidade” e “novo” acerca da economia e política social do país, com a entrada de capital estrangeiro para alavancar tal modernidade. Caracterizando uma heterogeneidade, essa ruptura pode ser vista como um processo de alinhamento com esse mesmo desenvolvimentismo dos anos 1950 e meados dos 60, integrado às artes como mecanismo de conscientização e criticidade político-social e, nesse caso, o cinema novo à frente dessa proposta pelo viés da arte cinematográfica.

Pode-se tomar como exemplo desse modelo nacional-desenvolvimentista a criação de institutos como o ISEB¹⁶, mesmo não sendo um espaço com uma composição homogênea, uma vez que seus membros não possuíam a mesma orientação política e de ideias, pois para uma parte ele deveria aceitar uma maior participação do capital estrangeiro no desenvolvimento, enquanto outra parte acreditava que era preciso radicalizar a posição nacionalista. Contudo, o seu surgimento em 1955 (e seria extinto em 1964, com o Golpe Civil-Militar) forneceu bases para que a educação e a cultura tivessem um outro papel na forma de uma conscientização cultural, ao passo que antes, de posse de intelectuais, era apropriada por meio de uma arte popular, porém politizada.

Historicamente, o ISEB iniciou suas atividades quando Juscelino Kubitschek assumiu a presidência da República, momento em que o país acelerava a sua industrialização, com a ampliação dos investimentos privados nacionais e estrangeiros, além do investimento estatal.¹⁷ As lutas internas relacionadas a várias vertentes de pensamento estavam ligadas a uma tentativa de ajustamento entre a proposta de desenvolvimento do ISEB e a política que estava sendo implementada pelo governo JK. Porém, em linhas gerais, o objetivo era atingir um público mais

famosas foi a Atlântida Cinematográfica, descobrindo nos filmes carnavalescos um grande negócio, fazendo muito sucesso entre o público brasileiro nesse período.

¹⁶ Abreviatura dada ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Criado em 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura, gozando de autonomia administrativa e de plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, destinava-se ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e à elaboração de instrumentos teóricos que permitissem o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional.

¹⁷ Para maiores aprofundamentos sobre a política histórico-desenvolvimentista do ISEB, ver: SOUZA, jan./jul. 2010, p. 147-164.

amplo, formado por estudantes e membros de sindicatos e de grupos já identificados com as ideias nacionalistas.

Essa influência do ISEB inserida na cultura popular se mostra gradativa dentro de artes como o teatro e o cinema. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, o cineasta Glauber Rocha e o professor e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes transitam pelas influências isebianas, como aponta Renato Ortiz:

Mas a influência isebiana ultrapassa o terreno da cultura popular, ela se insinua em duas áreas que são palco permanente de debate sobre a cultura brasileira: o teatro e o cinema. É suficiente ler os textos de Guarnieri e de Boal sobre o teatro nacional para se perceber o quanto eles devem aos conceitos de cultura alienada, de popular e de nacional. Fala-se, assim, na necessidade de se implantar um “teatro nacional” em contraposição a um “teatro alienado”. (ORTIZ, 2017, p. 48)

Sob essa óptica, o conceito de alienação remetia a uma arte dramática passiva, um mero entretenimento. Uma arte nos moldes burgueses, que não era desenvolvida pelo povo, para o povo e sobre o povo. Nesse sentido, a arte “deixava” os anos 1950 do desenvolvimentismo para adentrar a década seguinte como uma arte politizada, uma arte vinculada às preocupações sociais do período, porque procurava compreender a cultura nacional, valorizando-a, por exemplo, convertendo-se em um teatro que agia em consonância com os propósitos da esquerda relativamente à ditadura civil-militar a partir do golpe de 1964.

Em relação ao cinema, prossegue Ortiz:

Na área cinematográfica, dois documentos situam de maneira exemplar a influência isebiana: *Uma Situação Colonial*, de Paulo Emílio Salles Gomes, e *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha. O diagnóstico de Paulo Emílio sobre a alienação do cinema brasileiro marca toda uma série de análises sobre a problemática do cinema nacional. Ele ressurge, por exemplo, na proposta de realização de um cinema novo. (ORTIZ, 2017, p. 49)

Tal presença do ISEB avançou para dentro dos corredores do CPC¹⁸. Seus adeptos acreditavam que toda manifestação cultural deveria ser compreendida exatamente sob a luz de suas relações com a base material. Combatendo o hermetismo da arte alienada em nome de uma arte popular revolucionária, os fundadores e seguidores do CPC defendiam a ideia de que a arte

¹⁸ Abreviatura dada para “Centro Popular de Cultura” (CPC). Foi constituído em 1962, no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”.

nacional só poderia ir onde o povo conseguisse acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela. Para tal é importante considerar o momento histórico do país entre 1962, com a criação do CPC, e 1964, com o golpe civil-militar. Esse período é essencial para que se possa analisar a atuação do CPC, conforme aponta Ortiz:

É importante, porém sublinhar que a análise da ideologia do CPC deve ser referida ao momento histórico a que corresponde. Dois pontos me parecem fundamentais no que diz respeito a esse período: 1) a efervescência política que, em última instância, permitiu o desenvolvimento do CPC como ação-revolucionário-reformista definida dentro de quadros artísticos e culturais; 2) a ideologia nacionalista que transpassa a sociedade brasileira como um todo e consolidava um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais. A proposta de organização da chamada “cultura popular” se insere, portanto, dentro de limites precisos de um determinado momento histórico. (ORTIZ, 2017, p. 69)

No entanto, com o golpe civil-militar de 1964, institutos progressistas como o ISEB e o CPC sofreram intervenções e, conseqüentemente, foram fechados. A cultura sofreu esse impacto automaticamente. Para as elites e os militares, que discursavam contra ideias que defendessem tal progressismo, eram considerados os “fantasmas do comunismo”, que poderiam implantar o caos e a subversão no país.

Nesse intervalo, entre 1962 e 1964, institutos apoiados por uma linha ideológica conservadora reagiriam com ampla oposição às ideias trabalhistas e reformistas de João Goulart. Dois exemplos são clássicos. O IBAD¹⁹, em 1959, entres outras ações, promoveu propagandas negativas ao governo de “Jango”, articulando setores anticomunistas da sociedade e contrários ao trabalhismo. Outro instituto foi o IPES²⁰, em 1961, também importante na articulação entre setores civis e militares. No cinema produziu várias obras de propaganda anticomunista, distribuídas entre curtas e médias-metragens²¹. Somada a essa onda contra o “perigo vermelho”, a imprensa conservadora desempenhou papel fundamental em apoio a tais entidades.

¹⁹ Nomenclatura dada ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática. Criado em maio de 1959 e extinto em dezembro de 1963. A finalidade inicial era combater o estilo populista de Juscelino Kubitschek (JK) e os possíveis vestígios da influência do comunismo no Brasil. Tal finalidade adentrou o governo João Goulart.

²⁰ Nomenclatura dada ao Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais. Instituição estruturada a partir de agosto de 1961, entretanto oficializada em fevereiro de 1962 e extinta em 1972. Com uma finalidade semelhante ao IBAD, promoveu intensa campanha antigovernamental. Associando as propostas do governo ao comunismo, a entidade utilizou os mais diversos meios de comunicação na defesa da “democracia” e da livre iniciativa.

²¹ Para um estudo mais aprofundado sobre as propagandas anticomunistas proferidas pelos IPES, ver: CARDENUTO FILHO, 2008.

Outra vertente gestada por esses institutos, a exemplo do IBAD, foi o Golpismo, cabendo lembrar que podiam ser financiados por instituições de fora do país, como aponta Marcos Napolitano: “Ambas as organizações eram financiadas pela CIA e foram fundamentais para articular os diversos atores do golpe: grandes empresários, representantes do capital multinacional, setores da classe média, sindicalistas anticomunistas.” (NAPOLITANO, 2014, p. 49)

Sob essa perspectiva, a cultura progressista, ancorada nos moldes do ISEB, do CPC, entre outras instituições, manteve-se ativa e com fôlego mesmo após o golpe. Segundo Marcelo Ridenti,

O golpe de estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos 1950. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para “conscientizar” o “povo”), o método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. (RIDENTI, 2010, p. 73)

Desse modo, prosseguiu de modo resistente, mesmo após o golpe, até o endurecimento crucial a partir do AI-5:

Após essa data, os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teriam fim após o AI-5, de dezembro de 1968. As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo, por exemplo, a reação e o sentimento social ante o golpe de 1964. (RIDENTI, 2010, p. 73)

Partindo dos pressupostos estabelecidos por Ridenti, o período entre 1964 e 1968 forneceu subsídios para a cultura de resistência à ditadura prosseguir de maneira incômoda, como aponta Napolitano:

A paradoxal situação da cultura de oposição no Brasil nos quatro primeiros anos do regime, inicialmente vista como sinal de uma ditadura “branda”, que não se assumia como tal, deve ser avaliada em termos mais amplos. Seja como espaço de rearticulação de forças sociais “críticas” e reafirmação de valores da “resistência democrática” (“ponto de vista da oposição” ou como parte da “guerra psicológica da subversão” a ser combatida (ponto de vista do regime). O fato é que a “questão cultural” foi o calcanhar de Aquiles da ditadura, expressão de suas grandes contradições e impasses, mesmo que ela não tenha se limitado a uma política cultural meramente repressiva. (NAPOLITANO, 2014, p. 98)

Mesmo com apoio, em linhas gerais, das classes média e alta à ditadura, essas desaprovavam a perseguição dos militares aos intelectuais, originários de uma classe social próxima, de modo que a ditadura sofreria tais críticas após o AI-5. Porém, o mecanismo da censura mantinha-se firme cerceando a cultura e a liberdade de expressão:

Por outro lado, a censura e a repressão nessa área dificultariam a manutenção da pantomima democrática que havia legitimado o golpe e ampla coalização anti-Goulart. Além disso, o regime militar não dispunha de intelectuais humanistas afinados com a vida cultural mais dinâmica do momento, protagonizada, sobretudo, por jovens universitários e por intelectuais comunistas e liberais-radicais. (NAPOLITANO, 2014, p. 98)

Napolitano finaliza atestando a ideia de censura na cultura, aprofundada a partir de 1968, imposta por censores amparados por decretos-lei, calcados nos moldes pragmáticos e conservadores sustentados pelo regime militar, adepto de um nacionalismo retrógrado desde os tempos de Getúlio Vargas, permeando os anos 1950:

Se lhe sobravam tecnocratas brilhantes e magistrados respeitados, faltavam-lhe ideólogos humanistas. Estes eram vetustos nomes mais próximos do nacionalismo estado-novista e dos folclorismo dos anos 1950 do que da vigorosa cultura de esquerda, nacionalista e reformista, inspirados no extinto Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), a “fábrica de ideologias” do nacionalismo econômico e cultural até 1964. (NAPOLITANO, 2014, p. 98)

Assim, as problemáticas que emergiram a partir da introdução da censura mediante os pareceres de veto integral e/ou parcial emitidos a partir de 1968, com o AI-5, sobre material empírico (filmes) podem direcionar para algumas questões: quais as naturezas de veto mais frequentes nos pareceres? Quais os critérios estabelecidos para que as obras fossem liberadas com cortes, classificadas para o público com idade acima de 16, 18 ou 21 anos ou totalmente interditadas? As obras selecionadas possuíam narrativas textuais, estéticas e visuais semelhantes ou diferentes para que a atuação da censura fosse diferenciada ou igual no seu *modus operandi*?

O estudo é composto por três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. Antes de elucidar o conteúdo dos capítulos, destaca-se a ressalva de que o presente estudo não se aterá às origens da censura imposta às artes no país. Para uma visão mais ampla sobre a genealogia da atuação censória pelo viés artístico no Brasil, ver a obra de Garcia (2008).

Já para adentrar um painel sobre o impacto censório na arte cinematográfica durante o século XX no Brasil, ver Simões (1999).

O primeiro capítulo, “Repressão, censura e resistência”, concentra-se na apresentação do avanço da composição do Estado autoritário a partir de 1964, com significativas intervenções dos militares nas instituições governamentais, verificando-se que, dada a conjuntura política e sociocultural no cenário mundial a partir de “maio de 1968”, a repressão ficaria mais acirrada, tanto pela manutenção do alinhamento com a ideologia capitalista liderada pelos Estados Unidos como pela atenção dada em eliminar uma suposta “entrada da linha comunista no país”, com referências diretas à União Soviética no contexto da Guerra Fria. Mostra que a decretação do Ato Institucional nº 5 concedeu amplos poderes ao executivo federal, fator esse que impactou diretamente todos os setores, incluindo o artístico-cultural, descrevendo a composição da estrutura censória e a atuação da censura na literatura, na música, no teatro e no cinema e como a resistência cultural reagiu acerca dos significados da censura nas artes.

O segundo capítulo, “Cinema Marginal, presente! Censura em profundidade e resistência em continuidade”, procura aprofundar as reflexões do capítulo anterior relacionadas à construção da repressão a partir do golpe de estado de 1964 e o recrudescimento por parte dos aparelhos institucional e repressivo a partir de 1968, com o AI-5, junto à construção da estrutura censória em suas ações na esfera artístico-cultural, observando-se como tal esfera se comportou em suas formas de resistência. Por conseguinte, o objetivo do capítulo pauta-se pelas reflexões sobre a censura imposta diretamente ao cinema marginal por meio de vetos parciais e/ou totais, via DCDP, e sobre as formas de resistência dos filmes marginais.

Os esforços se concentram na análise das seguintes categorizações censórias: Sexualidade/Costumes, Religião e Políticas nacional e internacional. Procura-se mostrar a lógica e estrutura censória acerca de tais categorizações, levando em conta a óptica expressa nos pareceres, bem como examinar como o cinema marginal reagiu a tal sistema. Verifica-se como os cineastas e/ou roteiristas procuraram resistir à censura da DCDP por meio de alguns “dribles/táticas” para que as obras não sofressem, segundo o jargão de vários cineastas, muitas “mutilações”.

O terceiro capítulo, “Censores e Cineastas: mundos opostos”, procura analisar a censura da DCDP e dos cineastas sobre as obras do cinema marginal. Em uma espécie de desdobramento do segundo capítulo, concentra-se na análise sobre as visões antagônicas da atuação censória via pareceres e dos cineastas frente às barreiras do aparelho institucional da DCDP às suas reflexões e ações em oposição ao regime.

Por fim, nas considerações finais o intuito é refletir sobre o que se procurou expor nos capítulos, o que se buscou pensar sobre o recrudescimento da repressão a partir do AI-5 junto aos impactos censórios originados pela DCDP, os mecanismos e formas de resistência que os cineastas marginais procuraram construir acerca das problemáticas centralizadas pela censura. A expectativa é empreender um estudo que possa contribuir para futuras produções acadêmicas e fora da academia. Que o presente estudo seja um incentivo para novos pesquisadores em suas reflexões e debates acerca da censura sobre o cinema pelo olhar do historiador e dos demais profissionais, visto que o tema da própria censura ainda se constitui em assunto inacabado.

CAPÍTULO I – REPRESSÃO, CENSURA E RESISTÊNCIA

Ditaduras costumam ser bastante centralizadoras. O poder fica extremamente concentrado nas mãos da pessoa ou do grupo que governa o Estado, com pouca ou nenhuma abertura para o debate político. Os espaços de comunicação e deliberação costumam ser fortemente regulados ou suprimidos.

Dessa forma, calando vozes de oposição, as ditaduras forçam consensos e implementam suas políticas com pouca ou nenhuma consulta à sociedade. É por isso que o autoritarismo e a violência são duas das marcas de qualquer ditadura. Ditaduras normalmente possuem caráter excepcional (são regimes de exceção) e surgem a partir de golpes de Estado.

Uma das formas de ditadura mais comuns em várias partes do mundo é a militar. Ocorre quando as forças militares tomam o poder, normalmente com o uso de seu próprio arsenal bélico. O motivo para haver tantas ditaduras militares é justamente a força que tal segmento do Estado possui. Pensar a censura no Brasil por vários vieses sempre foi recorrente nos estudos acadêmicos relacionados a vários temas e períodos. A estrutura da censura a partir de 1964 se intensificou, dada a relativa amenidade em suas ações nos anos 1950, principalmente a partir da gestão presidencial de Juscelino Kubitschek e, no início dos anos 1960, com João Goulart. Com o Golpe de 1964, as instituições público-governamentais foram sendo moldadas e espelhadas pela repressão. A conjuntura política, econômica, social e cultural passou a ser regida pela óptica administrativa militar.

Viver sob uma ditadura civil-militar, para quem sempre se opôs a ela, nunca foi fácil. E a partir de 1964 não foi diferente. Os novos projetos políticos, econômicos e culturais direcionados ao país, sob a tutela dos atos institucionais, deixavam claro que toda uma parte da sociedade em oposição ao regime passaria a experimentar uma nova vida marcada por perseguições, retaliações, prisões, torturas e mortes.

Importante ressaltar que, anteriormente ao projeto da ditadura civil-militar, os Estados Unidos viram em um projeto de modernização para o Brasil um melhor discurso para o alinhamento entre ambos os países. Tal modernização significava benefícios para o Brasil em vários setores. Desde os anos 1940 e 1950 a cooperação já se constituía numa realidade, solidificada pela Guerra Fria e ancorada na ideia de progresso, ciência e tecnologia. Segundo Carla Longhi:

Ao longo dos anos 40 ocorreram diferentes missões de trabalho Brasil-EUA que tiveram como função anunciada a cooperação entre os dois países, o que na prática significou atender aos interesses econômicos estadunidenses, ao mapear os polos produtivos e os estrangulamentos de infraestrutura que precisavam ser aprimorados. (LONGHI, 2021, p. 207)

Portanto, um projeto espelhado na Guerra Fria e que se aliou às classes média e alta junto aos militares brasileiros representados pela ESG, em conjunto com o IPES e o IBAD, apesar de inúmeras diferenças ideológicas dentro desses institutos, conforme já citado neste texto, sobre o desenvolvimento de um projeto nacional alinhado com os objetivos do capital estrangeiro. Conforme Longhi:

No caso do complexo IPES/ IBAD, apesar da existência de grupos internos não homogêneos, em linhas gerais, respondiam aos interesses da elite orgânica em associação com setores da ESG (Escola Superior de Guerra), na construção de um projeto de desenvolvimento econômico nacional associado aos interesses do capital multinacional. (LONGHI, 2021, p. 207)

O Golpe fora deferido a partir de insatisfações relacionadas a João Goulart quanto às suas supostas “aproximações” com ideologias políticas alinhadas ao comunismo. Isso colocava em xeque os planos dos estadunidenses no hemisfério sul do continente, dadas as grandes tensões a partir da Revolução Cubana de 1959, somadas às aproximações de Cuba com a União Soviética. Sob essa perspectiva, era prudente “eliminar a concorrência” e partir para ações mais diretas e incisivas. O golpe de Estado era necessário. Segundo Marcos Napolitano: “Os falcões da Cia e do Pentágono, dispostos a acabar com qualquer tom de vermelho na política internacional, passaram a agir de maneira mais direta, apoiados pela Embaixada norte-americana no Brasil.” (NAPOLITANO, 2014, p. 60)

Outro fator se deve à própria óptica militar e de parte das classes média e alta, que perpassava por questões sobre as reformas agrária, política e social, somando-se a temeridade de relações comerciais do Brasil com países comunistas dentro da estrutura da Guerra Fria, sob parâmetros bipolares entre os Estados Unidos capitalista e a União Soviética comunista. Tais medidas, tanto as próprias reformas como os supostos alinhamentos políticos do Brasil com países não capitalistas, foram classificadas como contrarrevolucionárias pelos militares e projetadas a partir de alguns objetivos. Em um alinhamento com Maria Helena Moreira Alves, José Paulo Netto aponta:

Os objetivos dessa cruzada contrarrevolucionária, aliás todos interligados: 1) adequar os padrões de desenvolvimento nacionais e de grupos de países a um novo momento da dinâmica capitalista, marcada por uma acentuada internacionalização do capital; 2) golpear e imobilizar os protagonistas sociais e políticos interessados em resistir a este processo, que conduzia as periferias a uma relação mais subalterna e dependente em face dos centros imperialistas; 3) enfim, combater em todo o mundo tendências políticas e ideológicas alternativas ao capitalismo e/ ou conducentes a vias socialistas. (NETTO, 2014, p. 75)

Objetivos esses que avançaram e se intensificaram nos anos seguintes, uma vez que instituições militares como a ESG (Escola Superior de Guerra), a partir da qual fora gerada a Doutrina de Segurança Nacional, já atuavam desde 1964 dentro de uma estrutura repressiva, como aponta Netto:

Para a Doutrina de Segurança Nacional, a questão central é a garantia da *segurança interna*, que exige duas condições: a criação de um *aparato repressivo*, encimado por uma *rede de informações* que permita detectar o “inimigo interno” (os “subversivos”), capaz de neutralizá-lo/ eliminá-lo, eficiente e assentada no planejamento para assegurar a força militar do Estado. (NETTO, 2014, p. 87)

Driblar a censura foi um aprendizado para todos os artistas e intelectuais que, a partir de 1964, engajaram-se na resistência ao regime militar. Lembremos rapidamente que, no período entre 1946 e 1964, a censura centrava-se em questões morais e atuava em grande medida em função da pressão de setores conservadores da sociedade, apoiados no Decreto-Lei 20.493 de 20 de janeiro de 1946, preocupados especialmente com a popularização sem precedentes de cenas e enredos mais ousados. Depois do golpe de 1964, a censura retornaria com força multiplicada, e se voltaria para questões políticas, mantendo a subjetividade das suas avaliações, em que considerava subversivas e perigosas para a unidade nacional quaisquer manifestações que envolvessem algum tipo de crítica ao regime vigente, ao cotidiano nacional, às “tradições brasileiras” e vinculando-se estreitamente com a Doutrina de Segurança Nacional, que contribuiu para a construção de um consenso entre as Ditaduras de Segurança Nacional e as elites de países como o Brasil durante a década de 60, bem como de grupos conservadores sobre a necessidade de vigiar, controlar e perseguir aqueles identificados como “inimigos da sociedade” e dos valores ocidentais anticomunistas, criando uma vasta região em estado de exceção permanente.

Foi uma doutrina que rumou para um terror de Estado, configurando-se enquanto prática intensiva, extensiva e institucionalizada de violência física e simbólica por parte do Estado com fins de desarticular e, em alguns casos, aniquilar qualquer forma de oposição

política em prol de uma suposta unidade nacional com os Estados Unidos. Os principais instrumentos utilizados pela repressão foram a tortura, a execução sumária sem direito à defesa e a censura. Maria Helena Moreira Alves atenta:

A Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento foi formulada pela ESG, em colaboração com o IPES e o IBAD, num período de 25 anos. Trata-se de abrangente corpo teórico constituídos de elementos ideológicos e diretrizes para infiltração, coleta de informações e planejamento político-econômico de programas governamentais. (ALVES, 2005, p. 42)

Como elemento que sintetizava o aparelho repressivo, havia o Manual Básico criado nas dependências da ESG, no qual seu objetivo central fundamentava-se no combate ao “inimigo interno”. Nesse sentido, Alves prossegue:

Saliente-se também que a teoria do “inimigo interno” induz o governo ao desenvolvimento de dois tipos de estruturas defensivas. Primeiro, o Estado deve criar um aparato repressivo e de controle armado capaz de impor sua vontade e, se necessário, coagir a população. Depois, ele montará uma formidável rede informações políticas para detectar os “inimigos”, aqueles setores da oposição que possam estar infiltrados pela ação comunista “indireta”. Tudo isto implica ainda a centralização do poder de Estado no Executivo federal, que poderá então operar o vasto aparato da segurança interna. (ALVES, 2005, p. 48)

Além do Decreto-Lei 20.493/46, foi criada a Lei de Imprensa, de 1967, e a Lei de Segurança Nacional, fundamentais para nortear o trabalho da censura e estabelecer as diretrizes da sua atuação. A Lei de Segurança Nacional de 1967 definia uma série de crimes, perpassando pelas esferas política, institucional, econômica e cultural e enquadrando ações que representassem uma ameaça à ideia de nação propagada pelos que detinham o poder ou que questionassem como esse era exercido.

Numa mescla da própria repressão no Brasil com as ações de resistência tanto na esfera política como na cultural, o ano de 1968, em linhas gerais, pressionaria a vida sociopolítica e cultural na sociedade brasileira. A vigência do AI-5 com a repressão política, a censura prévia e ação direta do poder executivo evidenciariam o domínio e intensidade do Estado sobre a sociedade civil. Segundo Heloisa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves:

Em nome do desenvolvimento e das ideias do ocidente promove-se a criminalização da atividade política, colocando-se sob suspeição não apenas as atividades político-sindicais dos grupos e classes populares mas, agora, a própria classe média intelectualizada, notadamente o setor

estudantil e as áreas a ele vinculadas através da instituição universitária-professores, pesquisadores, etc.- ou do circuito de divulgação cultural- os intelectuais e artistas comprometidos com a produção engajada de anos anteriores. (HOLANDA, GONÇALVES, 1987, p. 93-94)

Partamos agora para reflexões acerca da composição da repressão e suas estruturações.

1.1 A COMPOSIÇÃO DA REPRESSÃO

O regime em seu caráter coercivo, conforme refletido por Maria Helena Moreira Alves, ao identificar o “sujeito subversivo”, “o inimigo”, legitimou o toque de ordem por meio dos aparelhos institucional e repressivo²². Tinham de ser combatidos pelas forças de segurança nacional. Sob essa perspectiva, Maria Aparecida de Aquino aponta:

De um lado, procuraram armar-se de vasto material, coletando informações sobre a sociedade como um todo, a partir de variados órgãos do aparato repressivo: o Serviço Nacional de Informações (SNI) e suas ramificações regionais, as Segundas Seções (de Informações) das Forças Armadas, O Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), o(s) DOI/CODI(s) (Departamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) e os DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) estaduais. Esse formidável instrumental repressivo objetivava o exercício de uma vigilância cerrada sobre todos os setores da sociedade, visando detectar e punir toda e qualquer tentativa explícita ou implícita de “subversão” à ordem instaurada. Por outro lado, a preocupação dos governos militares, a partir de 1964, atingiu a outra face da mesma moeda do setor de comunicação social: a informação veiculada aos cidadãos. Encarava-se como necessário o controle da informação a ser divulgada, para preservar a imagem do regime, num exercício de ocultação que passa, inclusive, pela negação de visibilidade, ao leitor, de suas próprias condições de vida. Afinal, nada pode ser mais “subversivo” do que enxergar a si próprio! (AQUINO, 1999, p. 11)

Aparelhos que recrudesceram a partir do Ato Institucional nº 5 (AI-5), baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do presidente general Costa e Silva, foram a expressão mais acabada do regime (1964-1985). Tal ato vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro até então,

²² A pesquisa trabalhará com o conceito “aparelho institucional e repressivo” sob a ordem: institucional referente ao aparelho ligado às instituições de censura amparadas por leis e decretos governamentais, a exemplo da DCDP; e repressivo referente a instituições de coação prisional e corporal, a exemplo do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e DOI-CODI (Departamento de Operações de Informações/ Centro de Operações e Defesa Interna).

fornecendo poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados.

Dada a consolidação da “Operação Limpeza” e dos “Inquiridos Policiais Militares” (IPM’s), a estrutura repressiva ganhou reforço da criação da Lei de Segurança Nacional, de 29 de setembro de 1969, que, segundo Alves, consistiria na “aplicação prática dos argumentos teóricos da ideologia da Segurança Nacional” (ALVES, 2005, p. 191). Tal controle do “inimigo interno” partia do espelho da própria lei em previsão de rígidas penas de prisão pela realização de greves em serviços públicos, ou entre funcionários. Uma lei que aboliria as liberdades de expressão, políticas e de imprensa. Conforme Alves:

A Lei de Segurança Nacional considera crime “ofender moralmente quem exerça autoridade, por motivos de faccionismo ou inconformismo político-social”, ofender a honra e a dignidade do Presidente da República, do vice-presidente e outros dignatários; incitar à guerra, à subversão, à desobediência às leis coletivas, à animosidade entre as Forças Armadas ou entre estas e as classes sociais e instituições civis; à luta de classes, à paralisação de serviços ou atividades, ao ódio e a discriminação racial. Também é considerado ilegal perturbar sessões legislativas, julgamentos e conferências internacionais; organizar e reorganizar partidos políticos dissolvidos; e distribuir propaganda subversiva das maneiras as mais diversas. (ALVES, 2005, p. 191)

Nessa perspectiva, conforme Longhi aponta, o recrudescimento do regime a partir de 1968 impactou a sociedade, que passou a conviver sob as rédeas de Atos Institucionais e Decretos-Lei:

Mas 1968 foi também, no Brasil, o ano em que o parafuso da vigilância girou mais um pouco, intensificando o controle, importante faceta da repressão. O ano começou com a publicação do Decreto-lei n. 348 em 04 de janeiro de 1968, que versava sobre o Conselho de Segurança Nacional e trazia, como diferencial da lei já existente, as funções do Secretário-Geral do Conselho, cargo este que passava a ser exercido pelo Chefe do Gabinete Militar. Tratava-se de maior regulação do funcionamento do conselho que tinha como premissa a garantia da Segurança Nacional. Este Decreto-Lei foi publicado num contexto em que outras leis referentes ao papel do cidadão e à segurança nacional já vinham sendo impostas, tecendo um cenário de institucionalização e legalização do regime através da publicação de Leis e Decretos-Leis, intensificando a vigilância e o controle. (LONGHI, 2018, p. 50)

Nesse sentido, as forças militares ganharam mais corpo, sendo compostas por um conjunto de indivíduos focados em um objetivo, acerca da proteção do país contra tudo e todos que esboçassem qualquer tipo de reação contra as políticas sociais, econômicas e culturais

estabelecidas: a própria segurança nacional. Por conseguinte, o Estado autoritário se constituiria de forma mais direta e mais clara na garantia da lei, da defesa da pátria e da ordem, conforme Berg: “E os militares o fariam, certamente, mas à sua maneira: permeada pela força bruta, pelo autoritarismo dentro do qual foram formados e, muitas vezes, pela substituição da política pelo terror.” (BERG, 2002, p. 31)

Logo, para entendermos melhor todo esse conjunto repressivo imposto pelo regime a partir do AI-5, cabe nos reportarmos aos atos anteriores, deferidos numa lógica autoritária com que o país passaria a ter de conviver durante todo o final da década de 1960, passando pela década de 1970. Os atos institucionais números 1, 2, 3 e 4 seriam uma somatória de arbitrariedades que teriam como resultado o ato número 5. Em linhas gerais, eles conferiam ao regime poderes para atuar diretamente sobre os poderes executivo, legislativo e judiciário.

Tomemos exemplos da implacabilidade de algumas características dos atos. Ato Institucional nº 1: modificava a Constituição do Brasil de 1946 quanto à eleição, ao mandato e aos poderes do Presidente da República; conferia aos Comandantes/ chefes das Forças Armadas o poder de suspender direitos políticos e cassar mandatos legislativos, excluía a apreciação judicial desses atos; e dava outras providências. Ato Institucional nº 2: modificava a Constituição do Brasil de 1946 quanto ao processo legislativo, às eleições, aos poderes do Presidente da República e sua interferência sobre a organização dos três Poderes. Ato Institucional nº 3: dispunha sobre eleições indiretas nacionais, estaduais e municipais, permitindo que Senadores e Deputados Federais ou Estaduais, com prévia licença, exercessem o cargo de Prefeito de capital de Estado; excluindo da apreciação judicial atos praticados de acordo com suas normas e Atos Complementares decorrentes. Por final, o Ato Institucional nº 4: convocava o Congresso Nacional para discussão, votação e promulgação do Projeto de Constituição apresentado pelo Presidente da República e dava outras providências. Importante ressaltar que os quatro primeiros atos se unem a um conjunto de medidas repressivas denominadas pelos militares como “Operação Limpeza”, e que o ato nº 1 firmou no âmbito da Lei a instauração da Doutrina de Segurança Nacional. Maria Helena Moreira Alves faz a seguinte observação:

A promulgação do Ato Institucional nº 1 efetivamente lançou, assim as primeiras bases legais para a aplicação da Doutrina de Segurança Nacional. Sua importância como instrumento jurídico para a institucionalização do no Estado foi sublinhada por Carlos Medeiros²³, que o redigiu, ao declarar que “sem ele o movimento civil e militar de março se confundiria com um Golpe de Estado ou uma revolta

²³ Ministro da Justiça entre 1966 e 1967.

destinada apenas a substituir ou fastar pessoas dos postos de comando e influência no governo”. (ALVES, 2005, p. 67-68)

A “Operação Limpeza” era tomada como uma espécie de “braço direito” do governo federal. Foram criados os Inquéritos Policiais Militares (IPM’s), que previam prisões, a suspensão de direitos políticos e a cassação de mandatos de parlamentares municipais, estaduais e federais e a investigação de funcionários civis e militares em nível municipal, estadual e federal com objetivo de identificar aqueles que eventualmente estivessem comprometidos com atribuições de cunho “subversivo”. As perseguições e as prisões se multiplicaram. Foram presos líderes sindicais, líderes operários, líderes religiosos, estudantes, professores, camponeses e militares acusados de “subversão”. Sob essa perspectiva, Alves aponta: “A ‘Operação Limpeza’ não se limitou a expurgos em organismos políticos e burocráticos. Desde o início cresceram em círculos militares as pressões, para uma repressão mais direta da população.” (ALVES, 2005, p. 71)

E, como resultado da somatória de todos esses atos, o Ato Institucional nº 5 seria pensado, desenvolvido e aplicado sob o impacto do perfil do regime a partir de dezembro de 1968. Algumas características dimensionam tal perfil: suspendia a garantia do *habeas corpus* para determinados crimes; dispunha sobre os poderes do Presidente da República de decretar (a) Estado de Sítio, nos casos previstos na Constituição Federal de 1967, (b) intervenção federal, sem os limites constitucionais, (c) suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado, (d) cassação de mandatos eletivos, (e) recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores. Dentro desse quadro moldado pelos cinco atos institucionais, o país absorveria uma derradeira instauração da ditadura.²⁴

1.2 A ESTRUTURA CENSÓRIA E OS CENSORES

A ditadura civil-militar, ao intervir no campo artístico-cultural com imposições em trabalhos de artistas distribuídos na música, na literatura, no cinema, no teatro, na televisão, entre outros, despertou entre esses grupos formas de resistência – abordadas mais adiante –, que foram sendo minadas com maior profundidade pelo regime a partir do AI-5. Tal interferência se efetivou mediante os aparelhos institucional e repressivo.

²⁴ Para uma descrição mais abrangente dos Atos institucionais nº 1, 2, 3 4 e 5, ver: BEIGUELMAN, 1994.

A partir de 1968, entrou em vigor a Lei 5.536 de 21 de novembro, que dispunha sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, criando o Conselho Superior de Censura (CSC), e dava, entre outras providências, a censura prévia²⁵. Esse viés da censura se estendeu em uma forma de continuidade com o Decreto-Lei 1.077 de 20 de janeiro de 1970, que, em linhas gerais, defendia uma oposição e veto de publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes em quaisquer meios de comunicação. Na esfera artístico-cultural, os que estavam vinculados à música popular encontraram nas letras das canções uma forma de protesto, quase sempre se valendo de metáforas, na tentativa de despistar o olhar vigilante do regime.

O teatro e o cinema visavam operar com tais metáforas. Houve também uma mudança de foco da produção cultural brasileira, que antes do golpe buscava, como se dizia à época, “despertar a visão crítica e promover o protagonismo” das classes populares.

No cinema, a opressão não foi diferente. O documentário *Cabra marcado para morrer*, obra do cineasta Eduardo Coutinho, teve sua produção interrompida pelo golpe e só pôde ser terminado 20 anos depois. Outros cineastas enfrentaram problemas com o regime. Um caso de destaque foi o de Olney São Paulo. Seu filme *Manhã cinzenta*, filmado entre 1968 e 1969, continha cenas de manifestações, contestações e protestos políticos e socioculturais nas ruas naquela época, causando sua proibição. O cineasta pagou um preço caro. Foi preso e torturado. A intimidação direta dos militares impulsionou o autoexílio de outros cineastas. Segundo Fernão Ramos:

Em abril de 1970, Bressane foi chamado à casa de um militar de alta patente, que o convidou a se retirar do país dizendo ter evidências de que “fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo”. Menos de 24 horas depois, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez embarcavam para Paris, de onde seguiriam para Londres. (RAMOS, 1987, p. 98)

Dessa maneira, a estrutura censória foi sendo composta pelos aparelhos institucional e repressivo. O SNI (Serviço Nacional de Informação) e o DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas) foram, por exemplo, anexados pelo aparelho institucional. O CENIMAR²⁶ (Centro de Informações da Marinha) e o CISA²⁷ (Centro de Informações de Segurança da

²⁵ A censura prévia, promulgada pela Lei 5.536/ 68, foi reforçada com o AI-5, que conferia ao Presidente da República o poder de impô-la caso julgasse necessário para a defesa do regime. No âmbito da imprensa, censores foram alocados nas redações dos jornais para fiscalização de conteúdos antes da publicação. As atenções centrais incluíam a imagem das forças armadas, críticas à política socioeconômica, denúncias de tortura a presos políticos, entre outros fatores que pudessem ser interpretados como inapropriados à imagem do país.

²⁶ Órgão criado pelo Decreto-Lei nº 42.688, de 21 de novembro de 1957, com a finalidade de obter informações de interesse da Marinha do Brasil, conforme as diretrizes do Estado-Maior da Armada.

²⁷ Órgão criado pelo Decreto-Lei nº 66.513, de 29 de abril de 1970.

Aeronáutica), anexados ao repressivo. Importante notar que a OBAN (Operação Bandeirante) e os DOI-CODI (esse último já descrito neste texto) eram anexados pelos aparelhos repressivo e institucional, pois integravam as polícias estaduais (civil e militar), a polícia federal e as forças armadas, além de organizações da sociedade civil. Suas características relacionavam-se a métodos ilegais de repressão como o sequestro, tortura e execução de seus opositores. A sede da OBAN localizava-se na cidade de São Paulo, onde funcionava a 36ª Delegacia de Política.

Entretanto, os centros de investigação e interrogatório da OBAN espalharam-se por muitos pontos do país, sobretudo onde a atividade de grupos opostos ao regime era mais intensa, como na cidade do Rio de Janeiro. Ela serviria de modelo para a posterior criação dos DOI-CODI. Eles substituiriam a OBAN em São Paulo e se converteriam em centros coercivos no Rio de Janeiro, Recife, Brasília, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Belém, Fortaleza e Porto Alegre.

No campo artístico-cultural, essa estrutura foi controlada diretamente pela DCDP, subordinada ao Departamento da Polícia Federal, que, por sua vez, era vinculado ao Ministério da Justiça. Pela Lei nº 5.536, de 21 de dezembro de 1968, o Conselho Superior de Censura (CSC) era subordinado ao Ministério da Justiça, com a competência de apenas rever, em grau de recurso, as decisões censórias proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF). A decretação dessa Lei foi a principal ação voltada à censura, dispondo sobre a censura de obras teatrais, cinematográficas, novelas televisivas e radiofônicas. Representa o início de uma maior racionalidade, organização e qualificação na atuação censória, pois estabelece prazos, regulariza as categorias de classificação por faixa etária, exige curso superior para a função de censor e regulariza o cargo público de técnico em censura. Sobre os cargos e funções distribuídos dentro da DCDP, Daniela Silva aponta os seguintes critérios:

Para o diretor do departamento da DCDP - também um censor, designado por portaria do chefe de polícia - ficava a responsabilidade de selecionar e treinar os censores, com base no decreto mencionado anteriormente (5.536), e distribuir as tarefas entre censores e fiscais. Cada cidade continha uma seção regional do Serviço de Censura e Diversões Públicas, e era dividida em quatro zonas, cada uma com seus respectivos fiscais. Além disso os cargos de classes de técnicos de censura das diversões públicas deveriam obrigatoriamente ser ocupados apenas com pessoas com diplomas devidamente registrados com de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. (SILVA, 2018, p. 19)

Portanto, uma estrutura devidamente montada com o intuito de filtrar e separar, sob uma perspectiva antagonista, “o bem do mal”, “o apropriado e o não apropriado”, “o aceitável e o não aceitável”, entre outras diferenças.

Com o cinema, principalmente com o cinema marginal, não foi diferente. Todos os filmes passavam pela censura prévia, via DCDP, em Brasília. Para a pesquisa, visando a contemplação de um escopo variado de filmes, foi realizada uma tabulação e um mapeamento que indicaram o trabalho analítico acerca das próprias obras cinematográficas e dos pareceres censórios sobre as obras. Na análise do corpus documental dos pareceres, foi estabelecida uma nomenclatura das categorias censórias, dada a frequência de um determinado tema e/ou palavras-chave recorrentes em vários filmes. Nesse sentido, foram criadas categorizações censórias e suas ramificações (por exemplo, sexualidade: heterossexualidade e homossexualidade) e examinado o número de pareceres por obra, o número de censores por obra e seus devidos cargos na DCDP e o número de categorizações censórias por obra. Para o referido processo, foram analisados 81 pareceres que remetiam a algum tipo de veto de cena/diálogo, som etc. ou interdição sobre um montante de 19 filmes. As análises passaram por seis etapas, com registros de todo o corpo censório, datas dos pareceres, local de origem dos pareceres e pontos de vista dos censores.

Para a análise de alguns filmes, iniciemos por *Jardim de Guerra* (1968), de Neville D’Almeida, entrecruzando com a óptica censória e os pareceres. Idealizado pelo cineasta Neville D’Almeida em 1967 e produzido em 1968, aborda a história de Edson (Joel Barcelos), um jovem amargurado e sem perspectivas que se apaixona por uma aspirante a cineasta (Maria do Rosário), com quem faz reflexões político-filosóficas sobre o amor, a vida, a liberdade e a felicidade. Precisando de dinheiro, resolve fazer uma entrega às cegas no cais do porto por 350 dólares para Basbaum (Paulo Villaça). Chegando lá, é preso por uma organização secreta e levado para ser interrogado. A organização o prende, interroga e o tortura. Com argumento de Jorge Mautner (que também colaborou no roteiro), Dib Luft na fotografia, diálogos adicionais de Rogério Sganzerla e montagem de Geraldo Veloso, *Jardim de Guerra* foi concluído antes da decretação do Ato Institucional nº 5, havendo assim a possibilidade de sua exibição no Festival de Cinema de Belo Horizonte (BH), cidade natal de Neville, onde viveu até os 23 anos, quando de sua ida para Nova Iorque.

Entretanto, logo depois do decreto, acabou sendo o filme mais censurado do cinema brasileiro, com 48 cortes²⁸ entre cenas, diálogos, pôsteres e fotografias. Esteticamente, Neville

²⁸ Ver: MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/jardim-de-guerra/>>. Acesso em: 04/05/2020.

utiliza de algumas referências de Jean-Luc Godard. Um exemplo são os planos em que Edson vira “saco de pancada” pelos torturadores, pois uma cena semelhante ocorre em *Alphaville* (Godard, 1965), em que o personagem do ator Eddie Constantine é pego em um elevador por agentes. A diferença é que Neville o faz em cenas (não cortadas, pois a obra não especifica diretamente se os agentes eram pertencentes a órgão repressivos governamentais) mais afastadas, mostrando o mundo inteiro daquele homem que não sabia quem era, jogado de um lado para o outro ao ser espancado:



Figura 1 - Cena de *Jardim de Guerra* (1968). O enquadramento aberto para a visão da ação.

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 2 - Cena de *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 3 - Cena de *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

Mesmo com a obra sem cortes passando por um processo de restauração, nota-se o cuidado com a fotografia preto e branco, sob os cuidados de Dib Luft, que já trabalhara com cineastas como Leon Hirszman (*A falecida*, 1965), Nelson Pereira dos Santos (*Fome de amor*, 1968), Ruy Guerra (*Os deuses e os mortos*, 1970), entre outros. Em torno de seu caráter político, o cineasta e roteirista do cinema marginal Jairo Ferreira aponta:

É também de 1968 *Jardim de Guerra*, de Neville d'Almeida. Para situá-lo devidamente é necessário discorrer sobre o que esse cinema político significa para todos nós. Cinema era uma forma de pensamento à altura da filosofia- ou até mesmo superior. Sendo político ao mesmo tempo em que poético [...] Comunistas mesmo só havia no Cinema Novo: o experimental estava mais para o anarquismo terrorista ou para o socialismo libertário. Cada um a sua maneira, éramos todos resistentes contra a fúria da ditadura militar que estava babando na gravata. Não se podia discutir política em nenhum local público, pois os agentes da repressão estavam na escuta, disfarçados de calças jeans e barba. (FERREIRA, 2016, p. 131-132)

Portanto, o que Jairo expõe em suas reflexões, com relação a discussões políticas em público, se envia a *Jardim de Guerra* de forma interna. Constatam-se cortes sugeridos pela censura, via DCDP, que “*Jardim*” expunha. De fato, Neville “colocava o dedo na ferida” ao abordar assuntos/temas/nomes que o regime desaprovava.

Tomam-se como exemplos cenas/temas e personagens da política internacional que estavam em voga no momento da produção da obra, em 1968. Guerra do Vietnã, movimento

feminista na China e homenagem ao líder chinês Mao Tsé Tung e ao argentino Ernesto Che Guevara:



Figura 4 - Cena cortada, Guerra do Vietnã, em *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 5 - Cena cortada, movimento feminista na China/ exaltação a Mao Tsé Tung, em *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 6 - Cena cortada, Ernesto "Che" Guevara, em *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

Os pareceres relacionados no item 3, emitidos pelo chefe da DCDP, Wilson A. de Aguiar, atestam os cortes em 20 de fevereiro de 1970:

Fonte: AN/DF

CL. 1. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

ESTE ANEXO DEVERÁ ACOMPANHAR OBRIGATORIAMENTE, O CERTIFICADO DE Nº 47.923, REFERENTE AO FILME NACIONAL "JARDIM DE GUERRA".

3- CORTAR TODOS OS "POSTERS" (FOTOGRAFIAS) ALUSIVAS À GUERRA DO VIET-NAM E RELATIVOS AO MOVIMENTO FEMINISTA NA CHINA AONDE APARECEM MULHERES DESFILANDO E NO FUNDO, UM GRANDE RETRATO E TAMBÉM QUANDO APARECE UM CARTAZ DIZENDO "DEUS, GARDE A UNIÃO DOS POVOS - AMERICANOS".

CORTAR A FOTOGRAFIA DE GUEVARA.

BRASILIA, DF - 20/02/70

Wilson A. de Aguiar
 PROF. WILSON A. DE AGUIAR
 CHEFE DO SERVIÇO/CENSURA.

Figura 7 - Parecer de Wilson A. de Aguiar, 20 de fevereiro de 1970. Solicita o corte de cenas com imagens e personagens da política externa da época.

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Portanto, assuntos e personagens relacionados à política alinhados com ideias comunistas e ligados a pensamentos contrários à política brasileira defendida pelo regime. Contestações, mesmo nos moldes de uma política moderada, protestos por liberdades democráticas ou a emissão de uma opinião crítica em relação ao regime ou ao sistema capitalista poderiam ser lidos como “subversão”, dado o poder e a amplitude da Doutrina de Segurança Nacional. Montou-se um tripé repressivo baseado no trinômio vigilância-censura-repressão. Por “vigilância” o regime entendia a produção de informações e a espionagem de pessoas e organizações vistas como subversivas ou opositoras. A censura-repressão se relacionava ao regime, mobilizando todos os recursos (militares, políticos, informação) no combate a um inimigo invisível: o “subversivo”, que poderia se passar por um cidadão comum e “inocente”.

Portanto, em princípio, todos eram suspeitos, incluindo o campo das artes e, nesse caso, os cineastas e o cinema. O objeto da censura encampava aspectos morais e políticos a um só tempo. O Decreto 1.077, de janeiro de 1970, que instituía a censura prévia, considerava que publicações que ofendessem a moral e os bons costumes e ideias que fossem contrárias à ordem política do país não seriam toleradas. Somava-se à Lei 5.536, de novembro de 1968, que deixava claro o objeto da censura: qualquer obra cinematográfica que atentasse contra a segurança nacional, ofendesse as religiões ou incentivasse a denominada “luta de classes” deveria ser alvo da censura.

Presente na cena exposta a seguir, o diálogo entre Joel Barcelos (Edson) e Maria do Rosário (personagem sem nome na obra) foi extraído na edição (negativo com som raspado). O diálogo consistia na frase de Barcelos: “Mas depois da Terceira Guerra Mundial, pode vir a sociedade sem classe.”



Figura 8 - Cena mantida com diálogo silenciado na versão editada de *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

O que fica latente na fala para possíveis reflexões é o fato de o regime negar a existência de classes sociais distintas no Brasil, classes socioeconômicas diferenciadas, ou a tentativa do regime de omitir classes populares empobrecidas em número majoritário no país. Outro fator diz respeito ao uso do conceito, ou seja, “Luta de classes” remetia a pensamentos amplamente discutidos pelo filósofo alemão do século XIX Karl Marx, em sua obra político-filosófica, uma vez que Marx, e a filosofia comunista, “batia de frente” com os princípios capitalistas defendidos pelo regime.

Nesse sentido, *Jardim de Guerra*, por trazer questões políticas, além de outros temas, foi considerado subversivo, e Neville D’Almeida junto à produção da obra foram rechaçados pela Doutrina de Segurança Nacional.



Ministério da Justiça
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Fonte: ANDF

Fls. 2

A Lei nº 5 536, de 21.11.1968, estabelece:

.....
"Art. 3º - Para efeito de censura classificató-
ria de idade, ou de aprovação total ou parcial
de obras cinematográficas de qualquer natureza,
levar-se-á em conta não serem elas contrárias/
à segurança nacional e ao regime representativo
e democrático, à ordem e ao decôro públicos ,
aos bons costumes, ou ofensivas às coletivida-
des ou às religiões, ou ainda, capazes de in-
centivar preconceitos de raça ou de lutas de
classes."

O filme "Jardim de Guerra" contraria o disposi-
tivo acima citado, enquadrando-se perfeitamente no rol das
obras e atos subversivos, idealizados com a única finalidade
de provocar o incitamento contra o regime vigente e a ordem
pública. O filme não merece cortes, pois o seu próprio enre-
do é um amontoado de impropérios contra a conduta democráti-
ca do Governo.

Os seus produtores poderão ser incursores na Lei
de Segurança Nacional, pois fazem propaganda psicológica ad-
versa, utilizando o poderoso meio de comunicação social: o
cinema.

Figura 9 - Parecer de Aluysio Muhlethaler, 19 de junho de 1969 (parte 1).
Jardim de Guerra concluída como obra subversiva e Neville D'Almeida
enquadrado pela Doutrina de Segurança Nacional.

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Éis que, o Decreto-Lei nº 314, de 13 de março/ de 1967 em seus artigos e parágrafos, define:

"Art. 3º - A segurança nacional compreende, essencialmente medidas destinadas à preservação/ da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa a da guerra revolucionária ou subversiva!"

.....
Art. 21º - Tentar subverter a ordem ou a estrutura político-social vigente no Brasil com o fim de estabelecer ditadura de classe, de partido político, de grupo ou de indivíduo."

Figura 10 - Parecer de Aluysio Muhlethaler, 19 de junho de 1969 (parte 2).
Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal



Ministério da Justiça
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Fonte: ANDF

Fls. 4

Assim, os mesmos poderão ser enquadrados na Lei do Segurança Nacional, onde os artigos nºs 41 e 42 especificam:

"Art. 41 - Incitar à prática de qualquer dos crimes previstos neste Decreto-Lei, ou fazer -lhes apologia ou a dos seus autores: pena - detenção de 1 a 2 anos.

.....
Art. 42 - É punível a tentativa, inclusive os atos preparatórios, com um a dois terços da pena prevista para o crime consumado".

Pelo exposto, permitamo-nos sugerir a V. Exa. o indeferimento sumário do pedido e a posterior abertura de inquérito objetivando a aplicação da Lei de Segurança Nacional nos autores e responsáveis pelo filme objeto do presente processo.



Brasília, 19 de junho de 1969.

Aluysio Muhlethaler
ALOYSIO MUHLETHALER DE SOUZA
Chefe do SCDP.

Figura 11 - Parecer de Aluysio Muhlethaler, 19 de junho de 1969 (parte 3).
Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Ficava claro que, além da censura, a vigilância era uma missão estratégica para o regime. Deveria produzir informações sobre pessoas, movimentos sociais, instituições e grupos políticos, evitando “surpresas” para o governo. Além disso, fornecia informações que poderiam produzir a culpabilidade dos vigiados.

Na DCDP, as obras eram vistas pelos censores. Havia censores de ambos os sexos (conforme nota de rodapé nº 6). Todos eles se apoiavam em Decretos-Lei para indicação de algum exemplo de veto. Alguns mais rígidos, indicavam veto total de uma cena, outros, veto parcial. Outros, além do veto, demonstravam certa revolta com o diretor por “supostos abusos” contidos no/na filme/cena. Em algumas ocasiões, as obras eram vistas por um censor, em outras, por um grupo de censores. Havendo indecisão em relação à conclusão de liberação total ou com classificação etária ou sugestão de interdição, a obra era enviada para a chefia ou até mesmo para a supervisão da censura. Isso poderia ocorrer quando um grupo de censores assistia à obra de forma isolada ou em conjunto, resultando em ópticas diferentes. As sessões com censores diferentes eram comuns. O número de censores distribuídos entre funções era variado. Havia desde o “Técnico Censor”, encarregado de ver a obra e emitir as suas impressões, mediante um relatório com a descrição de itens como gênero, argumento, mensagem, diálogos, cenas, personagens, valor educativo, impressão e conclusão, que era baseada em uma ou mais alíneas de um Decreto-Lei. E quando surgia algum empasse quanto à obra, era submetida a instâncias superiores (Chefia/Supervisão).

No cinema novo o nome de Glauber Rocha já simbolizava um peso dentro do cinema nacional e internacional. Um exemplo clássico aconteceu com *Terra em transe*. Segundo Inimá Simões:

O SCDP recebeu em Brasília, em abril de 1967, o filme *Terra em Transe* para avaliação, tarefa que nenhum delegado, militar ou burocrata experiente considera um prêmio na carreira [...] Lago (Romero Lago – diretor do SCDP) ficou de prontidão. Sabia do material explosivo que tinha em mãos. Glauber possuía grande capacidade de aglutinação e prestígio imenso não só no Brasil como no exterior. Do outro lado, os militares estavam de olho, irritados com a desinibição e “arrogância” dos artistas de esquerda. Com todo o cuidado, Romero destacou um grupo de cinco censores para assisti-lo e esperou o resultado. Três dos censores propuseram a interdição pura e simples do filme. Um se absteve de opinar e o quinto, José Vieira Madeira, de posições mais arejadas, propôs a sua liberação para maiores de dezoito anos, sem cortes. (SIMÕES, 1999, p. 87-88)

Muitas vezes o processo de ver a obra e emitir o veto total e/ou parcial, impondo nesse caso o corte de cenas, era demorado. A resposta da censura podia levar de três a quatro meses ou mais. Toma-se como exemplo o caso de *Jardim de Guerra*, obra finalizada em 1968, mas que passou os anos de 1969 e 1970 à espera de uma possível liberação. O diretor Neville D’Almeida, diante dos inúmeros cortes de cena impostos, e demais ações burocráticas, precisou então “engavetar a obra”. Segundo muitos cineastas, produtores, produtores executivos, atores e atrizes, essa era uma espécie de tática para minar e vencer pelo cansaço, além de acarretar prejuízos financeiros aos realizadores.

É importante frisar que a censura efetuada pelo corpo censório passou por três estágios: um primeiro momento compreende o golpe de 1964 até o AI-5, em 1968; um segundo momento, a partir do AI-5 até meados da passagem do governo de Emílio Médici para Ernesto Geisel; e um terceiro momento, a partir da segunda metade dos anos 1970, passando pela Lei da Anistia, em 1979, até o chamado período da redemocratização, com a saída dos militares e a volta do país para os governos civis.

O censor, de forma a sempre se enquadrar a uma estrutura técnica, operacional e racional baseada em Decretos-Lei, normas e regras para analisar uma obra, agia dentro daquilo que Levi Burcalem Ferrari chama de burocracia por um viés weberiano. Segundo Ferrari:

O aparato administrativo que corresponde ao tipo legal de dominação é o que Weber chama de burocracia de forma simplificada, um conjunto de funcionários, distribuídos em cargos hierarquizados e especializados, cujas funções são especificadas por normas impessoais, bem como a forma de relacionamento entre os mesmos. (FERRARI, 1981, p. 54)

Diante disto, a burocracia que regia a DCDP dava ao censor mecanismos de poder para vetar parcial ou integralmente uma obra, baseado em um Decreto-Lei que, composto por artigos, incisos, parágrafos e alíneas, conferia-lhe a simples tarefa de emitir um “sim” ou “não” para a liberação. Logo, uma burocracia que ignorava o valor artístico da obra, custos de produção, entre outras demandas. Uma censura reforçada pelo aparelho burocrático, que, além do próprio regime, também era defendida por setores civis compostos pelas classes média e alta.

Beatriz Kushnir, atenta à estrutura censória e aos censores que, muitas vezes, gozavam da simpatia de tais classes entre os anos de 1960, 1970 e início dos anos 1980, observa:

Censurar e permitir, entretanto, são ações duais na sociedade. As manifestações de parcelas da sociedade civil que clamavam por mais censura demonstram que, durante o tempo em que esteve em vigor, no período pós-64, a tesoura e os cortes respondiam aos anseios de parte dos brasileiros. O chefe da Censura Federal do governo Sarney, penúltimo técnico de Censura a exercer o cargo, Coriolano Loyola Cabral Fagundes, recebia dezenas de cartas e mensagens de diferentes estados, nas quais era solicitado que cenas ousadas fossem proibidas de serem veiculadas. (KUSHNIR, 2004, p. 141-142)

Kushnir cita Coriolano Fagundes, censor conhecido desde a década de 1960. Foi censor de carreira, o penúltimo diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Kushnir entrevistou, como parte de sua tese de doutorado, além dele, em uma rara entrevista, mais dez censores. Um importante trabalho que revelou muitos detalhes dos “corredores” da censura na DCDP (ver Anexo 3, sobre o organograma com toda a estrutura censória, incluindo a DCDP). Fagundes foi um dos poucos que concordou com a publicação de seu nome verdadeiro:

Do time dos 11 entrevistados, pouquíssimos autorizaram a divulgação de suas identidades reais. A maior parte é designada por nomes fictícios. Explica-se: muitos ainda são ou eram à época, funcionários de órgãos da segurança pública, ou – o que é mais embaraçoso – estão devidamente “aclimatados” no meio jornalístico. Um dos que não se incomodou em ter o nome verdadeiro revelado foi Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. (KUSHNIR, 2004, p. 311)

Coriolano publicou uma obra em 1975, “Censura e liberdade de expressão”. Nela faz um balanço da censura em países como Inglaterra, Itália, Holanda, França, Estados Unidos, Argentina, Espanha, entre outros. A respeito do Brasil, reflete sobre o papel da censura aplicada ao rádio, às letras musicais, ao teatro, a boates e circos. Quanto ao cinema, mostra a censura de filmes no capítulo 16, abordando assuntos como documentação exigida para análise, prazos para a censura, exame censório de filmes, filmes de arte, como liberar filmes de arte, a censura de festivais de filmes, liberação especial para festivais e festivais sem censura. No capítulo 17 da obra, reflete sobre a censura nos cinemas acerca das obrigações dos exibidores, constatação da falta de certificado, não alteração de programação aprovada, reserva dos lugares da censura e cuidados com o menor. Sobre a reserva dos lugares da censura, Fagundes faz a seguinte notação quanto aos lugares devidamente reservados para os censores no interior das salas de cinema:

As casas exibidoras devem ter quatro lugares permanentes reservados para utilização de autoridades censórias. É tarefa do gerente velar no

sentido de não serem essas poltronas ocupadas por elementos alheios à censura, ou não credenciados por ela. (FAGUNDES, 1975, p. 179)

Entretanto, Coriolano Fagundes não apareceu nos pareceres dos filmes selecionados para a pesquisa, porém muitos outros sim, a exemplo de Carlos Rodrigues, José Vieira Madeira, Manoel Felipe de Souza Leão Neto e Constâncio Montebello. Segundo Inimá Simões, Coriolano estava no grupo de censores com conclusões mais serenas ou mais bem preparados para a crítica cinematográfica e a emissão de parecer.

A respeito da obra *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, observam-se diferentes opiniões. De acordo com o censor Carlos Rodrigues: “O filme poderia perfeitamente ser cortado em diversas cenas onde os personagens se arrastam. Demonstra no caso a inexperiência do diretor.” (SIMÕES, 1999, p. 75) Simões expõe outro ângulo de visão sobre a obra, dessa vez, com relação a José Vieira Madeira e ao próprio Coriolano Fagundes:

As pessoas podiam não entender bem o que estava acontecendo, mas isso não era importante. José Vieira Madeira, em começo de carreira como censor, mostra-se o mais bem-preparado da turma. Contextualiza o filme, cita influências, reconhece importância. É uma exceção - ao lado de Coriolano Loyola Fagundes - em meio às asneiras escritas nos pareceres. (SIMÕES, 1999, p. 75)

Todos esses aspectos foram detectados no trabalho analítico com as fontes escritas, muitas variações na óptica do corpo censório foram levantadas. Jacques Le Goff ressalta a reflexão de Marc Bloch acerca do diálogo com as fontes: “O essencial é enxergar que os documentos e os testemunhos ‘só falam quando sabemos interrogá-los’.” (BLOCH apud LE GOFF, 2001, p. 27)

Seguindo a linha da liberação ou não, outra obra que passou por tensões acerca da censura foi *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla, produzida em 1969. A sinopse retrata um fim de semana nas praias da Ilha dos Prazeres, para onde viajam as personagens doutor Plirtz (Jô Soares) e sua esposa Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), a mulher dos homens boçais, como ela mesma se define. Na ilha ela encontra Vampiro (Antônio Pitanga) e Armando (J. S. Cardoso). Desconfiado, Plirtz contrata um detetive particular para comprovar a (in)fidelidade de sua esposa. Sganzerla via o cinema como um mecanismo de crítica e reflexão, e sua arte se apoiava no lado contestador.

A obra passou pelo crivo de censores diferentes e com conclusões também diferentes:

Form AVDF

e) MENSAGEM: Filosofia existencialista - amor livre - abso-
lutismo da vida./

f) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Negativo, tendo em vista que a abordagem do
problema vem de encontro aos postulados e
valores morais aceitos p/ nossa sociedade.

g) VALOR EDUCATIVO: NENHUM.

Trata-se de um drama existencialista focalizando a vida degra-
da de determinada dama, que, de todas as maneiras, insurge-se con-
tra os padrões morais vigentes, quer pelo seu proceder livre e de-
senfreado, quer pela sua filosofia de viver. A problemática é apre-
sentada sob uma perspectiva inteiramente contrária à nossa forma-
ção moral, considerando o realismo excessivo de seqüências, que,
ao longo de toda a fita, nos trazem cenas de nudismo, ferocidade,
erotismo e sexo numa dosagem bastante acentuada. Por outro lado, a
linguagem recorre ao uso da palavra a cada instante. Nestes tér-
mos, entendo que a película não tem condições de ser exibida comer-
cialmente, motivo pelo qual voto por sua interdição total. Data vên-
ia, sugiro a V. S. submeter a apreciação de uma comissão de Com-
BOA QUALIDADE RECOMENDADO PARA MENORES sobre a fim de que se
LIVRE PARA EXPORTAÇÃO CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA sobre um consenso definitivo co-
INTERDITADA bre a mesma. É o meu parecer -
Sub censura.

Brasília, 15 de setembro de 1969

664-1988

Paulo Leite de Lacerda

III - EXCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS DÚVIDAS, DIVERGÊNCIAS E CORTES, COM BASE NO
ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 3º DA LEI 5.536/68: VERA "CONCLUSÃO"

Figura 12 - Parecer de Paulo Leite de Lacerda, 15 de setembro de 1969.
Opção pela interdição de *A mulher de todos* (1969).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
SEÇÃO DE CENSURA

I) PARECER
(Ordem de Serviço nº 8/69)

TÍTULO EM PORTUGUÊS : *A MULHER DE TODOS.*

TÍTULO ORIGINAL :

ORIGEM : *BRASIL.*

DIRETOR : *ROGÉRIO SGANZERLA.*

PRODUTOR : *ROGÉRIO SGANZERLA.*

DISTRIBUIDORA *SERCINE.*

CLASSIFICAÇÃO DE IDADE: *DEDOITO ANOS, COM*
DA CENSURA: *CORTES.*

II) ANÁLISE: *REVISÃO (Ordem de Serviço 34/69).*

- a) GÊNERO *LONGA METRAGEM EXPLORANDO O ERÓTICO DE MODO REALÍSTICO, ATRAVÉS DE UMA MULHER HÍSTERICA E INSACIÁVEL, QUE ENTREGA SEM PEIAS AOS HOMENS QUEBRANDO TODOS OS PRECONCEITOS*
- b) ARGUMENTO *ENTREGA SEM PEIAS AOS HOMENS QUEBRANDO TODOS OS PRECONCEITOS*
- c) 1) - MENSAGEM: *EM CONVENÇÕES SOCIAIS EM SE FUNDAM OS VALORES MORAIS. TEM, PORTANTO, UMA MENSAGEM NEGATIVA. O FILME COMPORTA VÁRIAS IMPRESSÃO ÚLTIMA: *CORTES, QUE ASSINALADO NO VERSO, MAS SOU DE OPINIÃO QUE, DEPOIS DISSO, PODE SER LIBERADO PARA MAIORES DE 18 ANOS.**
- d) DIÁLOGOS (Preencher ficha de censura): *OS DIÁLOGOS CONTÊM ALGUMAS EXPRESSÕES DE BAIXO NÍVEL QUE ASSINALADAS NO VERSO, PARA EFEITO DE CORTES*
- e) CENAS: (Preencher ficha de censura)
- f) PERSONAGENS:
- g) VALOR EDUCATIVO: *NENHUM.*

III) - CONCLUSÃO: *LIBERTO PARA MAIORES DE 18 ANOS COM OS CORTES ENUMERADOS NO VERSO.*

BRASÍLIA, 19 SETEMBRO 1969
DATA DO PARECER
Wilson Queiroz Garcia
ASSINATURA

Figura 13 - Parecer nº 8 de Wilson Queiroz Garcia, 15 de setembro de 1969.
Opção pela liberação para maiores de 18 anos em *A mulher de todos* (1969).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal



Figura 14 - Cena de *A mulher de todos* (1969). Obra liberada para maiores de 18 anos. O nome de Rogério Sganzerla dividia opiniões na censura.

Fonte: *A mulher de todos* (1969)

Sob essa perspectiva, dado o fato de que, com exceção de Rogério Sganzerla, nenhum cineasta possuía um nome de destaque, muitos censores emitiam seus vetos e mandavam a resposta para os produtores e/ou os próprios cineastas. As obras passavam então por outras edições e novamente eram enviadas e submetidas a parecer.

Outra questão a ser considerada relaciona-se ao fato de que muitos censores não estavam devidamente preparados para tal exame, pois a própria estrutura burocrática os colocava em funções não condizentes com suas experiências profissionais. Havia censores que emitiam pareceres mais polidos como forma de transparecer seu universo intelectualizado ao assistir a uma obra. Isso implicava opiniões sobre obras do cinema marginal com citações de cineastas estrangeiros renomados como Federico Fellini e Jean-Luc Godard e dramaturgos como Eugène Ionesco e Bertolt Brecht. Tal despreparo explicitava visões equivocadas e, por conseguinte, a falta de um olhar mais apurado na apreciação da linguagem cinematográfica, ou seja, uma censura exercida de forma confusa, contraditória, arbitrária, segundo critérios subjetivos e frequentemente absurdos, dada a posição que o censor ocupava a serviço de um órgão governamental, nesse caso, a DCDP.

A obra *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) passou pela apreciação de cinco censores entre 10 e 16 de fevereiro de 1971. Em sua sinopse conta a história de um “Homem-macaco” vivendo múltiplas aventuras, como ao ser perseguido por uma quadrilha de criminosos bizarros composta por um criminoso cego, surdo e mudo que não possui habilidade alguma com o revólver, seu irmão e a mãe dos dois.

Nos esclarecimentos resumidos sobre cenas, diálogos e cortes, o censor Sebastião Minas Brasil Coelho emitiu, em 10 de fevereiro de 1971, a seguinte nota sobre a obra:

Criar um clima de polêmica tanto no espectador como da crítica especializada, visando obter sucesso de bilheteria através do aguçamento a curiosidade dos intelectuais ou dos “pseudo-intelectuais”. (Parecer sobre *Bang Bang*, 10 fev. 1971)

A censora Teresinha de Toledo Neves, em 11 de fevereiro, alegou a seguinte sequência:

Personagens (indefinidas); Mensagem (simbólica e indefinida); Impressão última (película mal filmada e de difícil compreensão, chegando a ser enfadonho); Valor educativo (Vemos no presente filme uma preocupação em seguir Feline²⁹ e outros. Entretanto, o produtor não foi bem sucedido pois, é uma película muito mal feita, cuja mensagem simbólica não consegue sobressair). (Parecer sobre *Bang Bang*, 11 fev. 1971)

Sob essa perspectiva, ficam nítidas as confusões, contradições e arbitrariedades impressas nos pareceres. Os censores “pensavam pelos cineastas” naquilo que eles supostamente objetivavam com a produção de uma obra, como “obter sucesso de bilheteria, “criar polêmicas”, “imitar um grande cineasta estrangeiro”. Entretanto, a contradição se revela justamente por esse viés, pois a alegação de que muitas obras eram confusas e de má compreensão era frequente nos pareceres. Diante disso, fica a indagação: se eram obras difíceis em sua compreensão, com mensagens simbólicas e indefinidas, como emitir opinião (ou opiniões) acerca das eventuais suposições dos cineastas? Portanto, constata-se mais uma vez o poder que o censor tinha dentro da DCDP por sua posição em uma instituição governamental anexada ao aparelho institucional censório.

1.3 RESISTÊNCIA CINEMATOGRAFICA MARGINAL

As artes sempre foram uma espécie de vitrine que, de maneira mais acentuada ou mais introspectiva, evidencia denúncias na tentativa de mostrar as fragilidades de um país, seja no aspecto político, no sociocultural ou em questões econômicas. A arte mostra-se presente na história desde os tempos mais remotos. Sem dúvida, ela pode ser considerada uma forma de

²⁹ A expressão em referência ao cineasta italiano “Federico Fellini” foi mantida para preservar a autenticidade do documento.

expressão essencial do ser humano, surgindo como fruto da relação homem/mundo. Por meio dela a humanidade expressa suas necessidades, crenças, desejos e sonhos. Muito mais que entretenimento, a informação e a educação em um sentido de criticidade estão profundamente ligadas a ela.

O cinema se destaca pela corrente do cinema novo, também já citada em parte de suas características na introdução deste trabalho. Pode-se dizer que ele se divide em duas fases. Na primeira etapa, que vai de 1960 a 1964, observamos os primeiros trabalhos dos cineastas Carlos Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Entre as produções dessa etapa, podemos salientar a chamada “Trilogia do cinema novo” com *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963; *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, 1963; e o não menos prestigiado *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, 1964. A segunda etapa, que compreende de 1964 a 1968, dialoga com o agitado contexto de instauração da ditadura civil-militar no Brasil. Entre outros filmes desse período, destacam-se: *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, 1965; *Terra em transe*, também de Glauber Rocha, 1967; e *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, 1968.

Os “cineastas marginais” continuaram fazendo o chamado cinema de autor, característico do cinema novo, mas retratando a falta de esperança na sociedade e nos rumos do país, as experiências revolucionárias e a busca por liberdade individual. Liberdade que se observa também na linguagem cinematográfica, que contém imagens imperfeitas e desfocadas, enquadramento pouco convencional, montagem ágil. As tramas trazem deboche, ironia, exotismo, política, violência e nuances sexualizadas em uma linguagem muitas vezes ríspida e chocante.

Além da “Boca” em São Paulo, no Rio de Janeiro o cinema marginal teve desdobramentos, talvez, ainda mais radicais em sua marginalidade. A recusa a uma compreensão da arte como mercadoria era uma questão fundamental para os produtores e cineastas da Belair. O objetivo era romper com o aspecto “industrial e espetacular” do cinema, dentro de uma lógica de produção capitalista. Estava presente a noção de uma comunidade artística com “processos criativos coletivos” e uma oposição entre estética e ideologia ao mercado.

Um exemplo do mencionado processo criativo coletivo pode ser percebido no longa *Sem essa, Aranha*, 1970, de Rogério Sganzerla. Em sua sinopse, uma obra autenticamente experimental, o filme exala brasilidade de uma maneira natural e espontânea. Os problemas nacionais da época como fome, miséria, desigualdade social são tratados no longa de uma forma abstrata. Aranha (Jorge Loredó) assim como os outros personagens percorrem pelo filme

surtados, interagindo com a câmera, dizendo frases repetidas e nos mostrando a angústia e a realidade suja do país que é escondida. Frases como: “Êta planetinha metido a besta”, “Estou com fome, ai que dor de barriga”, “O destino da humanidade é horripilante” são repetidas várias vezes.

No filme é possível ver a figura da equipe refletida no espelho, simbolizando sua interação com a obra, bem como a profundidade de sua relação com o cinema. Essa imagem retrata uma espécie de “autorreflexividade” e “autorreferência” no ato de produzir e realizar um filme. Para além de estabelecer uma nova maneira de fazer cinema, através do improvisado, das rápidas e concomitantes filmagens. Tal processo torna-se nítido com a quantidade de filmes feitos durante o breve tempo de vida da produtora.



Figura 15 - Cena de *Sem essa, Aranha* (1970). Helena Ignez, Maria Gladys e Jorge Loredo, refletidos pelo espelho. Atrás do elenco, a equipe interagindo com a obra.

Fonte: *Sem essa, Aranha* (1970)



Figura 16 - Cena de *Bang Bang* (1970), com Paulo César Pereio/Macaco. A câmera refletida pelo espelho. O processo de interação com a equipe em voga.

Fonte: *Bang Bang* (1970)

Os cineastas da Belair tinham uma ambição maior, a de vivenciar e experimentar o cinema. Nesse ponto, vale destacar o hábito presente nos filmes da Belair de abordagem direta dos atores e da equipe com pessoas que passavam nas ruas. Durante os meses em que a produtora se manteve em atividade, foram realizados os longas-metragens “*A Família do Barulho*”, “*Cuidado, Madame*”, “*Barão Olavo, o horrível*” (os três de Bressane), “*Carnaval na Lama*”, “*Copacabana Mon Amour*”, “*Sem Essa, Aranha*” (de Sganzerla), bem como um filme não finalizado em super-8: “*A Miss e o Dinossauro*”. Todos realizados entre fevereiro e maio de 1970.

Portanto, a década de 1960 e o início dos anos 70, com suas ebulições, evidenciam como as práticas de resistência foram construídas a partir das ações sociais dos protagonistas marginais. Marilena Chauí aponta para a historicidade dessas práticas e desses protagonistas:

Ora, seres e objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas da sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente. Para que algo seja *isto ou aquilo e isto e aquilo* é preciso que seja assim posto ou constituído pelas práticas sociais. (CHAUÍ, 1996, p. 122)

Percebe-se, a partir dessas práticas sociais ressaltadas por Chauí, o lugar que o cinema marginal ocupou como resistência, e que esses protagonistas, de certa forma, uniram-se em torno dessa mesma resistência.

Não obstante os poderes conferidos à ditadura civil-militar a partir de 1968, com o impacto censório mais profundo mediante o AI-5, verifica-se que a resistência cultural mantinha uma posição de crítica ao que era imposto, ao que era classificado como “arte ilegal”, “arte subversiva”, “arte imoral”. Uma arte que buscava denunciar a pobreza e miséria de grande parte do povo brasileiro, o analfabetismo, a repressão sobre a classe trabalhadora e suas reivindicações trabalhistas, o desemprego, a própria censura generalizada, mas sobretudo a censura sobre as artes e tanto outros dissabores que simbolizavam uma espécie de “espinha na garganta do país”.

De acordo com Marcos Napolitano, a resistência por meio das artes uniu artistas como arma de enfrentamento:

Além disso, a questão cultural foi o ponto de convergência de críticas ao novo regime [...] em outras palavras, a questão cultural foi o mote para que a crítica política pudesse se reconfigurar e as alianças em torno da resistência ao regime pudessem se recompor. (NAPOLITANO, 2017, p. 66)

Por conseguinte, a resistência cultural pode ser considerada uma forma privilegiada de oposição exercida por intelectuais, músicos, artistas, atores, produtores culturais, entre outros, que consistiu em um fenômeno cultural sem precedentes. Isso porque essa reorganização deu-se, muitas vezes, no âmbito das produções culturais, no qual as esquerdas constituíram um espaço de contestação e engajamento através das artes e das atividades intelectuais.

Napolitano prossegue refletindo sobre a resistência cultural a partir de 1967/1968 pelo viés cinematográfico, ressaltando um mergulho mais aprofundado dos cineastas em suas propostas estético-ideológicas. Nesse caso, as duas correntes mais representativas da resistência cultural do momento: o cinema novo e o cinema marginal.

Os realizadores mergulharam de maneira mais radical na crise do intelectual de esquerda e dos seus projetos, sem abrir mão da experimentação fílmica, que caracterizou o eixo mais dinâmico do último Cinema Novo e do primeiro Cinema Marginal. Sem o compromisso com o grande público, sem um “sistema” estabelecido, como na música, o cinema pode revisar seu lugar no primeiro ciclo de resistência cultural, deixando de ser a simbolização catártica da resistência civil, para se transformar no exame das causas perdidas, a partir da dissecação do intelectual-herói derrotado historicamente. (NAPOLITANO, 2017, p. 125)

O que se intencionou refletir e mostrar neste capítulo foi a arquitetura e efetivação da repressão no Brasil. Viu-se ainda como o alinhamento dos Estados Unidos com o Brasil a partir

dos anos 1950, com a Guerra Fria, ajudou em tal efetivação a partir do golpe de 1964, chegando até o seu ápice em 1968, com a decretação do AI-5. Pretendeu-se mostrar a estrutura censória composta pelos aparelhos institucional e repressivo – o institucional, por meio dos Atos Institucionais e Decretos-Lei, a própria DCDP e o SNI; o repressivo, por meio de instituições a exemplo do DOI-CODI, OBAN, DOPS e CENIMAR.

Procurou-se analisar o papel do censor e suas ações em paralelo à estrutura censória, ambos como protagonistas da atuação censória sobre as artes. Por fim, pretendeu-se mostrar como as artes (nesse caso, o cinema marginal como destaque) se manifestaram frente à censura a partir da segunda metade da década de 1960, com a resistência cultural.

CAPÍTULO II – CINEMA MARGINAL, PRESENTE! CENSURA EM PROFUNDIDADE E RESISTÊNCIA EM CONTINUIDADE

Mesmo com a realização de *A margem* em 1967, sob a direção de Ozualdo Candeias, o cinema marginal ganhou destaque a partir de 1968, com *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, um dos mais importantes filmes produzidos na Boca do Lixo. O filme foi todo ambientado na região da Boca, tornando-se um marco do experimentalismo oriundo do cinema marginal. Tal destaque era fruto da grande aceitação de público nas salas de cinema em relação a um roteiro em alusão à história de João Acácio Pereira da Costa, vulgo “Bandido da Luz Vermelha”, assaltante famoso por suas ações em São Paulo na década de 1960 em bairros de classe média, cuja trajetória sofrera cobertura pela imprensa de apelo popular, a exemplo do jornal *Notícias Populares*³⁰. O apelido foi dado porque utilizava em suas ações, em grande parte realizadas no período da noite, uma lanterna de aro vermelho para adentrar as casas.

Porém, o que também ganhou destaque a partir de dezembro de 1968, com a decretação do AI-5, foi a censura. O ato concedia plenos poderes ao executivo federal para reger o país. Com a avanço da repressão da ditadura civil-militar, muitos realizadores tiveram dificuldades para produzir seus filmes, e foi nesse período que a Boca do Lixo se transformou em uma espécie de baluarte para cineastas transgressores que se recusaram a adotar as imposições da censura.

Em finais de 1968 e a partir de 1969, as obras marginais começaram a sofrer com maior profundidade as ações do mecanismo censório. *Jardim de Guerra* atravessou o ano de 1969 com uma série de cortes impostos. Não somente cenas e diálogos acerca de personagens/ assuntos políticos nacionais e internacionais foram vetados, e sim personagens/ assuntos relacionados a outras categorizações.

Um exemplo claro fica evidente nas cenas cortadas em que o personagem de Antônio Pitanga, em uma festa, olhando fixamente para a câmera, como forma de dialogar com o público, faz reflexões sobre o racismo no Brasil:

³⁰ *Notícias Populares*, também conhecido simplesmente como *NP*, foi um jornal que circulou em São Paulo entre 15 de outubro de 1963 e 20 de janeiro de 2001. Era conhecido por suas manchetes com grande apelo popular a exemplo de assuntos cotidianos relacionados a violência e sexo. O jornal era publicado pelo Grupo Folha, mesma empresa que publica os jornais *Folha de S. Paulo* e *Agora São Paulo* e publicava o jornal *Folha da Tarde*. A decisão de extinguir o jornal relaciona-se com o sucesso de programas de televisão também com apelo popular, como o *Aqui Agora*, que usavam o mesmo estilo do jornal, reduzindo o interesse do público pelo veículo, o que levou o Grupo Folha a decidir concentrar seu jornalismo popular no *Agora São Paulo*.

Essa negritude é minha bandeira de luta. É a minha cuspidinha concreta que eu dou em vocês brancos nessa nojentinha atitude de senhores de engenho em plena era industrial. Pra vocês, eu sou macaco, mas isso vai mudar. 400 anos de trabalho nos canaviais de escravo. Até o ouro, até o algodão que foi pra Portugal pra fazer a riqueza do Brasil. Este trabalho que não foi pago nem com o salário mínimo, vai ser cobrado com juro, bem alto, muito caro. O sangue que minha raça derramou, ao fazer a riqueza de muitas cortes lá da Europa, e daqui vai ser cobrado litro por litro, tim-tim por tam-tam, nem que eu tenha que sair pra degolar um por um.

Em entrevista realizada no Rio de Janeiro (a integralidade da conversa está anexada ao final do texto) concedida para esta pesquisa, Neville D’Almeida revelou que, embora o roteiro de *Jardim de Guerra* em grande parte tenha sido pensado por Jorge Mautner, alguns excertos foram escritos com sua colaboração acerca de questões sobre racismo, por exemplo:

O filme traz temas para a época que nas cenas que foram cortadas são pesadas para eles, para esses censores. Por exemplo, a cena que o Pitanga fala que é “*aqui no Brasil preto é chamado de macaco. E para vocês eu sou macaco, mas isso vai acabar*”. E isso foi escrito há 55 anos atrás. Então daí a modernidade do filme, o filme é profético. E está buscando por justiça e consagração 50 e 55 anos depois. Mas o que interessa é resgatar o filme. Resgatar a dignidade do filme, a profecia do filme, a revolução do filme. É muito importante pra quem ama o cinema, pra quem gosta de cinema, pra quem tem paixão pelo cinema, assistir Jardim de Guerra. Porque o Jardim de Guerra é um exemplo de liberdade contra a opressão... várias opressões. (Depoimento de Neville D’Almeida, 19 nov. 2022)

Novamente na festa, em cena cortada de *Jardim de Guerra*, outra fala de Pitanga:

O que, não tem racismo? O racismo aqui está sobre uma capa de paternalismo bem populista português. O Preto aqui... [o personagem dá uma pausa e continua a fala] o preto aqui tá tão oprimido, que nem sabe o que é oprimido. Ser do poder negro, não quer dizer que seja racista. É responder o racismo contra o racismo. É como opor uma guerra revolucionária contra uma guerra imperialista para acabar com a guerra... é isso que eu entendo.

E uma terceira cena, também cortada:

Quantos engenheiros negros você conhece? Quantos técnicos especializados? Quantos ministros? Quantos deputados? Quantos juizes? Um, dois, três! E a população negra do Brasil é imensa! É imensa como um mar em tempestade! Quantos presidentes negros da república você conhece? O poder negro, não é só o movimento nacional

yankee³¹, é o movimento internacional que será assumido no Brasil em pouco tempo. Quando houver população negra oprimida, nós e os pouco amarelos enterraremos essa cultura de catedrais góticas... de escravagista nazista.

O corte das cenas evidencia uma postura do regime em reforçar a ideia de que não havia racismo no país, negando veementemente, tanto dentro do próprio Brasil como para o exterior, a existência de problemas relacionados com questões raciais e conflitos de tal ordem. A fala de Pitanga opera com um racismo enraizado no aparelho institucional e repressivo e que confronta o regime junto a uma “elite branca” conservadora. Uma fala que expõe um racismo que não permitia enxergar ações de resistência política no movimento negro no Brasil à época da realização de *Jardim de Guerra*.

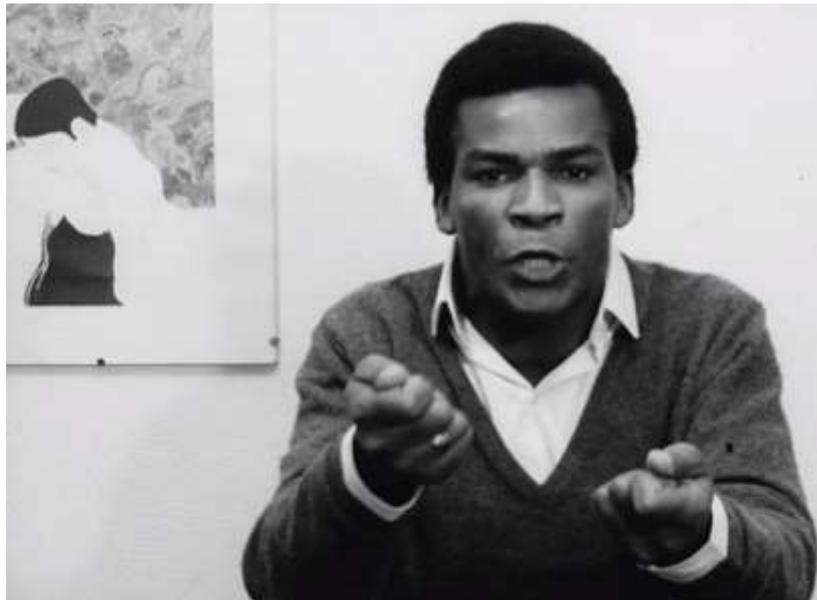


Figura 17 - Cena cortada de *Jardim de Guerra* (1968), com o personagem de Antônio Pitanga refletindo sobre o racismo no Brasil. O discurso com o olhar direto para a câmera.

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

³¹ *Yankee* é uma palavra do idioma inglês, usada para descrever uma pessoa estadunidense.



Figura 18 - Cena cortada de *Jardim de Guerra* (1968). A seqüência do discurso.

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

É curioso notar, mediante as cenas cortadas, que a DCDP via na obra de Neville D’Almeida um filme que contrariava a democracia, os “bons costumes” e incentivava o preconceito de raça.

Aloysio Muhlethaler, chefe da DCDP, em comunicado ao diretor-geral do departamento de polícia federal (nome não identificado no parecer), sugeriu, em junho de 1969, o enquadramento de Neville e dos produtores de *Jardim de Guerra* na Doutrina de Segurança Nacional, baseando-se no artigo 3º da Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968:

Os seus produtores poderão ser incursos na lei de Segurança Nacional, pois fazem propaganda psicológica adversa, utilizando o poderoso meio de comunicação social: o cinema. (Parecer sobre *Jardim de Guerra*, 19 jun. 1969)

No mesmo parecer, Muhlethaler também enquadrou “*Jardim*” no artigo 33 do Decreto-Lei 510 de 20 de março de 1969 como obra contra a segurança nacional. Entre os assuntos relacionados a política, os também relacionados a questões raciais: “Art. 33- incitar - item VI - ao ódio ou a discriminação racial.”

Sob essa perspectiva, para a censura da DCDP, tais discussões propostas na obra eram inviáveis no sentido de estabelecer reflexões e debates de questões raciais no país. E, para Muhlethaler, nenhum veículo de comunicação estava autorizado a tratar de assuntos que fragilizassem a imagem do regime, incluindo o cinema, que para ele, chefe da DCDP, constituía

um meio de comunicação imenso, uma vez que, caso liberadas sem cortes, as mensagens poderiam atingir um público extenso.

Seguindo essa linha de raciocínio, uma censura que se antevia a tudo. Prosseguindo com *Jardim de Guerra*, o próprio Neville expõe sua óptica acerca do regime:

Meu primeiro filme, Jardim de Guerra, foi proibido, interditado e jamais exibido. O segundo, Piranhas do Asfalto (1970), idem. Isso foi a ditadura militar. Não podia falar mal do governo, não podia aparecer foto do Che Guevara, não podia corpos nus, não podia nada. Era um negócio brutal. Um episódio emblemático atrás do outro. A censura era a própria perversão social: impedia as pessoas de terem acesso a um universo de liberdade de criação e informação. Mas eu resisti, graças a Deus. (cf. MANSQUE, 28 nov. 2019)

Tomando o depoimento de Neville como referência ao relacionar o regime ao “não podia nada”, a censura manteve sua intensidade com “*Jardim*” ao não deixar passar cenas/diálogos que expusessem e refletissem sobre temas variados não condizentes com suas premissas.

Cenas cortadas junto aos respectivos diálogos evidenciavam esse “incômodo” de modo mais aprofundado. Uma delas tem cerca de cinco minutos e mostra o personagem de Nelson Pereira dos Santos (sem nome) interrogando Joel Barcelos (Edson). Nela, o personagem de Nelson Pereira coloca um gravador sobre uma mesa, solicitando que Barcelos (Edson) ouça:

[Nelson Pereira:] Eu quero que você ouça isto aqui. Preste bastante atenção!

[Uma fala começa:] O que eles querem é ver o nosso país entregue a anarquia. É preciso resistir aos que querem retirar as propriedades dos seus legítimos donos. Aos que querem diluir nosso sangue limpo e nobre na mais abjeta promiscuidade racial. Aos que querem empobrecer os que enriqueceram legitimamente e ter seu quinhão maior. Fogo nos ateus sem família e sem pátria que subvertem o nosso mundo, os nossos lares e vem tirar o pão da boca de nossos filhos. Eles invejam a nossa propriedade, representam a inveja, o fracasso.

[Uma fala de Joel Barcelos entrecruza a fala no gravador:] Vocês estão procurando numa minhoca, o problema da Reforma Agrária.

[Continua a fala no gravador:] Haverão de esquecer nas prisões os ideazes puros. Lutaremos ao lado de Deus pela tradição, pela família e pela propriedade. Venceremos, senhores! Derrotaremos os que querem destruir a ordem reinante, os que querem inverter as posições hierárquicas e instaurar a ilegitimidade e levar tudo ao caos, senhores! É nosso dever defender a democracia, base da civilização cristã ocidental. Nossos homens saberão lutar bravamente, no Vietnã, nas selvas da América latina contra o avanço vermelho, venha ele de onde vier, lutaremos por nossas mulheres, por nossos filhos, por nossos lares ameaçados. Manteremos a ordem a qualquer preço, cumprimos o

nosso dever, porque senhores, o inimigo é desleal, não ataca pela frente, prefere a cilada, a guerrilha, a subversão ideológica. Surge onde menos se espera, esconde-se “aonde” não se pode achá-lo. Está em toda parte. Olhem, senhores, à sua volta, a África, a Ásia queima, a América latina queima. Trouxeram o incêndio até o nosso país. Nossas ruas já queimam, senhores! O inimigo está ateando fogo à nossa volta! Resistiremos com toda a nossa força, com todos os nossos recursos! Não entregaremos o nosso solo! Não lhes abriremos as nossas portas! O mundo é nosso! O mundo ainda é nosso! Eles invejam a brancura de nossa pele, a nobreza de nosso porte! Eles odeiam a nossa superioridade. Eles se esquecem de que nasceram para servir, senhores! Nós somos os patrões! Nós somos os donos! Nós merecemos o melhor! Nós deixaremos o melhor para nossos filhos! Eles nasceram para a miséria! São banidos pela sorte, uns derrotados!

De fato, uma fala que expõe assuntos que o regime não queria ouvir, muito menos autorizar a propagação para o público via exibição nas salas de cinema. Na gravação são tratados temas como reforma agrária, anarquia, propriedade privada, racismo, religião, família, guerrilha, Vietnã e subversão, abordagens que, em plena vigência do AI-5 e da DCDP, jamais seriam permitidas e liberadas, o que fez de *Jardim de Guerra* o filme mais censurado da história do cinema brasileiro.

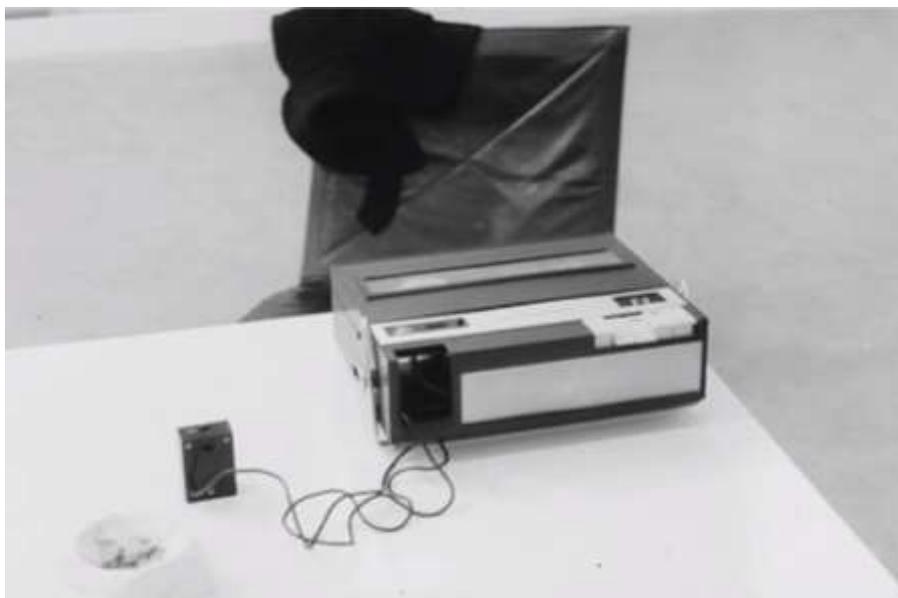


Figura 19 - Cena cortada de *Jardim de Guerra* (1968).
Gravação expunha muitos temas que o regime não aprovava.

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 20 - Cena cortada de *Jardim de Guerra* (1968). Nelson Pereira dos Santos, o interrogador que expõe a gravação para o “subversivo” Edson (Joel Barcelos).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

O close no gravador, mesmo com a fala registrada e revelada em seu conteúdo acerca da perseguição e eliminação daqueles que fossem contrários ao regime e enquadrados como subversivos, leva no mínimo a uma hipótese: com as tensões políticas e sociais vigentes no país, o gravador simboliza, de forma geral, o controle a tudo e todos, ou seja, telefones grampeados, microfones embutidos e até mesmo câmeras ocultas permitiam tal controle.

Importante notar que a censura buscava silenciar todo conteúdo de crítica ao regime, assim como reprimir conteúdos que escapassem de ideais específicos de “ordem” e/ou “moralidade”. Sob essa perspectiva, o veto dos censores seguia as regras de um jogo de repressão. Se por um lado alguns censores dedicavam poucas palavras e linhas para justificar seus vetos, outros se estendiam em suas análises para justificar os elementos que infringiam a “ordem política e social” e a “moralidade” desejada pelo regime.

Além do controle da imagem e do comportamento nas obras marginais, a censura também considerava um ataque “contra a moral” qualquer discussão sobre outro tema amplamente vetado pela DCDP: a homossexualidade/bissexualidade. Obras que teciam críticas à discriminação sofrida pelos homossexuais eram vetadas sob a justificativa de atentar contra os “bons costumes” no país. A questão da sexualidade apareceu constantemente nos pareceres de veto de várias obras do cinema marginal, revelando que o assunto sofreu um tratamento rigoroso por parte da censura. Quaisquer “enquadramentos inadequados” acerca da imagem da mulher ou quadros imagéticos em relação ao homossexualismo eram vetados.

Em entendimento de Deonísio da Silva, que analisa a censura e a sexualidade pelo viés literário, percebe-se que a censura aparecia como regra, e não como exceção. Essa regra valia para o cinema, a literatura, a música etc. Segundo Silva:

Vê-se que nos processos judiciais – fronteira das defesas do escritor, que não está mais ameaçado pelas “técnicas” da Inquisição – o essencial continua sendo o direito de expressar a sexualidade de modos “convenientes” e segundo objetivos específicos ali delineados. Do contrário a censura é justificada também à beira desta fronteira. Estranho carisma o da sexualidade no temor que inspira ao poder. O controle continua, os territórios são delimitados, os objetivos são perfeitamente caracterizados, os modos de expressão são postos sob controle e, sobretudo, o cidadão é visto ainda outra vez, e como sempre, pela ótica deste olhar panóptico de que falou Michel Foucault. (SILVA, 2010, p. 53)

Acerca dessa perspectiva de Silva, toma-se a obra *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970) como exemplo. Passou pela DCDP e foi censurada sob conclusão de interdição em todo o território nacional, mesmo conseguindo o certificado de boa qualidade por meio das intervenções internas de Severiano Ribeiro³² na instituição. O enredo conta a história de uma mulher debochada (Helena Ignez) que se relaciona com dois homens (Guará Rodriguez e Kléber Santos). Os dois, por meio de um homossexual (Grande Otelo), desejam encontrar uma odalisca (Maria Gladys) para resolver o problema de suas vidas, porém essa se envolve com a mulher debochada (Ignez).

Bressane utiliza um roteiro desprovido de linearidade e sequências lógicas. Os personagens transitam pelo escracho e pela escatologia. Talvez a produção mais radicalizada do cineasta. Ao longo da obra notam-se erros de gravação não editados que rumam para a *esculhambação* e *avacalhação* e cenas com uso contínuo de improvisações. Uma das cenas, ao final do filme, em que aparece um membro da equipe de produção com uma placa “take 47”, é interrompida pelo barulho intenso de uma descarga de sanitário, o que demonstra o deboche de Bressane. Há cenas que, segundo a censura, contemplavam a interdição da obra. Em uma delas, os personagens de Guará Rodrigues e Maria Gladys conversam: “Vou te levar para um harém!”, diz Guará, “Só se for para um harém em Bagdá e tiver erva!”, responde Gladys.

Em outra cena, a personagem de Helena Ignez sai de uma farmácia de posse de um preservativo masculino (camisinha), coloca-o na boca e infla o item como se fosse uma bexiga.

³² Severiano Ribeiro, empresário pioneiro na distribuição de filmes no Brasil. Em 1917, inaugurou as primeiras salas do grupo no Norte e Nordeste do Brasil. Seu filho e seu neto deram continuidade ao mercado exibidor nas décadas posteriores em expansão pelo Brasil, incluindo dois grandes centros: São Paulo e Rio de Janeiro.

A cena final do longa mostra novamente Ignez em um enquadramento que foi divulgado durante décadas e se tornou uma cena clássica da escatologia do cinema marginal: um close da atriz com a boca expelindo sangue. Sob essa perspectiva, *A família do barulho* imprime o experimentalismo e a marginalidade de Bressane, entretanto, um ponto que impacta a obra reside na reflexão sobre a bissexualidade das personagens de Helena Ignez e Maria Gladys e a homossexualidade de Grande Otelo.



Figura 21 - Helena Ignez utilizando um preservativo como bexiga ao sair de uma farmácia. O deboche recorrente de Bressane, em *A família do barulho* (1970).

Fonte: *A família do barulho* (1970)



Figura 22 - A escatologia presente na personagem de Helena Ignez em *A família do barulho* (1970).

Fonte: *A família do barulho* (1970)



Figura 23 - Cena interrompida com um forte ruído de descarga sanitária.
O deboche recorrente de Bressane, em *A família do barulho* (1970).

Fonte: *A família do barulho* (1970)

Esta pesquisa não contempla o período censório de 1975, mas um detalhe importante é que a obra foi novamente submetida a análise e, por unanimidade, permaneceu a conclusão pela interdição em todo o território nacional. Entre as análises e os vetos, mantém-se uma mesma óptica entre os diferentes corpos censórios compostos por Gláucia Baena Soares, Roberto Antônio Coutinho e J. Antônio S. Pedroso (24 de março de 1975); Avelino G. Amorim (3 de abril de 1975); Ivelice G. de Andrade (8 de abril de 1975); Correa Lima; Carlos Rodrigues e Paulo Leite de Lacerda (26 de junho de 1975); e, finalmente, Rogerio Nunes, diretor da DCDP (4 de julho de 1975).

Segundo Soares,

Cenas sem nexos, mas cheias de situações anormais, tais como: homossexualismo, lesbianismo e afins, não liberação por julgar, ou melhor, poupar o público espectador de assistir aberrações consideradas, pelo autor, como “família”. (Parecer 2159 sobre *A família do barulho*, 24 mar. 1975)

Coutinho:

Vários quadros sem identificação real de família, não procura nem imitar uma verdadeira sociedade conjugal, a película se desenvolve num imoral de insatisfação, de irresponsabilidade, de desrespeito, com a repetição de vários palavrões, não caracterizando uma mensagem positiva, sem valor artístico e sim um desrespeito ao espectador. (Parecer 2160 sobre *A família do barulho*, 24 mar. 1975)

Pedroso:

Filme com inúmeras interpretações. O que não tem explicações é colocar tanta besteira e idiotices junto, em um mesmo filme, homossexualismo³³ e lesbianismo, além de grossuras e agressões que compõem a base de uma estória sem pé nem cabeça, relatada da forma mais absurda possível, retrato absurdo de uma família, onde a degeneração atinge níveis inconcebíveis, em cenas desconexas. (Parecer 2161 sobre *A família do barulho*, 24 mar. 1975)

Amorim:

O filme compõe um deprimente ambiente de promiscuidade e baixeza moral, Família do barulho aparece como fruto da promiscuidade e da ausência da mãe educadora na infância, Na insistência cíclica do homem andando de joelhos atrás da mulher, indicando a escravidão do homem ao sexo. (Parecer 5591 sobre *A família do barulho*, 3 abr. 1975)

Andrade:

O autor mostra várias convivências sociais como se fosse normal numa quebra de estruturas e padrões sociais: anomalias sexuais, lesbianismo, prática do incesto, nota-se em todo o filme que a intensão primeira do autor é tão somente fazer crítica às instituições sociais, partindo da prostituição social da família, conteúdo torna-se pois desaconselhável e pernicioso a qualquer plateia em vista das cenas citadas e por sua mensagem negativa, É deprimente em todos os seus aspectos, não sendo possível a sua liberação, uma vez que fere às legislações de censura, como o Dec. 20493/ 46, no seu art. 41, alíneas A, C, D e G. (Parecer 5592 sobre *A família do barulho*, 8 abr. 1975)

Lima, Rodrigues e Lacerda:

Película aparentemente desconexa. Quadros não guardam correlação entre si, procura denegrir e achincalhar os valores econômicos e sociais. (Parecer 5753 sobre *A família do barulho*, 26 jun. 1975)

E, finalmente, Rogério Nunes, diretor da DCDP, emitiu seu parecer final concluindo pela manutenção da interdição em todo o território nacional:

³³ A grafia da palavra foi mantida com um “s” para preservar a originalidade do parecer.



Figura 24 - Parecer/ Portaria nº 022 de Rogério Nunes, 4 de julho de 1975. A manutenção da interdição em todo o território nacional da obra interdita em 1970. *A família do barulho* (1970).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal



Figura 25 - Helena Ignez e Maria Gladys, em *A família do barulho* (1970). O bissexualismo/ homossexualismo/ lesbianismo visto pelos censores como anomalia e aberração.

Fonte: *A família do barulho* (1970)



Figura 26 - Sequência da cena com Helena Ignez e Maria Glady, em *A família do barulho* (1970). O bissexualismo/ homossexualismo/ lesbianismo visto pelos censores como anomalia e aberração.

Fonte: *A família do barulho* (1970)

Por conseguinte, questões referentes ao homossexualismo, ao bissexualismo e ao lesbianismo não coadunavam com o “modelo de família”, que primava pela estrutura heterossexual. Tais contraposições à heterossexualidade apresentavam-se como agressão, anomalia, irresponsabilidade, oposição aos padrões sociais e desrespeito ao público (caso a obra fosse liberada) e, em linhas gerais, à própria sociedade.

Outra obra de grande destaque dentro do círculo de filmes marginais, e que acabou sendo julgada e classificada como imprópria para as salas de cinema, é *Barão Olavo, o horrível* (Bressane, 1970). Numa espécie de homenagem ao terror empreendido por José Mojica Marins (cineasta) em seus filmes, Bressane transita por um processo de experimentação baseado na produção de terror no território brasileiro. Experimentar a partir daquilo que está sendo feito em seu tempo: experimentar o experimental, assumir uma herança de experimentação e trabalhar a partir disso. A conclusão pela interdição foi unânime, de acordo com os pareceres emitidos.

A obra foi analisada em sequência entre março e abril de 1972. Em 22 de março foi apreciada pelas censoras Hellé Prudente Carvalhêdo e Gláucia de Lima Baena Soares. Em 10 de abril de 1972, Rogério Nunes, então chefe da DCDP, “batia o martelo” pela interdição em território nacional:

Na óptica de Carvalhêdo:

Roteiro ilógico e sem sequência, lesbianismo como perversão e relações sexuais anormais entre homem e mulher dentro de uma ação de desrespeito aos princípios de moral. Por esta razão, considero o filme

passível de INTERDIÇÃO baseando-me no que dispõem os Decretos 20.493 em seu art. 41, letras A e C, 5.536 art. 3º e 1.077 art. 1º e 7º. (Parecer s/n sobre *Barão Olavo, o horrível*, 22 mar. 1972)

Soares:

Obra com repetidas cenas de lesbianismo e necrofilia. Uma obra com uma atmosfera mítico- sexual. Uma obra hermética. Sugiro a interdição, baseada no art. 1º do decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. (Parecer s/n sobre *Barão Olavo, o horrível*, 22 mar. 1972)

Nunes, por sua vez, seguiu a linha de Soares, porém acrescentou o artigo 7º. Resumindo, os Decretos de 1946 e 1970 e a Lei de 1968 espelhavam as proibições de publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que fossem os meios de comunicação.



Figura 27 - Helena Ignez e Lilian Lemmert, em *Barão Olavo, o horrível* (1970).
O lesbianismo visto pelos censores como perversão.

Fonte: *Barão Olavo, o horrível* (1970)

O lesbianismo era visto pela óptica censória como anomalia e perversidade. E, mesmo que a obra dialogasse com a heterossexualidade, as relações deveriam ser mostradas nos filmes dentro dos princípios “padronizados”.

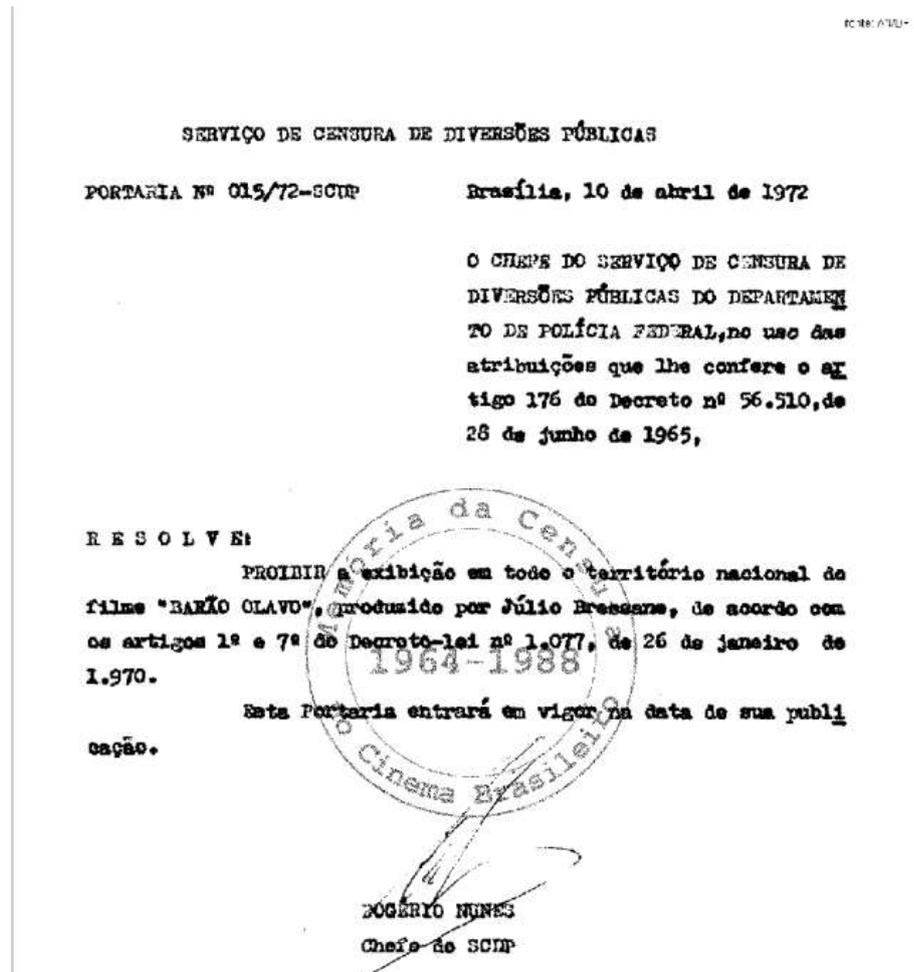


Figura 28 - Parecer/ Portaria nº 15 de Rogério Nunes, 10 de abril de 1972.
Barão Olavo, o horrível (1970).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Importante ressaltar que, em fins dos anos 1960 e início dos 70, questões como liberdade sexual e do corpo, debate que pode ser considerado também como um ato político, por exemplo, já estavam na pauta das discussões sociocomportamentais, tanto no mundo como no Brasil, entretanto confrontavam os Decretos-Lei, o corpo censório e, de maneira geral, a família brasileira “padronizada”. No entanto, leva-se em consideração que tanto *Barão Olavo, o horrível* como outras obras marginais que também, entre outros temas, traziam discussões sobre homossexualismo e lesbianismo, a exemplo de *O bandido da luz vermelha* e *A família do barulho*, foram produzidas em um período em que não havia leis de amparo a esse segmento social, o que favorecia a atuação da DCDP em sugerir cortes ou interditar obras por desrespeito à “moral”, aos “bons costumes” e à “família tradicional padronizada”.

Entende-se, sob essa perspectiva, que Sganzerla, Bressane e outros cineastas dialogavam, entre outros assuntos, com questões ligadas aos direitos civis, no sentido de apoiar e dar visibilidade na sociedade brasileira à comunidade homossexual em pleno regime militar.

Ao abordarem a liberdade do corpo, de desejos e a emancipação sexual, simbolizavam uma forma política de luta contra esse mesmo regime e seus apoiadores. Nesse sentido, James Green e Renan Quinalha fazem a seguinte notação:

Gays e lésbicas também foram protagonistas da enorme mobilização que logrou enfraquecer e derrubar a ditadura para criar uma nova situação mais democrática que, apesar de suas limitações, permitisse conquistar direitos e novos espaços dentro da sociedade brasileira e por país mais justo. [...] Visibilizar as violências praticadas pelo Estado contra esses segmentos sociais e, ao mesmo tempo, a resistência que estes empreenderam é uma tarefa que diz respeito não apenas ao passado, mas também ao presente. (GREEN, QUINALHA, 2021, p. 25)

Nota-se então que Green e Quinalha atentam para a luta por espaço das comunidades homossexuais em meio a dificuldades de inserção social tanto no período da ditadura civil-militar como nos tempos atuais, mesmo que o debate nos dias de hoje em torno dessas comunidades esteja em voga.

Prosseguindo com as reflexões sobre o “inconveniente” e, nesse caso, perfeitamente cabível para diversas cenas de obras do cinema marginal, Silva aponta: “Os poderes censórios, quando examinam textos que tomaram as sexualidades como tema, ou apenas aludiram a elas de formas consideradas inconvenientes, têm encontrado dificuldade em tipificar essa inconveniência.” (SILVA, 2010, p. 54)

Um exemplo clássico sobre o “inconveniente” e as referidas dificuldades dos censores em classificar a sexualidade homossexual é citado no parecer da censora Gláucia Baena Soares, em 24 de março de 1975, sobre *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970). Soares considerava homossexualismo e lesbianismo como situações anormais. Tal interdição, segundo Soares, polparia o público de ver “aberrações” que Bressane considerava pertencentes à Família. Tal parecer referia-se à interdição da exibição da obra na televisão. Importante ressaltar que, mesmo que Bressane tenha conseguido o certificado de Boa Qualidade, a obra foi interdita pela censura também para exibição nas salas de cinema.

Rosa Dias, em artigo sobre produções da Belair, reflete sobre os problemas acerca de eventuais exibições:

É preciso dizer que *A família do Barulho* frustrou o projeto Belair. Ele foi interdito pela censura. Com isso Severiano Ribeiro, o exibidor dos filmes naquela época que havia exibido o *Matou a família e foi ao cinema*, que apoiava a produção do filme, se retirou. Esse era o grande problema que os filmes de invenção tinham que enfrentar naquela época: censura e dificuldades de ganhar o certificado de qualidade. O critério de qualidade padronizado excluía todo o formalismo. Tudo que

era experimentado fora do padrão de qualidade era vetado. Desde *Cara a Cara, Matou a Família, O Anjo Nasceu*, Júlio teve problemas com o certificado de qualidade obrigatório para a exibição dos filmes. Fora da imagem padrão, era comum negarem o certificado de qualidade para os filmes. (DIAS, 2012, p. 105)

Tal interdição marcou o início do fim da Belair, uma vez que as tentativas de obtenção do certificado de qualidade e os percalços decorrentes da censura foram barreiras para as obras de Bressane e Sganzerla dentro da produtora. Seu fim está ligado ao fato de os cineastas dialogarem com temas tabus, já identificados neste texto, e mostrarem uma imagem diferenciada daquela que era propagada pela ditadura civil-militar. Eles criaram uma imagem de país em que tradição e experimentação se opunham. Por conseguinte, os filmes foram considerados pelo regime obras subversivas. A consequência? O exílio dos diretores e o desconhecimento quase total dessas obras pelo público em geral.

2.1 CENSURA *VERSUS* ALEGORIA: EIS A QUESTÃO

O fato de a *Boca do Lixo* não ser exatamente um movimento cinematográfico, e sim um espaço geográfico, permitia uma variedade imensa de filmes que transitavam por diversos gêneros. Eram produzidos filmes de ação, drama, romance, faroeste, aventura, terror, comédia e policial. Carlos Reichenbach, sobre artifícios para “driblar” a censura acerca da obra *As Libertinas*, dividida em três episódios, em parceria com os cineastas Antônio Lima e João Callegaro, aponta em depoimento:

Havia ainda o agravante da censura, que se intrometia e tudo e às vezes deixava ainda o filme mais engraçado. Para se ter uma ideia do que era o filme, na primeira cena, um personagem saía de um bueiro, de terno e gravata e ia ao cinema. Chegando lá, encontrava uma menina gostosa, de biquíni, tomando um sorvete e perguntava: posso dar uma *chupadinha* aí? A censura não gostou, mandou cortar. Mas conseguimos fazer com deixassem a cena, mas sem som. Para eliminar as falas, eles raspavam, no negativo, a banda de som da película. Com a raspagem ouvia-se apenas um ronco. O que eles não imaginavam, é que o resultado nas telas, ficava muito pior, pois dava asas à imaginação do espectador. Então, ouvia-se, *posso dar um brrrbrrr, aí?* Quem ouvia, imaginava um palavrão muito mais forte. Em outra cena, o personagem dizia a uma mulher: *você é uma vaca!* A censura raspou o som de novo. Ficou, *você é uma brrrbrrr!* Muitas vezes, a censura implicava com bobagem, coisas que não tinham nada demais, e depois de raspado, tudo parecia baixaria. (LYRA, 2004, p. 79)

Sobre o depoimento de Reichenbach, acerca do episódio *Alice*, de sua autoria, constatam-se as sugestões de corte do censor Aloysio Muhlethaler de Souza, dias antes da decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968:

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICA

ANEXO Nº 01.

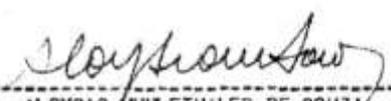
ESTE ANEXO INDICA OS CORTES QUE DEVERÃO SER OBSERVADOS NO FILME "AS LIBERTINAS", CERTIFICADO Nº 39-725

EM TODAS AS PARTES DEVERÃO SER SUPRIMIDAS, QUASE TOTALMENTE, AS CENAS DE CÓPULA, MESMO AS SOB AS COBERTAS, SENDO PERMITIDAS APENAS CENAS REDUZIDAS QUE CONCEITUEM OS FATOS. SUPRESSÃO TOTAL DE PALAVRAS E FRASES DE BAIXO CALIBRE E DE SENTIDO DÚBIO, TAIS COMO: PODE SER UMA CHUPADINHA, NÃO ENCHA O SACO, VOCÊ É UMA VACA E OUTRAS.

OBS: ESTE ANEXO DEVERÁ OBRIGATORIAMENTE ACOMPANHAR O CERTIFICADO DE CENSURA FEDERAL DE Nº - 39-725.

BRASÍLIA, 24 DE OUTUBRO DE 1968.

IMPRÓPRIO
ATÉ 18 ANOS



ALOYSIO MUHLETHALER DE SOUZA

Figura 29 - Parecer nº 1 de Aloysio Muhlethaler de Souza, 24 de setembro de 1968. Redução e/ou manutenção de cenas com diálogos silenciados. *As Libertinas* (1968).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal



Figura 30 - Cena mantida e diálogo silenciado em *As Libertinas* (1968).
O rapaz pergunta para a moça com o sorvete: “Pode ser uma chupadinha aí, gatinha?”

Fonte: *As Libertinas* (1968)

Sob a luz dos vários gêneros de filmes produzidos na *Boca do Lixo*, criou-se uma variedade, permitindo que a abordagem criativa driblasse a censura. Enquanto a repressão do Estado proibia e restringia a distribuição e a produção de filmes, cineastas brasileiros adotavam formas cinematográficas alegóricas ou metafóricas como única maneira possível de serem realizados sob a censura. Mesmo com a exibição de cenas sem áudio – com as bandas de som nos negativos raspadas –, ficava notória a violência do silenciamento, fazendo com que as cenas perdessem seu ritmo, seu sentido, proporcionando ao público uma desconexão.

Importante lembrar que em 1967 o país passou por uma reforma administrativa que, segundo Leonor Pinto, “transformou o Ministério da Justiça e Assuntos Internos em Ministério da Justiça e o Departamento Federal de Segurança Pública em Departamento da Polícia Federal, ao qual ficou subordinado o Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP” (PINTO, 2006, p. 8). Portanto, a partir de 1968, a censura tomou grandes proporções. Tudo aquilo de caráter comunicacional era fiscalizado e inspecionado por agentes do governo e, caso houvesse qualquer descumprimento, as punições eram graves, como prisão, tortura ou até mesmo morte. As chefias de censura foram sendo amplamente militarizadas, imprimindo um amplo projeto de cerco total aplicado pelo aparelho institucional. Conforme Leonor Pinto:

O Conselho era composto por 15 membros, sendo oito representantes de órgãos do governo e sete civis, portanto a minoria, representantes de entidades civis. Mais uma vez, a censura se reorganiza para melhor

executar a tarefa de fortalecimento do regime, que neste momento significava a criação de condições para o fechamento político que se daria em 13 de dezembro de 1968. (PINTO, 2006, p. 10)

Logo, a partir do AI-5, o regime passou a exercer um controle rigoroso das obras fílmicas, uma vez que o corpo censório, em suas instâncias superiores de caráter militar, amparado pelas prerrogativas do referido Decreto do Ato de 13 de dezembro, tinha suas responsabilidades na emissão de pareceres.

Muito frequentes nos filmes marginais foram as metáforas/alegorias, que determinam a natureza do cinema brasileiro. A própria estética estava permeada de elementos que denotavam as condições escassas da produção, ou explicitavam a qualidade de “filme”. As produções dessa época muitas vezes não pretendiam se passar por reprodução da realidade. Pelo contrário, evidenciavam propositalmente o corte de movimento imprevisto e rápido, o microfone exposto em cena, ou seja, elementos que chamavam a atenção do espectador para o fato de que aquilo não passava de um filme, realizado a partir de meios extremamente precários, incertos e transitórios.

Nesse contexto, as alegorias, metáforas e simbologias assumiam papel importante como forma de diálogo com o espectador, uma maneira de tentar vencer a rigidez da censura no intuito de mostrar narrativas críticas acerca de temas ainda tabus, como a própria política, a sexualidade, a violência, deambulações e marginalidades. Ainda dentro desse raciocínio, ao analisar a narrativa cinematográfica, a estética e o discurso que a imagem transmite junto ao diálogo com “o olhar do outro lado da tela”, a partir daquilo que uma obra tenta mostrar, Mauro Luiz Peron aponta:

A reflexão sobre o alcance de alguns dos momentos mais significativos do Cinema envolve uma atenção aos vínculos entre o Cinema e os contextos nos quais atua [...] Examinar a autoridade do Cinema como modo de conhecimento, exemplificando o tratamento dispensado pela linguagem cinematográfica aos confrontos sociais [...] A fruição da imagem cinematográfica, expressão da natureza do *movimento*, um mundo “real” que se desenvolve na superabundância escalar da tela-quadro sensório ampliado posteriormente pelo advento da fala- veste o pensamento da imagem com uma complexidade extraordinária, porque recoloca os termos pelos quais o olhar vê. (PERON, 2006, p. 24)

Portanto, filmes marginais recorriam à alegoria, em contraposição à transparência, para viabilizar sua exibição no período da ditadura civil-militar. Ismail Xavier, refletindo sobre as alegorias no cinema marginal, faz o seguinte apontamento sobre várias obras:

Uma série que inclui Gamal, o delírio do sexo (João Batista de Andrade/70), Piranhas do asfalto (Neville D’Almeida/70), Vozes do medo (coord. Roberto Santos/71), Prata Palomares (André Faria Jr./71), Nenê Bandalho (Emílio Fontana/70), Perdidos e Malditos (Geraldo Veloso/70), Hitler no Terceiro Mundo (José Agripino/70), O pornógrafo (João Calegari/70), trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino. (XAVIER apud RAMOS, 2005, p. 10)

Assim, a alegoria figurava uma válvula de escape que, apesar do pente fino da censura, permitia a manutenção de cenas que passavam despercebidas.

No exemplo a seguir vemos uma cena não vetada pela DCDP, pois Bressane, ao expor questões políticas e sociais do país em 1969, utilizou recurso alegórico, enquadrando dois personagens de *O Anjo Nasceu* (1969), Santamaria (Hugo Carvana) e Urtiga (Milton Gonçalves). O enredo conta a história de ambos, dois bandidos do Rio de Janeiro que saem pela cidade praticando atos de violência. Santamaria é místico e acredita que, dessa forma, se aproximará de um anjo que limpará sua alma. O ingênuo Urtiga repete a crença e segue os passos do amigo.

A cena foi realizada dentro de um parque de diversões, em frente a uma atração, o “Trem Fantasma”, com placa exibindo a frase “Encontro com a morte”. Apesar do veto de outras cenas, os censores não perceberam tal metáfora.



Figura 31 - A alegoria de Júlio Bressane, em *O Anjo Nasceu* (1969).

Fonte: *O Anjo Nasceu* (1968)

Sob essa perspectiva, as metáforas foram utilizadas no cinema marginal compondo uma série de características textuais, visuais e sonoras. Uma obra com roteiro e cenografia, por

exemplo, elaborados de maneira mais direta muito provavelmente seria vetada, com imposição de cortes de cenas, diálogos e sons (das falas dos personagens e demais aspectos sonoros).

Um elemento muito utilizado em meio aos filmes marginais foi o *Kitch*³⁴. Trata-se de cenários “mal montados”, com objetos cênicos baratos, personagens carnavalizados, sons compostos por músicas, ruídos, barulhos e gritos. Os marginais pautavam-se em grande parte pelo submundo das histórias em quadrinhos que retratavam crônicas policiais. Tais características compunham o experimento, a obra abstrata. Rumavam para possíveis manobras para que a censura não tivesse percepção das mensagens críticas inseridas. A alegoria refletia uma estética do lixo e o estilo mais apropriado para um país como o Brasil da época. Em outras palavras, para os cineastas marginais, era necessário esse tipo de estética, a condição socioeconômica do país imporia esse elemento na mensagem do cinema marginal.

Nos pareceres emitidos para *Bang Bang* (Andrea Tonacci/ 1971), embora a obra tenha sido liberada para maiores de 18 anos, e sua exibição comercial tenha ocorrido apenas em 1973, as vozes dos censores pareciam mais uma vez “ditar/ interpretar” aquilo que o público “pudesse sentir dentro da sala de cinema”. Sua temática expressa uma crítica ao institucionalismo e, de certa forma, uma aproximação com a liberdade sexual. No enredo, um ator de um filme vive sem diferenciar a sua própria realidade pessoal e a ficção de seu personagem. Na trajetória da obra, o ator é perseguido por bandidos e por um bêbado.

Entende-se que *Bang Bang* pode ser considerado uma obra complexa, classificada talvez como uma obra para cinéfilos. Tonacci, ao compor diálogo e roteiro abstratos, usando cenas imprevisíveis, sem uma linearidade e continuidade lógica, despertou “perplexidade” entre os censores. Subverteu a espetacularização que o cinema naturalmente conquistou – o incomum e a sujeira em sincronia com o minimalismo, desconstruindo os famosos maneirismos da sétima arte. Tudo isso sendo acionado pela exposição inesperada, pelo choque da descontinuidade que é traçada em toda a obra. Uma radicalização alegórica ao extremo, segundo Ismail Xavier:

Há o ponto-limite em que a justa posição dos dados e a fragmentação do discurso não mais permitem aquela ancoragem, parecendo ir contra a vocação tradicional da alegoria, de caminhar do fragmento e da incompletude para a totalização. Tem-se então um discurso que põe em suspenso o movimento totalizador ou, pelo menos, radicaliza a natureza enigmática do próprio universo a que a alegoria se refere (caso de *Bang bang*, de Andrea Tonacci, 1970). (XAVIER, 2012, p. 32-33)

³⁴ Estilo artístico que possui significado e aplicação diversificados. Usualmente é empregado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos, sentimentais, bregas.

Quando Rogério Sganzerla imprimiu no argumento/roteiro de *O bandido da luz vermelha* a frase “*Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha... avacalha e se esculhamba*”, talvez possa haver o entendimento de que Tonacci tentava expor as condições sociopolíticas do país.

Uma avacalhação que segue em toda a obra. Toma-se como exemplo a primeira cena do filme, em que um homem (Paulo Cesar Pereio) pega um táxi e, em seguida, começa uma discussão com o taxista (Antônio Naddeo). Em certos momentos o passageiro toma o volante, girando-o em sua direção, levando o carro a fazer curvas sinuosas. Entre os barulhos do trânsito e do próprio carro, em meio ao conflito dos dois, uma hipótese pode perfeitamente ser debatida: a de que o motorista do táxi representaria o cinema industrial clássico, e o passageiro, o cinema autoral, independente, que Tonacci sempre defendeu. Outra hipótese pode ser analisada: o motorista figuraria a política do país, e o passageiro, uma forma de resistência. A própria máscara de macaco, utilizada pelo protagonista (Pereio), talvez seja um indicativo de que a obra debochava e criticava a padronização do cinema industrial como um cinema primitivo.



Figura 32 - A alegoria de Andrea Tonacci, em *Bang Bang* (1971).

Fonte: *Bang Bang* (1971)



Figura 33 - Sequência da cena. A alegoria de Andrea Tonacci, em *Bang Bang* (1971).

Fonte: *Bang Bang* (1971)

Prosseguindo com o filme, o próprio título remete a um faroeste, um campo de disputas, e metaforicamente Tonacci expõe um tom de deboche, de farsa, de sarcasmo, fazendo de *Bang Bang* uma realização artística mais politizada, fazendo emergir a dimensão política conforme era possível no período de sua produção.

O censor Sebastião Minas Brasil Coelho, amparado pelo Decreto-Lei n. 20.493 e pelo Artigo 3º da Lei 5.536/68, assim como outros censores, expôs sua visão sobre a obra em 10 de fevereiro de 1971. Cabe notar especialmente os itens “d”, “e”, “f” e “g”, acerca dos simbolismos, e o campo III, citando a tentativa de Tonacci, segundo o censor, de “criar um clima de polêmica, tanto do espectador quanto da crítica especializada”.

c) CONTÉM CENAS OU DIALOGOS SÓBRE:

Sexo:	Excitantes	<input type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Nús	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input type="checkbox"/>	Sádicas	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiões:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Estrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de baixo calão:		<input type="checkbox"/>				

d) Personagens Simbólicos, incongruentes etc.

Nota AMDF

a) MENSAGEM: Vaga, indefinida, simbólica.

b) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Indefinida.

c) VALOR EDUCATIVO: Se não contribui.

II - CONCLUSÃO: Evidentemente que se trata de uma obra que prima pelo nicherismo, onde o Diretor se que parece quer criar uma nova concepção cênica gráfica partido de técnicas modernas como por exemplo a Jean Luc Godard e outros da mesma escola. Por outro lado há uma identificação com o absurdo teatral de Ionesco, principalmente pela heterogeneidade de comportamentos com cada sequência descomprometida para um todo. Há ainda a sensação de que no plano lógico acontece uma hipótese de crítica e de crítica ao sistema atual, mas não é isso que o autor da obra quer fazer. O autor da obra quer fazer uma crítica ao meio para levar a cada um dos leitores as conclusões da obra em objetivo.

BOA QUALIDADE RECOMENDADO PARA MENORES
 LIVRE PARA EXPORTAÇÃO CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 10 anos

Brasília, 10 de Fevereiro de 1971



Sebastião Minas Brasil C. e. l. n. a.
1964-1988

III - ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIALOGOS E CORTES, COM BASE NO ART. 41 DO DEC. 20.491/68 ART. 3º DA LEI 5536/68

criar um clima de polêmica tanto do espectador como da crítica especializada, visando obter sucesso de bilheteria. A obra apresenta algumas características de curiosidade dos intelectuais ou dos "pseudo-intelectuais". Ao finalizar informo ainda que a obra temática além de ser complexa, apresenta ainda algumas cenas de nudez e sexo, contidas na 1ª e última parte, não sendo todavia ofensivas diretamente, ou capazes de sugerir a sua prática. De acordo com o exposto, proponho que seja liberada somente para público adulto.

Figura 34 - Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho, 10 de fevereiro de 1971. *Bang Bang* (1970).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal



Figura 35 - As lentes dos óculos refletem o fotógrafo da cena (Tiago Veloso ou Renato Marques), em *Bang Bang* (1971). O cinema escrachado e debochado como produto alegórico.

Fonte: *Bang Bang* (1971)

Seguindo as trilhas das metáforas e alegorias que o cinema marginal procurou abarcar como meio de driblar a censura, outras obras se destacaram. Em *Trilogia de Terror* (Ozualdo Candeias, José Mojica Marins, Luiz Sérgio Person/ 1968), o episódio *Procissão dos Mortos*, dirigido por Person, retrata uma história que ele mesmo adaptou para o cinema (a história original fazia parte do programa de televisão da rede Bandeirantes entre 1967/1968, intitulado *Além, muito além do além*, produzido, escrito e estrelado por José Mojica Marins no papel de seu personagem “Zé do Caixão”), substituindo os fantasmas por guerrilheiros, ou pelo espírito desses, dependendo do ponto de vista do espectador, associando a guerrilha que ganhava corpo no Brasil com o medo sobrenatural.

No enredo, um garoto, ao caminhar por uma trilha em uma floresta nos arredores de sua casa, acha um cadáver já decomposto com uma das mãos segurando uma metralhadora. A alegoria aqui talvez seja a alusão às guerrilhas como oposição ao regime brasileiro, em voga no momento da produção do filme, e também a possível referência à figura de Ernesto “Che” Guevara, símbolo da Revolução Cubana de 1959 – que depôs o então presidente Fulgêncio Batista –, que havia sido capturado pelo exército boliviano um ano antes, em 1967, na Serra de La Higuera, na Bolívia.

Os pareceres do censor José Vieira Madeira concluem pela interdição do filme em 9 de fevereiro de 1968. O curioso é que, em suas descrições censórias, não há menção a cortes no episódio de Person. Em suas apreciações morais, o destaque fica para cenas de nudismo, a “curra” de uma jovem, entre outras características sexuais e de violência nos episódios *O acordo* (Candeias) e *Pesadelo Macabro* (Marins). Embora não tenha sido possível acessar o parecer de sua revisão e, posteriormente, liberação para as salas de cinema para inclusão na análise, tomemos a referência de Carlos Gerbase e Felipe do Monte Guerra:

O longa estreou no Rio de Janeiro e em São Paulo em 23 de abril e 13 de maio de 1968, respectivamente. Sendo um trabalho difícil de definir, não conseguiu encontrar seu público e, com raras exceções, não impressionou nem a crítica. (GUERRA, GERBASE, 2022, p. 382)

Por conseguinte, diante dos pareceres de Madeira pela interdição e, posteriormente, pela liberação em abril e maio (São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente), nota-se que permanece uma hipótese: a de que os pareceres não teriam identificado e associado o episódio de Person à questão política da guerrilha no momento de produção de *Trilogia de Terror*.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

FICHA DE CENSURA

Nº _____

Título do filme: TRILOGIA DO TERROR
Resumo: Macabro - Acordo - Progressão dos Mortos

Diretor: J. M. Marins - Donald R. Gaudin - L.S. Purman

Gênero:

Policial	<input type="checkbox"/>	Western	<input type="checkbox"/>	Comédia	<input type="checkbox"/>	Terror	<input type="checkbox"/>	Musical	<input checked="" type="checkbox"/>
Ficção	<input type="checkbox"/>	Drama	<input checked="" type="checkbox"/>	Científico	<input type="checkbox"/>	Document	<input type="checkbox"/>	TV	<input type="checkbox"/>
Atualidade	<input type="checkbox"/>	Seriado	<input type="checkbox"/>	Desenho	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>

Metragem: _____ Nacionalidade: Braz.

Sistema: Preto e Branco - Sonoro - Plano - 15 mm - Três cópias montadas num só filme.

Crítica artística: Filmagem de 1964-1968, com cópias separadas, focalizando, cada uma, um xxxxx episódio. Interpretação falha, Direção sofrível. Bom ritmo.

Apreciação técnica: Fotografia apreciável; sonorização no que tange a montagem som-imagens, por vezes falha; regular trabalho de laboratório.

Figura 36 - Parecer de José Vieira Madeira, 9 de abril de 1968 (parte 1).
Opção pela interdição de *Trilogia do terror* (1968).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Form ANCP

SENTENÇA: Na primeira estória, o personagem principal sofre de paralisia e é enterrado vivo; na segunda estória a mulher faz um acordo com o assassino, apresentando-lhe uma virgem para a cura de determinado mal; na última estória o garoto descobre o cadáver de um guerrilheiro e seu pai, não acreditando na estória vai procurar, morrendo também, ferido por um grupo de guerrilheiros.

APRECIÇÃO MORAL: Filme destinado a um público adulto, com cenas de nudez, flagelação de um preso inteiramente desnudado; uma "curva" em que sujeitos, bomo besta humana, apux situa-se de uma jovem mulher sentada numa caverna, etc. Há também cenas de péssimo gosto, quando um homem com cabelos vivos, oncosos, urubos, etc. Filme de péssimo gosto, com cenas violentas, repugnantes, etc.

1964-1988
Censura Brasileira

RESTRICÇÕES

INTERDITADO

Brasília, DF, 9 de Abril de 1968


 Censor Federal - MAT. nº
 José Vieira Madeira

Figura 37 - Parecer de José Vieira Madeira, 9 de abril de 1968 (parte 2).
Opção pela interdição de *Trilogia do terror* (1968).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Seguindo a linha da alegoria presente em *As Libertinas*, *O Anjo Nasceu*, *Bang Bang*, *Trilogia de Terror*, entre outros, *Jardim de Guerra* também utilizou de tal recurso para que a obra não sofresse cortes além dos que já havia sofrido. Não obstante os inúmeros problemas com a censura que obrigaram Neville D'Almeida a assinar um documento em que se comprometia a veicular sua obra com cortes impostos, *Jardim* opera com as metáforas que não foram percebidas pela DCDP. Concebido em meio a um cenário político, econômico e, sobretudo, cultural já com a ditadura civil-militar em pleno andamento, a obra de Neville exhibe simbologias para transmitir ideias através de inferências morais, políticas e sociais. Embora adote figuras retóricas de maneira semelhante a outras obras marginais, as metáforas de *Jardim de Guerra* transitam tanto pela sátira como pelo drama.

Notam-se três exemplos que, entre cenas e diálogos vetados, passaram pela DCDP. Antes da primeira cena, logo na abertura do filme, a impressão digital é registrada em uma ficha, uma alusão às muitas pessoas presas, fichadas e até executadas nos cárceres do país.

Em seguida, uma referência à entrada do capital estrangeiro estadunidense no Brasil, surgindo uma placa da empresa “Coca-Cola”. Ao mesmo tempo, o regime político do país, representado pelo conservadorismo de direita, emerge por meio de Joel Barcelos (Edson) imitando Hitler.

No terceiro exemplo, novamente Barcelos, capturado por uma organização secreta, é inquerido pelo agente interrogador. A inferioridade da sociedade, sua submissão a deveres e obrigações para a manutenção da ordem política e social, bem como a superioridade do regime são refletidas na cadeira do interrogado, em nível abaixo da cadeira do interrogador, de modo que o primeiro tem de olhar para cima quando de seu depoimento, conforme reforçado pelo enquadramento da mesa e do próprio interrogador na cena.

Portanto, a mordação da censura, ainda mais com a caça aos ditos “subversivos”, permitia apenas que se tocasse nas “feridas” do país pela via do deboche ou da alegoria.



Figura 38 - A alegoria de Neville D’Almeida, em *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 39 - A alegoria de Neville D’Almeida, em *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 40 - A alegoria de Neville D'Almeida, em *Jardim de Guerra* (1968).

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

Outro excerto da entrevista de Neville para esta pesquisa evidencia sua óptica acerca da submissão dos interrogados em relação aos interrogadores impressa na desproporcionalidade de seus assentos, como já citado.

Aquilo ali é uma simbologia para justificar uma crítica dessa superioridade, da censura, do sistema. Essa era uma das leis do interrogatório na ditadura. Você sempre ficava mesmo abaixo do interrogador. (Depoimento de Neville D'Almeida, 19 nov. 2022)

Outra obra seminal para o cinema marginal, que talvez seja desconhecida do grande público, passou por vetos, mas não chegou a ser interdita pela DCDP, sendo sugerida a sua liberação para maiores de 18 anos. Produzida em 1970 pelo cineasta Luiz Rosenberg Filho, *O Jardim das Espumas* conta a história de um planeta dominado pela irracionalidade e opressão que recebe a visita de um emissário estrangeiro (interpretado pelo ator Échio Reis) interessado em um acordo econômico. Antes de se encontrar com o governante (interpretado pelo ator Labanca), ele é sequestrado por uma facção contraditória do sistema, o oposto de tudo aquilo que é dito oficialmente. Dois estudantes (interpretados pela atriz Fabíula Francaroli e pelo ator Getúlio Haag) são interrogados sobre seu desaparecimento e mortos, sendo seus corpos abandonados em uma estrada.

Os pareceres dos censores, em linhas gerais, revelam uma obra confusa, indefinida e absurda. Para o censor Sebastião Minas Brasil Coelho, em suas conclusões em 11 de março de 1971, a obra seria “apropriada para um público qualificado intelectualmente” (Parecer sobre *O Jardim das Espumas*, 11 mar. 1971). Na análise de Coelho nota-se, no campo “b” (Argumento), algo recorrente entre os censores, a tentativa de pensar pelas pessoas, pelo público em geral.

Jardim das Espumas Form ANDF

TÍTULO DO FILME 3

LM CM 16 35 70

PARERES

I ANÁLISE

a) TEMA: Indefinido

b) ARGUMENTO: Partindo da teoria do cinema livre segundo a sua concepção o autor cria um cenário totalmente diferente dos padrões cinematográficos, no que se refere a argumento e roteiro.

As que parece a obra tece uma crítica a sociedade humana e ao homem individualmente, mostrando as partes não-alegias nele contidas e a sua capacidade íntima de destruir, tanto exterior quanto filosoficamente uma verdadeira explosão de sujeito e demônio.

Para compreender esta teoria, retorna ao período nazista da Alemanha com Hitler à frente, focalizando as atrocidades provocadas pelo Reich. O mundo é mostrado sob o domínio do mal que existiu e livre arbítrio para o homem. Neste segundo ato o fortalecimento da capacidade criativa artística com a arte lutando ex vivo contra os seus opressores.

A película se qualifica de difícil análise sendo arrojada uma conceitualização definitiva tal a complexidade da temática aventada e sua exposição na tela, porém uma coisa é certa: a sua compreensão e absorção exige um público qualificado intelectualmente.

Figura 41 - Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho, 11 de março de 1971 (parte 1). As alegorias de Luiz Rosemberg como causa de confusão para a censura. *O Jardim das Espumas* (1970).
 Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Form ANDF

a) MENSAGEM: Indefinida, Mítica, absurda.

b) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Confusa, abstrata.

c) VALOR EDUCATIVO: A não ver, inexistente.

II CONCLUSÃO: Como já foi mencionado no Argumento, trata-se de uma película complexa, onde ao que parece o autor se propõe a lançar um debate explorando situações as mais complexas e estranhas, inexistindo uma sequência lógica, arrojando ao seu funcionamento realismo. Não sendo a intenção que se possa de modo algum compreender nem ao menos o desenvolver da obra, bem como outras coisas, onde há algumas trocas carílicas. Ao não ver tal coisa podem ser sentidas, visto não apresentar conteúdo educativo algum.

Em caso de exposto, o valor de uma obra não ser liberada para exportação de 15 dias para exportação CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 16 anos e M.C.

Brasília, 11 de março de 1971

Sebastião Minas Brasil Coelho
 Sebastião Minas Brasil Coelho

III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 39 DA LEI 5.194/66:

Figura 42 - Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho, 11 de março de 1971 (parte 2). As alegorias de Luiz Rosemberg como causa de confusão para a censura. *O Jardim das Espumas* (1970).
 Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal



Figura 43 - A metáfora recorrente para o Brasil da época, em *O Jardim das Espumas* (1970).

Fonte: *O jardim das espumas* (1970)

Rosemberg imprimiu em sua obra conotações políticas de maneira simbólica. A única cópia em 16 mm existente de *O Jardim das Espumas* estava perdida. Foi encontrada no acervo de uma organização não governamental em Paris. Permanece na França, entretanto. Uma cópia em versão digital foi produzida para ficar no Brasil.

Ao refletir sobre a obra em função da situação política do país, o cineasta, em entrevista ao jornal mineiro *Hoje em Dia* em 27 de maio de 2014, alegava:

Um filme que refletia o meu estado e dos brasileiros, que, na ditadura, não podiam pensar, fazer filmes e criar. Tudo era censurado. Todos os meus filmes foram. Isso é muito chato e muito triste. Estava com muita raiva disso tudo e essa raiva se refletiu nos filmes. (cf. SILVA, 27 mai. 2014)

Embora alguns censores percebessem a representação de Hitler na Alemanha nazista e a saudação do povo alemão ao então líder do país no começo da obra, os pareceres identificam apenas a preocupação do cineasta com o Estado autoritário que regeu a Alemanha a partir de 1933, com a posse da grã-chancelaria do país, seguindo até 1945, em fins da Segunda Guerra Mundial. Como ele não podia tratar abertamente dos problemas do Brasil, segundo sua própria fala ao jornal, utilizou da alegoria. Algumas cenas parciais apresentavam questões como seios nus, mas foram liberadas. O que fica evidente é a simbologia impressa que compara a situação política e social do Brasil de 1970 com a Alemanha de Hitler.

Luiz Soares Junior faz o seguinte apontamento sobre a produção de Rosemberg em 1970:

Cabe ao filme encarregar-se de desenvolver – encarnar, consumir- as hipóteses e as ilações do discurso. O caos, o delírio são efeitos de uma inexorável cadeia de asserções dogmáticas de que o nazismo é a figura nuclear; sim, o nazismo, antes mesmo de ser uma central delituosa histórica e política, é, para o Terceiro Mundo da época, uma poderosa metáfora para pensar conflagrações de força, fluxos intensivos de Poder [...] Sim, a referência ao nazismo é antes de tudo uma questão de *metáfora*; não se trata apenas de um cotejo entre os fascistas de ontem e os fascistas de hoje (1970), mas de um horizonte *alegórico* catalisado pela metáfora do nazismo.³⁵

Portanto, a alegoria/metáfora tornou-se uma característica importante no conjunto das várias obras dessa corrente cinematográfica. Alegorias e metáforas que, passando despercebidas pela censura, serviram de “dribles”, como uma espécie de resistência ao regime, possibilitando a propagação de mensagens, assuntos e temas que eram desaprovados pela DCDP na representatividade do próprio governo.

Procurou-se neste capítulo refletir sobre o recrudescimento da censura via DCDP e sua implacabilidade a partir do AI-5, pautada pelos Decretos-Lei 5.536/68 e 1.077/70, que legitimaram a atuação do corpo censório e a indicação de cortes de cenas/diálogos e sons de várias obras marginais, bem como a interdição de parte delas. Por conseguinte, ensejaram entre os cineastas a tentativa de burlar a censura da DCDP por meio da construção de narrativas cinematográficas alegórico-metafóricas entrecruzando a própria estética audiovisual e textual impressa nas mensagens de suas obras.

No terceiro e último capítulo, abordaremos de forma mais aprofundada a estrutura censória no que se refere às visões dos censores sobre as “leituras das obras marginais”, tomando como referência suas ópticas por meio dos pareceres junto ao ponto de vista dos cineastas. Procuraremos mostrar e tratar sobre as visões antagônicas existentes sobre censura inseridas nos dois grupos de sujeitos representados pelos censores/DCDP (campo governamental) e pelos cineastas (campo artístico).

³⁵ Para visualização completa da crítica, ver: SOARES JÚNIOR, 30 dez. 2014.

CAPÍTULO III – CENSORES E CINEASTAS: MUNDOS OPOSTOS

Como já abordado nos capítulos anteriores, a censura aprofundou de modo mais consistente seu controle sobre as obras cinematográficas, entre outras segmentações artístico-culturais, a partir de dezembro de 1968, com o AI-5. Neste capítulo refletiremos sobre as ópticas distintas entre censores e cineastas marginais a respeito da atuação da censura sobre as obras marginais na representatividade de mundos opostos. Em outras palavras, busca-se verificar como os censores/ DCDP e os cineastas pensavam e percebiam a censura.

O serviço criado e possibilitado pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP) teve papel central na estrutura repressiva do regime. Ao limitar, interditar e recortar não só os filmes, mas, em linhas gerais, toda a produção cultural que era desenvolvida no país, os militares se apropriaram da censura para forjar a realidade que lhes convinha, uma realidade sociopolítica, econômica e cultural um tanto quanto “maquiada” e divulgada para o país e fora dele.

Mesmo que parte de obras do cinema marginal obtivesse o selo de “Boa Qualidade”, não significava que, uma vez submetido ao circuito comercial, o filme seria exibido sem cortes. Acrescenta-se a esse fator que, em linhas gerais, a censura governamental via DCDP tinha apoio das classes média e alta da sociedade brasileira, pautadas pelo sentimento nacionalista da “família, tradição e bons costumes”. Essa ideia não isenta a DCDP, já com sua censura militarizada, de suas devidas responsabilidades no processo estrutural da ação do corpo censório sobre as obras cinematográficas, mas se torna importante frisar a colaboração de tais classes sociais acerca do apoio à censura.

Sob essa perspectiva, Carlos Fico aponta algumas ideias sobre o apoio que os censores recebiam por meio de cartas enviadas à DCDP, referindo-se a um artigo seminal elaborado anteriormente intitulado “Prezada Censura”, em alusão ao termo expresso nas cartas dirigidas à censura, “*Prezada Censura...*”.

Um dos trabalhos que escrevi foi baseado no acervo de cartas enviadas pelas pessoas à censura. Ao DCDP. Uma dessas pessoas, que escrevia costumeiramente, se dirigia à censura chamando-a de “Prezada Censura”. As cartas, que estão no acervo da censura em Brasília, são muitas, e pelo que podemos analisar, mostram muito claramente a demanda social por mais censura, sobretudo de natureza moral. (FICO, 2012, p. 67)

Nota-se pela análise de Fico que, mesmo que a demanda por mais censura mostrasse um caráter moral, não significava que os conteúdos não possuíssem uma natureza política, entretanto o viés moral tinha um peso maior.

Em relação ao conteúdo dos pareceres, observa-se uma uniformização dos critérios que deveriam ser preenchidos pelos censores, havendo alterações de acordo com o período analisado. Nesse sentido, os documentos analisados resumem-se em três tópicos: I - Análise; II - Conclusão; III - Indicação de cortes. Na “Análise”, os censores descreviam as características gerais do filme: gênero, sinopse, conteúdo das cenas e diálogos, personagens, mensagem, impressão última e valor educativo. O subtópico “Conteúdo das cenas e diálogos” pormenorizava as possibilidades temáticas que o filme poderia apresentar. As cenas de sexo (alusões a sexo e/ou sexo sugerido) poderiam ser descritas como “excitantes”, “aberrações” e “nus”; as cenas com violência física, como “sangrentas”, “superficiais” e “sádicas”; quantos aos crimes e vícios presentes nos filmes, o censor poderia assinalar as opções “estimula”, “condena” e “apresenta”; para costumes, raças, religiões e Segurança Nacional, as opções eram “contra” e “pró”; a política tratada no filme poderia ser avaliada como “nacional” ou “estrangeira”. Ainda que o subtópico referente ao conteúdo das cenas e diálogos nem sempre fosse preenchido pelos censores, em alguns dos pareceres as respostas dadas auxiliam na compreensão da avaliação da censura obtida pelo filme.

A partir da estrutura da atuação do corpo censório na “Análise” das obras, percebe-se, pelos pareceres dos filmes do cinema marginal, visões antagônicas expressas entre censores (quando de suas conclusões por interdição e/ou liberação com classificação etária) e os próprios cineastas.

André Luiz Oliveira também passou por problemas com a censura quando da produção e lançamento de *Meteorango Kid, herói intergalático* (1969). Premiada no Festival de Brasília, a obra foi embargada pela censura. “*Meteorango*” narra as aventuras de Lula (Antônio Luiz Martins), um estudante universitário, no dia do seu aniversário. De forma despojada e irreverente, o filme mostra o perfil de um jovem desesperado, representante de uma geração que atravessa a juventude em meio ao regime militar.

Entre novembro de 1969 e março de 1971, a obra de Oliveira passou por cinco censores. Três deles (Manoel F. de Sousa Leão Neto, Wilson de Queiroz Garcia e outro censor cuja assinatura não pôde ser identificada) concluíram pela liberação para público com idade acima de 18 anos – na verdade, o censor não identificado concluiu pela liberação para maiores de 18 anos somente para o Festival de Brasília. Outro censor (Constâncio Montebello) se absteve da conclusão. E o quinto censor (Carlos Lúcio Menezes) concluiu inicialmente pela

interdição, mas posteriormente, tomando por referência os pareceres dos colegas, reviu suas análises e concluiu por liberá-la para maiores de 18 anos. Nota-se então, pelas conclusões, que havia visões antagônicas dentro do corpo censório.

O censor com assinatura não identificada apontou em seu parecer em 12 de novembro de 1969:

CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE: estímulo ao vício, cenas superficiais de violência física, cenas e diálogos sobre política nacional, apresenta palavras de baixo calão. MENSAGEM: vaga, com certo pendor negativo. IMPRESSÃO ÚLTIMA: Tema para público adulto. Trata-se, mais precisamente de um ensaio do que de uma produção cinematográfica de alcance. VALOR EDUCATIVO: Fraco. (Parecer sobre *Meteorango Kid, o herói intergalático*, 12 nov. 1969)

O censor Constâncio Montebello se absteve com os pareceres:

CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE: cenas de sexo excitantes e aberrativas, cenas superficiais sobre violência física, apresenta cenas sobre crimes, apresenta e estimula cenas sobre vícios, apresenta cenas contra costumes e religiões. Apresenta palavras de baixo calão. MENSAGEM: Péssima. IMPRESSÃO ÚLTIMA: Péssima. VALOR EDUCATIVO: Nenhum. (Parecer sobre *Meteorango Kid, o herói intergalático*, 22 jan. 1970)

O censor Carlos Lúcio Menezes, em seus pareceres sobre a interdição de “*Meteorango*”, emitiu as seguintes análises:

CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE: Cenas excitantes e aberrativas de sexo, cenas sangrentas, superficiais e sádicas sobre violência física, Apresenta cenas com estímulo ao crime, apresenta cenas com estímulo ao vício, apresenta cenas contra os costumes e as religiões, apresenta cenas e diálogos sobre política nacional e internacional, apresenta cenas contra a segurança nacional. MENSAGEM: Iconoclastia das tradições sociais, sem concessões nem tergiversações. IMPRESSÃO ÚLTIMA: A estória é linear e sintética, em linguagem direta e agressiva, para sensibilizar e imprimir no espectador inseguro o negativismo recalcado. VALOR EDUCATIVO: Malgrado a abstenção declarada neste processo, para evitar que a chefia tenha de ver todos os filmes e resolver os casos polêmicos sem a preciosa colaboração de sua equipe, sugiro a aplicação casuística dos arts. 1º e 7º, do Dec. Lei 1077/ 70, combinados com o art. 21 do Dec. Lei 314/ 67, considerada a ameaça aos bons costumes e aos valores morais da sociedade contemporânea. (Parecer sobre *Meteorango Kid, o herói intergalático*, 7 fev. 1970)

E ao rever suas análises, em resposta ao chefe da DCDP, concluiu pela liberação para maiores de 18 anos:

Reexaminado o filme “METEORANGO KID- HERÓI INTERGALÁTICO”, por determinação de V. Sa., constatei a inserção, na tomada final, da legenda “Procura-se Vivo ou Morto”, repetida por seis vêzes³⁶ em superposição sôbre o rosto do personagem derruidor dos conceitos sociais, em primeiríssimo plano (close-up), anulando os seus engrandecimento [sic] e ação negativista. 2. Considerando o expôsto, que representa um sansão tácita ao comportamento agressivo e irreverente do personagem, e o compromisso assumido pelo produtor de acrescentar a frase “Todos nós carregamos nossa cruz. Esta é a herança do Calvário e nela nos crucificamos”, conforme consta do processo em tela, o filme em questão se reveste de novas características morais coadunantes com os princípios de bons costumes e com as diretrizes dêste SCDP, pelo que, a nosso ver, poderá ser liberado, com a BOA QUALIDADE, LIVRE PARA EXPORTAÇÃO e restrição para menores de 18 (dezoito) anos e para a televisão. (Parecer sobre *Meteorango Kid, o herói intergalático*, 31 mar. 1970)

Portanto, nota-se que antagonismos permeavam os pareceres. O censor não identificado não viu problemas quanto a religião, ao contrário de Constâncio Montebello e Carlos Lúcio de Menezes, que enxergaram problemas com essa questão. Entretanto, se para Montebello a obra continha “inúmeras” palavras de baixo calão, Menezes não assinalou esse item. E ao ver que a obra havia sido liberada para maiores de 18 anos, havendo um parecer com abstenção, Menezes, em justificativa para a chefia da DCDP (antiga SCDP), reviu a obra e a liberou com a referida classificação etária. Cabe destacar também que todas essas dúvidas e visões diferenciadas dos censores podem estar ligadas à ideia de atrasar ao máximo a liberação da obra para sua posterior distribuição e exibição nas salas de cinema.

³⁶ Foram preservadas as grafias originais do documento (*vêzes, sôbre, expôsto, dêste*).

c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input checked="" type="checkbox"/>	Aberrações	<input checked="" type="checkbox"/>	Nú	<input type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input type="checkbox"/>	Superficiais	<input checked="" type="checkbox"/>	Sádicas	<input type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input checked="" type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input checked="" type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input checked="" type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input checked="" type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiões:	Contra	<input checked="" type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input type="checkbox"/>	Estrangeira	<input type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de baixo calão:	inúmeras					

BOA QUALIDADE RECOMENDADO PARA MENORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO CLASSIFICAÇÃO ETARIA **Abstenho-me**

Brasília, 22 de Janeiro de 1970

- C. Montebello

Figura 44 - Parecer de Constâncio Montebello, 22 de janeiro de 1970. Apesar da liberação para maiores de 18 anos, o censor viu inúmeras palavras de baixo calão. *Meteorango Kid- o herói intergalático* (1969).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

d) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

Sexo:	Excitantes	<input checked="" type="checkbox"/>	Aberrações	<input type="checkbox"/>	Nú	<input checked="" type="checkbox"/>
Violência física:	Sangrentas	<input checked="" type="checkbox"/>	Superficiais	<input checked="" type="checkbox"/>	Sádicas	<input checked="" type="checkbox"/>
Crimes:	Estimula	<input checked="" type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input checked="" type="checkbox"/>
Vícios:	Estimula	<input checked="" type="checkbox"/>	Condena	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input checked="" type="checkbox"/>
Costumes:	Contra	<input checked="" type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>	Apresenta	<input checked="" type="checkbox"/>
Raças:	Contra	<input type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Religiões:	Contra	<input checked="" type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Política:	Nacional	<input checked="" type="checkbox"/>	Estrangeira	<input checked="" type="checkbox"/>		
Segurança Nacional:	Contra	<input checked="" type="checkbox"/>	Pró	<input type="checkbox"/>		
Palavras de Baixo Calão	<input type="checkbox"/>					

BOA QUALIDADE RECOMENDADO PARA MENORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO CLASSIFICAÇÃO ETARIA **Não Aprovado**

Brasília, 07 de fevereiro de 1970

1964-1980 Carlos Lúcio Menezes
TÉCNICO DE CENSURA

Figura 45 - Parecer de Carlos Lucio de Menezes, 7 de janeiro de 1970. Embora tenha concluído pela não liberação, o censor não viu palavras de baixo calão. *Meteorango Kid- o herói intergalático* (1969).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Meteorango consiste em longa-metragem bem realizado, com tomadas de câmera e iluminação muito boas, na maior parte das vezes, e atuações muito reais. Foi o primeiro trabalho dirigido por André Luiz Oliveira, que, por conta de seus resultados estéticos e textuais, acabou sendo, em linhas gerais, muito bem recebido pela crítica e pelo público. Menos pela censura. Com as várias interpretações censórias, Oliveira passou por um processo cansativo até que a obra fosse para a exibição em circuito.

Simões fala sobre André Luiz Oliveira:

Aí começa a via crúcis já tão conhecida dos cineastas. São meses sem nenhum resultado definitivo, e o produtor, que é também o pai do diretor, entra em contato com a chefia da censura para encontrar uma solução. “Meu pai, Milton Oliveira, passou um ano vindo de Salvador a Brasília, tentando a liberação do filme. Conseguiu graças a sua inteligência, simpatia e turrone de homem do sertão baiano. Mas havia uma condição imposta pelo chefe da Censura e ele veio em falar com muito cuidado, acreditando que eu não aceitaria. Teríamos que colocar no início e no fim do filme a seguinte sentença: “Todos nós carregamos uma cruz, herança do calvário, e nos crucificamos nela”. [...] Aceitei colocá-la no início e a recusei no final. (SIMÕES, 1999, p. 136-137)

Com tal condição, mesmo com a recusa de Oliveira, a obra acabou sendo liberada.

O filme de André Luiz Oliveira é bem direto, utiliza do seu humor estranho e exagerado para fazer críticas, tomando a juventude como um dos seus principais alvos, uma vez que muitos jovens ainda se encontravam numa zona de conforto na aceitação das imposições do regime. Talvez esse fator possa explicar o título do filme: dentro das utopias da juventude, somente um herói de outro planeta para salvá-la. O longa-metragem de Oliveira foi concebido, produzido e rodado na Bahia em 1969. Junto com Álvaro Guimarães, autor de *Caveira my friend* (1970), representa a corrente marginal baiana.

A obra tem inúmeras cenas reflexivas. Em uma delas, ouve-se uma “trilha” de fundo relacionada ao famoso discurso de embate do cantor e compositor Caetano Veloso com a juventude na canção “*É Proibido Proibir*”. Outra cena interessante é quando Lula e seus amigos se reúnem em um pequeno apartamento para fumar maconha. Acompanha-se toda a trajetória dos rapazes desde o cigarro sendo feito até a completa “viagem”. Além de a cena ser muito bem enquadrada, com ótima montagem, percebe-se uma câmera subjetiva que fornece o suspense necessário, mostrando todo o recurso técnico do diretor.

O longa de Oliveira perpassa por reflexões sobre a família, costumes/comportamento e religião, elementos esses que fizeram com que os censores se opusessem à liberação integral em seus pareceres, impondo vários cortes e classificação etária acima de 18 anos. O cineasta não via *Meteorango* como uma obra “subversiva”, ao contrário, pensava o referido trabalho como uma forma de dialogar com a sociedade de sua época, sobretudo a juventude.

Em entrevista concedida em 2017 à revista *CineCachoeira* (SARMIENTO, 23 fev. 2017), pertencente ao curso de Cinema e Audiovisual da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), André Luiz Oliveira fala da obra. Três questionamentos foram selecionados para se compreender, em linhas gerais, as reflexões de Oliveira sobre a época de lançamento, suas relações com o cinema marginal, as barreiras com a censura e o paralelismo com a atualidade acerca dos temas abordados em seu longa:

1º- Revista Cinecachoeira- Alguns críticos consideram *Meteorango Kid* como um dos filmes que inauguraram uma estética (ou um movimento) chamado de Cinema Marginal. De que maneira você, hoje, vê a obra dentro desse contexto? Considera-se parte deste movimento?

André Luiz Oliveira- De fato, *Meteorango Kid* foi um dos primeiros filmes da geração do chamado Cinema Marginal – ele foi realizado no mesmo ano em que foram feitos *O Anjo Nasceu* e *A mulher de todos*, de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, respectivamente, pois estavam no mesmo Festival de Brasília de 1969. Se os críticos dizem que ele inaugurou a estética do chamado Cinema Marginal não está correto, pois o Sganzerla já havia feito o *Bandido da Luz Vermelha* e, antes dele o Ozualdo Candeias havia feito *A margem* e o baiano Fernando Coni Campos *Viagem ao fim do mundo*. Esses sim, na minha opinião, foram os filmes pioneiros com estética despojada, desconcertante e marginal por ser diferenciada do Cinema Novo. *Meteorango Kid* é mais um filme portador dessa estética transgressora, com características próprias, originais e personalidade marcante própria da Bahia/Salvador da época. O movimento foi observado e criado pelos críticos de forma a protocolar um momento histórico do cinema brasileiro. Nunca fiz parte de movimento algum, fiz o filme e segui meu rumo sem me preocupar com nada disso. Entretanto, pelo barulho que o filme causou na época e o interesse que ainda desperta na juventude de hoje, vejo que ele foi e continua sendo um filme explosivo, geracional e de grande representatividade desse cinema contestador chamado Cinema Marginal.

Nota-se que, em sua resposta, André Luiz Oliveira ressalta que nunca pertenceu a uma determinada corrente cinematográfica, porém evidencia *Meteorango* como uma obra com características compatíveis com o cinema marginal, entre elas transgressão, explosividade e contestação, como ele mesmo classifica, despertando olhares da juventude atual.

2º- RCC- O filme *Meteorango Kid* foi lançado em 1969, um ano após a decretação do traumático AI 5. Como foi a relação do filme com a censura? Gostaria que falasse um pouco sobre as circunstâncias de seu lançamento, os lugares que foi exibido, a recepção de público e a recepção crítica.

ALO- O mais apropriado é dizer que o AI5 teve grande influência na realização do roteiro e nas filmagens cujos reflexos estão nas imagens do filme. Com relação ao lançamento, ele não foi lançado em 1969, ele foi filmado e apresentado no Festival de Brasília no final deste ano. Ele não foi lançado porque a censura o prendeu, impedindo assim a sua carreira nos cinemas que provavelmente teria sido muito boa devido a repercussão do Festival com os prêmios do Júri Popular, Crítica e Margarida de Prata da CNBB. Foi meu pai, Milton Oliveira, nascido em Mundo Novo, na Chapada, produtor do filme, quem conseguiu liberar o filme um ano depois de uma peleja gigante e exaustiva com os censores em Brasília. A essa altura, o lançamento já estava esvaziado como os censores queriam, pois, um ano depois, as circunstâncias eram outras, já não se falava mais no filme, não havia mais um clima tão favorável e os filmes já eram todos coloridos. Mesmo assim, ele foi lançado no Rio inaugurando o circuito Cinema 1, em Copacabana; depois no Augusta, em São Paulo; no Cine Tamoio, em Salvador e em outros cinemas do país. Mas a sua maior circulação durante o ano em que estava censurado foi nos cineclubes com projeções clandestinas em 16mm.

Nessas reflexões constata-se mais uma vez a lógica dos processos de cortes e demais inviabilizações impostas pela censura: atrasar o lançamento da obra e, por consequência, minar e esvaziar o “espírito de momento” que tanto Oliveira com *Meteorango* como os demais cineastas queriam com as discussões propostas em seus filmes.

Verificam-se, assim, alguns conflitos e tensões contidos na obra cinematográfica. Os cineastas marginais (e demais cineastas de outras correntes cinematográficas), ao verem seus trabalhos ceifados pela censura, comprometendo a circulação de suas ideias e mensagens por meio de roteiros, cenários, sons e enquadramentos, vão ao encontro das reflexões de Roger Chartier quanto aos interesses dos grupos sociais, nesse caso, os cineastas marginais e suas representações cinematográficas em oposição ao regime.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 117)

Portanto, os discursos de tensão e conflitos que *Meteorango* propunha naquele momento sociopolítico e cultural de 1969 foram abafados e silenciados pela censura da DCDP como contraponto à razão dos cineastas, razão essa nominada por Chartier a título de exemplo.

3º- RCC- Meteorango Kid ainda é um filme muito atual, por colocar em foco uma crise ideológica que se arrasta até os dias de hoje. Qual a sua perspectiva diante dessa realidade? Considera que ainda há espaço para experiências radicais no cinema, que fujam às expectativas do mercado e ao “politicamente correto”?

Acho que é um filme atual e será sempre, não só “... por colocar em foco uma crise ideológica que se arrasta até os dias de hoje”, como você falou, mas por levantar e colocar em cheque questões tabus do comportamento humano como, por exemplo, o assassinato dos pais negativos, a questão da maconha explícita, o homossexualismo sem estereotípias, etc. Mas também, e sobretudo, pela sua linguagem poética/transgressora, pela sua ingênua irresponsabilidade. Essas disposições individuais e geracionais expressas no filme, naquele momento histórico/político/cultural do país, numa Salvador provinciana, realmente foi um registro memorável, de grande densidade e, por tudo isso, creio, a sua atualidade. Essa conspiração artística/cultural/social e política que nos levou a realizar Meteorango Kid foi consequência da coragem das pessoas envolvidas e disponíveis como eu, meu pai, meus amigos, atores, parentes colaboradores, todos que me ajudaram a realizar o filme.

Sobre o “politicamente correto” fica ainda mais ampla a pergunta e muito mais difícil a resposta. O que é politicamente correto? É uma ordem de que natureza? Ditada por quem? Pelas normas da sociedade vigente? Pelo consenso estético do momento? Ou pela consciência humanística planetária? Isso vai muito longe e em cada sociedade uma ordem estabelece esse parâmetro. Mas, o artista não obedece ou não deveria obedecer a esses limites. O politicamente correto para ele deve ser a reflexão (nos dois sentidos) artística do seu nível de consciência e que seja feita, preferencialmente, com algum talento.

Percebe-se que André Luiz Oliveira, ao evidenciar a atualidade de *Meteorango* por tratar de temas ainda polêmicos, como o “modelo de família padronizado”, homossexualismo, entre outros assuntos, mostra, de certa forma, que o cinema marginal e sua transgressividade ainda levam ao debate sobre o que é ou não correto. E, ao dizer que “*o artista não deve obedecer ou não deveria obedecer a esses limites*”, Oliveira expõe sua óptica oposta ao que a estrutura censória da DCDP enxergava no momento das análises de *Meteorango kid, herói intergalático*.



Figura 46 - O Cristo tropical na transgressão sociorreligiosa, em *Meteorango kid- o herói intergalático* (1969).

Fonte: *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969)



Figura 47 - O close e a evidência da transgressão sociorreligiosa, em *Meteorango Kid- o herói intergalático* (1969).

Fonte: *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969)



Figura 48 - O uso do entorpecente na transgressão sociocomportamental e cultural, em *Meteorango kid- o herói intergalático* (1969).

Fonte: *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969)



Figura 49 - O close e a evidência da transgressão sociocomportamental e cultural, em *Meteorango Kid- o herói intergalático* (1969).

Fonte: *Meteorango Kid, o herói intergalático* (1969)

Considerando o campo de visões antagônicas entre censores e cineastas, toma-se como exemplo outra obra que se revela importante dentro do cinema marginal: *Gamal, o delírio do sexo* (1969), de João Batista de Andrade. A história gira em torno de um casal, Jorge (Paulo Cesar Pereio) e Luisa (Joana Fomm). Jorge é um jornalista em crise profissional e amorosa que tenta abandonar todas as coisas que o cercam, mas é impedido por uma série de imposições. O

caminho deles cruza-se então com o de Gamal (Lorival Pariz), um andarilho, misto de homem das cavernas e lunático tarado, que é subitamente elevado ao patamar de aristocrata.

O processo de análise do corpo censório, de forma semelhante a outras obras marginais, também passou por dúvidas entre os censores acerca de seus pareceres e conclusões finais. Entre novembro de 1969 e janeiro de 1970, *Gamal* foi analisado pelos censores Wilson de Queiroz Garcia e Carlos Lúcio de Menezes, respectivamente. Em suas análises, Garcia atestou:

CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:³⁷ MENSAGEM: Positiva, condena a auto-destruição. IMPRESSÃO ÚLTIMA: Regular. VALOR EDUCATIVO: Fraco. CONCLUSÃO: Tema para público adulto. Deverá ser liberado exclusivamente para o V festival de cinema de Brasília. CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: acima de 18 anos. (Parecer sobre *Gamal, o delírio do sexo*, 21 nov. 1969)

Por sua vez, Menezes emitiu os seguintes pareceres:

CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE: Cenas excitantes de sexo, apresenta cenas superficiais sobre violência física, apresenta cenas sobre crimes, vícios e costumes. PERSONAGENS: Individualistas e assaz herméticos, sem os mínimos padrões de comunicabilidade. MENSAGEM: Avaliação dos conflitos consciente e inconsciente do indivíduo. IMPRESSÃO ÚLTIMA: filme caleidoscópico, pretensioso, porém destinado a reduzida elite cinematográfico [sic] por estar paramentado pela excessiva intelectualidade. VALOR EDUCATIVO: Filme alucinante e polêmico e esfíngico, pode, contudo, ser aprovado para maiores de 18 anos. CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (dezoito) anos. (Parecer sobre *Gamal, o delírio do sexo*, 23 jan. 1970)

Sob a perspectiva das análises dos dois censores, fica evidente que os critérios contidos nos relatórios de censura nem sempre eram preenchidos pelo corpo censório. Garcia não fez nenhum tipo de registro sobre as cenas e os diálogos, somente aponta sua “impressão última” como “regular” e o “valor educativo” como “fraco”. Como conclusão, sugeria que o filme fosse liberado apenas para o V Festival de Brasília. Nota-se o poder de seu cargo já em 1969, como chefe da DCDP.

Já o censor Carlos Lúcio Menezes fez seus devidos apontamentos em todos os campos do relatório, liberando a obra de João Batista de Andrade para maiores de 18 anos. Entretanto, considerou-a como apropriada para um público intelectualizado. Portanto, fica explícito, como em outras obras de outros cineastas já abordados neste texto, que os censores partiam de

³⁷ Campo em branco. O censor não fez nenhum tipo de anotação/ registro.

pressupostos um tanto quanto vagos, decidindo pela sociedade o que a própria sociedade deveria decidir ao ver as obras nas salas de cinema, impedindo o público de manifestar suas próprias conclusões.

Em depoimentos inseridos na obra *Alguma solidão e muitas histórias*, de Maria do Rosário Caetano (2004), João Batista de Andrade revela seu envolvimento com o cinema marginal, suas impressões sobre suas obras no referido período, sobre outros cineastas dessa corrente, sobre o regime, algumas oposições ao cinema novo, entre outras reflexões. João Batista residia na França, mas estava a par das notícias que vinham do Brasil. Atestava um “novo golpe” no país, simbolizado pelo AI-5:

O novo golpe seria o AI-5. Eu preferi enfrentar o problema em minha própria casa. Me parecia mais saudável. Assim, apesar de tantos rumores e alertas, eu voltei ao Brasil já vivendo sob o domínio do medo e da falta de perspectiva. O caminho democrático parecia bloqueado definitivamente, como um convite tenebroso à guerra civil. (BATISTA apud CAETANO, 2004, p. 132)

No que diz respeito aos impactos que o AI-5 causou, João Batista prossegue acerca de sua vida social como cineasta ao adentrar o ano de 1969:

Passei a conviver com as seguidas notícias de mortes de amigos e companheiros, como o Antônio Benetazzo, o politécnico Olavo Hansen, o Arantes (José Roberto Arantes), ex-presidente do Grêmio da Filosofia e um dos produtores do Liberdade de Imprensa, sua mulher, Lola (Aurora Maria do Nascimento Furtado), cunhada do Renato Tapajós. E tantos outros, mortes que iam deixando um rastro de perda e destruição na história desse país [...] O ano de 69 me pegou num destempero total. Eu nem caminhara para as drogas (que nunca aceitei) e nem para a guerrilha. Desorientado, descarregava as tensões escrevendo sem parar e elaborando roteiros que jamais seriam filmados, quase que um roteiro por dia, ainda lutando para ganhar a vida de alguma maneira. (BATISTA apud CAETANO, 2004, p. 133)

Sobre as filmagens de suas obras, e de outros cineastas, João Batista revela o clima de repressão, lembrando que especialmente para as filmagens das cenas externas (uma das características importantes do cinema marginal) o processo era um tanto quanto cauteloso, pensado:

Como era perigoso filmar nas ruas, por causa da intensa repressão, eu primeiro ensaiava com os atores, conversava com o Bodanzky e depois ia para o local (Viaduto do Chá, por exemplo). A gente descia rápido dos carros, os atores encenavam na hora e o Bodanzky filmava tudo como se filmasse um documentário. Isso dava uma agilidade muito

grande às cenas, interferindo em sua própria qualidade enquanto interpretação. Nessa época começava-se a falar de um cinema marginal, principalmente a partir de *A Margem*, de Ozualdo Candeias (1967), os filmes do Mojica (“Zé do Caixão”) e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), seguidos por *As Libertinas* (1968) filme de três histórias dirigidas por Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro. Era um cinema que, procurava se alinhar ao cinema comercial da Boca do Lixo, tentando exercer, nesse terreno minado, mas possível, uma nova criatividade, abandonando ou, pelo menos, passando ao largo dos “compromissos” estéticos e políticos do Cinema Novo. (BATISTA apud CAETANO, 2004, p. 136)

Nota-se pela reflexão de João Batista que o *terreno minado* se relacionava ao “fazer cinema”, dado o momento sociopolítico que o país atravessava, ao mesmo passo que o cineasta ressalta a criatividade emergente do cinema marginal e sua ruptura com as propostas do cinema novo.



Figura 50 - A rapidez nas cenas e os cuidados com a repressão, em *O filho da televisão* (1969). As ruas de São Paulo como cenário (Viaduto do Chá). A direção de João Batista de Andrade e a câmera de Jorge Bodansky.

Fonte: CAETANO, 2004

Entretanto, mesmo que João Batista não se reconhecesse como um “cineasta marginal”, atesta a condição de seus filmes entre 1968 e 1970 como “produtos marginais” e suas relações com outros cineastas como Jairo Ferreira e José Mojica Marins:

Embora eu não tenha exatamente me colocado como “militante” desse novo cinema, meus primeiros filmes de ficção acabaram se qualificando como tal. Aliás, recebidos com grande entusiasmo por todos, como atestam vários artigos do Jairo Ferreira (1946-2003) no São Paulo Shimbun, esse estranho jornal da colônia japonesa que cedia uma coluna para o Jairo e onde eu mesmo escrevi um dia, um texto bem

significativo: O Delírio da Boca, no qual narro uma fictícia conversa minha com Mojica: sem que nos déssemos conta, desligados, seres pré-históricos andavam pela Boca do Lixo, esmagando tudo enquanto conversávamos. (BATISTA apud CAETANO, 2004, p. 136)

Mesmo com a repressão e suas devidas rechaças, João Batista partiu para as filmagens de seu segundo longa-metragem, que foi justamente *Gamal, o delírio do sexo*:

Gamal é um filme carregado de invenções, tem uma carga pessoal muito forte e fora realizado como uma espécie de vômito, um processo de criação espontâneo e incontrolável, forte, apesar da perda de um claro sentido histórico. (BATISTA apud CAETANO, 2004, p. 143)

João Batista de Andrade, nesse período, mostrava-se um cineasta militante, imprimindo em *Gamal* sua personalidade, como ele mesmo diz, uma obra com mensagens subjetivas e profundas críticas ao país no calor do momento. E, mesmo revelando que filmou sob um clima intenso e impactante, injetando sua personalidade, quem assiste à obra em sua integralidade pode ver uma história com personagens, mensagens, locações e simbologias e estranhar os pareceres de Wilson de Queiroz Garcia, que, por seu cargo na hierarquia da DCDP, a liberou somente para o V Festival de Brasília.



Figura 51 - A rapidez nas cenas e os cuidados com a repressão, em *Gamal, o delírio do sexo* (1969). Paulo César Pereio nas ruas de São Paulo (Praça Ramos de Azevedo).

Fonte: *Gamal, o delírio do sexo* (1969)



Figura 52 - A rapidez nas cenas e os cuidados com a repressão, em *Gamal, o delírio do sexo* (1969). Gamal (Lorival Pariz) em local não identificado.

Fonte: *Gamal, o delírio do sexo* (1969)

Prosseguindo com a reflexão sobre as visões antagônicas de cineastas e do regime, representado pela DCDP, a trajetória de Carlos Reichenbach se coloca como contraponto às premissas do governo. Esta pesquisa não contempla uma de suas obras realizadas sob o enalço da censura: *Lilian M: relatório confidencial* (1975). Entretanto, cabe ressaltar que *Lilian M* passou por cortes de censura que totalizam quase 30 minutos. Reichenbach se destaca como um dos principais nomes do cinema marginal oriundo da *Boca do Lixo*, em São Paulo. Visto como um autor de vanguarda, explorou diversos gêneros, entre o melodrama³⁸ e o experimental. Em tempos de repressão, mantinha a amizade de cineastas como Rogério Sganzerla, João Callegaro, Luiz Sérgio Person, José Mojica Marins, Jairo Ferreira, entre outros.

Reichenbach possuía uma bagagem cinéfila que transitava por várias correntes cinematográficas, desde a crítica cinematográfica de obras estadunidenses, passando por obras japonesas, italianas, francesas, inglesas, russas, entre outros países europeus. Em entrevista ao renomado site de cultura cinematográfica *Contracampo*, expõe suas primeiras experiências enquanto estudante de cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz (ESC) em 1965 e ainda sua atuação como cineasta a partir de 1966 até 1972. Também fala de sua relação com outros

³⁸ Cinematograficamente, o melodrama se constitui pelo viés do drama enriquecido (ou empobrecido, dependendo do contexto) com grau elevado de exagero e sensacionalismo.

cineastas do cinema marginal, com a censura e demais pontos da produção marginal no pós-AI-5.

1º- Contracampo- Com Dois Córregos você faz agora 35 anos de carreira, mais ou menos, se considerarmos que você começou em 64 com Uma Rua Tão Augusta...

Carlos Reichenbach- 66, 65 na verdade. Foi quando eu entrei na ESC. Agora você me pegou... 66, não foi 64. Peraí, fazendo as contas: entrei em 65 na Escola São Luís e aí começamos a filmar esse filme em 65, mas depois ele terminou só depois de As Libertinas. Ele ficou parado, não tinha dinheiro para acabar, foi tudo feito na raça. Aí foi o Luís Sérgio Person, que era da Secretaria de Cultura e eles abriram um concurso para curta-metragem que teoricamente existe até hoje, que premia doze curtas por ano.

2º- Contracampo: Pra começar: você tem mais ou menos dois períodos marcados, ou então três. Um começo que está mais associado ao pessoal do underground, com dois curtas de filmes, o Libertinas e... [C. R.-...o Audácia.] Depois um período pontuado de... em que você tentou fazer uma mistura de um conteúdo intelectual em uma forma pop. E depois os filmes mais marcadamente dramas ou então especialmente melodrama, como é o caso do Arrabalde. Como seria uma síntese do Reichenbach que permeia os três períodos? Quais são as preocupações que desde o começo estão presentes?

C. R.- Na minha primeira fase eu tenho pra mim que era um momento em que a vida era mais importante que o cinema. O cinema era mais alguma coisa. Um pouco como o poder de apreensão do que a gente tava vivendo naquele momento. Não canso de dizer que fui de uma geração que viveu muita coisa em muito pouco tempo. Desde a experiência política, a experiência de rua até o desbunde, a contracultura, a fase mística... foi isso tudo em quatro, cinco anos. Pelo menos pra mim, naquele momento, eu tenho essa visão muito clara, distanciada hoje, pra mim foi um período muito grande de desbunde, mesmo. Onde a coisa mítica do cinema foi dinamitada, na verdade. Eu trocava o melhor pelo pior. Quando eu entrei na São Luís, eu entrei imbuído com aquela idéia do Cinema Novo, de fazer um cinema revolucionário, um cinema que afetasse a realidade, (ri) que mudasse a realidade. Um ano de São Luís, que foi em 65, o momento mais agônico dessa mudança, quando você descobria o que podia acontecer, não o que a gente pensava que ia acontecer. Um certo desencanto, também. Aí um pouco esse pensamento muda, também. Muda na essência da gente não achar que devia mudar o mundo, devia mudar a gente mesmo primeiro. A gente sempre fala que o... o pós-novo (não gosto da palavra underground, os ingleses é que chamavam de pós novo) trocou a sucessão pela transgressão. Os filmes estavam muito próximos da vida. Eram quase o prolongamento do que a gente estava vivendo no cotidiano. Por isso talvez esse excesso de barato nos filmes, escarro, vômito, uma coisa niilista, eminentemente niilista. Anárquica, mas muito mais niilista, em todos os filmes daquele momento. Mas mesmo assim eu acho que como um olho de cinema eu devo dizer que não entrei na São Luís para ser diretor, eu entrei para ser roteirista. Eu tenho uma formação literária. Sou filho de editor, neto de editor, sobrinho de editor... E pra mim, aquele momento, até 69, até aquele episódio, o segundo episódio, que se chama A Badaladíssima dos Trópicos com os Picaretas do Sexo, eu não gosto desse cinema que eu fiz. Eu tenho a

maior admiração pelos filmes dos meus amigos. Em geral eu tive um envolvimento com eles, como *O Pornógrafo*, que foi feito pelo cara que fez o *Libertinas* comigo, o Callegaro. Eu achava que o Callegaro tinha muito mais talento... *O Orgia*, do João Silvério Trevisan, o *Bang-Bang*... esses filmes são importantes. Tanto o Alice quanto o *Badaladíssima dos Trópicos* não têm importância nenhuma. São mais exemplos de um determinado momento da minha vida. Eu acho que o que eu fazia na minha vida particular é mais importante do que esses filmes. Eu tenho hoje essa visão muito clara. É claro que daí se inclui o *Bandido*, se inclui uma série de filmes que foram feitos naquele momento, o *Candeias*. Eu acho que o cinema passou a ter realmente uma importância para mim como linguagem na virada da década, quando a dispersão começou a acontecer. Eu digo que, de certa forma, o cinema pra mim foi uma salvação. Quando eu terminei *Audácia*, eu comecei a produzir um filme que eu cheguei a filmar algumas coisas, chamado *Guatemala Ano Zero*. Ficou inacabado, e que era realmente a tentativa de fazer alguma coisa mais consequente do que eu sempre quis fazer antes. Eu acho que tanto *As Libertinas* quanto *Audácia* são filmes circunstanciais. Tanto que eu não gosto. Não gosto muito de rever. Eu fico olhando: "Como eu era analfabeto"... em cinema, né?? (risos)

Percebe-se que na primeira questão Reichenbach já evidencia a falta de recurso financeiro para a produção de sua primeira obra (um curta-metragem). Na segunda questão, destaca-se a longa trajetória de produções em um curto espaço de tempo. Sobre o momento político e social de fins da década de 60, o entrevistado evidencia as tensões vividas, enfatizando que eram representadas no cinema ao afirmar que os filmes estavam próximos da vida. Destaca-se aqui um trecho sobre esse momento pós-AI-5:

Os filmes estavam muito próximos da vida. Eram quase o prolongamento do que a gente estava vivendo no cotidiano. Por isso talvez esse excesso de barato nos filmes, escarro, vômito, uma coisa niilista, eminentemente niilista. Anárquica, mas muito mais niilista, em todos os filmes daquele momento.

Outro ponto característico dos cineastas marginais (já citado na introdução deste texto) diz respeito ao relacionamento que mantêm uns com os outros: “Eu tenho a maior admiração pelos filmes dos meus amigos. Em geral eu tive um envolvimento com eles, como *O Pornógrafo*, que foi feito pelo cara que fez o *Libertinas* comigo, o Callegaro. Eu achava que o Callegaro tinha muito mais talento... *O Orgia*, do João Silvério Trevisan, o *Bang-Bang*... esses filmes são importantes.”

3º-Contracampo- E *Guatemala Ano Zero*?

C.R.- *Guatemala Ano Zero* não, *Guatemala Ano Zero* é um filme pretensioso mesmo. Tinha um bando de gente indo embora do Brasil. A ideia era essa, partia dessa frase: o último que sair apague a luz. Todo mundo se mandando... Eu cheguei a filmar quase 60 *travelings* pela 23

de maio, todos os caminhos conduzindo ao aeroporto. Mas obviamente não conseguimos grana para terminar esse filme. Foi um filme indesejado na minha própria família.

3º- Contracampo- O filme tem alguma parte montada?

C.R.- Não. Só tinha coisa filmada. Esse copião inclusive eu acabei dando pro Andrea Tonacci. Ele estava também preparando um outro filme que ele nunca terminou, dois projetos sensacionais, um projeto chamado Abracadabra, que nunca terminou, mas que também tinha esse senso, essa idéia da estrada vazia. Que eu acho que é a imagem que marca... a imagem mais marcante que tem por exemplo no final do Orgia. Eu acho que é a imagem símbolo. Orgia foi o último filme, junto com República da Traição, de um momento cinematográfico, desse chamado cinema underground. Foram os dois últimos filmes daquele período totalmente interditados pela censura, e os dois últimos filmes a serem liberados dez anos depois. Claro, porque nesse momento, já eram filmes datados, de uma certa forma. Mas eu acho que a imagem do Orgia sintetiza muito aquele momento, porque o filme termina em silêncio com uma câmera na mão numa estrada vazia. Não dá em lugar nenhum. Você teve a oportunidade de ver?

Nas reflexões que Reichenbach faz na terceira e quarta questões, reforça a ideia de que o momento político e social do país colaborou para a saída de muitas pessoas do país, incluindo cineastas, já que a ação da censura, se não as vetasse integralmente, mutilaria suas obras por meio de cortes de cenas, o que forçava as revisões dos cineastas/produtores, demandando um processo longo e muitas vezes cansativo. A ideia se constituía em minar pelo cansaço o desenvolvimento da obra, aumentar os custos financeiros e provocar seu eventual “engavetamento” ou, em alguns casos, quando da exibição anos depois, “o esvaziamento de espírito”, tonando-se “filmes datados”, como no caso de obras clássicas do cinema marginal como *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), com fotografia do próprio Reichenbach e montagem de João Batista de Andrade, e *República da Traição* (1970), de Carlos Ebert.

Depois de filmar *As Libertinas* (1968), Carlos Reichenbach, com colaboração de Antônio Lima, partiu para as filmagens e a produção de *Audácia, a fúria dos desejos* (1970). Três episódios perfazem a integralidade da obra.

O episódio *Prólogo* traz um documentário que mostra como se faz cinema em São Paulo, focalizando equipes de filmagem e entrevistando cineastas locais, como Maurice Capovilla, Ozualdo Candeias, José Mojica Marins e Rogério Sganzerla, como representantes da *Boca do Lixo*, de São Paulo. Há cenas do set de *O profeta da fome* (1969), de Capovilla. No episódio *A Badaladíssima dos Trópicos x os Picaretas do Sexo*, Paula (Maria Cristina Rocha) resolve dirigir um filme, contando com um tipo esquisito chamado Banana-Macaco e uma aspirante a estrela, Ava Ava. O namorado de Paula, um rico fazendeiro, é quem produz o filme, cumprindo uma antiga promessa feita à moça. Quando as filmagens começam, acontece de

tudo: a diretora não encontra inspiração, o produtor conquista uma atriz coadjuvante e o galã abandona as filmagens. No último e terceiro episódio, *Amor 69*, Maria Vargas é uma atriz que concorda em aparecer nua num filme. Só que sua desistência de última hora a participar do longa-metragem cria uma grande confusão.

Em sua sinopse há também citações à *Nouvelle Vague* e a Samuel Fuller³⁹, roteirista, produtor e diretor de cinema que, de modo geral, influenciou os cineastas do cinema marginal ao subverter padrões sociais (ex.: família “padronizada” heterossexual) com personagens deslocados e... marginais!

Em entrevista ao programa Sala de Cinema exibido pela TV SESC, apresentado pelo jornalista Miguel de Almeida, Reichenbach deixa claro que sua preocupação como cineasta passava pela perspectiva da atenção com a linguagem:

Miguel de Almeida- A gente pode dizer que você gosta mais da arte cinematográfica do que o próprio cinema?

Carlos Reichenbach- Nós somos fascinados pela linguagem, pela sintaxe cinematográfica. Infelizmente existe muita preocupação com o filme e muito pouco com a linguagem propriamente dito, com a sintaxe.

Assim como *Gamal*, de João Batista de Andrade, *Audácia* passou por um processo semelhante quando de suas apreciações pela DCDP. Há o exemplo de dois censores que, em seus pareceres, percorreram caminhos diferentes para suas conclusões finais. Os pareceres dos censores Wilson Queiroz Garcia e Carlos Lúcio de Menezes mostram algumas contradições:

Segundo Garcia:

CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE: censor não assinalou nada. MENSAGEM: O que, a meu ver, é mais grave, é que um ator faz referência específica ao Norte de Minas, quando diz que naquela região, as mulheres, ao se entregarem aos amantes, colocam uma coberta separando a cama, não se sabe se com vergonha do amante, ou se para esquecer mais depressa o marido. IMPRESSÃO ÚLTIMA: Outra referência que julgo não caber é quando, num diálogo, o ator diz que no seu filme vai ter um homem nu e a atriz lhe pergunta: “E a censura?” resposta do ator: “Dá-se um jeito!”. VALOR EDUCATIVO: Estes diálogos e cenas, e mais um homem nu correndo no campo, primeiro encoberto por um violão e depois por inteiro, de costas, são as principais do filme. Tirando-as, porém, não fica nada, tal a pobreza dessa produção. CONCLUSÃO: Mesmo assim proponho corde para as cenas e diálogos que fazem referência ao Norte de Minas e à censura, opinando, em seguida, pela liberação do filme com proibição para menores de dezoito (18) anos e proibição para televisão.

³⁹ Roteirista, produtor e diretor estadunidense cuja obra obteve maior impacto entre os anos 1950 e 1960, celebrado no auge da crítica francesa dos “Cahiers du Cinema” pelos jovens da *Nouvelle Vague*.

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Dezoito anos com cortes e proibido para a televisão. (Parecer sobre *Audácia, a fúria dos desejos*, 23 mar. 1970)

Segundo Menezes:

CONTÉM CENAS DE SEXO OU DIÁLOGO SOBRE: censor não assinalou nada. MENSAGEM: censor não assinalou nada. IMPRESSÃO ÚLTIMA: censor não assinalou nada. VALOR EDUCATIVO: censor não assinalou nada. CONCLUSÃO: Estranhamos o final, sem fim do documentário em apreço, e a falta de texto-roteiro, à semelhança da exigência feita aos jornais cinematográficos. O filme termina como se fôra⁴⁰ uma mudança de parte, sem lógica, pelo que creio não ter sido exibido totalmente, apesar da seção de projeção asseverar ser assim mesmo, verbalmente. CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: censor não assinalou nada. (Parecer sobre *Audácia, a fúria dos desejos*, 14 jun. 1971)

Menezes, ao final do parecer, com base no artigo 41 do Decreto-Lei 20.493/1946 e no artigo 3 da Lei 5.536/1968, faz a seguinte observação:

Visando colaborar com a chefia, cumpre-me alertar a falta de roteiro e o final abstrato, irracional, pelo que condiciono a liberação deste filme à decisão da chefia face ao exposto. (Parecer sobre *Audácia, a fúria dos desejos*, 14 jun. 1971)

Portanto, o que fica evidente é que não havia uma congruência nas análises dos censores. Wilson Garcia, acerca do valor educativo da obra, considerou a produção pobre e liberou o filme para maiores de 18 anos para exibição nas salas de cinema e interditou para a televisão. Por sua vez, Carlos Menezes expôs como conclusão a falta de um texto-roteiro, um término sem lógica, mas não fez nenhum apontamento sobre as mensagens, suas impressões últimas e o valor educativo, o que mostra, de certa forma, o despreparo dos censores na apreciação das obras, como se um filme necessariamente tivesse de possuir um roteiro linearizado e/ou diálogos. Entretanto, Menezes acrescentou uma observação deixando a decisão final para as instâncias superiores.

⁴⁰ Foi mantida a grafia do documento.

Outro detalhe curioso sobre *Audácia* é que, no parecer, Wilson Queiroz Garcia notificou o técnico censor Carlos Menezes, em 5 de julho de 1971, a convidar a produção do filme a esclarecer os propósitos do documentário em suas mensagens.

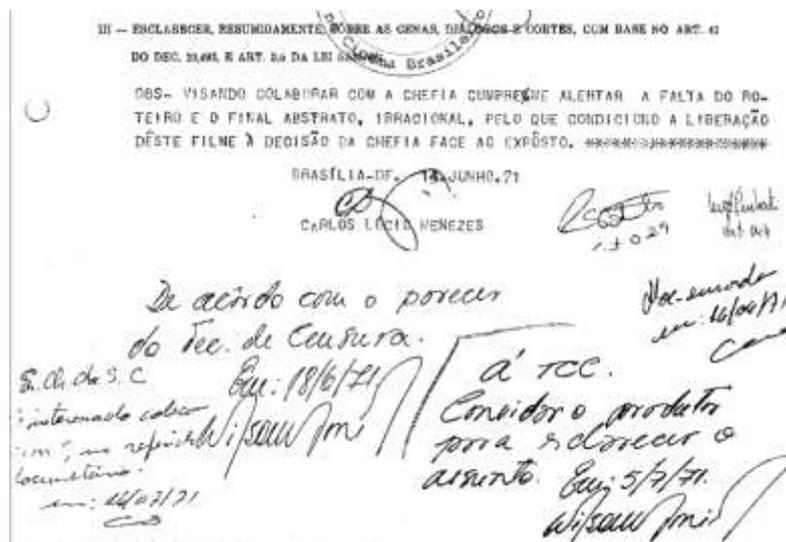


Figura 53 - Parecer de Carlos Lucio de Menezes, 5 de julho de 1971. Notificação convidando a produção de “*Audácia*” para esclarecimentos sobre a obra e suas mensagens. *Audácia, a fúria dos desejos* (1970).

Fonte: DCDP - Arquivo Nacional, Brasília/ Distrito Federal

Novamente percebem-se campos opostos naquilo que os censores viam (ou não viam) e no que os cineastas propunham, pois a óptica de Reichenbach mostra com clareza, quando de suas reflexões sobre o “fazer cinema”: “Nós somos fascinados pela linguagem, pela sintaxe cinematográfica. Infelizmente existe muita preocupação com o filme e muito pouco com a linguagem propriamente dito, com a sintaxe.” Os censores talvez ainda não estivessem condicionados a observar com maior clareza os movimentos dos personagens e objetos em cena, os movimentos e os ângulos das câmeras, os enquadramentos, os cortes, as montagens, a luz etc.



Figura 54 - Cena do episódio *A badaladíssima dos trópicos x Os picaretas do sexo*. Reichenbach e o cinema sintaxe. Banana-Macaco (ator: Palito) no discurso: “Que nada, roteiro a gente usa é com papel higiênico!” *Audácia, a fúria dos desejos* (1970).
 Fonte: *Audácia, a fúria dos desejos* (1970)



Figura 55 - Cena do episódio *A badaladíssima dos trópicos x Os picaretas do sexo*. Reichenbach e o cinema sintaxe. Cena de Paula Nelson (atriz: Maria Cristina Rocha) no discurso: “Olha, o negócio é fazer filme péssimo!” *Audácia, a fúria dos desejos* (1970).
 Fonte: *Audácia, a fúria dos desejos* (1970)



Figura 56 - Cena do episódio *Amor 69*. Antônio Lima e o cinema sintaxe.
 Personagem/ ator não identificado. A difícil compreensão e a confusão na óptica censória.
Audácia, a fúria dos desejos (1970).
 Fonte: *Audácia, a fúria dos desejos* (1970)

Desse modo, Carlos Reichenbach e Antônio Lima lidam de maneira metalinguística⁴¹ com o próprio fazer cinematográfico. Reichenbach, ao mostrar Paula Nelson, uma cineasta, tendo de recorrer à *Boca do Lixo* para finalizar seu filme e confrontando produtores que exigem a inserção de todo um elemento sexual nas imagens para a viabilização do projeto. O episódio dirigido por Lima segue a mesma linha, ou seja, trata-se de um filme marginal que fala sobre fazer filmes marginais. Faz uma recapitulação rápida sobre o Cinema Novo e o Cinema de Invenção, movimentos dissidentes que existem em uma mesma linha do tempo, através da sobreposição de fotos *still*⁴² embaladas por narrações em *off*⁴³.

⁴¹ A metalinguagem no viés cinematográfico trata da exibição do processo de produção, filmagens e demais composições técnicas de uma obra.

⁴² O *still* se reporta ao conjunto de imagens feitas pelo fotógrafo/diretor de fotografia sobre o universo das gravações. Trata do *making of* do filme (bastidores) e todas as fotografias de cena para a divulgação e interesse da obra.

⁴³ Narração em *off*, voz *off* ou simplesmente *off*. Aplica-se em todas as situações em que se ouve uma voz que não sai diretamente de um personagem que esteja em cena, não incluindo trilhas ou efeitos sonoros de fundo, apenas a voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa começou a ganhar contorno em 2019, quando já eu estava cursando a Pós-Graduação Lato Sensu em História, Sociedade e Cultura na mesma instituição em que cursei o mestrado. Na ocasião, minhas investigações se centravam na censura ao cinema marginal, tendo a obra *Jardim de Guerra* como estudo de caso, numa conciliação entre História e Educação. A pretensão se direcionava para uma proposta de ensino de história e regime militar por meio do cinema para a terceira série do Ensino Médio.

Aos poucos, minhas projeções de investigação foram se estreitando e tomando outros rumos. À medida que fui me aproximando dos objetos e das fontes, junto à própria orientação já no início do mestrado, foi possível perceber que a efetivação de minha proposta de pesquisa seria um tanto quanto árdua e ao mesmo tempo inviável para esse nível de *Stricto Sensu*. Desse modo, passando por alguns títulos provisórios, encontrei o meu recorte de investigação definitivo: *A Censura ao Cinema Marginal na Ditadura Civil-Militar brasileira (1968-1974)*. Foram longos dois anos de leituras, fichamentos e demais anotações acerca de livros, artigos, dissertações, teses, somados às análises dos filmes arrolados nesta pesquisa.

Como já ressaltado no início deste trabalho, houve certa dificuldade no levantamento dos filmes pertencentes ao que se entende por “*cinema marginal*”, pois não há um consenso entre historiadores, críticos de cinema e demais profissionais a respeito da filmografia dessa corrente cinematográfica, ou seja, se determinadas obras se enquadram ou não no *cinema marginal*. Dessa maneira, tomei por base os levantamentos e as reflexões de três autores sobre o tema: Fernão Ramos, Eugênio Puppó e Vera Haddad. Além do levantamento da filmografia, houve um trabalho analítico extenso sobre as obras, baseado em indicações bibliográficas que me ajudaram a compreender as propostas do cinema marginal.

Outra questão em que, de certa forma, tive dificuldades se refere ao acesso às fontes escritas (pareceres de censura). Estávamos em meio à pandemia e, por consequência, a consulta aos arquivos ficou suspensa. Os sites também ficaram paralisados devido à redução de funcionários. Em meio a essas dificuldades, por meio de pesquisas na internet, cheguei ao contato da pesquisadora Leonor Pinto, no Rio de Janeiro, que me proporcionou o acesso a muitos documentos, o que me foi de grande valia para a catalogação, sistematização e toda a metodologia desenvolvida (citada no início deste trabalho e anexada sob forma de tabulação – Anexo 2). Só depois do meu exame de qualificação, quando questionaram se eu havia feito novas consultas, foi que acessei novamente os sites dos acervos para pesquisar mais filmes. Achei duas obras: *Em cada coração, um punhal* (1970) e *Finis Hominis* (1971), ambas por meio

do Arquivo Nacional de Brasília. Entretanto, foi graças aos documentos compartilhados pela pesquisadora carioca que foi possível realizar minha problematização.

No primeiro semestre de 2021, meu foco esteve nas leituras e análises sobre conceitos teórico-metodológicos, para que durante a escrita do texto não houvessem tantos distanciamentos do meu objeto (fontes fílmicas) e da problematização (censura). No segundo semestre de 2021, a metodologia desenvolvida me forneceu um panorama sobre a atuação do corpo censório pertencente à Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) no que diz respeito às formas e estruturas de análise das obras do cinema marginal.

Porém, com a grande quantidade de documentos de vários filmes, outra dificuldade surgiu: o que analisar e como analisar o explícito e o implícito nos pareceres. Novamente a sistematização me mostrou o caminho para a análise. Discutir a figura do censor e perceber que a censura tem um elemento subjetivo se mostrou importante, entretanto foi possível identificar os censores por meio dos pareceres e mesmo traçar seus perfis. No entanto, tentei aproximar o olhar dos sujeitos censores em relação a questões mais amplas, justamente pela observação de seus perfis distintos (suas escritas nos pareceres de forma mais polida ou mais simplificada, escritas com um teor mais sério ou mais irônico e jocoso, o que para um era aceitável para maiores de 18 anos, para outro era inadmissível etc.).

No ano de 2022, iniciei a escrita dos capítulos, procurando adotar uma estrutura e hierarquização que pudessem abarcar a censura, ou seja, o escopo da pesquisa, tendo em vista pontos que, com o amparo da orientação, foram considerados essenciais para que eu pudesse responder pelo menos parte das indagações postas nos objetivos. Nesse sentido, no primeiro capítulo do trabalho procurou-se analisar a composição da repressão a partir de 1964 e o recrudescimento dos aparelhos repressivos e institucionais com a efetivação do Ato Institucional número 5 (AI-5), contemplando a solidificação da censura, as características do corpo censório a partir de sua óptica impressa nos pareceres das obras do cinema marginal e a resistência dos cineastas marginais frente à censura institucionalizada representada pela DCDP.

No segundo capítulo procurou-se estabelecer um diálogo com o primeiro, na tentativa de refletir sobre o aprofundamento da censura da DCDP, a partir da vigência do AI-5, com os desdobramentos do Decreto-Lei 5.536 de 21 de novembro de 1968, somado ao de número 1.077 de 26 de janeiro de 1970. Nesse paralelo, foi possível examinar a continuidade da resistência do cinema marginal por meio de suas mensagens textuais, imagéticas e alegóricas como um esforço para “driblar” a atuação censória para que as obras pudessem ser distribuídas e exibidas no circuito comercial. Segundo Carlos Fico:

Já sobre a DCDP, é possível afirmar que foi centralmente uma agência que praticou a censura comportamental, moral, mas, a partir do AI-5, foi utilizada para a perseguição dos autores e diretores politicamente emblemáticos. Porém não se pode analisar a censura daquela época, apenas tomando como base os casos emblemáticos[...] há uma massa enorme de processos de autores desconhecidos que passavam também por essa censura e que devem ser considerados. (FICO, 2012, p. 71)

Portanto, indo ao encontro da reflexão de Fico, viu-se que muitos cineastas marginais sofreram represálias que partiam da DCDP. Então, a pesquisa se esforçou para mostrar e refletir acerca da ação censória sobre as obras de cineastas ainda “sem um nome” impresso na cinematografia brasileira, ou seja, pode-se dizer que a DCDP estava, de certa forma, em uma zona de conforto ao sugerir cortes, interditar e atrasar o suposto lançamento da obra, numa tentativa de vencer pelo cansaço e minar os esforços dos cineastas e/ou produtores.

A pesquisa percebeu que, ao contrário do que geralmente é visto e debatido, os censores eram (e são) vistos e classificados como sujeitos incultos. Porém, muitos pareceres revelaram uma razoável contrariedade. Cortes e interdições munidos de justificativas com uma escrita mais polida. Meu entendimento, baseado nas “leituras” que pude fazer de parte desses sujeitos, é de que, com a DCDP composta por censores com cursos de nível superior, as descrições nos documentos se tornavam justamente “mais limpas”. Carlos Fico, sob essa perspectiva, aponta:

É preciso perceber que havia uma dinâmica de longa duração em termos de formação de pessoal, de especialistas em fazer censura. É um grande erro ridicularizar essas pessoas. A leitura de que os censores só faziam besteira e cometiam erros é uma visão folclorizante que não nos ajuda a compreender o quanto essas pessoas são representativas na sociedade brasileira. A censura é sempre a expressão de uma demanda pessoal. (FICO, 2012, p. 71)

De forma semelhante, tentou-se estabelecer um diálogo do terceiro capítulo com o segundo, dessa vez focalizando as visões distintas entre o corpo censório da DCDP e os cineastas do cinema marginal, ou seja, aquilo que entendiam como “certo” ou “errado”, “bom” ou “ruim”, “liberado” ou “proibido”. Tais visões foram examinadas tomando por base a análise da óptica dos censores por meio dos pareceres, de um lado, e a óptica de alguns cineastas marginais por meio de depoimentos em meio ao cancelamento e silenciamento das obras do cinema marginal.

Tomando por base o conceito de representação proposto por Roger Chartier, a análise das ideias explícitas e implícitas contidas nos pareceres evidenciou que o objetivo do censor não era a apreciação artística, mas sim interditar determinadas representações ou classificá-las. Se precisamos pensar o que era cortado (cenas, diálogos, figuras, sons.) ou simplesmente proibido, não podemos deixar de analisar o que era liberado e por quê. Outro elemento a ser considerado é que todo e qualquer filme deveria passar pelo crivo da censura antes de ser liberado para o cinema, para a televisão ou ainda para o exterior, no caso das produções nacionais.

Por fim, acerca do que foi proposto nas objetivações da pesquisa, percebeu-se sobre a natureza dos vetos – cortes parciais ou interdição das obras – uma relação mais direta com o tema da sexualidade e suas ramificações (homossexualismo, bissexualismo...). Questões como política nacional/internacional e religião também apareceram nas justificativas de cortes e interdições. Entretanto, o que se notou no decorrer da pesquisa foi que a sexualidade incutida em várias obras marginais possuía um paralelo com a questão política relacionada às liberdades do corpo e de comportamento como um próprio ato político, dado o momento político-social que país atravessava, a partir do AI-5 até a primeira metade dos anos 70 (1974), com a troca do presidente da República Emílio Médici por Ernesto Geisel.

Outro objetivo definido para a pesquisa se refere à questão das narrativas estéticas, textuais e visuais das obras. Percebeu-se, com a análise fílmica, uma variedade de narrativas diferenciadas em suas estruturas (diálogos, figurinos, sons, luzes, cenários, enquadramentos, posição de câmera...). O que, de certa forma, permaneceu semelhante foram os cortes e as interdições, pois, como citado, o papel do censor não estava condicionado à apreciação artística de forma geral, e sim consistia em interditar determinadas representações e, por meio de inúmeros cortes, classificá-las, uma vez que o corpo censório estava a serviço de um aparelho institucional (DCDP) e, segundo Fico, representava uma demanda social de grande parte das classes média e alta, que corroborava tais ações censórias sobre as obras marginais e outras correntes cinematográficas.

Não foi possível, no entanto, contemplar alguns questionamentos propostos referentes aos critérios para liberação da obra com cortes para maiores de 14, 16 ou 18 anos. Ficou essa incógnita quanto à diferenciação daquilo que seria impróprio para uma pessoa de 14, 16 anos, ou até mesmo 18 anos, mesmo que o critério “liberado para maiores de 18 anos” estivesse inserido nos Decretos-Lei 5.536/68 e 1.077/70. Em outras palavras, permaneceu a dúvida sobre aquilo que uma pessoa de 14, 16, 18 ou uma de 21 anos estaria apta a ver ou não, ou o que difere o que uma pessoa de 16 e uma de 21 anos deve ou não ver?

A pesquisa se esforçou na contribuição para evidenciar o papel da censura sobre várias obras do cinema marginal, suas dinâmicas de repressão institucional e as consequências que impactaram cineastas, atores/atrizes e produtores. Como dito, não conseguiu atender a todas as demandas ou responder a todos os questionamentos por determinadas insuficiências somadas, talvez por uma questão de tempo/período que o mestrado contempla. Mas tais questionamentos acerca da prática e dinâmica da censura na esfera cinematográfica poderão ser respondidos em outro momento.

Que o presente trabalho possa ser útil para novos pesquisadores.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César de. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência - O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

BEIGUELMAN, Paula. **O pingo de azeite: a instauração da ditadura**. 2ª ed. São Paulo: Kronos, 1994.

BERG, Creuza de Oliveira. **Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964/ 1984)**. São Carlos: EdUFSCAR, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma solidão e muitas histórias (A trajetória de um cineasta brasileiro) - João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão**. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Cinema**. USP: História Social. Série Coletâneas. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação - Estudos dos Meios e da Produção Mediática), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

D'ALMEIDA, Neville. **Além Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DIAS, Rosa. A família do barulho na Belair de Júlio Bressane. In: MASSENO, André; BARROS, Tiago (Orgs.). **Filosofia e cultura brasileira**. Rio de Janeiro, 2012.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. Belo Horizonte: Editau, 1975.

FERRARI, Levi Bucalem. **Burocratas e Burocracias**. São Paulo: Semente, 1981.

FERREIRA, Jairo. A retaguarda da vanguarda. In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Cinema de Invenção**. 3ª ed. Lisboa: Azougue Editorial, 2016.

FICO, Carlos. Censura, ditadura e utopia autoritária. In: COSTA, Cristina (Org.). **Seminários sobre a censura: Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC/ ECA/ USP)**. 1ª ed. São Paulo: Balão Editorial/ FAPESP, 2012.

_____. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Tempo & Argumento**. Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 5-74, jan./abr. 2017.

GARCIA, Miliandre. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: Teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GREEN, James; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFScar, 2021.

GUERRA, Felipe do Monte; GERBASE, Carlos. Alegoria de terror: ressignificando Trilogia de Terror (1968). **PÓS - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 12, n. 24, jan./abr. 2022.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LYRA, Marcelo. **O cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2004.

LONGHI, Carla Reis. 1968 - A disputa pelo direito à política. **Projeto História**. São Paulo, v. 63, p. 47-82, set./dez. 2018.

_____. Neoliberalismo e violência produtiva - uma gramática em construção durante a ditadura civil-militar. **História Unisinos**. São Leopoldo, v. 25, n. 2, p. 204-217, maio/ago. 2021.

MANSQUE, William. “É preciso refazer a história do cinema brasileiro”, defende diretor Neville D’Almeida. **GZH**. Cultura e Lazer. 28 nov. 2019. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/11/e-preciso-refazer-a-historia-do-cinema-brasileiro-defende-diretor-neville-d-almeida-ck3itg4kw00nd01lllodxxdq3.html>>. Acesso em: 04/05/2020.

MATHIAS, Matheus Nunes. Resistência cultural sob arbítrio: a busca por um tesouro perdido? **Cantareira**. Niterói, n. 30, jan./jun. 2019.

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

_____. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. 1ª ed., 8ª impressão. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Coração Civil**. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). Ensaio histórico. Coleção Ent(H)istória. São Paulo: Intermeios, USP- Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NETTO, José Paulo. **Pequena História da Ditadura Brasileira** (1964- 1985). São Paulo: Cortez, 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

PERON, Mauro Luiz. Cinema e Confrontos Sociais. **Cultura Crítica**. São Paulo, v. 4, p. 24-30, 2006.

PINTO, Leonor Estela de Souza. **Le cinéma brésilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 a 1985**. Thèse de doctorat, Ecole Supérieure d'Audiovisuel, Université de Toulouse-Le Mirail, 2001.

_____. **O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: 27/06/2022.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes**: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). Tese (Doutorado em Relações Internacionais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RAMOS, Alcides Freire. Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, v. 2, Ano II, n. 3, jul./ago./set. 2005.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973):** a representação e seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIOS, Dinameire Oliveira Carneiro. Olney São Paulo e a produção nacional-popular em 1950/1960. **Vozes dos Vales**. Diamantina, n. 2, Ano I, out. 2012.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SARMIENTO, Guilherme. Entrevista com André Luiz Oliveira. **CineCachoeira**. 23 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.cinecachoeira.com.br/2017/02/entrevista-com-andre-luiz-oliveira/>>. Acesso em: 26/10/2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006.

SILVA, Daniela Nascimento. **“Sugerimos o corte”**: as censuras das telenovelas Dancin’ Days e Água Viva em tempos de Estado autoritário (1978- 1980). Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. 2ª ed. Barueri, SP: Manole, 2010.

SILVA, Edinei Pereira da. **Às margens da Margem**: o Cinema como prática de resistência, e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias (1967-1970). Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, Paulo Henrique. “CineOP” reforça a vocação de defender o cinema patrimônio. **Hoje em Dia**. 27 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/cineop-refor%C3%A7a-voca%C3%A7%C3%A3o-de-defender-o-cinema-patrim%C3%B4nio-1.260236>>. Acesso em: 07/07/2022.

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

SOARES JÚNIOR, Luiz. O jardim das espumas: uma máquina de guerra. **À pala de Walsh**. 30 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.apaladewalsh.com/2014/12/o-jardim-das-espumas-uma-maquina-de-guerra/>>. Acesso em: 07/07/2022.

SOUZA, Edson Resende de. O ISEB: a Intelligentsia Brasileira a serviço do nacional-desenvolvimentismo na década de 1950. **Tempo, Espaço e Linguagem** (TEL). Irati - PR, v. 1, n. 1, p. 147-164, jan./jul. 2010.

SUPPIA, Alfredo Luiz. Cinema: as sete vidas do Super-8. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 61, n. 1, 2009. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000100025>. Acesso em: 28/03/2022.

TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na boca do lixo: a estética da precariedade no cinema paulista**. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

UCHÔA, Fabio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-1983)**. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANEXOS

Anexo 1 - Luz, Câmera e... Neville D'Almeida! Entrevista com o cineasta de *Jardim de Guerra*

Neville Duarte D'Almeida nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1941, cidade onde viveu até os 23 anos, quando de sua ida para Nova Iorque (Estados Unidos). Em BH, Neville iniciou sua trajetória no cinema no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) e foi um dos fundadores do Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE).

Já em Nova Iorque, a partir de 1964, assistiu a vários longas-metragens do cinema novo, que o inspiraram a se tornar cineasta. Em 1966 dirigiu seu primeiro filme, o curta-metragem *O Bem-Aventurado*, que concorreu e foi premiado no Festival JB-Mesbla⁴⁴ do mesmo ano. Nesse festival conheceu o jovem cineasta Rogério Sganzerla, que estava concorrendo com o curta-metragem *Documentário*. No mesmo festival estavam presentes outros jovens cineastas que viriam a formar a corrente posteriormente conhecida como Cinema de Invenção ou Cinema Marginal, como Andrea Tonacci.

Ainda em Nova Iorque, trabalhou como assistente de direção em *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, obra produzida em 1967 e lançada em 1968 no Brasil, e por lá conheceu Jorge Mautner. Desse encontro nasceria o argumento transformado em roteiro de seu primeiro longa-metragem. Em 1967 retornou ao Brasil junto com Nelson Pereira. Iniciou e finalizou as filmagens do roteiro de *Jardim de Guerra*, desenvolvido em parceria com Mautner no mesmo ano. Um roteiro que abordava temas ainda tabus para a época, a exemplo de sexo, uso recreativo de entorpecentes, feminismo, reforma agrária, o movimento Black Power, entre outros.

Mesmo vetado pela censura, *Jardim de Guerra* foi exibido no Festival de Cannes em 1969 e despertou interesse internacional, cativando cineastas como Agnès Varda e Jacques Demy e críticos como Robert Benayoun (revista *Positif*) e Jean de Baroncelli (*Le Monde*). (FERREIRA apud D'ALMEIDA, 2011, p. 91)

Apesar de ter sido exibido em festivais de expressão no Brasil (Festival de Brasília) e no exterior (Cannes), *Jardim de Guerra* encontrou problemas para ser exibido comercialmente no Brasil (questões já refletidas na trajetória deste texto). Para além de suas pautas progressistas,

⁴⁴ Entre 1965 e 1970, o Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla agregou a produção de jovens cineastas ao redor do país. Precursor dos festivais de curtas-metragens, que durante a história do cinema brasileiro se configuraram como espaços formativos importantes, incentivando conexões artísticas e profissionais e promovendo a difusão do filme curto.

o filme também continha menção a temas/personagens ao redor do mundo como a China comunista, figuras como o líder soviético Josef Stalin e o líder cubano Che Guevara e o embate político acerca da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética.



Figura 57 - Cena cortada de *Jardim de Guerra* (1968).
A atriz Maria do Rosário e a alusão à Guerra Fria.

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)



Figura 58 - Cena cortada de *Jardim de Guerra* (1968).
A atriz Maria do Rosário e alusão à Guerra Fria.

Fonte: *Jardim de Guerra* (1968, versão sem cortes)

Ainda em 1969, Neville D'Almeida rodou o filme *Piranhas do Asfalto*, finalizado em 1970. A obra, segundo Neville, seria uma resposta ao AI-5 e à perda de liberdades que acometera os costumes da sociedade brasileira. Entre outras citações, homenageava o cineasta soviético Sergei Eisenstein ao contar com uma sequência feita em montagem paralela com cenas de *Ivan, o Terrível*⁴⁵.

⁴⁵ Obra do cinema soviético dirigida por Sergei Eisenstein em duas partes. Trata da vida do Monarca Russo Ivan no século XVI. A primeira, rodada em 1944, e a segunda, em 1958, passando por um intervalo de 14 anos após o

Assim como *Jardim de Guerra*, *Piranhas do Asfalto* foi interditado e censurado. Acredita-se que o filme esteja terminalmente perdido, pois não há nenhuma cópia disponível nos principais acervos brasileiros, como a Cinemateca Brasileira em São Paulo, a Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna) no Rio de Janeiro e os acervos internacionais como o da Cinemateca francesa em Paris.

A Censura Federal também proibiu a exibição de seus filmes posteriores, *Gatos da Noite* (1972) e *Surucucu Catiripapo* (1973), considerados até hoje como filmes perdidos, assim como *Piranhas do Asfalto*.

Em uma visita feita a Neville D’Almeida em novembro de 2022, no Rio de Janeiro, eu conversei com o cineasta. Entre os assuntos discutidos, ele abordou a produção de *Jardim de Guerra*, passando por reflexões sobre a própria censura imposta à obra, sobre os temas abordados no roteiro, suas visões libertárias como cineasta, entre outros pontos:

Mauro Magalhães: Neville, fale sobre suas relações com o cinema em Belo Horizonte antes de ir para os Estados Unidos e posteriormente voltar ao Brasil e se fixar no Rio de Janeiro.

Neville D’Almeida: Você é o Mauro, né? Veio de São Paulo pra cá... Você faz o que mesmo? Pós-graduação?

M.M.: Eu curso mestrado, Neville. Investigo a censura ao cinema marginal durante a ditadura civil-militar entre 1968 e 1974, e *Jardim de Guerra* é um filme-base da minha pesquisa, embora eu analise outras obras.

N.D.: Bacana isso hein! Fico feliz de você falar do meu filme numa pesquisa. Vamos lá... Então, quando eu era menino em Belo Horizonte, eu ia no cineclube e ia no cinema, ver os musicais americanos, ver Rock Hudson e Doris Day pra ver “Pillow Talk”, isso mais ou menos em 1958, 59. Ela era uma mulher linda, ela era forte. Aí casam, tem o casamento, entra na lua de mel, com ela no colo, dá um beijo na boca e põe ela na cama. E aí, eu e o cinema inteiro querendo ver o que vem depois daquele beijo. Aí ele beijou, põe-a na cama, vem dar outro beijo, e aí vem com a mão assim e apaga a luz. Fodeu. Você não via nada. Eu, fodido, com 16 anos, pobre, fodido, sem dinheiro, magrelo, feio. Eu falei assim: “Se um dia eu fizer isso, eu não vou fazer assim. Isso é uma merda, isso é careta...” Eu já era revoltado. “Não, é uma merda.” Por que aquela porra de não mostrar nada? Eu não era tarado não, mas eu queria ver. Mas era o cinema, tinha que mostrar. Eu já era revoltado com o cinema. E essa frase é importante, “*Se um dia eu fizer isso, eu não vou fazer assim*”. Então eu decidi, desde menino, adolescente, que a coisa mais importante do cinema é a liberdade. Não vou fazer igual ninguém, ninguém! No cineclube em Belo Horizonte a gente não somente via o filme, estudava, debatia, era uma coisa séria, não era somente ver e sair. Tinha eu, o

líder soviético Josef Stálin banir a primeira parte por não ter gostado da representação de Ivan na obra de Eisenstein.

Geraldo Veloso e mais outros. Uma geração de cinefilia que via filme dos Estados Unidos, filmes ingleses, franceses, italianos...

M.M.: Você teve alguma influência de algum cineasta desses países?

N.D.: Não, vou te explicar. Europeia, sei lá. Eu acho o seguinte. Eu amo Frederico Fellini. Eu amo Antonioni. Eu amo... Pasolini... Pasolini, gênio, amo de paixão. Amo Jean-Luc Godard. Entendeu? Mas qual é o problema? É o seguinte. Eu sou brasileiro. Aí o Fellini fez *A Doce Vida*, eu fiz *Rio Babilônia*. Ah, eu vou copiar Fellini? Calma, no meu filme tem cocaína, traficante, tráfico de drogas. No filme do Fellini não tem nada disso. *A Doce Vida*, tá! Eu tenho que falar. Tem no Fellini? Tem cocaína, não tem porra nenhuma. Mas eu amo o Fellini. Eu amo *A Doce Vida*. Uma coisa, uma coisa, outra coisa, outra coisa. Amigo, sou artista. Eu podia fazer um filme igual ao do Fellini. “Ah, o jornalista ali com a mulher, não sei o quê...” Não, eu faço aqui, Brasil. Então é assim, Luiz Bruñel, genial, mas é essa coisa, é uma carruagem, é barroco, não, eu amo você, mas eu não posso... talvez eu me aproxime um pouco de Roger Vadim em *E deus criou a mulher* e Jean Genet com *Un chant d’amour*, que são exercícios de liberdade. Então o meu negócio é liberdade. Não tinha exemplo, “Eu vou copiar...”. Copiar quem? Quem o que eu queria? Eu queria mais. Desse moralismo, de não mostrar o corpo. Não, eu não. Eu desde criança, não, não. Vou mostrar tudo. Eu vou fazer igual a literatura faz. Eu vou fazer igual a pintura faz. Por que o cinema tem que ser tão careta? Por que o cinema tem que ser tão moralista? Por que o cinema tem que ser tão cínico? Por que o cinema tem que ser tão... Essa coisa moralista, escrota, mentirosa, falsa. Horrível.

M.M.: Como você chegou no *Jardim de Guerra*? A concepção, roteiro, filmagens...

N.D.: Eu filmei *Jardim de Guerra* em 67. Ficou pronto em 68. Quando o filme ficou pronto em abril, não, em fevereiro, março de 68, veio uma comissão da França pro Festival de Cannes. E convidou o filme pra inaugurar a quinzena dos realizadores. A quinzena dos realizadores virou a segunda coisa mais importante do Festival de Cannes. E eu tive essa honra e essa benção de ser convidado, eu e o Julio Bressane, com outro filme lá. Dessa forma, meu filme tinha ficado pronto. Fui convidado pra Cannes. Fui convidado pra quinzena dos realizadores. Dei junto com os produtores uma entrevista pro *Cahiers du Cinema* de quatro páginas. As coisas todas indo bem demais. Teve o Festival de Brasília. Ganhei o prêmio de ator de Brasília com o Joel Barcelos. Eu realmente... eu não imaginava conseguir tanto com *Jardim de Guerra*, não. Com o roteiro de Jorge Maltner, que é um dos maiores pensadores da cultura brasileira. Enfim, então fui pra Cannes, foi tudo pra mim.

M.M.: *Jardim de Guerra* é visto por vários historiadores do cinema, críticos etc., como uma obra seminal inserida no cinema marginal. Qual a sua visão sobre essa questão?

N.D.: Sim, ele é seminal. Então, quando eu fiz *Jardim de Guerra*, convidei Jorge Maltner pra fazer o roteiro. A gente falava muito, era como se fosse um filme em manifesto. Eu sempre achei, e continuo achando, que o primeiro filme é como um manifesto. Muitas coisas sobre o diretor, sobre o cinema estão ali naquele lugar. Eu acredito muito no primeiro filme, gosto muito de

ver o primeiro filme. Porque quando, e voltando ao nosso caso, quando eu fiz *Jardim de Guerra*, fizemos o filme-manifesto. Em 1967, tudo acontecendo, o futuro bateu na porta de uma mudança radical. Chamar o Jorge Maltner foi a coisa mais importante do filme. O Jorge Maltner é moderno, inteligente, genial, profundo conhecedor da política. Profundo conhecedor da geopolítica, profundo conhecedor da literatura. Não só da literatura brasileira, da literatura americana, da literatura da língua inglesa, da poesia, da filosofia alemã, um gênio. Jorge Maltner. O filme traz temas para a época que nas cenas que foram cortadas são pesadas para eles, para esses censores. Por exemplo, a cena que o Pitanga fala que “*Aqui no Brasil preto é chamado de macaco. E para vocês eu sou macaco, mas isso vai acabar*”. E isso foi escrito há 55 anos atrás. Então daí a modernidade do filme, o filme é profético. E está buscando por justiça e consagração 50 e 55 anos depois. Mas o que interessa é resgatar o filme. Resgatar a dignidade do filme, a profecia do filme, a revolução do filme. É muito importante pra quem ama o cinema, pra quem gosta de cinema, pra quem tem paixão pelo cinema, assistir *Jardim de Guerra*. Porque *Jardim de Guerra* é um exemplo de liberdade contra a opressão... várias opressões. O filme foi proibido, interditado, oprimido. Fizeram tudo contra o filme. Por quê? Por que fazer isso contra o filme? Por que, velho? Pelo talento, pela capacidade, pela capacidade de um roteirista genial, que é Jorge Malter, pela capacidade de um fotógrafo genial, que é Dib Lutfi, pela capacidade de atores geniais, como Glauce Rocha, Dina Sfat, Joel Barcelos, Emanuel Cavalcanti, Antônio Pitanga. É genial, por isso tudo. Eu tenho que fazer uma pergunta. O que se fala mais do Brasil hoje? A Amazônia. Tá lá na... né? A Amazônia é muito importante pra gente. Nós temos que cuidar da Amazônia. E o cara [Emanoel Cavalcanti] passa o slide. O ator é a maior coisa. Bicho, olha, eu acertei tudo, bicho. Eu acertei no negro, no feminismo, na política das drogas, na questão da China, na Amazônia, no sexo. O sexo costuma ser muito careta, muito moralista, muito hipócrita, muito fétido. Nós, não. O nosso filme já traz o sexo de uma forma totalmente humana, poética, sexual, genial. E caiu uma questão aqui, de virar... o corpo e mais... Eu fiz nesse filme um negócio que ninguém tem feito antes também. O filme é sobre uma menina, uma mulher, fazendo um curta-metragem com a câmera. Que é a Maria do Rosário... Maria do Rosário. Que que é isso? Uma adolescente. Ela tinha 17, 18 anos, ela era novinha. Fazendo um curta-metragem com a câmera na mão. Não tem nenhum filme com essa consistência, com essa força. É um filme-manifesto, realmente é um filme-manifesto. E é o resultado de uma coisa, faz um favor pra mim, é o resultado de uma coisa muito difícil de conseguir, que é a pesquisa do Jorge Maltner e do Neville, da nossa busca de informação, morando em Nova York, vendo todos os movimentos, analisando tudo, vendo Black Power, indo lá pra ver Malcolm X fazer um discurso, indo ver lá e ficar de olho em tudo. Tem uma cena aqui, um diálogo, que ele é Black Power. A gente tem uma visão mundial. “*A América Latina é América Latrina*.” Essa fala foi cortada. Foi minha, essa fala, mais uma dessa aqui: “*A Amazônia vive em chamas*.” Eu sei tudo. Sei tudo do roteiro. Está na minha cabeça até hoje. “*O corpo untado em chamas do comandante Ernesto Che Guevara ainda arrefece. O corpo untado em chamas do comandante Ernesto Che Guevara ainda arrefece e incendeia os campos da América Latina*.” Porque nenhum filha da puta fez isso, entendeu? É muito chato falar do próprio filme, mas sem arrogância, cara, o filme, se você ver, de cinco em cinco minutos tem

uma cena espetacular, tem um diálogo histórico, tem um diálogo premonitório, tem um diálogo mais do que isso, profético, o filme é profético, cara. E não tá datado, nunca estará datado, porque ele... O datado é que você fala uma coisa e depois essa coisa é vencida, aí ele fala “Ah, não é nada disso, mudou tudo, cara”, não. Datado é isso, o nosso, não. O nosso é o contrário, ele é histórico, porque ele antecipou a história. Esse ano, o movimento das mulheres, tudo isso é um movimento de 2020 pra cá, dos dois anos. Estão acontecendo os negócios das drogas, acontecendo nos Estados Unidos e em vários países do mundo. Tudo então foi antecipado, a presença da China no cenário político mundial, o problema da Amazônia. Só se fala da Amazônia, caralho. E eu tenho esse filme e vou ter que ficar quieto pra favorecer meus adversários? Adversários não pessoais, adversários de história, adversários de artistas. A frase muito importante é assim: “O talento incomoda, e incomoda muito, e no caso do Neville incomodou demais. Agora, então, esracharam o filme, prejudicaram o filme, censuraram o filme, não deram importância ao filme, enterraram o filme. [pausa, o cineasta se emociona] Negaram tudo ao filme, negaram uma crítica, negaram um comentário, negaram uma palavra, um apoio. O Neville dá ali um show de regência de uma orquestra. A equipe é como se fosse uma orquestra. E o diretor é o regente. Tantos talentos, tanto amor, tanta vontade de fazer direito, tanta inteligência, tanta criatividade. Esse aqui é o recado. O recado é ver o meu filme, foda-se. Não, veja o trabalho dessa gente toda, porque é visível. Quando você vai ver o filme, você tem que ver como é a fotografia dele, você tem que ver como é que o ator funciona, você tem que ver como é o roteiro, você tem que ver como são os diálogos, tem que ver como é que é a montagem, tem que ver como é que é a trilha sonora do filme. Essa aqui é a ideia. Não é essa coisa boba de cultuar personalidade. Sim, eu consegui juntar isso tudo, essas pessoas todas. Eu trabalhei com o Mautner seis meses no roteiro. Que gênio, que gênio, não é? Que bom a gente ter uma pessoa dessa. Vamos conversar, vamos criar, vamos discutir essa ideia, vamos discutir essa palavra, vamos discutir esse diálogo, vamos discutir isso aqui no filme. Então, essa é que é a coisa, sabe? Eu só digo mais uma coisa. Se vocês tiverem paixão pelo cinema, vocês têm uma capacidade e possibilidade de ser feliz. Isso é importante.



Figura 59 - A emoção de Neville ao lembrar a censura e o silenciamento de *Jardim de Guerra* (1968) e de si mesmo junto ao abandono de todos que lhe viraram as costas.

Fonte: Mauro Magalhães/ arquivo pessoal

M.M.: Neville, especificamente, como você lidou com *Jardim de Guerra* em meio ao Ato Institucional n. 5 (AI-5) acerca da censura?

N.D.: Essa censura que você falou aí, quanto que é? 68. É depois do AI-5. Depois do AI-5 que o negócio... A 74, né? O período que você pesquisa, né? E esse é o período mais agudo da censura. A partir do ato institucional número 5, em novembro, dezembro de 68, no final do ano. Esse é o período mais obscuro, onde a censura foi mais forte. Que para a edição do ato institucional número 5, a censura ficou inteiramente à vontade pra vir acima da lei, acima da ordem, acima de tudo, não havia censura para a censura. Não havia nada. A censura, o órgão da Polícia Federal. Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal... Departamento de Censura da Polícia Federal. A Divisão de Censura e Diversões Públicas. É que tudo ia pra lá, tudo passava por aquele crivo da censura. Agora, então, o que aconteceu foi o seguinte. Quando eu entrei no cinema, entrei no ano do AI-5. “Você já entrou?” Já entrei no ano que eu entrei. Um ano fodido pra caralho. Porque o *Jardim de Guerra* foi criticado, perseguido, discriminado pela direita e pela esquerda. Pela igreja católica, pela sociedade civil de cabresto. Então, isso é muito grave. Uma turma da família, da tradição. É muito grave você fazer um filme tão bom, tão sério, tão profundo. É muito difícil. Traz temas ali, né? É muito difícil. Censura, eles pedem para colocar a bomba. O filme é segregado. Cortado. Cortar imagens de Che Guevara. Cenas cortadas. O filme foi segregado e proibido. Segregado. E mais. Qual é o crítico que fez a crítica sobre o *Jardim de Guerra*? Qual crítico sério? Qualquer crítico? Se você que é um

pesquisador for olhar, não vai ver. “Oi, tudo bem?” For buscar! Você é pesquisador. Vai buscar. Acha. Acha uma crítica. Você leu alguma? Nenhuma. Fala uma crítica positiva. Não, não. Uma crítica! Qualquer crítica. Então... Eu tô com 80 anos, cara. Você acha que eu quero morrer e ver essa injustiça toda? Você acha que eu quero morrer e ver essa... esse preconceito todo? Essa verdadeira conspiração de canalhas e medíocres? Não! Isso tudo por quê? Isso tudo por causa do talento, tá! O talento bateu de forma avassaladora. E resolveram enterrar o filme. Que bom que foi proibido. Então, eu tava falando com você. Eu quero que você me mostre uma crítica. Pode ser onde quiser. Uma, uma crítica sobre o *Jardim*. Eu não tenho. Tem? Mas existe uma. Eu vou te falar quem fez. Luiz Alberto Sanz, feita em 69. Não tem que ter censura. Tem que ver o filme. E viu o filme. Nem sei. Eu acho que ele morava em Portugal. Eu queria saber se ele era sabido. Porque ele realmente... Ele teve a sensibilidade, a capacidade como crítico de integridade, de inteligência e de sensibilidade. O pai dele, José Sanz, foi o fundador da Cinemateca do Rio de Janeiro. Mas olha, o Sanz (Luiz Alberto) fez... Então, isso quer dizer o seguinte. Isso quer dizer a perseguição contra o filme. Isso quer dizer a traição contra o filme. Isso quer dizer que nenhum cineasta, nenhum, levantou a mão, que “Não, a gente apoia o filme”. Nenhum crítico e nenhum jornalista.

M.M.: Você se sentiu abandonado?

N.D.: Totalmente. Mas é abandonado mais do que pessoalmente. E é abandonado intelectualmente, culturalmente. Pra te jogar fora do mercado. Pra o seu filme não ser distribuído. Pra você não ser exibido. Pra que pessoas não saibam que você existe. Pra te prender. Pra te castrar. [pausa, emocionasse novamente] Que o filme seja proibido de ser exibido. Por quê?... Você tem o certificado de censura [os documentos de censura que passei para ele].

M.M.: Neville, pelo que pesquisei, até 1970 você passa por esses imbróglios de enviar e reenviar o filme lá para Brasília.

N.D.: Exato. Depois volta, corta isso, corta isso, corta isso. E vai te dando aquela canseira, né? Justamente cai nisso. Jamais ele foi liberado. Não foi liberado. Então, não foi exibido... E os seus adversários, que são os seus colegas do seu tempo, colegas de crítica, colegas de cinema, colegas de cineasta.... Pra eles foi ótimo. Que bom que o filme foi proibido. A censura nem conta. Se o filme foi proibido, ele não precisa ser distribuído. Melhor. Se ele foi proibido, ele não precisa ser exibido. Se o filme foi proibido, esse filme não precisa ser produzido, esse é o prêmio. Ele dá prejuízo. Extraordinário. Ele foi silenciado. Ele foi silenciado. Ele foi silenciado e foi aprisionado pelos meios da própria censura e dos meios cinematográficos. E isso tem que acabar.

M.M.: Tem muita simbologia ali também, né? Por exemplo, no interrogatório do Joel, ele está sentado, com uma cadeira baixa, com o interrogador em um nível acima dele.

N.D.: Aquilo ali é uma simbologia para justificar uma crítica dessa superioridade da censura, do sistema. Essa era uma das leis do interrogatório na ditadura. Você sempre ficava mesmo abaixo do interrogador. Agora, ainda tem mais. Pela primeira vez na história do cinema, primeira vez, projeção de slide. Slide era uma coisa mais moderna, que tinha sido inventada naquele

ano. Que tem uma parte cortada também ali, né? Também. Já falei nele, mas falo de novo, do Emanuel Cavalcanti. Ele começa com uma fala, quando começa a entrar numa outra fala, acho que é da Amazônia. E aí corta. Tem slide na Amazônia. A Maria do Rosário. Tem slide na mulher também, na outra mulher espetacular. Tem a Dina [Sfat]. A Glauce Rocha... Glauce Rocha. “Eu vou só fazer o projeto do espetáculo.” É. A Glauce falando da luta de classe... Da luta de classe. Então, eu fiz esse filme.

M.M.: Tem pareceres da censura que sugerem sua prisão como subversivo.

N.D.: Eu sempre achei que era subversivo. E é uma adesão difícil.

M.M.: Chegou a ser torturado?

N.D.: Não, não cheguei a ser torturado. Mas fui preso e encarcerado. Que não deixa de ser também uma tortura, né? No momento que você tá passando... Eu fui preso. Eu fui pra uma cela de 20 pessoas que tinha 40. Aqui no Rio, no quartel do Exército. Aí, quando chegou de noite... Chegamos no final da tarde lá. Quando chegou de noite, na hora que a gente tava aqui, dormindo, tentando arrumar uns dentes, dormir, sentar, alguma coisa, vem um soldado. Não esqueci. Não é pra esquecer. Com a mangueira na mão, e molha todo mundo. Pra quê? Pra ninguém sentar, pra ninguém deitar. Pô, foi foda demais.

M.M.: Neville, com todos esses elementos que você traz no filme, você não tinha, assim, talvez esse receio de que o filme sofresse uma rechaça da censura, fosse anulado?

N.D.: O roteiro é muito forte nesse sentido, né? Mas, isso é a coisa principal. É o pensamento, é a ideologia, é a linguagem, é a narrativa. Ali é o princípio de uma carreira toda pautada na liberdade. Pra mim também é o acaso, bem aquele momento, entendeu? Pra mim é o artista verdadeiro através do tempo fazendo história. Eu sabia que eu ia ser perseguido. Eu achava, eu pensava assim, como pensa, a mesma coisa de hoje. Pode perseguir, pode reclamar, pode querer, pode tudo. Mas o que não pode é deixar de fazer com liberdade esse cinema aqui. E de preferência o meu, o que me dá mais alegria é fazer o que ninguém fez.

M.M.: Neville, você teve algum contato com censores em Brasília?

N.D.: Tive vários. Eram elegantes, eram educados, mas iam cortar mesmo, né? Eu acho que devemos falar uma coisa muito importante. Não acho que deve demonizar a censura pelos censores. Não acho que deve demonizar a senhora Solange Hernández, o Aluísio [Muhlethaler] e outros. Esse assunto é muito importante. A justiça, isso aí era a Polícia Federal, Ministério da Justiça, e eles eram funcionários, serviços de um sistema. Então, isso é que é importante. Existia um código de censura. “Isso aqui está no código. Não pode ter... Não pode falar disso ou aquilo.” Tudo estava nos artigos, nos decretos-lei. “Não pode ter nu frontal, não pode ter palavrão no português, não pode ter aqui.” E o censor, bom ou mau, feio ou bonito, velho ou novo, tinha que seguir o código. E aí que tem o negócio. O censor é um servidor público. Ele não pode exercer opinião, né? Ele segue o código. Ou você não segue o código, o outro vem e segue. Isso aí é um serviço. E é cruel. É avassalador. É ruim. É mau. É ignorante o código de censura. Ele atenta, para mim, ele sim, o código de censura é um manifesto que atenta contra a moral

e os bons costumes. Eles [os códigos] são contra, em vez dele te proteger, eles são contra.

M.M.: Depois que teve esse sufoco, esse silenciamento, como é que você prosseguiu até chegar ali no *Piranhas do Asfalto*, que também foi mutilado e censurado?

N.D.: Eu vivi com muita pobreza, morei em um quarto simples, andava de ônibus, pra mim não tinha problema. Eu era jovem e eu falei assim, “Esse é o meu momento, essa é a minha hora, e eu não vou recuar um minuto, eu não vou fazer filme pra ser sujo assim, a aceitar as pessoas dizerem ‘Você é burro, faz um filme aí, sem essas loucuras, que aí nada vai passar. Você ganha algum dinheiro, você vai viver melhor’. Não, pra mim sempre o mais importante foi isso que eu fiz, não foi por acaso, não ter dinheiro, passar dificuldade, morar em quarto, andar de ônibus. Aí eu falei, por Deus, não ia fazer outro filme. Mas aí não, eu sempre, mas aí... continuei além do *Piranhas*... As dificuldades me prepararam para o sucesso, pra manter a humildade, pra manter a consciência de que tudo passa, pra manter a consciência de “Oi, tudo bom? Tudo bem”.



Figura 60 - Entrevista com Neville D’Almeida, cineasta de *Jardim de Guerra* (1968).
Rio de Janeiro, 19 nov. 2022.

Fonte: Mauro Magalhães/ arquivo pessoal

M.M.: Neville, para encerrar... Que mensagem você mandaria para os jovens acerca de suas relações com cinema?

N.D.: O cinema é como uma mar em revolta, tem dezenas de ramificações, de qualificações, tem o cinema comercial, tem o cinema industrial, o cinema publicitário, o documentário, tem o documentário de ficção, tem o documentário realidade, tem tudo quanto é cinema. O que tá em risco atualmente é o cinema de arte. Esses cinemas aí... cinemão, cinema caretão, cinema careta, cinema idiota, é o que tem mais hoje, esses megafilmes com pessoas voando, seres feitos de papelão, enfim. Tudo bem... é muito importante manter a liberdade, nenhum desses cinemas me atrapalha, e não deve atrapalhar você também. E nós lutamos é pelo espaço do cinema de arte,

mais do que o filme de arte, o cinema experimental, mais do que o cinema experimental, o cinema de ideias, o cinema de renovação de linguagem, o cinema de criação, e o cinema de invenção, pra mim, esse é o mais importante, e é o que eu tenho trabalhado nos últimos anos, dessa forma, o cinema de arte. Ele parece, na minha opinião, que é o futuro do cinema, porque o resto, tudo isso que eu falei, os outros tipos de filme, as outras escolas, isso tudo aí vai pra televisão, o que vai ficar para o cinema é o cinema de arte, é o cinema de invenção, é o cinema de experimentação, é o cinema poético, é o cinema de arte, é o cinema da vida. Então, no meu caso... Ah, vou recomendar alguma coisa a vocês. Eu recomendo que vocês amem o cinema, e pra fazer cinema é bom amar o cinema. Como as pessoas que acham que vão fazer cinema hoje em dia, a pessoa faz o primeiro filme, “Ah, vai ser um grande sucesso, vai dar certo, vai bater recorde”, não vai ser grande sucesso, não dá certo, não vai bater recorde nenhum, raríssimo, difícilimo... Difícil mesmo é fazer cinema de arte, difícil mesmo é desenvolver o talento, difícil mesmo é buscar a linguagem, difícil mesmo é buscar a narrativa, difícil mesmo é dirigir cada plano, é fazer de cada palavra, de cada movimento, de cada sequência uma novidade, buscar criação e invenção em tudo. Então eu digo o seguinte, é bom amar o cinema, é bom viver o cinema, e é bom ter paixão pelo cinema, isso é o melhor, paixão, paixão pelo cinema, ser feliz em fazer, do que nada melhor do que essa alegria, essa coisa de fazer um filme, de sentir o que você queria fazer, e de sentir que aquele filme tem sentido, e de sentir que esse filme está se realizando. São milhares de filmes por ano que todo mundo faz, o importante naquele momento é fazer esse filme, o importante é fazer com que esse filme sobressaia no meio desses outros todos. É totalmente possível, é possível para o Neville, e eu digo sempre, se é possível para o Neville, é possível, é possível pra você, é possível pra qualquer um, se o Neville consegue, todos podem conseguir. Agora eu só digo isso, só fico feliz com essa realização, com esse sentimento de comemoração, devemos comemorar cada plano e cada dia, e viver amando o cinema, desenvolver uma paixão pelo cinema, não uma paixão boba, uma coisa assim. Um sentimento, um sentimento mais profundo, não sentimentos superficiais. Eu amo o cinema, o cinema, eu gosto do cinema, não... amar com paixão, amar de verdade, amar querendo, amar buscando. Aconselho, se for possível, se você quer ser feliz, é bom amar o que você faz, você pode ser feliz se amar o cinema, você pode ser feliz amando o que você faz, seja lá o que for que você faz. Não tem esse negócio... Todos os artistas, todas as profissões, se você ama a matemática, vai te deixar feliz, isso vai te deixar realizado, se você ama a geometria, se você ama a arquitetura, se você ama a pintura, se ama fazer móvel, se você ama dar aula, se você ama filosofia, se você ama literatura, podemos ser felizes. Devemos buscar ser felizes com as coisas que a gente gosta e com o talento que Deus nos deu. Não posso deixar de dizer que o dia de hoje foi maravilhoso por essa entrevista que a gente fez... foi maravilhoso.

Anexo 2 – Pareceres com vetos parciais e/ ou integrais

(Total: 81 pareceres arrolados em 19 obras)

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Anjo nasceu, O	Júlio Bressane	1969	20/11/1969	Paulo Leite de Lacerda/ Técnico censor	Costumes	Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos (somente para exibição no V Festival de Cinema Brasileiro de Brasília)
			05/02/1970 nº 4.7705/70	Constâncio Montebello/ Chefe substituto de censura	Não indicação de categoria	Não há indicação de subcategoria	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos (somente para exibição no V Festival de Cinema Brasileiro de Brasília)
			20/07/1978 nº 2.695/78	Maria Aurineide Pinheiro/ Técnica censora/ Valmira Nogueira de Oliveira	Costumes	Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Interdição (salas de cinema e televisão)
			03/08/78 nº 2.755/78	Hellé Prudente Carvalhêdo/ Técnica censora/ Domingos Sávio Ferreira/ Técnico censor	Costumes	Violência física/ Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos (salas de cinema e televisão com cortes)*
			14/08/1978 nº 2.976/78	Odila Geralda Valadares/ Técnica censora/ Gilberto Hortêncio de Souza	Costumes	Violência física/ Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos (salas de cinema e televisão com cortes)*
			23/08/1978 nº 9.7521/78	Carlos A. Molinari de Carvalho	Costumes	Violência física/ Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos (sala de cinema e televisão) Obs.: proibição de exibição para a televisão antes das 23h00*

*A obra foi interdita e liberada somente para o Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, permanecendo durante quase toda a década de 70 censurada. Embora a pesquisa não contemple o período de 1978, foi liberada para as salas de cinema e para a televisão com os cortes sugeridos desde os anos 1969 e 1970.

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Audácia, a fúria dos desejos	Carlos Reichenbach/ Antônio Lima	1970	23/03/1970 s/n	Wilson de Queiroz Garcia/ Técnico censor	Sexualidade/ Política	Adultério/ Política nacional	DCDP/ Brasília- DF	Liberado para maiores de 18 anos e interdição para a televisão
			14/06/1971 s/n	Carlos Lúcio de Menezes/ Técnico censor	Não há indicação de categoria	Não há indicação de subcategoria	DCDP/ Brasília- DF	Conclusão repassada a chefia

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Bandido da luz vermelha, O	Rogério Sganzerla	1968	13/02/1974 nº 13.169/74	Cleusa Maria Ferreira Barros/ Técnica censora/ Onofre Ribeiro da Silva	Sexualidade/ Costumes	Homossexualidade, Nudismo, prostituição/ Violência física, homicídio, roubo	DCDP Brasília-DF	Interdição para a televisão
			14/02/1974 s/n	Vilma Duarte do Nascimento/ Técnica censora/ Humberto Ruy de A. Simões/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes	Homossexualidade, Nudismo, prostituição/ Violência física, homicídio, roubo	DCDP Brasília-DF	Interdição para a televisão
			25/03/1974 nº 13.857/74	Eni Martins F. Borges/ Técnica censora/ Avelino Gambin/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes	Homossexualidade, Nudismo, prostituição/ Violência física, homicídio, roubo	DCDP Brasília-DF	Interdição para a televisão

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Bang Bang	Andrea Tonacci	1971	10/02/1971 s/n	Sebastião Minas Brasil Coelho/ Técnico censor	Costumes	Violência	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			11/02/1971 s/n	Teresa Cristina dos Reis Sardinha/ Técnica censora	Costumes	Violência	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			11/02/1971 s/n	Therezinha de Toledo Neves/ Técnica censora	Costumes	Violência	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			16/02/1971 s/n	Vilma Duarte do Nascimento	Sexualidade/ Costumes	Homossexualidade Violência	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			16/02/1971 s/n	Maria das Graças Sampaio Pinhati	Costumes	Simbólico	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Barão Olavo, o horrível	Júlio Bressane	1970	22/03/1972 s/n	Hellé Carvahêdo/ Técnica censora	Sexualidade	Homossexualidade/ Lesbianismo/ Necrofilia	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			22/03/1972 s/n	Gláucia Baena Soares/ Técnica censora	Sexualidade/ Religião	Homossexualidade Lesbianismo Necrofilia/ Misticismo	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			10/04/1972 n° 15/72	Rogério Nunes/ Chefe de censura	Não há indicação	Não há indicação de subcategoria	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			05/03/1975* n° 1.626/75	Sebastião Minas Brasil Coelho/ Técnico censor	Sexualidade	Homossexualidade Lesbianismo Necrofilia	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			05/03/1975* n° 1.628/75	Teresa Cristina dos Reis Marra/ Técnica censora	Sexualidade	Homossexualidade Lesbianismo Necrofilia	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			06/03/1975* n° 1.627/75	Vilma Nascimento/ Técnica censora	Sexualidade	Homossexualidade Lesbianismo	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			10/03/1975* n° 237/75	Rogério Nunes/ Diretor de censura	Não há indicação	Não há indicação de subcategoria	DCDP/ Brasília-DF	Interdição

*A pesquisa não contempla o ano de 1975, entretanto, a obra permaneceu com a conclusão “Interdição” de dois técnicos censores, e “liberado para maiores de 18 anos” na conclusão de um técnico censor. A conclusão “Interdição” foi mantida pelo diretor de censura cinco anos após a apreciação pela DCDP que havia decidido pela interdição.

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Boca da noite, Na	Walter Lima Júnior	1971	17/02/1971 s/n	Carlos Alberto Milhomem de Sousa/ Técnico censor	Costumes	Violência Física Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			17/02/1971 s/n	Assinatura não identificada	Costumes	Violência Física Criminalidade Entorpecentes	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			19/02/1971 s/n	Wilson Queiroz Garcia/ Chefe de censura	Costumes	Violência Física Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 14 anos
			03/03/1971 s/n	Osmar Fialho/ Técnico censor	Costumes	Violência Física Criminalidade	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			04/03/1971 s/n	Wilson Queiroz Garcia/ Chefe de censura	Não há indicação de categoria	Não há indicação de subcategoria	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Em cada coração, um punhal (Três episódios)	João Batista de Andrade/ José Rubens Siqueira/ Sebastião de Souza	1969	15/11/1969 s/n	Wilson Queiroz de Garcia/ Técnico censor	Costumes	Violência	DCDP/ Brasília	Liberado para maiores de 18 anos
			06/11/1970 s/n	Carlos Rodrigues/ Técnico censor	Costumes/ Sexualidade	Violência/ Nudismo	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			02/03/1970 s/n	Constâncio Montebello/ Chefe substituto de censura	Sexualidade	Nudismo	DCDP Brasília-DF	Sem conclusão do censor

Título	Cineasta	Data Obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Família do barulho, A*	Júlio Bressane	1970	24/03/1975 nº 2.159/75	Gláucia Baena Soares Técnica censora	Sexualidade	Homossexualidade/ Lesbianismo	DCDP Brasília- DF	Interdição
			24/03/1975 nº 2.160/75	Roberto Antônio Coutinho/ Técnico censor	Sexualidade	Homossexualidade/ Lesbianismo	DCDP Brasília-DF	Interdição
			24/03/1975 nº 2.161/75	J. Antônio S. Pedroso/ Técnico censor	Sexualidade	Homossexualidade/ Lesbianismo	DCDP Brasília-DF	Interdição
			03/04/1975 nº 5.591/75	Avelino G. Amorim/ Técnico censor	Sexualidade Costumes Política	Homossexualidade/ Lesbianismo/ “família padronizada” Política nacional	DCDP Brasília-DF	Interdição
			08/04/1975 nº 5.592/75	Ivelice G. de Andrade Técnica censora	Sexualidade Costumes	Homossexualidade/ Lesbianismo/ “família padronizada”	DCDP Brasília-DF	Interdição
			26/06/1975 nº 5.753/75	Correa Lima/ Carlos Rodrigues/ Paulo leite de Lacerda Técnicos censores	Política	Política nacional	DCDP Brasília-DF	Interdição

*A pesquisa não contempla o ano de 1975, entretanto, a obra permaneceu com a conclusão “Interdição” cinco anos após a apreciação pela DCDP que havia decidido pela interdição.

Título	Cineasta	Data Obra	Data Parecer	Nome censor/ Função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Finis Hominis	José Mojica Marins	1971	06/08/1971 s/n	Carlos Alberto Milhomem de Sousa/ Técnico censor	Sexualidade	Adultério/anomalia	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			06/08/1971 s/n	Sebastião Minas Brasil Coelho/ Técnico censor	Sexualidade/ Religião	Adultério/ Misticismo	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			06/08/1971 s/n	Paulo Leite de Lacerda/ Técnico censor	Sexualidade/ Religião	Adultério/ Misticismo	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			16/08/1971 s/n	Carlos Alberto Milhomem de Sousa/ Técnico censor/ Carlos Alberto Milhomem de Sousa/ Técnico censor	Idem Sexualidade/ Religião	Adultério/ Misticismo	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			03/09/1971 s/n	Wilson Queiroz de Garcia/ Chefe de censura	Sexualidade	Adultério/anomalia	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			06/09/1971 nº 61.055/71	Geová Lemos Cavalcante/ Chefe de censura	Sexualidade	Adultério/anomalia	DCDP Brasília-DF	Sem conclusão do censor
			05/10/1971 nº 61.056/71	Wilson Queiroz de Garcia/ Chefe de censura/ Geová Lemos Cavalcante/ Chefe de censura	Sexualidade	Adultério/anomalia	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

Título	Cineasta	Data Obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Gamal, o delírio do sexo	João Batista de Andrade	1970	23/01/1970 s/n	Carlos Lúcio Menezes/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes	Erotismo/ Entorpecentes/ Violência física e criminalidade	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome Censor/ Função	Categoria	Subcategoria	Instituição/ Local	Conclusão
Jardim das espumas, O	Luiz Rosemberg Filho	1971	11/03/1971 s/n	Constâncio Montebello/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes	Nudismo/ Violência física	DCDP/ Brasília-DF	Conclusão repassada à chefia
			1/03/1971 s/n	Sebastião Minas Brasil Coelho/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes	Nudismo/ Violência física	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			15/03/1971 s/n	Luiz Carlos Melo Aucelio/Técnico censor	Sexualidade/ Costumes/ Política	Nudismo/ Violência física/ Política internacional	DCDP Brasília-DF	Sem conclusão do censor
			16/03/1971 s/n	Teresa Paternostro/Técnica censora	Costumes/ Política	Violência física/ Política internacional	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			16/03/1971 s/n	Therezinha de Toledo Neves	Costumes/ Política	Violência física/ Política internacional	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			17/03/1971 s/n	Osmar Fialho	Sexualidade/ Política	Nudismo/ Política internacional	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Jardim de guerra	Neville D'Almeida	1968	29/11/1968 nº 12.761/68	Manoel F. de Souza Leão Neto/ Chefe de censura	Costumes/ Política	Violência física/ Política internacional	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			06/12/1968 s/n	Wilson Queiroz de Garcia/ Técnico censor	Costumes/ Política	Racismo/ Política nacional e internacional	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			06/12/1968 s/n	José Vieira Madeira/ Técnico censor	Sexualidade/ Política	Erotismo/ Política nacional e internacional	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			21/05/1969 nº 15/69	Aloisyo Muhlethaler de Souza/ Chefe de censura	Não há indicação de categoria	Não há indicação de subcategoria	DCDP Brasília-DF	Interdição
			19/06/1969 s/n	Aloisyo Muhlethaler de Souza/ Chefe de censura	Sexualidade/ Costumes/ Política	Erotismo/ Feminismo e racismo/ Política nacional e internacional	DCDP Brasília-DF	Interdição
			20/02/1970 s/n	Wilson A. de Aguiar/ Chefe de censura	Sexualidade/ Costumes/ Política	Erotismo/ Feminismo e racismo/ Política nacional e internacional	DCDP Brasília-DF	Interdição
			04/05/1970 s/n	Wilson A. de Aguiar/ Chefe de censura	Sexualidade/ Costumes/ Política	Erotismo/ Feminismo e racismo/ Política nacional e internacional	DCDP Brasília-DF	Interdição

Obs.: Até antes da decretação do Ato Institucional nº5 (AI-5) a obra teve como conclusão "Liberado para maiores de 18 anos". Sete dias depois, com o referido Ato já em curso, a obra passou por novas apreciações e teve como conclusão a "Interdição", e jamais seria exibida no circuito comercial. A cópia editada só foi exibida nos anos 1990 em circuitos alternativos e a única original (pertencente à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ) só foi exibida quando da comemoração dos 80 anos do cineasta em uma retrospectiva de sua obra na mesma instituição.

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Libertinas, A (Três episódios)	Carlos Reichenbach/ Antônio Lima/ João Callegaro	1968	09/10/19 s/n	Carlos Lúcio/ Técnico censor	Sexualidade	Adultério	DCDP/ Brasília- DF	Liberado para maiores de 18 anos
			21/10/1968 s/n	Assinatura não identificada	Sexualidade/ Política	Expressões de baixo calão/ Política Internacional	DCDP/ Brasília-DF	Sem conclusão do censor
			24/10/1968 nº 1/68	Aloísyo Muhlethaler de Souza/ Chefe de censura	Sexualidade/ Política	Expressões de baixo calão/ Política Internacional	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Matou a família e foi ao cinema	Júlio Bressane	1969	03/02/1970 s/n	Carlos Rodrigues/ Técnico censor	Não há indicação de categoria	Não há indicação de subcategoria	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 14 anos
			04/02/170 s/n	Carlos Lúcio Menezes/ Técnico censor	Costumes	“Família padronizada”	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			05/02/1970 nº 47.697/69	Constâncio Montebello/ Chefe substituto de censura	Costumes	“Família padronizada”	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos e interdição para a televisão
			24/03/1970 s/n	Manoel F. de Sousa Leão/ Chefe de censura/ Constâncio Montebello/ Chefe substituto de censura/ Alencar Monteiro/ Técnico censor	Costumes	“Família padronizada”	DCDP/ Brasília-DF	(Leão- Interdição) Montebello (Liberado para maiores de 18 anos) Monteiro (Liberado para maiores de 18 anos) *

*Embora a obra tenha passado pela apreciação de três censores, prevaleceu a conclusão “Interdição” de Manoel F. de Sousa Leão.

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Meia noite levarei sua alma, A*	José Mojica Marins	1964	26/06/1964 s/n	Carlos Lúcio/ Técnico censor	Religião	Misticismo/ Sobrenatural	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
		1972	08/08/1972 s/n	Hellé Prudente Carvalhêdo/ Técnico censor	Religião	Misticismo/ Sobrenatural	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
		1972	16/08/1972 s/n	Antônio Gomes Ferreira/ Maria Luísa B. Cavalcante/ Técnicos censores	Costumes	“Família padronizada”	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
		1973	18/06/1973 n° 013/73	Rogério Nunes/ Diretor	Não consta	Não consta	DCDP/ Brasília-DF	Interdição

*A pesquisa não contempla o ano de 1964, entretanto, a obra, mesmo sendo interdita em seu ano de produção, passou por nova apreciação pela DCDP entre 1972 e 1973, permanecendo interdita pela decisão final do diretor Rogério Nunes.

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Meteorango kid, o herói intergaláctico	André Luiz de Oliveira	1969	22/01/1970 s/n	Carlos Monrtebello/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes/ Religião	Erotismo/ Violência física, criminalidade, entorpecentes, palavras de baixo calão/ “Imoralidade religiosa”	DCDP Brasília-DF	Interdição*
			07/02/1970 s/n	Carlos Lúcio Menezes	Sexualidade/ Costumes/ Religião/ Póitica	Erotismo/ Violência física, criminalidade, entorpecentes, palavras de baixo calão/ “Imoralidade religiosa” / Política nacional e internacional	DCDP Brasília-DF	Interdição *

*Como já citado ao longo deste texto, a obra só foi liberada um ano depois, ao final de 1970, passando pelas exigências de corte feitas pela DCDP.

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Mulher de todos, A	Rogério Sganzerla	1969	15/09/1969 s/n	Paulo Leite de Lacerda	Sexualidade	Nudismo	DCDP Brasília- DF	Interdição
			19/09/1969 nº 8/69	Wilson de Queiroz Garcia	Sexualidade	Prostituição	DCDP Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			06/10/1969 s/n	Constâncio Montebello/ Técnico censor	Sexualidade/ Política	Prostituição/ Política nacional	DCDP Brasília-DF	Sem conclusão do censor

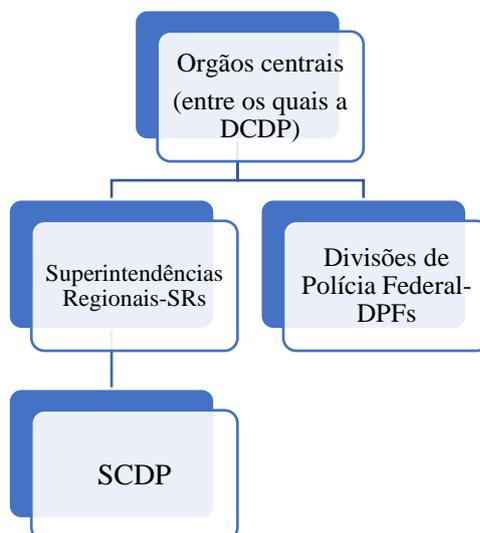
Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Piranhas do asfalto	Neville D'Almeida	1970	12/11/1970 s/n	Augusto da Costa/ Técnico censor/ Osmar Fialho/ Técnico censor	Augusto da Costa não indicou categoria/ Osmar Fialho: Sexualidade	Augusto da Costa não indicou subcategoria/ Osmar Fialho: Masoquismo	DCDP/ Brasília-DF	Os dois censores: Interdição
			04/02/1971 s/n	Carlos Lúcio Menezes/ Técnico censor	Sexualidade/ Costumes	Masoquismo, nudismo/ Criminalidade	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			25/02/1971 s/n	Wilson Queiroz Garcia/ Chefe de censura	Costumes	Imoralidade	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			24/03/71 nº 09/71	Geová Lemos Cavalcante	Costumes	Imoralidade	DCDP/ Brasília-DF	Interdição

Título	Cineasta	Data obra	Data Parecer	Nome censor/ função	Categoria	Subcategoria	Instituição	Conclusão
Trilogia de Terror	José Mojica Marins/ Ozualdo Candeias/ Luiz Sérgio Person	1968	09/04/1968 s/n	José Vieira Madeira/ Técnico censor	Sexualidade/ Religião/ Política	Nudismo, estupro Misticismo/ Nacional, internacional	DCDP/ Brasília-DF	Interdição
			09/04/1968 s/n	Carlos Lúcio Menezes/ Técnico censor	Religião/ Política	Misticismo/ Política nacional, internacional	DCDP/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos
			16/04/1968 s/n	Juvêncio Façanha Guedes dos Reis/ Diretor da Polícia Federal*	Sexualidade/ Religião	Nudismo, erotismo/ Rituais “inapropriados”	Polícia Federal*/ Brasília-DF	Liberado para maiores de 18 anos

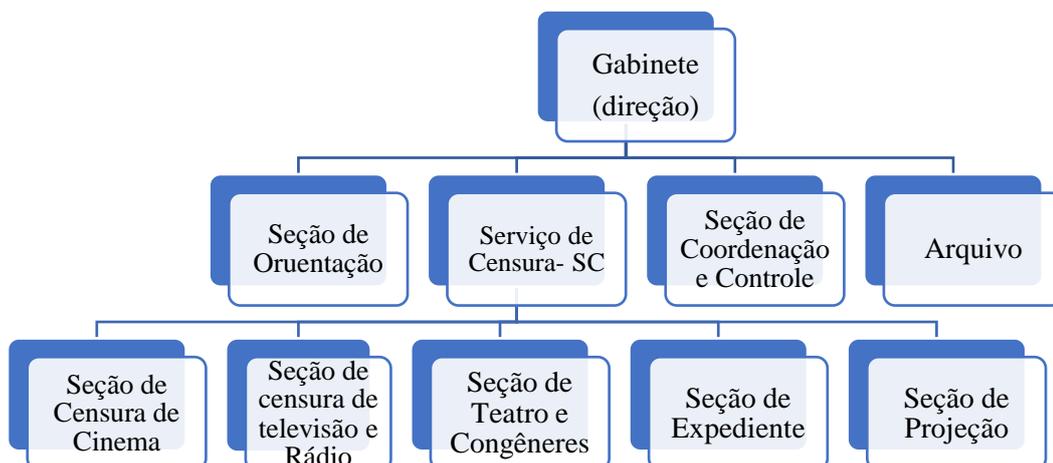
*Dada a exceção, a obra foi apreciada por um funcionário pertencente à Polícia Federal, além dos dois censores da DCDP.

Anexo 3 - Organograma das instituições de censura
(KUSHNIR, 2004, p. 208)

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL



DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS- DCD



Anexo 4 - Lista de obras cinematográficas citadas na pesquisa⁴⁶

- 1- *Alphaville*. Dir: Jean-Luc Godard. Ano: 1965.
- 2- *Anjo nasceu, O*. Dir: Júlio Bressane. Ano: 1967.
- 3- *Audácia, a fúria dos desejos*. Dir: Carlos Reichenbach. Ano: 1970.
- 4- *Bandido da luz vermelha, O*. Dir: Rogério Sganzerla. Ano: 1968.
- 5- *Bang Bang*. Dir: Andrea Tonacci. Ano: 1970.
- 6- *Barão Olavo, o horrível*. Dir: Júlio Bressane. Ano: 1970.
- 7- *Boca da noite, Na*. Dir: Walter Lima Júnior. Ano: 1971.
- 8- *Bravo guerreiro, O*. Dir: Gustavo Dahl. Ano: 1968.
- 9- *Cabra marcado pra morrer*. Dir: Eduardo Coutinho. Ano: 1964/1984.⁴⁷
- 10- *Cada coração um punhal, Em*. Dir: João Batista de Andrade. Ano: 1969.
- 11- *Cara a cara*. Dir: Júlio Bressane. Ano: 1967.
- 12- *Carnaval na lama*. Dir: Rogério Sganzerla. Ano: 1970.
- 13- *Caveira my friend*. Dir: Álvaro Guimarães. Ano: 1970.
- 14- *Chan d'amour, Un*. Dir: Jean Genet. Ano: 1950.
- 15- *Copacabana mon amour*. Dir: Rogério Sganzerla. Ano: 1970.
- 16- *Cuidado, madame!* Dir: Júlio Bressane. Ano: 1970.
- 17- *Desafio, O*. Dir: Paulo Cesar Saraceni. Ano: 1965.
- 18- *Deus e o diabo na terra do sol*. Dir: Glauber Rocha. Ano: 1964.
- 19- *Deuses e os mortos, Os*. Dir: Ruy Guerra. Ano: 1970.
- 20- *Doce vida, A*. Dir: Federico Fellini. Ano: 1960.
- 21- *Dois córregos*. Dir: Carlos Reichenbach. Ano: 1999.
- 22- *A falecida*. Dir: Leon Hirszman. Ano: 1965.
- 23- *Família do barulho, A*. Dir: Júlio Bressane. Ano: 1970.
- 24- *Finis Hominis*. Dir: José Mojica Marins. Ano: 1971.
- 25- *Fome de amor*. Dir: Nelson Pereira dos Santos. Ano: 1968.
- 26- *Filho da televisão, O*. Dir: João Batista de Andrade. Ano: 1969.
- 27- *Fuzis, Os*. Dir: Ruy Guerra. Ano: 1963.
- 28- *Gamal, o delírio do sexo*. Dir: João Batista de Andrade. Ano: 1969.

⁴⁶ As obras citadas em toda a listagem referem-se a títulos por mim pesquisados, por citações de cineastas em depoimentos, autores da bibliografia, críticos de cinema e demais pesquisadores. Estão contidas no corpo do texto entre introdução, os capítulos 1, 2 e 3 e no anexo com a tabulação dos pareceres.

⁴⁷ Obra com produção iniciada em 1964 e interrompida em relação ao Golpe Militar de 1964. Vinte anos depois, Coutinho voltou aos locais de filmagem no “Engenho da Galileia” na cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, para terminá-la em 1984.

- 29- *Guatemala, ano zero*. Dir: Carlos Reichenbach. Ano: 1969/ 1970⁴⁸
- 30- *Hitler terceiro mundo*. Dir: José Agrippino de Paula. Ano: 1968.
- 31- *Gatos da noite*. Dir: Neville D’Almeida. Ano: 1972.
- 32- *Ivan, o terrível*. Dir: Sergei Eisenstein. Ano: 1944/ 1958.⁴⁹
- 33- *Jardim de Guerra*. Dir: Neville D’Almeida. Ano: 1968.
- 34- *Jardim das Espumas, O*. Dir: Luiz Rosemberg Filho. Ano: 1970.
- 35- *Libertinas, As*. Dir: Carlos Reichenbach/ Antônio Lima/ João Callegaro. Ano: 1968.
- 36- *Lilian M: relatório confidencial*. Dir: Carlos Reichenbach. Ano: 1975.
- 37- *Manhã cinzenta*. Dir: Olney São Paulo. Ano: 1969.
- 38- *Margem, A*. Dir: Ozualdo Candeias. Ano: 1967.
- 39- *Matou a família e foi ao cinema*. Dir: Júlio Bressane. Ano: 1969.
- 40- *Meia noite levarei sua alma, A*. Dir: José Mojica Marins. Ano: 1964.
- 41- *Meteorango kid, o herói intergalático*. Dir: André Luiz Oliveira. Ano: 1969.
- 42- *Miss e o dinossauro, A*. Dir: Rogério Sganzerla. Ano: 1970.
- 43- *Mulher de todos, A*. Dir: Rogério Sganzerla. Ano: 1969.
- 44- *Nenê bandalho*. Dir: Emílio Fontana. Ano: 1970.
- 45- *Orgia ou o homem que deu cria*. Dir: João Silvério Trevisan. Ano: 1970.
- 46- *Perdidos e malditos*. Dir: Geraldo Velosos. Ano: 1970.
- 47- *Pillow talk*. Dir: Michael Gordon. Ano: 1959.
- 48- *Piranhas do asfalto*. Dir: Neville D’Almeida. Ano: 1970.
- 49- *Pornógrafo, O*. Dir: João Callegaro. Ano: 1970.
- 50- *Prata palomares*. Dir: André Faria Júnior. Ano: 1971.
- 51- *Profeta da fome, O*. Dir: Maurice Capovilla. Ano: 1969.
- 52- *República da traição*. Dir: Carlos Ebert. Ano: 1970.
- 53- *Rio Babilônia*. Dir: Neville D’Almeida. Ano: 1982.
- 54- *Sem essa, Aranha*. Dir: Rogério Sganzerla. Ano: 1970.
- 55- *Surucucu catiripapo*. Dir: Neville D’Almeida. Ano: 1973.
- 56- *Terra em transe*. Dir: Glauber Rocha. Ano: 1967.

⁴⁸ Em entrevista para o jornal Folha de S. Paulo em 03/08/2003, Reichenbach cita 1969 como ano de produção de *Guatemala, ano zero*, entretanto, interrompida quando seus sócios na produção da obra acharam que o filme era subversivo, o que causaria, segundo eles, problemas com o regime na época. Por conseguinte, na obra “Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun”, organizada por Alessandro Gamo, há uma menção de “Guatemala” na crítica de Jairo Ferreira de 02/04/1970 (p. 138), intitulada “Noticiário da Boca do Lixo”, no qual afirma de forma implícita como uma produção realizada no começo de 1970. Outro fator se deve a uma outra entrevista que Reichenbach concedeu para a revista *Contracampo* em maio de 1999 (citada com alguns excertos no capítulo 3 desta pesquisa), porém não fala do ano de produção.

⁴⁹ Obra do cineasta russo Sergei Eisenstein, iniciada em 1944 e vetada pelo presidente Josef Stalin. Foi concluída em 1958, sob a presidência de Nikita Krushev. Os motivos constam no texto introdutório do Anexo 1, antes da entrevista de Neville D’Almeida para esta pesquisa.

57- *Trilogia de terror*. Dir: José Mojica Marins/ Luiz Sérgio Person/ Ozualdo Candeias.
Ano: 1968.

58- *Viagem ao fim do mundo*. Dir: Fernando Coni Campos. Ano: 1968.

59- *Vidas secas*. Dir: Nelson Pereira dos Santos. Ano: 1963.

60- *Vozes do medo*. Dir: Roberto Santos. Ano: 1971.