

Cinema e legislação censória: reflexões relativas à censura cinematográfica durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)

Cine y legislación de censura: reflexiones relativas a la censura cinematográfica durante la dictadura militar brasileña (1964-1985)

Gabriel Bandeira Alexandre

Mestrando em História
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
gabriel.bandeiraa@ufpe.br

Recebido: 22/06/2022

Aprovado: 25/05/2023

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir a atuação censória ao cinema durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Para tanto, ultrapassaremos os limites temporais da ditadura, haja vista a necessidade de relacionarmos o arcabouço legislativo da censura não só do período ditatorial, mas também de épocas anteriores. A partir disso, assim como de casos de filmes censurados, perceberemos: i) as distâncias entre as normas e as práticas censórias; ii) os diferentes atores, para além dos censores, interferindo nas atividades de censura; iii) as proximidades e os distanciamentos entre normas censórias, durante o pré-1964 e o pós-1964; iv) a dificuldade de afastarmos a censura política da censura moral; e v) a relação entre censurar e liberar, na medida em que a atividade censória não se restringe a *interditar*, mas, igualmente, a *dictar* o que e como se expressar. Assim, pensaremos a censura enquanto enraizada culturalmente na sociedade brasileira, percebendo-a como uma prática não circunscrita a períodos ditatoriais.

Palavras-chave: Cinema; Censura; Ditadura Militar.

Resumen: El objetivo de este trabajo es discutir la actuación de la censura durante la dictadura militar brasileña (1964-1985). Para esto, iremos más allá de los límites temporales de la dictadura, dada la necesidad de relacionar el marco legislativo de la censura no sólo con el periodo dictatorial, sino también de épocas anteriores. A partir de esto, así como de casos de películas censuradas, percibiremos: i) las distancias entre las normas y las prácticas de censura; ii) los diferentes actores, además de los censores, interfiriendo en las actividades de censura; iii) las proximidades y los distanciamentos entre normas de censura, durante el pre-1964 y el post-1964; iv) la dificultad de alejar la censura política de la censura moral; y v) la relación entre censurar y liberar, en la medida en que la actividad de censura no se restringe a *prohibir*, sino también a *dictar* qué y cómo expresarse. Por lo tanto, pensaremos la censura mientras enraizada culturalmente en la sociedad brasileña, percibiéndola como una práctica no circunscrita a períodos dictatoriales.

Palabras clave: Cine; Censura; Dictadura Militar.

Introdução

Um regime de caráter ditatorial contemporâneo (seja militar, seja civil) se utiliza de vários mecanismos repressivos para se manter no poder, tendo em vista a sua natureza violenta e impositiva contrária à democracia, baseada, especialmente, na ideia da eleição dos governantes pela população. Nesse sentido, em contraposição à ditadura romana, a fundante, o moderno Estado ditatorial está assentado, sobretudo, na alteração da Constituição e no não estabelecimento de limites temporais, conferindo-lhe a condição de *inconstitucional*¹. No contexto de uma ditadura, dessa forma, além do Estado se tornar mais forte com o executivo mais fortalecido, os direitos dos cidadãos são suspensos, sendo as liberdades civis uma das mais afetadas a fim de que possíveis contestações não existam (STOPPINO, 1998; SILVA, 2009).

Tendo em vista essas considerações, bem como de outras explicitadas durante o texto, compreendemos que o regime instaurado a partir de março de 1964 no Brasil foi uma ditadura militar. No entanto, é necessária uma diferenciação entre a ditadura e o que a precedeu: o Golpe de Estado. Esse evento inaugurou a ditadura, representando a sua inconstitucionalidade desde o início, uma vez que um Golpe tem como principal característica o rompimento da ordem constitucional vigente (BARBÉ, 1998; SILVA, 2009). Embora os militares tenham, durante os 21 anos seguintes, se perpetuado como os únicos presidentes, o apoio e participação ativa de uma significativa parcela da sociedade civil no Golpe, nos permite classificá-lo enquanto de caráter civil-militar, em contraposição à ditadura, predominantemente militar. Tal perspectiva se baseia na análise de Fico (2014), o qual pontuou que a natureza de um evento não pode ser considerada somente pelo *apoio político*, tornando-se mais apropriado levar em conta a *atuação dos sujeitos históricos* na concretização do acontecimento, que, no caso da ditadura de 1964, foi essencialmente militar e, portanto, “a solução dos problemas viria *manu militari*?” (FICO, 2001, p. 22). Dessa forma, ao passo que Fico (2014, 2017) destaca a superfluidade e a imprecisão dos termos *civil-militar* e/ou *empresarial-militar* (HIRSCH, 1981) – bem como a indiscutibilidade da caracterização *militar* à ditadura –, Napolitano (2017) atenta para a permanência dos militares no centro decisório do poder durante todo o período ditatorial. Assim, considerando i) que um Golpe de Estado não precisa ser necessariamente militar, embora a maioria seja protagonizada por esse grupo (BARBÉ, 1998; SILVA, 2009); ii) o afastamento, pelos militares,

¹ Para uma discussão acerca do conceito de Ditadura e as diferenças entre a romana e a moderna, ver Spindel (1984) e Stoppino (1998).

de diversos setores da sociedade civil do governo, no decurso do pós-Golpe civil-militar; e iii) a essencialidade e a responsabilidade dos militares para a estruturação e para a manutenção da ditadura, este estudo adotará o léxico *ditadura militar* mediante as aproximações conceituais entre Fico e Napolitano, pensando a *configuração imanente* de tal regime como militarmente orientada (FICO, 2017).

Nesse sentido, os militares brasileiros, preocupados com a sua permanência nos principais cargos de poder e a conservação da ordem instaurada durante o pós-1964, se baseavam, dentre outras formas de violência, na eliminação da liberdade de expressão através da censura, a qual atingia, para além do âmbito das Diversões Públicas (rádio, teatro, cinema, televisão, música, entre outras) e da Imprensa, também as pessoas envolvidas nas produções. Tal preocupação se revela no uso da censura, pois se se utilizavam dela, era por reconhecer o potencial de transformação que as ideias e as imagens poderiam causar, especificamente as antagônicas à ditadura. Nessa relação de forças, cabe ressaltar a análise de Bresciani (2004) ao, a partir das teses de Hannah Arendt, considerar a imposição do silêncio ao outro como o fim da política, tendo em vista que essa se relaciona com o debate de ideias, consensuais ou não. Por essa razão, os sucessivos governos militares, ao negarem a livre circulação de pensamento, estavam eliminando o exercício da política e privilegiando a ação coercitiva

Napolitano (2017) afirma que o regime era formado por um *tripé repressivo* por meio do qual atuavam: 1) as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS); 2) o Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI); e 3) a Divisão e Serviços de Censura de Diversões Públicas/Departamento de Polícia Federal (SCDP e DCDP/DPF). Fico (2001), em análise acerca dos órgãos de informação e de espionagem, também destaca outras estruturas que colaboravam para o funcionamento da repressão militar, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), o Sistema Nacional de Informações (SISNI), o Sistema de Segurança Interna no País (SISSEGIN), as Divisões de Segurança e Informações (DSI), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), o Centro de Informações do Exército (CIE) e o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA)². A partir disso, consideramos os órgãos de censura relacionados a outras instituições, as quais, para além da censura, produziam informações, controlavam e vigiavam, objetivando, no âmbito artístico-cultural, criar suspeitas e impor silêncio.

² Vale ressaltar que Fico também dedica um subcapítulo para o debate acerca da atuação censória. Para tanto, cf. Fico (2001, p. 168-181).

Assim, diante do exposto acima, o presente estudo visa discutir a atuação censória ao cinema durante a ditadura militar brasileira e, para tal fim, analisaremos, primeiramente, essa prática desde sua constituição no período pré-republicano até o momento em que foi regulamentada, em 1946, a principal legislação que regeu a censura cinematográfica durante o pós-1964. A partir disso, perceberemos continuidades e rupturas com relação ao arcabouço legislativo utilizado pelos militares no decurso de seus governos, a fim de que a produção de imagens em movimento não interferisse nos objetivos autoritários. Notaremos, ainda, a existência de tensões entre as normas legais e o exercício da censura, assim como a defesa desse ato *antipolítico* por uma parcela da população civil, demonstrando que tal atividade sofreu interferências de segmentos não restritos aos militares e agentes de censura.

Atuação da censura cinematográfica durante a ditadura militar

A atuação da censura no Brasil não pode ser compreendida como iniciada no decurso da ditadura militar, pois tal prática existia desde o período colonial. Segundo Garcia (2009), a censura brasileira tem origens portuguesas e, como *prática social*, esteve relacionada à Igreja quando da condução de processos inquisitoriais; enquanto *prática institucional*, por sua vez, remonta ao período imperial, a partir de D. João VI, com a atuação censória sobre livros e jornais, bem como a D. Pedro I, por meio da oficialização da censura ao teatro (cf. Decreto n.º 425, de 19 de julho de 1845 e Decreto n.º 2.557, de 21 de julho de 1897).

Contudo, foi no início do século XX, em meio às transformações no contexto da Primeira República, especialmente nas áreas urbana, censória e policial, que se encontram as primeiras demonstrações de uma atuação censória no campo cinematográfico³, que se tornaria uma *ação sistemática* no âmbito cinematográfico. Filmes como *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo, e *A Vida de João Cândido*, de Alberto Botelho, são exemplos de tal prática cuja condução estava a cargo da polícia (SIMÕES, 1999). Nesse sentido, se constata uma preocupação, por parte da instituição policial inicialmente, com as temáticas de caráter sociopolítico que o cinema poderia abordar, nos possibilitando pontuar a existência, mesmo no decurso dos períodos colonial e imperial, de uma censura constantemente preocupada com a ordem vigente, independentemente de seu foco direcionado às questões morais.

³ Para mais, ver Simões (1999, p. 21-24).

O cinema, nas décadas de 1920-1930, se desenvolveu enquanto uma das principais diversões no Brasil, sendo considerado, para além de uma forma de entretenimento, de importância cultural, educacional e propagandística. Remonta ao período varguista, nesse aspecto, a primeira legislação no que tange à censura aos filmes, demonstrando o interesse do Estado no campo cinematográfico. Assim, mediante o Decreto n.º 21.240/1932, foi regulamentada a censura ao cinema a partir da nacionalização do *serviço de censura dos filmes cinematográficos*, em que ficou reconhecida a relevância dos filmes para a educação e a cultura. Além da relação entre Cinema, Cultura e Educação, destacada no texto da norma, a referida importância fica explícita por mais três motivos: primeiro, porque a censura ao cinema estava associada ao Ministério da Educação e Saúde Pública; segundo, a atuação censória, de acordo a lei, passou a obter um caráter *acentuadamente cultural*; e, por último, por necessitar, para compor a comissão de censura (dentre outros responsáveis) de um professor e de uma educadora (cf. Decreto n.º 21.240, de 4 de abril de 1932).

Em vista disso, verificamos o desenvolvimento dos princípios estruturantes da atuação censória dos anos posteriores, especialmente os da ditadura militar, os quais se basearam, sobremaneira, no arcabouço legislativo construído durante o governo de Getúlio Vargas. Além do referido decreto de 1932, cabe ressaltar outras duas normas importantes que influenciaram as atividades de censura às diversões públicas durante o pós-1964. Primeiro, o Decreto-lei n.º 1.949, de 1939, o qual tratou das atividades a serem seguidas pela imprensa e propaganda e cuja fiscalização estava sob regência do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 através do Decreto-lei n.º 1.915; segundo, o Decreto n.º 20.493, de 1946, responsável pela aprovação do regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas, vinculado ao Departamento de Polícia Federal de Segurança Pública (SCDP/DFSP), criado no ano de 1945 por meio do Decreto-lei 8.462 e transformado em Divisão de Censura de Diversões Públicas, subordinado ao Departamento de Polícia Federal (DCDP/DPF), através do Decreto n.º 70.665, de 2 junho de 1972⁴.

Embora seja notória, durante os anos do governo Vargas, a presença de intelectuais conferindo às ações censórias um *caráter reflexivo* – motivo pelo qual os censores as consideravam como um *trabalho de cunho intelectual* (KUSHNIR, 2004), comparando as ordens acima mencionadas ordens, notamos que a presença da polícia, em graus variados, sempre foi uma necessidade nas

⁴ A DCDP foi estruturada a partir do Decreto n.º 73.332, de 19 de dezembro de 1973. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d73332.htm. Acesso em: 29 jul. 2019.

decisões relacionadas à censura, tanto ao cinema como às outras formas de diversão. Observamos tal quadro, por exemplo, nos: **1)** *Decreto n.º 21.240*, de 1932, nos art. 6.º (em que se determinava a presença de um representante do Chefe de Polícia na comissão de censura) e art. 23 (o qual indicava, *ipsis litteris*: “às autoridades policiais, em todo o território nacional, incumbe a fiscalização das exposições cinematográficas, afim de verificar se as mesmas obedecem ao disposto nos arts. 2.º, 8.º, §§ 2.º e 3.º, 9.º, 12 e 13”); **2)** *Decreto-lei n.º 1.949*, de 1939, no art. 46, o qual estabelecia: “ao D.I.P., às autoridades policiais e ao juizado de menores incumbirá a fiscalização das exposições cinematográficas em todo o território nacional, cabendo àquele a imposição de multas e outras penas estabelecidas neste decreto-lei”; e no art. 108, a partir do qual se designava que:

Quando fôr requerida a interdição de representação artística, audição musical ou irradiação, que não tenha sido regularmente autorizada, o D.I.P. solicitará à Polícia Civil as necessárias providências no sentido de ser proibida a representação, execução, ou irradiação até ser exibida a autorização respectiva.

E **3)** *Decreto n.º 20.493*, de 1946, cujo art. 1.º apontava que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) estaria subordinado, diretamente, ao Chefe de Polícia, do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP).

Durante a ditadura militar, a estrutura legislativa concernente à censura, além de outras, foi necessária para o arranjo legal reciclado e instaurado pelos militares através dos Atos Institucionais, dos decretos, dos decretos-lei, das portarias e das leis, que, ao redefinirem as estruturas de poder, transformaram a ordem legal vigente instaurando o que Klein (1978) definiu como *nova legalidade*, diminuindo o *grau de autonomia das instituições políticas* e *alterando ou impedindo* o funcionamento dessas. Ainda conforme Klein (1978, p. 90), orientada por uma perspectiva weberiana, “o que ocorreu se configura como uma tentativa de legitimar uma ordem política prescindindo-se da ordem legal que lhe dava sentido”.

Vinculamos tal reflexão à de Tavares, o qual, ancorado na noção de *padrão moderador* de Alfred Stepan, sugere que os militares, não mais empenhados em intervir temporariamente na política como *guardiões de uma ordem constitucional*, redefiniriam o seu papel político (1982, p. 165):

Como instituidores revolucionários de uma nova ordem política, o que implicaria em transitar da perspectiva de objetivos limitados, que se consumariam numa intervenção militar transitória, para a concepção de objetivos que – dotados de maior extensão, envergadura e complexidade – exigiriam permanência.

Tais normas vigentes durante os governos militares foram sustentadas a partir da coerção/coação, bem como do consenso – “a legislação autoritária existiu porque uma parcela conservadora da sociedade clamava por essas ações repressivas e/ou preferia fechar os olhos para a sua existência” (KUSHNIR, 2004, p. 140)⁵. Assim, na análise de Figueiredo (1978), as ações coercitivas foram utilizadas como *recurso político* para que normas, valores e padrões de comportamento fossem implementados e conservados mediante o comando dos que detinham o poder de decisão. Em vista disso, o poder arbitrário do regime estava alicerçado não só nos *poderes excepcionais*, mas também na aquiescência de alguns setores civis.

Essas considerações nos permitem inferir que houve um processo de consolidação de um estado de exceção durante a ditadura militar, em que os militares, junto aos seus partidários civis, se preocupavam em conferir um aspecto de legalidade ao que, desde o princípio, demonstrou ser inconstitucional. Dessa forma, no sentido de discutir a legislação censória, destacamos a noção de Agamben (2004) quando afirma que um estado de exceção não é uma ditadura, *mas um espaço vazio de direito* ou *kenomatico*, em que a ordem jurídica é suspensa e, no caso da ditadura militar brasileira, os poderes governamentais ampliados, através do Executivo investido de *plenos poderes*⁶ com capacidade para *promulgar decretos com força de lei*. É nesse sentido que, relacionando a perspectiva de Agamben às de Klein (1978) e de Figueiredo (1978), consideramos a existência, durante o pós-1964, de um aparato legislativo censório e coercitivo que, além de reger a atuação da censura cinematográfica, fazia parte do caráter excepcional do Estado baseado no autoritarismo militar, apesar de tal estrutura ser, além de fruto da participação ativa da sociedade civil, preexistente ao período ditatorial *per se*.

Durante o pós-1964, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), de 1946, foi o órgão central responsável por regular as atividades de censura ao cinema até 1988, quando a Constituição aboliu oficialmente a censura. Todavia, apesar do SCDP haver sido criado no período de redemocratização, com o fim do Estado Novo (1937-1945), o decreto responsável pela regulamentação do seu funcionamento continha, concernente às exibições cinematográficas a partir de então inseridas na dimensão de Diversões Públicas, continuidades com ordens anteriores, tais como a de n.º 21.240/32 e a de n.º 1.949/39. Isso fica patente quando observamos a preocupação

⁵ Mesmo antes da ditadura militar, negociações entre civis e militares se constituíram como uma realidade. Para tanto, cf. Tavares (1982, principalmente p. 165).

⁶ Conforme pontua Agamben (2004, p. 17), “a expressão ‘plenos poderes’ define uma das possíveis modalidades de ação do poder executivo durante o estado de exceção, mas não coincide com ele”.

das três normas com o decoro público, os costumes, os crimes, o regime vigente, a religião, as forças armadas, dentre outras questões que poderiam causar interdição, total ou parcialmente, da obra cinematográfica⁷. Logo, se nota que as regras atinentes à atuação censória ao cinema mantêm relação com determinações precedentes, as quais remontam tanto ao período anterior quanto ao posterior à ditadura varguista, demonstrando a utilização, durante a ditadura militar, de regulamentos elaborados em épocas democráticas e ditatoriais.

Esse histórico da censura, e não só ao cinema, presente na sociedade brasileira desde o período colonial, indica a existência de uma *cultura censória* consolidada pela tradição portuguesa, cuja execução, para além da presença preponderante da polícia, esteve vinculada também à Igreja, a qual foi relevante em sua influência nas questões relacionadas à moral. Um exemplo importante dessa influência cristã no campo da censura, especialmente cinematográfica, pode ser constatado na encíclica *Vigilanti Cura* (1936), produzida pelo Papa Pio XI⁸, cujo conteúdo versava, a partir de uma perspectiva católica, sobre o cinema e sua relação com a censura e a moral.

Dentre outras temáticas, na carta foi destacada a influência do cinema, a sua importância para a educação e para o divertimento, além da necessidade de vigilância aos filmes, elogiando os cristãos empenhados em tal tarefa, de maneira que películas que se desviassem da moral cristã não fossem assistidas, haja vista a preocupação no estabelecimento de uma produção cinematográfica inspirada nos princípios morais cristãos. Assim, consideramos que a prática da censura estava enraizada no Brasil e que os governos militares, embora utilizando, sobretudo, uma legislação censória de 1946, não se restringiu a ela, pois foi reformulada no sentido de acompanhar a modernização conduzida pelos militares (KUSHNIR, 2004; LUCAS, 2015b, 2015c).

⁷ Para uma comparação, ver art. 8.º, do Decreto n.º 21.240, de 1932, em que foram definidas as justificativas para a interdição de filmes (disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>); art. 15, do Decreto-lei n.º 1.949, de 1939, o qual também trata do que poderia causar a não exibição de filmes (disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-1-pe.html>); e art. 41, do Decreto n.º 20.493, de 1946, que determinou o que poderia causar a interdição às Diversões Públicas.

⁸ Documento disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html. Acesso em: 27 jul. 2019. Cf., igualmente, a Carta Encíclica *Miranda Prorsus* (1957), redigida pelo Papa Pio XII, disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html. Acesso em: 24 maio 2023.

Diante disso, cabe discutir sobre o que é censurar, apesar desse ato não haver sido empreendido de forma homogênea nos diferentes tipos de contextos em que esteve presente. Para tanto, nos basearemos nas análises de Pinto (2005, 2006) e Lucas (2015a, 2015b, 2015c)⁹, as quais definem o que é e o que não é a prática censória. Lucas (2015b) defende que a censura não está somente relacionada à interdição¹⁰, mas também à *hierarquização*, à *classificação* e à *proposição*, esse último aspecto essencial para pensarmos que quando o Estado ditatorial, através de normas, define por um lado o que não pode ser dito e/ou exposto; determina, por outro, o que pode circular livremente. Por isso, sem a existência da liberdade de expressão, o ato de liberar estava vinculado ao de censurar, uma vez que, quando da imposição do que deve ser proferido e/ou representado, o *liberado* passa pelo crivo da censura possibilitando uma relação de distanciamento e de proximidade entre liberdade e censura. Em vista dessa concepção, reconhecemos que todos os filmes submetidos à censura, embora nem sempre proibidos ou cortados, foram, mesmo os liberados, censurados previamente (cf. art. 4.º, inciso I, e art. 5.º, do Decreto-lei 20.493/46).

Pinto (2005, 2006), por sua vez, considera que a censura não está vinculada à classificação de idade ou ao controle de horários das programações; mas, diferentemente, ao ato de proibir as liberdades individuais com a negação do direito da liberdade de expressão e com a manipulação de informações e vidas. Por meio dessa acepção, censurar está associado ao impedimento do livre exercício da cidadania – uma regra no contexto da ditadura militar –, contrastando com o entendimento de Fagundes (1974), cuja interpretação associa essa prática ao *exame*, à *classificação etária*, à *adequação à capacidade de compreensão do espectador* e à *proteção contra impressões prejudiciais à sua formação intelectual, psíquica, moral e cívica*.

À vista disso, na análise do exercício da censura, nos desvincularemos da ideia de desorganização e de ignorância por parte dos censores, comumente defendida quando se remete à censura e/ou em estudos sobre a censura¹¹. Lembremos, entretanto, que tal percepção também está presente em investigações atinentes a outros âmbitos, como é o caso, por exemplo, de escritos sobre

⁹ Cumpre ressaltar, da mesma forma, as análises de Darnton (1992) e de Stephanou (2004) acerca de tal conceito.

¹⁰ Cf., também, a análise de Ortiz (2014) no que diz respeito ao ato de *interditar* e sua relação com o de *desenvolver*, no âmbito das estratégias militares, garantindo que, para além da contenção das produções culturais, essas fossem desenvolvidas.

¹¹ Questão discutida por Stephanou (2004), o qual se distancia da memória construída por alguns setores sociais acerca do ato de censurar, segundo a qual a censura “é apresentada sempre como *burra, arbitrária, ignorante, caótica, estúpida e incompetente* (p. 5).

a comunidade/os órgãos de informações, na medida em que alguns trabalhos jornalísticos têm privilegiado o lado grotesco dos órgãos de informações a partir de seus equívocos, fomentando o “folclore sobre as ‘trapalhadas’” e ignorando o fato de que, inobstante a existência de erros, o SNI “constituiu-se em fonte bastante profissional de informações para os generais-presidentes”, uma vez que permaneciam “quase sempre nos níveis subalternos as avaliações equivocadas, filtradas que eram, naturalmente, pelos escalões superiores e mais habilitados (FICO, 2001, p. 74-75). Posta tal problemática, retomemos à especificamente censória.

Ortiz (2014, p. 70), por exemplo, pontua que:

À primeira vista, a escolha do que deve ser censurado parece errática, oscilando entre objetos, aspectos e assuntos desconexos. Vários testemunhos de jornalistas e autores da época, assim como alguns intérpretes, enfatizam justamente esse aspecto: a censura não possuía critérios objetivos para a realização dos cortes. Entretanto, do ponto de vista da ideologia da segurança nacional, pode-se dizer o contrário: o afã de se controlar qualquer tipo de manifestação cultural. A disparidade dos temas nada tem de fortuita, ela traduz a sistematicidade da intenção, nada deveria escapar à sua mira.

Por isso, em adequação à legislação censória, o ato de censurar, institucionalmente organizado, deveria obedecer às determinações do Estado¹², o qual, desde a segunda metade dos anos 1950, havia começado a investir em políticas culturais na área cinematográfica e, no decurso dos anos pós-1964, objetivou, progressivamente, centralizar a atuação cinematográfica¹³. Isso pode ser explicitado, por exemplo, nas fundações do Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966, através do Decreto-lei n.º 43, de 18 de novembro 1966, e da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), em 1969, mediante o Decreto-lei n.º 862, de 12 de setembro de 1969. Ademais, destaca-se que o decreto-lei responsável pela criação do INC também determinou, em seu art. 26, ser de competência da União a censura aos filmes, antes descentralizada, o que causava confusões a respeito da liberação ou não dos filmes¹⁴. Nesse sentido, como pontuou Fagundes

¹² Pontuamos, contudo, que, embora a censura institucionalizada corresponda à praticada pelo Estado, “isso não exclui outras formas de censura como as não institucionalizadas que também podem ser realizadas pelo Estado” (GARCIA, 2019, p. 112).

¹³ Uma análise no que diz respeito a essa questão foi realizada por Ramos (1983), por Bernardet (2009), por Martins (2009) e por Garcia (2014).

¹⁴ Em 2 de maio de 1961, o então presidente Jânio Quadros assinou o Decreto n.º 50.518, que determinou ser o exercício da censura às diversões públicas também responsabilidade dos estados. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50518-2-maio-1961-390451-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 jul. 2019.

Para uma discussão sobre os desentendimentos entre a censura estadual e federal, além de sua relação com a sociedade civil, ver Simões (1999). Cf., igualmente, Garcia (2014).

(1974), o INC deveria funcionar em conformidade com a censura, tendo em vista que os dois setores serviam ao governo.

Essa perspectiva se relaciona com os objetivos do Estado ditatorial em conter o comunismo, inimigo central dos governos militares e de seus apoiadores, baseado na Doutrina de Segurança Nacional (DSN) – de influência tanto norte-americana como francesa e pensada pela Escola Superior de Guerra (ESG) criada desde 1949 por meio da Lei n.º 785, de 20 de agosto de 1949. Preocupada com o planejamento da Segurança Nacional, essa instituição, como indica Hirsch (1981), foi responsável por incorporar no país ideias e atitudes maniqueístas próprias do contexto da Guerra Fria, além de, a partir de uma *aproximação ideológica* entre oficiais militares e empresários, compartilhar valores desenvolvimentistas a fim de estimular o crescimento industrial.

Dessa maneira, a censura ao cinema, compreendida como algo necessário e legítimo, tinha objetivos específicos atuando em conformidade com a ideologia defendida pelo Estado, o qual se preocupava com as questões de caráter moral e político, nos permitindo concordar com a perspectiva defendida por Simões (1999) ao afirmar que, com a justificativa de defender a moral e os bons costumes em conformidade com a sociedade, o exercício da censura funcionava no sentido de preservar o Estado e os seus poderes. Para Garcia (2014, p. 100-101), por isso, “devolver à censura de diversões públicas fundamento de ordem moral não significou extinguir critérios de natureza política, pois a legislação vigente não só legitimava a censura moral como também a política”, de sorte que, com frequência, aspectos de ordem política misturavam-se às avaliações atinentes à moralidade.

No entanto, o ato de interditar ou o de cortar partes dos filmes, embora executados por censores e defendidos pelo Estado, correspondiam também aos interesses da população desejava da existência de tal instituição – especialmente a mais conservadora e simpatizante da ditadura, tais como as entidades religiosas, as congregações marianas, as donas de casa defensoras da moral e dos bons costumes, além de políticos¹⁵. Assim, também pensamos o ato de censurar como efeito da

¹⁵ Esse aspecto pode observado em Fico (2002) quando analisa a censura às diversões públicas através de documentos administrativos e das cartas enviadas aos órgãos censórios por integrantes da sociedade civil reivindicando mais censura. Em seu perfil vinculado a uma rede social, Carlos Fico publicou a imagem de uma dessas correspondências que, endereçadas ao departamento de censura, reclamavam a aplicação e a proteção da censura. Não digitalizada pelo Arquivo Nacional (de acordo com Fico, na sua postagem) e não exposta no artigo acima referido, a fotografia de tal missiva, por ele reproduzida em 2001, está disponível em: <https://twitter.com/CarlosFico1/status/1655184502652633089> e em: <https://twitter.com/CarlosFico1/status/1657394079854895105>. Acessos em: 24 maio 2023. Para casos análogos, mais especificamente com relação a filmes, ver Simões (1999).

aprovação de alguns segmentos da sociedade civil (KUSHNIR, 2004), representando, em certo sentido, uma *vontade de censura* com o intuito de preservar valores e costumes julgados como ideais: enfim, um interesse em salvaguardar a estrutura vigente.

No que concerne ao trabalho dos censores, esse não deve ser visto como algo que funcionou somente a partir das percepções subjetivas dos agentes da censura, ainda que alguns tenham demonstrado certo desconhecimento com relação a algumas questões presentes em determinadas películas¹⁶. Em tal ponto, Lucas (2015b, 2015c) ressalta que os pareceres eram produzidos, inicialmente, a partir de três orientações: 1) a qualidade técnico-artística; 2) a mensagem que o filme passava; e 3) adequação à classificação etária. Posteriormente, os pareceres expuseram mais complexidade em seus conteúdos demonstrando maior esclarecimento por parte dos técnicos de censura, os quais realizavam uma análise fílmica em uma perspectiva relacional, considerando tanto à cinematografia quanto o contexto sócio-histórico brasileiro e/ou mundial.

Isso decorre do investimento no campo da censura em que os censores tinham consultoria técnica, de modo que pudessem perceber nos filmes mensagens subversivas, o que, nesse aspecto, demonstra uma preocupação com o caráter político das obras cinematográficas. Além disso, os cursos de aperfeiçoamento e atualização profissional¹⁷ abrangiam diversas áreas, tais como: *Introdução à Ciência Política e à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, História e Técnica de Teatro, Técnica de Cinema e de Televisão, Comunicação Social, Literatura Brasileira, Ética Profissional, Técnica Operacional e Segurança Nacional* (SIMÕES, 1999; FAGUNDES, 1974).

Essa especialização também foi influenciada pela legislação censória que, em novembro 1968 determinava, a partir da Lei n.º 5.536, conhecida como *nova lei de censura*, que: a) estaria alterada a denominação de censor federal para *Técnico de Censura* (art. 14); e b) para ser um técnico de censura, era necessária a apresentação de diploma de curso superior em algumas das seguintes áreas: Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia (§ 1.º, do art. 14). Além disso, essa lei, por meio do art. 15, criou o Conselho Superior de Censura (CSC), subordinado ao Ministério da Justiça e responsável por rever as decisões, emitidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia, concernentes à censura às diversões públicas e aos espetáculos (art. 17). No entanto, esse órgão

¹⁶ Essa problemática foi exposta por Simões (1999); e, no que tange às diversões públicas, de modo geral, por Berg (2002).

¹⁷ Além de cursos, houve também, a partir de 1974, concursos públicos para técnicos de censura. Para tanto, ver Kushnir (2004).

recursal só começou a funcionar em 1979 por meio do Decreto n.º 83.973, de 13 de setembro de 1979. O CSC foi reconhecido pela sua atuação considerada progressista, tendo em vista que filmes, antes interditados, foram liberados pelo Conselho. Um ex-membro do órgão, Ricardo Cravo Albin (2002), salientou que a instituição liberou primeiramente o filme *O Encouraçado Potemkin* (1925)¹⁸, do cineasta soviético Serguei Eisenstein, proibido durante grande parte da ditadura por ser considerado como apologia ao comunismo, seguido de outras obras tidas com conteúdo politicamente perigoso para o regime. Com esse exemplo, percebemos que a censura cinematográfica não restringiu sua atuação aos filmes nacionais, tampouco apenas aos filmes produzidos no período.

O exame censório, por seu turno, era praticado por três censores – os quais não pensavam do mesmo modo, o que causava diferenças e discordâncias nos pareceres¹⁹ –, regulamentada no art. 13 da *lei de censura* (n.º 5.536/68), os quais emitiam pareceres liberando, interditando ou definindo cortes à obra. Esse certificado tinha duração de cinco anos (§ 2.º, do art. 7.º, do 20.493/46; e art. 10, da 5.536/68), ficando o filme, depois de excedido esse limite, sujeito a uma nova censura (§ 3.º, do 20.493/46). Entretanto, **i)** nem sempre as obras eram avaliadas por três censores, uma vez que o número que poderia ser ultrapassado caso o filme abordasse questões relacionadas à religião, à homossexualidade, a conflitos étnicos e à política. São exemplos, os filmes *Terra em Transe* (1967), do diretor Glauber Rocha, com participação de cinco censores; *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, com quatro; *Desaparecido: Um Grande Mistério* (1982), de Costa-Gravas, com sete; e *O Ocaso de uma Estrela* (1972), de Sidney J. Furie, com cinco. A ultrapassagem do limite de censores também ocorria se o filme fosse produzido por determinados diretores, como Jean-Luc Godard e Glauber Rocha, ambos considerados perigosos para o regime e, portanto, precisavam de atenção especial por parte dos órgãos censórios²⁰ (SIMÕES, 1999; LUCAS, 2015a, 2015b).

E, **ii)** da mesma forma, algumas vezes, o prazo de cinco anos dos certificados de censura não era respeitado, decorrendo em casos nos quais o parecer era cassado, como ocorreu antes de 1964, a exemplo do filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, liberado em agosto de 1955 e

¹⁸ Simões (1999, p. 37-40) realizou uma breve discussão sobre a situação desse filme no Brasil e em outros países, o qual, de acordo com ele, foi, possivelmente, o *mais censurado da história do cinema*.

¹⁹ Lucas (2015a, 2015b), por outro lado, ressalta as convergências nos exames dos técnicos de censura.

²⁰ Glauber Rocha era considerado o principal seguidor de Godard e suas obras eram vistas como um estímulo à subversão, como pensava, por exemplo, Waldemar de Souza, consultor em análises de técnicas cinematográficas (SIMÕES, 1999, p. 147-152).

interditado no fim do mês de setembro; ou no decurso do pós-1964, como no caso de *El Justicero* (1967), do mesmo diretor, proibido em 1969, três anos antes do período para exibir ser finalizado. Do mesmo modo, acontecia o oposto quando películas, antes proibidas, foram liberadas, como o ocorrido com *A Chinesa* (1967), de Godard, que teve sua exibição permitida em 1968 (SIMÕES, 1999).

Como observa Ridenti (2014, p. 241), de 1964 a 1968, houve um processo de *superpolitização da cultura* em consequência do constante *fechamento dos canais de representação política institucional*, na medida em que muitos, objetivando participar da vida política, se engajaram em manifestações artísticas que se opunham à ditadura²¹. Nesse aspecto, muitas obras cinematográficas tratavam de questões sociais e políticas, sobretudo a dos integrantes do Cinema Novo²², mas que comumente recorriam às metáforas no intuito de escapar de proibições, o que, além de possíveis cortes, dificultava a compreensão dos espectadores (PINTO, 2006). Esse fechamento, vale frisar, atingiu seu ápice com a decretação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, em que se determinou, a partir da ideia de que houve uma revolução em 1964, por exemplo: a) o recesso do Congresso Nacional (art. 2.º); b) a suspensão, por 10 anos, dos direitos políticos de qualquer cidadão (art. 4.º); c) a proibição manifestações de natureza política (art. 5.º, inciso III); e d) a suspensão do direito de habeas corpus (art. 10). Todavia, esse endurecimento do regime não representou uma transformação na natureza da ditadura, cuja violência ficou explícita desde 1964²³, como no caso de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), do diretor Eduardo Coutinho, em que as filmagens foram interrompidas no primeiro dia da ditadura impedindo a conclusão do filme, bem como atingindo, coercitivamente, as pessoas envolvidas nas filmagens.

No tocante ao uso alegorias, a fim de evitar cortes e interdições, identificamos uma relação com a *autocensura*, uma vez que os cineastas antes de produzir algo precisavam ser cuidadosos a fim de não exporem questões que lhes causassem problemas com a censura, isto é, os próprios realizadores se autocensurando para que não sofressem sanções censórias. Em certo sentido, podiam tratar de assuntos que lhes interessassem, todavia, a forma como a temática seria abordada não

²¹ Ver, igualmente, Napolitano (2001a; 2001b; 2017).

²² Um estudo sobre tal movimento pode ser visto em Xavier (2001) e em Malafaia (2012).

²³ Análise baseada na perspectiva de Fico (2014), o qual defende uma mudança de *escala*, mas, de *natureza*, não. Além dele, Napolitano (2017) também propõe uma discussão nesse sentido, em que se questiona a aceção da existência de uma *ditabranda* entre os anos 1964 e 1968.

poderia se manifestar de qualquer maneira, o que fica explicitado na utilização de metáforas com o intuito de driblar os censores. Se analisarmos o cinema como produtor de discursos, reconhecemos, como pondera Foucault (1970), que em toda sociedade há a existência de *procedimentos de exclusão*, dentre os quais cabe destacar o da interdição, objetivando afastar os perigos e poderes, e sugerindo que não se pode dizer tudo, nem falar de tudo em qualquer momento. Assim, os discursos fílmicos – produzidos em um contexto ditatorial no qual o processo de interdição atua de modo mais explícito e acentuado –, eram controlados, de um lado, pelo Estado por meio dos censores; e, de outro, pelos artistas tentando não serem prejudicados por suas criações, as quais poderiam estimular o dissenso se distanciando, por conseguinte, do objetivo autoritário em torno do consenso.

Em 1970, completando a legislação censória no que tange aos filmes, foi promulgado o Decreto-lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, o qual estendeu a censura prévia aos meios de comunicação, abrangendo a imprensa escrita, considerados enquanto a serviço de um *plano subversivo* que punha em perigo a segurança nacional. Com base nessa lei, além das citadas anteriormente, notamos a impossibilidade de realizar uma separação rígida entre censura moral e censura política nos distanciando, assim, do pensamento defendido por Soares (1989) de que a DCDP não operava diretamente em *atividades de censura política*.

Para discutir sobre o que poderia causar interdição aos filmes, destacaremos o art. 41, do 20.493/46, os arts. 2.º e 3.º, da 5.536/68 e os arts. 1.º e 7.º, do 1.077/70, em que se expõe uma mistura entre questões de cunho moral, em defesa dos *bons costumes*, bem como de viés político, com uma preocupação explícita com a segurança nacional e o regime instituído, o qual era qualificado, segundo consta nos arts. 2.º e 3.º da nova lei de censura (5.536/68), enquanto *democrático e representativo*. Além dessas normas, vale destacar a importância das leis de segurança nacional no que diz respeito às interdições, tendo em vista que a partir delas foram definidos quais eram os crimes contra a segurança nacional. Nesse aspecto, era considerado crime, sob pena de detenção, quando o cinema fosse utilizado para veicular *propaganda subversiva*. Dessa forma, nos aproximamos do pensamento de Kushnir (2004) quando ela caracteriza toda atuação censória como *sempre política* e, portanto, operando na qualidade de um *ato político*.

Cumpramos ressaltar, ainda, que a censura não atingia somente aos filmes em si, mas também os materiais de propaganda referentes às películas (arts. 10 e 11, do 20.493/46), os empresários de cinema, bem como de outros espaços destinados às diversões públicas (art. 93, do 20.493/46), e os

artistas (Capítulo VIII, do 20.493/46). Tal questão se associa ao que foi mencionado no início deste artigo sobre a relação entre os órgãos de censura e outras estruturas repressivas, pois, segundo Garcia (2019, p. 129), a comunidade de informações considerava que os agentes do SCDP/DCDP “deveriam ser informados e informar não só sobre as obras analisadas ou em análise pela censura e pelos censores, como também sobre atividades políticas e públicas dos envolvidos e, se possível, as privadas ou ‘clandestinas’”. Esse ato de extrapolar as funções que cabia a cada órgão está relacionado ao que Fico (2001) denominou de “complexo ‘segurança e informações’”, em que ambas as dimensões, apesar de funcionarem “segundo normas e objetivos próprios, interagem entre si” (p. 138), garantindo que os órgãos de informações também realizassem *operações de segurança*, isto é, de repressão (p. 92).

Em vista desses cruzamentos/colaborações estratégicos entre diferentes setores que estruturavam o aparato burocrático-militar do regime, recorramos a Berg (2002) ao compreender a censura mediante três categorias: a) a *preventiva*, relacionada à censura prévia; b) a *coercitiva*, referente à repressão quando havia invasão de teatros, espancamentos, ameaças e prisão de artistas; e c) a *punitiva*, considerada um recurso extremo responsável pelo exílio e pelas mortes. Vale ressaltar, por outro lado, a perspectiva do censor Coriolano Fagundes (1974, p. 153) quando pontua que a censura era *eminentemente preventiva*:

Dizemos que os aspectos maléficos do mau espetáculo são potenciais, porque a proibição da censura dá-se antes da primeira apresentação pública da comunicação social. Portanto, os efeitos prejudiciais ao espectador, que lhe forem inerentes, em princípio nunca chegarão a atingir o público, causando-lhes danos.

Ademais, para que uma projeção cinematográfica brasileira pudesse ser exibida no exterior, se fazia necessária a classificação de *Livre para Exportação* (art. 20, do 20.493/46), concedida pelo SCDP, mas que, para tanto, não poderia ser realizado filme com *vistas desprimorosas para o Brasil*; com fotografia malfeita; sem que se recomendasse a arte do Brasil no exterior; ou contivessem *zonas que interessem à defesa e segurança nacionais* (§ 2.º, do art. 37, do 20.493/46). Ou seja, observa-se um cuidado para com a imagem do país construída pelo Estado, a qual se baseava na negação e ocultamento dos problemas políticos, econômicos e sociais, especialmente no que dizia respeito à noção de que havia uma ditadura no Brasil.

Outras categorias classificatórias, além da supracitada e das de idade (art. 14, do 20.493/46), eram emitidas pelo Serviço, tais como a de filme *educativo*, a de filme *recomendado para a juventude* (ou

para crianças) e, tratando-se de produção nacional, a de filme *de boa qualidade* (art. 19, do 20.493/46). No que tange aos certificados liberatórios de censura, destaca-se o fato deles precisarem ser exibidos antes do início da película, de acordo com o art. 20, do 20.493/46. Dessa maneira, havia a existência do *certificado-película* e *certificado-papel* (FAGUNDES, 1974).

Em tal contexto de interdições, de cortes e de liberações, as películas financiadas pelo Estado estavam isentas de censura, de acordo com o parágrafo único do art. 5.º, do 20.493/46, mas, embora comumente liberadas, essas obras também foram cortadas e classificadas de acordo com a idade, como ocorreu com o filme *Toda Nudez Será Castigada* (1972), de Arnaldo Jabor, financiado pela Embrafilme. Além disso, as produções para serem exibidas na televisão eram censuradas de modo mais rigoroso, vide a possibilidade de mais pessoas assistirem aos filmes em casa – lugar no qual era reduzida a atuação censória, especialmente por parte dos fiscais de censura²⁴. Dessa forma, algumas obras só foram liberadas para a televisão depois da ditadura, como *O Conformista* (1970), do cineasta Bernardo Bertolucci, em 1988. Ou, ainda, os processos fílmicos poderiam ser armazenados de maneira que nenhum parecer fosse expedido, mantendo a obra sem liberação, sem análise de censura e, conseqüentemente, sem exibição permitida, como foi o caso de *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias (ALBIN, 2002; PINTO, 2006; LUCAS, 2015a).

Tais episódios, mesmo durante o pós-1985 (recordemos, de igual modo, a censura ao *Je vous salue, Marie* (1985), de Godard, em 1986), demonstram que, embora o contexto concernisse ao do processo de *abertura política*²⁵, iniciado em 1974 sob o governo de Ernesto Geisel (1974-1979), com a existência de um órgão liberalizante como o CSC – a despeito de também interditar obras, como nos lembra Albin (2002) – e da Lei de Anistia (n.º 6.683, de 28 de agosto de 1979), a censura cinematográfica continuava existindo. Assim, antes, durante e após a ditadura, a atuação censória foi uma realidade por meio de diferentes maneiras e por meio do apoio de diversos segmentos civis, o que nos sintoniza à avaliação de Kushnir (2004, p. 35) quando argumenta que tal prática, na qualidade de uma política de Estado, constituiu-se enquanto *um ato de fundação* no Estado brasileiro republicano.

²⁴ Fagundes (1974) realizou uma breve análise de alguns meios de comunicação, precisando, em escala ascendente, quais áreas de entretenimento mereciam mais rigor censório.

²⁵ Sobre esse período, ver Napolitano (2017), Gaspari (2014a; 2014b) e Skidmore (1988).

Considerações finais

Por meio das discussões acima, pontuamos alguns aspectos tocantes ao funcionamento da censura ao cinema no período da ditadura militar, sem, no entanto, nos eximirmos de uma análise para além dos anos 1964-1985, a qual se fez necessária, objetivando uma compreensão não superficial dessa instituição. Nesse sentido, percebemos que o ato de censurar filmes não foi uma invenção criada no período ditatorial, mas que, contrariamente, foi baseada em normas anteriores, as quais datam das primeiras décadas do século XX, adaptando-as e garantindo a legalidade do que, democraticamente, não deveria ser legal. Ademais, desconsideramos uma separação entre censura moral e censura política, vide a proximidade entre ambas, em que o exercício da censura tinha um direcionamento político definido.

Do mesmo modo, essa prática não ficou circunscrita aos órgãos de censura, em que os técnicos de censura e censores agiram sozinhos, tendo em vista que alguns segmentos civis, órgãos de informações e de segurança, além de instituições defensoras do regime intervieram direta e indiretamente no processo de cerceamento da liberdade de expressão, o que nos conduz a outra questão: os objetivos autoritários dos militares não se distanciavam dos anseios de parte da população, sendo, portanto, as relações *militares-civis*, *militares-militares* e *civis-civis* mais complexas do que a dicotomia entre militares comandando, de um lado; e, de outro, população civil obedecendo e/ou resistindo.

Convém mencionar, por fim, que, apesar da Constituição de 1988 haver abolido oficialmente a censura (ver, *e.g.*, inciso IX, do art. 5.º, e o § 2.º, do art. 220), ainda se mantêm presentes as manifestações dessa prática em casos que envolvem filmes, livros e exposições de arte²⁶, sendo as redes sociais uma importante aliada nesse processo. Diante de tal questão, retomamos as ideias de Lucas (2015a, 2015b, 2015c) e de Kushnir (2004), ao pontuarem, respectivamente, a existência de uma *cultura censória* ou *cultura da censura*, para compreendermos que o ato de censurar foi e ainda é uma

²⁶ Alguns exemplos são: 1) “Ancine corta apoio a dois filmes sobre LGBTs; produtores acusam censura”. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/ancine-corta-apoio-a-dois-filmes-sobre-lgbts-produtores-acusam-censura/>.

Acesso em: 27 set. 2019; 2) “Marcelo Crivella manda censurar HQ dos Vingadores na Bienal do Livro, no Rio”.

Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/marcelo-crivella-manda-censurar-gibis-dos-vingadores-na-bienal-do-livro-no-rio.shtml>. Acesso em: 27 set. 2019; e 3) “Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”.

Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 27 set. 2019.

realidade, embora violando a legislação vigente. Assim, se antes verificamos a presença da censura baseada em normas censórias; atualmente, entranhada em nossas práticas sociais e cotidianas, tal expediente ainda subsiste, mas sob um outro enquadramento: não é mais uma política de Estado, institucionalizada, *i.e.*, vigora às margens das atuais estruturas legislativas (brasileira e internacional), alicerçadas nas liberdades de expressão e de pensamento.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Driblando a censura**: de como o cutelo vil incidiu na cultura. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

BARBÉ, Carlos. Golpe de Estado. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (coordenação). **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 545-547.

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

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DARNTON, Robert. O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 7, n. 18, p. 1-22, 1992.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & liberdade de expressão**. São Paulo: Taika, 1974.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 251-286, 2002.

_____. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74. jan./abr. 2017.

_____. **O golpe de 64: momentos decisivos.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FIGUEIREDO, Marcus. A política de coação no Brasil pós-64. *In:* KLEIN, Lucia; FIGUEIREDO, Marcus. **Legitimidade e coação no Brasil pós-64.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978. p. 105-202.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil:** da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. Rio de Janeiro, 2009. (Relatório de pesquisa apresentado ao Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional – PNAP/FBN). Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/producao-intelectual/documentos/censura-costumes-brasil-institucionalizacao>. Acesso em: 5 jun. 2023.

_____. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. **Dimensões**, v. 32, p. 79-110, 2014.

_____. Teatro, censura e “supercensura” na ditadura militar. *In:* FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de (org.). **O palco e o tempo:** estudos de história e historiografia do teatro. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 109-142.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

_____. **A ditadura encurralada.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

HIRSCH, Rene Armand Dreifuss. **1964:** a conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

KLEIN, Lucia. Brasil pós-64: a nova ordem legal e a redefinição das bases de legitimidade. *In:* KLEIN, Lucia; FIGUEIREDO, Marcus F. **Legitimidade e coação no Brasil pós-64.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978. p. 11-103.

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

LUCA, Meize Regina de Lucena. A tessitura dos fios de Ariadne: arquivo e censura cinematográfica no Brasil. **Antíteses**, Londrina, v.8, n. 15, p. 134-153, jan./jun. 2015a.

_____. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. **Projeto História**, São Paulo, n. 52, p. 220-244, jan.-abr. 2015b.

_____. Usos do passado: entre a censura e a representação no cinema brasileiro. **Revista Em Perspectiva**, v. 1, n. 1, p. 7-26, 2015c.

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

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2017.

_____. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001a.

_____. Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, n. 16, p. 149-152, jun. 2001b.

ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. *In*: AARÃO REIS FILHO, D.; RIDENTI, M. S.; MOTTA, R. P. S. (org.). **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 67-75.

PINTO, Leonor Estela Souza. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro**: os anos de ditadura. 2005. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf. Acesso em: 30 maio 2023.

_____. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. *In*: CHAGAS, C. M. F., ROMÃO, José Eduardo E; LEAL, S. A. G. (org.). **Classificação indicativa no Brasil: desafios e perspectivas**. Brasília: Secretaria Nacional de Justiça, 2006. p. 75-94.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Cultura. *In*: AARÃO REIS FILHO, D. (org.). **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 233-283.

SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

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

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 4, n. 10, p. 21-43, 1989.

SPINDEL, Arnaldo. **O que são ditaduras**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

STOPPINO, Mario. Ditadura. *In*: BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 368-379.

TAVARES, José Antônio Giusti. Do autoritarismo populista ao autoritarismo burocrático-militar. *In*: _____. **A estrutura do autoritarismo brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 159-181.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

