

## **CENSURA AO CINEMA BRASILEIRO: INTERDIÇÃO, RESISTÊNCIA E NEGOCIAÇÃO DE SENTIDO**

Antônio Reis-Júnior<sup>1</sup>  
Caio Lamas<sup>2</sup>

**Resumo:** o trabalho tem como objetivo analisar o processo censório da comédia erótica *Os Garotos Virgens de Ipanema*, lançada em 1973. Através de apontamentos a respeito da prática da Censura estatal no contexto brasileiro, além de breve reflexão teórica, pretendemos compreender como a Censura foi capaz de impedir o fluxo de comunicação no caso estudado.

**Palavras-chave:** censura, cinema, pornochanchada, moral, poder.

### **Introdução**

Coibir. Mutilar. Negar a imagem, a fala, o gesto do outro. Impedir ou restringir o livre fluxo da comunicação, da informação e da expressão artística. Este foi o papel desempenhado pela Censura no Brasil.

Para investigar a ação da Censura<sup>3</sup> ao cinema no Brasil, entendida como um ato de interdição à livre expressão, recorreremos a uma documentação presente no Arquivo Nacional, com sede em Brasília, responsável pela preservação dos processos censórios que se constituem hoje como relevante fonte de pesquisa. Por se tratar de uma documentação produzida pelo poder que se manifestou num movimento de interdição aos meios de comunicação de massa e às artes, tais fontes nos trazem aspectos fundamentais da ação restritiva do Estado ao que era chamado genericamente de diversões públicas. Mais que revelar uma política cultural, os processos censórios são testemunhos de uma política de segurança pública ao qual a Divisão de Censura de

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. E-mail: reis\_antonio@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Mestrando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Cristina Costa, com o título *Boca do Lixo e poder: um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada paulista*. E-mail: caiolamas@usp.br

<sup>3</sup> Quando empregarmos o termo **Censura** com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão federal, o DCDP. Quando utilizarmos **censura** com a inicial minúscula, estaremos nos referindo à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição, que nem sempre partem do poder público.



Diversões Públicas (DCDP)<sup>4</sup>, órgão da Polícia Federal que integrou o Ministério da Justiça, foi subordinada durante um longo período que tem como marco sua institucionalização na década de 1920 até 1988, com a promulgação da Constituição que extinguiu<sup>5</sup> a Censura no Brasil.

A DCDP contou no decorrer do tempo com diferentes equipes de técnicos de censura que foram nomeados a partir de indicação política ou concurso público e que atuaram avaliando, no caso do cinema, filmes destinados à exibição pública em todo o Brasil, e mais tarde, na programação televisiva. Constituída como um órgão burocrático e impessoal - que nem sempre atuou a partir de uma regulamentação clara e conhecida - agiu sujeitando os cineastas e seus filmes a um crivo severo que, muitas vezes, inviabilizava a carreira do filme.

Neste movimento de interdição às artes e controle da produção cultural de caráter paternalista, o Estado se arvora o direito de julgar o cinema a partir de critérios nem sempre claros e formalizados, convertendo-se em paladino da moral e defensor da segurança nacional pronto a proteger o público “frágil” e “vulnerável” aos efeitos deletérios dos filmes e de outras manifestações artísticas.

Por se tratar de documentos oficiais, configuram-se como expressões do poder constituído que expõe suas concepções de arte e cultura por meio das interdições que partem do princípio de que o Estado deve defender a sociedade de uma influência perniciosa das diversões públicas. Neste sentido, indicam o que era considerado transgressor da ordem instituída e da segurança pública e nacional que deveria ser zelada pelo Estado.

Após o golpe de Estado de 1964, a Censura passa a ser utilizada como instrumento de uma política persecutória e repressiva transitando do campo das

---

4 A partir de agora vamos nos referir ao órgão apenas pela sigla DCDP.

5 Referimo-nos aqui à extinção do DCDP, órgão público federal que atuou até 1988 no Brasil. No entanto, é possível identificar novas formas de censura após a Constituição, mais difusas e menos identificadas com o Estado, sobretudo a chamada censura privatizada, quando instituições privadas – sobretudo os meios de comunicação - não permitem o livre fluxo de informações e a veiculação de certas opiniões e interpretações de fatos, recorrendo até ao desligamento de profissionais de comunicação que agem em dissonância com a política editorial desses meios.



diversões públicas para o campo político. Segundo Pinto (2006), durante os anos de 1967 e 1968, ocorreu um processo gradativo de militarização do serviço de censura, com a reorganização de seus quadros funcionais e o controle do órgão sendo transferido para militares de alta patente. Uma preocupação maior também é dada à formação dos censores, que passam obrigatoriamente a portar um diploma de nível superior (FAGUNDES, 1974). A formação dos censores se tornou cada vez mais foco de atenção do órgão, que segundo a autora, oferece o primeiro curso que se tem registro de formação de censores em março de 1972. Em 1973, a SCDP passou a chamar-se Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), coroando assim a reformulação do órgão estatal (MARTINS, 2008). Paralelamente, os produtores e diretores de cinema enfrentavam um caminho burocrático, registrado nos processos de censura ao cinema, disponíveis, além do Arquivo Nacional, no projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988*<sup>6</sup>.

Mesmo destacando seu caráter persecutório após março de 1964 e, ao contrário do que é considerado pelo senso comum, a Censura no Brasil - aliada inúmeras vezes aos setores mais conservadores e obscurantistas da sociedade - agiu de forma contundente também nos períodos democráticos, como atestam os estudos realizados no Arquivo Miroel Silveira<sup>7</sup> da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo.

Para além de sua burocratização no contexto brasileiro, entendemos que refletir a respeito da censura exige a explicitação de alguns dos pressupostos teóricos que norteiam nossa pesquisa. Nesse sentido, o escritor sul-africano Coetzee (1996), ganhador do prêmio Nobel de literatura em 2003 e professor de literatura da Universidade da Cidade do Cabo, entende que o gesto punitivo da censura tem sua

---

6 O projeto, coordenado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, disponibiliza gratuitamente documentos relativos a 444 filmes brasileiros, incluindo aí os processos de censura completos, notícias de jornal e arquivos do DEOPS. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 04 mar. 2012.

7 O Arquivo Miroel Silveira é composto de documentação de censura prévia ao teatro em São Paulo de 1930 a 1970. A análise dos processos censórios do arquivo tem mostrado que na década de 1950 houve expressiva quantidade de peças cortadas ou vetadas. Importantes estudos, referentes tanto à censura teatral como à cinematográfica, apontam as raízes históricas desta censura em períodos anteriores, como o de Cristina Costa (2006). Nele, a autora argumenta que a repressão a opiniões divergentes já estava presente desde o período colonial, através dos processos inquisitoriais.



origem no sentimento de ofensa. E esse sentimento, nos termos do autor, de um lado trata-se de um estado mental que radica na incapacidade do autoquestionamento; de outro, é resultado direto da ameaça ao poder: não só se ofendem aqueles que se encontram em situação de debilidade ou subordinação, mas sobretudo aqueles que têm o pressentimento ou a experiência de serem privados de poder.

Entretanto, de acordo com a nossa perspectiva teórica, a manutenção do poder não implica necessariamente em sua atuação através da força, mas também em uma relação contínua e mutável de consenso, negociação de sentido entre dominantes e dominados. O que implica, segundo o filósofo Michel Foucault (1979), em pensar o poder como uma *relação de força*, procedimentos estratégicos desenvolvidos em uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação.

Dessa forma, pensamos a censura inserida justamente nesse jogo, como mecanismo desse poder exercido, que enfrenta seus adversários por meio de diferentes relações de força entre agentes sociais, ao mesmo tempo negociando mecanismos em certas instâncias de seu exercício. É dentro desse quadro que ela atua sobre as divergências à ideologia dominante, especialmente nas sociedades modernas, negando e encobertando as diferenças e desigualdades sociais, fundamentalmente no campo simbólico, na esfera das representações. Segundo Coetzee quando falamos de censura, referimo-nos a um mecanismo de poder que se situa dentro de uma guerra de representações ideológicas. Segundo o autor, se uma representação é considerada perigosa ou ofensiva, portanto censurável, uma *contra representação* se torna necessária para ocultá-la. Não basta assim pensarmos no simples ato de proibição que a censura impõe: temos que também refletir qual é a *contra representação* que está oculta no ato da interdição completa ou parcial de uma representação.

Neste artigo, pretendemos realizar a análise de um processo censório, referente ao filme *Os Garotos Virgens de Ipanema* (1973), com direção de Osvaldo de Oliveira, em que se encontram registrados importantes documentos da prática censória e da relação entre produtores cinematográficos e a Censura Federal.



*Os Garotos Virgens de Ipanema*

O filme faz parte do “gênero” cinematográfico denominado pornochanchada, cuja denominação, segundo consta em Abreu (2006), já circulava na imprensa no ano de lançamento do filme, e agregava o prefixo porno – sugerindo conter pornografia – ao vocábulo chanchada, conceito que definia produto de mal acabamento e alcance popular. Sua origem, na realidade, provém de comédias eróticas já em produção desde meados da década de 1960, geralmente concentradas no Rio de Janeiro, conciliando demandas surgidas no campo do comportamento e dos costumes com influências dos espetáculos mambembes, dos circos e do teatro de revista<sup>8</sup>.

Em meio à resposta significativa de público desses filmes<sup>9</sup>, a produção nacional calcada no erotismo, indiscriminadamente denominada de pornochanchada<sup>10</sup>, passou não só a circular cada vez mais ostensivamente no mercado de exibição, como a ter que lidar com a revolta cada vez mais recorrente de setores da população que, a despeito do sucesso econômico das produções eróticas nacionais, acusavam-nas de ruir a moral e a família brasileira, solapar as bases da sociedade, incentivar o aumento da criminalidade e a disseminação do ódio generalizado (SIMÕES, 1999).

É importante constatar que o filme *Os Garotos Virgens de Ipanema* tem uma dramaturgia típica das primeiras comédias eróticas cariocas<sup>11</sup>. O enredo gira em torno das descobertas sexuais do jovem Danilo, de 15 anos, e da ausência de diálogo entre ele e seu pai, Guido Trombetta (com duas letras *t*, como ele sempre gosta de frisar), que, sem saber como abordar o tema da sexualidade com seu filho, imagina persistentemente

<sup>8</sup> Alguns exemplos de títulos cariocas lançados nessa época: *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966); *As cariocas* (Fernando de Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, 1966); *Garota de Ipanema* (Leon Hirzman, 1967); *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967); *Adulterio à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969); *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969); entre outros títulos.

<sup>9</sup> A década de 1970 foi tão promissora em termos de produção para o cinema brasileiro que este chegou a ocupar 29% do mercado cinematográfico em 1979, com 104 filmes lançados, segundo consta em quadro apresentado por Ortiz Ramos (1983).

<sup>10</sup> O termo é empregado de maneira tão indiscriminada que leva pesquisadores como Abreu (2006) a denominarem pornochanchada como um *abrigo* de gêneros, cujo único critério básico de inclusão de filmes era o desenvolvimento de roteiros e enredos que abordassem de forma enfática situações eróticas e exposições das formas femininas.

<sup>11</sup> Orbitando em torno de jogos maliciosos, do burlesco, da conquista e performance dos atores, da oposição entre os gêneros masculino e feminino, além de um humor marcado pela ambiguidade e pelo duplo sentido.



que ele é homossexual. Acontece que, longe disso, Danilo busca ao longo de toda a trama ter algum contato íntimo com uma mulher, passando por todos os tipos de peripécias e dificuldades.

A construção de um mundo sob a ótica masculina passa por closes generosos de nádegas e de outras partes do corpo feminino, seja nas mulheres que se bronzem na praia, na secretária de Guido, sempre de minissaia e decotes provocantes, na empregada doméstica que é espiada enquanto toma banho ou na vizinha que é observada enquanto nada na piscina. Um pouco das travessuras e de um ambiente de socialização masculino é colocado em cena, especialmente entre Danilo e seu primo, Larry, que é chamado por Guido para tentar “regenerar” o jovem rapaz. É interessante notar que, pelo voyeurismo de certas cenas e pelo fato de Guido não ter acesso às experiências do filho, certo clima de *segredo* é compartilhado com o espectador, o único a saber que Danilo não é homossexual, segredo este que acaba revelado ao pai que o flagra durante uma relação sexual com sua secretária. Nota-se que, apesar de ter consciência no final de que seu filho é um “verdadeiro Trombetta”, a falta de diálogo entre pai e filho permanece sem solução, fato que, como veremos adiante, incomodou alguns censores. Tudo isso de forma a buscar o entretenimento: *Os Garotos Virgens de Ipanema* é um filme de propósitos nitidamente comerciais, seguindo convenções do gênero da comédia erótica e buscando um apelo de público na exposição do corpo feminino.

O longa-metragem foi realizado pela Servicine, uma das produtoras mais reconhecidas da Boca do Lixo<sup>12</sup> por uma produção em larga escala. Seus donos, Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, já tinham se conhecido na finada Maristela, um dos grandes estúdios paulistas da década de 1950, apesar de terem formações completamente diferentes. Galante começou na Maristela como faxineiro, depois trabalhou como eletricitista e por fim exerceu a função de auxiliar de câmera. Tinha uma impressionante sensibilidade comercial, comprovada pelo baixo custo de suas produções. Sternheim (2005) chega a destacar como os filmes produzidos por Galante

---

<sup>12</sup> *Boca do Lixo* designava um pólo de produção cinematográfica, localizado nas ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões e dos Andradas, bairro da Luz, próximo ao centro de São Paulo, principal responsável pela produção das pornochanchadas, especialmente a partir da segunda metade da década de 1970 (ABREU, 2006).





economizavam no aproveitamento de negativo – o item mais caro da produção – a ponto de cada cena poder ser rodada em média só duas vezes e meia.

Feitas considerações a respeito dos produtores e do enredo, passaremos à análise do processo censório do filme.

Nele, além dos pareceres dos censores que liberavam e proibiam as obras a partir de uma justificativa moral, política, ou de outra natureza, há também uma diversidade de documentos reunidos num conjunto amplo: registro do filme no Instituto Nacional de Cinema (INC)<sup>13</sup>; pareceres dos censores com análise dos filmes e, em alguns casos, sugestão de cortes e indicação de faixa etária desejável para o público; pedidos de revisão ou reconsideração da proibição por parte da produtora cinematográfica ou de sua representante; autos de apreensão de filmes em exibição nas salas de cinema realizados por fiscais da censura, entre outros documentos.

A partir da análise dos documentos censórios, interessa-nos compreender neste artigo, as motivações da censura, seu *modus operandi* e a lógica (ou sua ausência) no controle da produção cultural e, em particular, do cinema nacional.

Há diversas instituições e sujeitos históricos presentes nos documentos que compõem os processos, cujas vozes se manifestam por meio da documentação: os censores, que ocupam lugares diferentes de poder na escala hierárquica que constitui a Censura; os produtores e diretores dos filmes, bem como seus representantes; os fiscais que verificam se as decisões da censura estão sendo cumpridas durante a exibição pública dos filmes; em alguns casos, o próprio ministro da justiça que, uma vez acionado, deve sentenciar a decisão por liberação ou proibição da obra.

O processo reúne um conjunto de documentos organizados pela censura de 1973 até 1982, ano em que foi encerrado. Desta forma, abrange um período extenso durante a Ditadura Militar (1964-1985) iniciando no governo Médici (1969-1974), período marcado pela vigência do AI-5 e pelo recrudescimento da repressão, passando pelos Geisel (1975-1979) e Figueiredo (1979-1985), já no período de abertura política, lenta e

---

13 O Instituto Nacional do Cinema foi uma autarquia federal responsável pela legislação, fomento e fiscalização das atividades cinematográficas criada via decreto em 1966 e que, entre outras medidas, foi responsável pelo estabelecimento da obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro em 1967, em uma quantidade de 56 dias anuais, os quais foram distribuídos para 14 dias por bimestre (ABREU, 2006)



gradual como preconizada por Golbery, culminando com a redemocratização na segunda metade dos anos de 1980.

O filme em questão foi examinado pela DCDP, sendo a primeira vez, em abril de 1973 quando então foi liberado para um público maior de 18 anos com cortes. De posse do certificado de censura, entrou no circuito exibidor em quase todo o território nacional. No mês de junho deste mesmo ano, houve solicitação para reexame de alguns filmes entre os quais estavam *Os Garotos Virgens de Ipanema*. Neste reexame, a nova equipe de técnicos da Censura foi contrária à liberação do filme, mesmo com os vetos aceitos pelos produtores, e a impropriedade de 18 anos da avaliação anterior. Assim, através de uma portaria de agosto de 1973, o Diretor-Geral do DCDP proibiu a exibição pública do filme em todo território nacional.

Neste ínterim, houve uma apreensão do *trailer*<sup>14</sup> do filme pelos fiscais do DCDP no Rio de Janeiro, registrado em auto de apreensão datado de 25 de junho de 1973. Embora a documentação não explicita a motivação da apreensão, podemos inferir que tal iniciativa se deu possivelmente pela exibição do *trailer* sem os cortes propostos pela censura, sendo autuado como infrator, neste caso, o proprietário da sala exibidora que veiculou a película.

Após a proibição, a representante da Servicine, a empresa Eletrofilmes Representações, com sede em Brasília, apresentou recurso na tentativa de acabar com a interdição, que foi indeferido pela Censura. Cabe lembrar que, entre abril e maio de 1973, o filme, de posse do certificado de censura que o liberou, entrou no circuito exibidor, arrebatando um público expressivo de 547.454 espectadores.

Num esforço sem precedentes de liberação da obra, a Servicine apresentou, em 4 de setembro de 1973 ao diretor da DCDP, o general Antônio Bandeira, novo pedido de liberação do filme sugerindo 26 cortes efetuados pelos próprios produtores, Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, alterando inclusive, o título da obra, que passaria a se

---

14 O auto de apreensão da “Seção de fiscalização da Turma de Censura de Diversões públicas da Delegacia Regional da Polícia Federal na Guanabara” indica que o *trailer* foi apreendido na ocasião descrita. Contudo, outros documentos que compõem o processo atestam que, além do *trailer*, o filme também foi apreendido e suas cópias recolhidas do circuito exibidor.





chamar *Os Garotos de Ipanema*<sup>15</sup>. Mesmo com o aparente movimento de autocensura<sup>16</sup>, quando os próprios produtores mutilam a obra com vistas à liberação, novamente o pedido foi denegado.

Nos meses subsequentes a junho de 1974, os representantes do filme se mobilizaram e pediram insistentemente através das vias legais a revogação da decisão de interdição, apelando ao próprio Ministro da Justiça para um reexame da película que, no entanto, manteve o veto à obra. Proibição esta que se manteve até 6 de dezembro de 1979, quando finalmente o filme foi liberado para exibição no cinema pelo recém-criado Conselho Superior de Censura (CSC)<sup>17</sup>.

A “saga” para liberação de *Os Garotos Virgens de Ipanema*, contudo, não havia acabado, pois em novo parecer expedido pelo DCDP em Brasília de 13 de julho de 1982, atendendo à solicitação feita pelos produtores para exibição do filme na programação televisiva, a censura propôs que se mantivesse o veto para exibição na TV. Neste documento, o DCDP questiona a competência do CSC em liberar o filme para TV, alegando que o órgão está numa instância inferior ao Ministro da Justiça, não tendo, portanto, competência jurídica para autorizar a liberação. Desta forma, o veto é mantido para a TV registrado no último documento do DCDP, datado de 21 de julho de 1982, que compõe este complexo processo censório que ora examinamos.

Como a Censura justificou o veto ao filme *Os Garotos Virgens de Ipanema*?

O primeiro documento deste processo é um anexo do certificado de censura de 1973 com os cortes indicados, já que os primeiros pareceres foram suprimidos da

15 A supressão da palavra “virgens” exclui do título a conotação erótica e a alusão ao sexo e, para os censores, consequentemente, a obscenidade, que tanto incômodo provocou na Censura Federal.

16 O termo autocensura refere-se a um fenômeno observável na prática cinematográfica em que os cineastas ou produtores, por medo de represálias e interdição da obra, internalizam as exigências de cortes da censura e evitam diálogos, gestos e imagens que possivelmente seriam cortadas. No caso descrito no texto, referir-se à autocensura é controverso, pois os produtores do filme propuseram 26 cortes na película após a proibição, numa tentativa de liberação da obra. Ou seja, a iniciativa dos cortes não esteve presente no processo de criação do filme, e veio somente como uma reação dos produtores na negociação com a DCDP. A despeito dessa controvérsia, optamos por manter o termo neste caso.

17 De acordo com Inimá Simões, “o projeto de regulamentação do Conselho Superior de Censura, que Petrônio Portella leva ao presidente Figueiredo em junho de 1979, prevê que o órgão vai examinar em grau de recurso as proibições impostas, ainda que acima dele permaneça a instância última nas mãos do ministro da justiça. O Conselho tem também caráter normativo, uma vez que pode elaborar critérios para o exercício censório e até discutir o conjunto da legislação.” (Simões, 1999, p.222)



documentação. É este o documento que liberou a película com cortes e impropriedade de 18 anos, e que indicava a exclusão de 3 cenas, como destacamos logo abaixo:

No “trailer” devem ser cortadas uma cena dos dois jovens masturbando-se no quarto, enquanto vem uma jovem tomar banho com os seios nus numa piscina próxima; e a expressão “sifu”, que consta na narração, na sua parte final.

No filme devem ser igualmente cortadas a cena de masturbação / (2 rolo) e diminuída a cena da massagem e do ato sexual (5 rolo).

Este primeiro documento, assinado pelo Chefe do Serviço de Censura e pelo seu superior hierárquico, o diretor da DCDP, já nos revelam elementos importantes para compreendermos a ação da censura e suas motivações.

Neste caso, há uma censura moral que não tolera o sexo na tela, tampouco a masturbação e a nudez, embora tais imagens sejam mostradas de forma discreta, não explícita, bem como a expressão “sifu” considerada como linguagem de baixo calão, vulgar, frequentemente proibida pela Censura, que não tolerava a presença de palavrões e palavras dúbias com conotação sexual.

Ao exigir que se “diminua” a cena da massagem preliminar ao ato sexual, os censores revelam a ausência de critérios objetivos, formalizados e precisos para os cortes, pois não há indicações claras neste caso, do que e do quanto deve ser diminuído na cena. Da mesma forma, quando qualifica o sexo como “exagerado” no filme, não esclarece o significado da expressão.

Tal ausência de critérios formalizados e precisos<sup>18</sup> trazia ao cineasta ou produtor uma insegurança no momento da realização do filme, pois os limites definidos pela Censura nem sempre eram identificáveis. Afinal, o que podia ser mostrado na tela? Como representar o ato sexual sem que fosse considerado como uma cena obscena a ponto de ser proibida? O que deveria “estar fora da cena”<sup>19</sup>? Como enquadrar o corpo dos personagens? Em que contexto e de que maneira a nudez<sup>20</sup> pode ser mostrada?

<sup>18</sup> Como exemplo de ausência de critérios precisos, transcrevemos os oito itens que definiam o que deveria ser proibido nos filmes, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas: qualquer ofensa ao decoro público; cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes; divulgação ou indução aos maus costumes; incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com os povos; elementos ofensivos às coletividades e às religiões; imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas (SIMÕES, 1999, p.26)

<sup>19</sup> A dicotomia “fora da cena” e “dentro da cena” remete ao conceito de *obsceno*, presente no trabalho do médico e psicólogo Havelock Ellis: obsceno seria algo ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta na vida cotidiana. Aquilo que se esconde.” (MONTGOMERY HYDE apud ABREU, 1996, p. 18) Portanto, colocar em cena algo que deveria estar fora dela, através da transgressão passa a ser encarado



Tais indagações nos sugerem também perguntas mais amplas. Com qual padrão de moralidade a censura opera? Cumprindo uma função normativa, o que pode ser considerado fora da norma?

Portanto, a regulamentação implícita e vaga da censura colocava os cineastas em situação delicada, sem a existência de um documento público norteador e preciso da criação artística e que explicitasse claramente os limites desejáveis pelos técnicos censores.

Em 17 de julho de 1973, três técnicos de censura, nomeados para examinar o filme em questão, deram seu parecer decidindo de forma consensual pela proibição da exibição pública do filme. Uma análise detida destes três pareceres também nos traz elementos importantes sobre a ação censória.

Os censores avaliaram o filme a partir de categorias pré-estabelecidas: cenas, época, linguagem, personagem, mensagem, enredo, cortes e um parecer conclusivo. Chama a atenção o emprego de termos idênticos usados pelos três técnicos ao examinar o filme: a presença de cenas “excitantes” e “libidinosas”; a linguagem “picante” e “maliciosa”; o tema “psicológico”, o que nos permite inferir que consultassem algum documento da Divisão de Diversões Públicas, como um manual<sup>21</sup>, que orientasse a redação de seus pareceres. Em sua conclusão, o primeiro censor sentenciava:

Nos termos em que se apresenta o presente filme acompanhados das cenas mais excitantes, depravantes, desrespeitosas, pornográficas, imorais, torna-se imprudência e verdadeiro contra senso a sua apresentação para um público despreparado, muito embora, não se possa negar que são fatos que existem na realidade nos cantos de nossas cidades. Conforme o decreto nº 20.493/46, artigo 41, letras a, c, opino pela **NÃO LIBERAÇÃO**.

Em defesa do “público despreparado”, “desavisado” - termos recorrentes nos pareceres - sem discernimento e, portanto, vulnerável à excitação que emana do filme, suscetível à imoralidade representada na tela, é que o censor, como guardião de uma moral conservadora, coloca-se como um mediador entre os cineastas e o público, justificando o veto proposto em nome da sociedade e dizendo representá-la.

---

como elemento estrutural do obsceno. Como espaço do proibido, do interdito, a pornochanchada seria obscena na medida em que tem a transgressão sexual como sua matéria prima, experimentando transitar entre o limite do aceito e o não aceito.

20 Para a censura, era inadmissível a presença de órgãos genitais e pêlos pubianos na tela, assim como a homossexualidade e a presença de mulheres sexualmente ativas presente em outros filmes, imagens vetadas de forma recorrente pela censura.

21 Embora não tenhamos acesso a esses documentos, sabemos que haviam manuais empregados em cursos para formação de censores promovidos pelo DCDP.



Além da proibição da obra em razão de uma suposta influência perniciosa, o que se deduz também de sua fala é o interesse em reprimir o desejo do público, a excitação provocada pelo filme que pode induzir a comportamentos “lascivos”, “perversos” e “depravados”. Neste sentido é que identificamos claramente nos pareceres a concepção de que o cinema deveria apresentar tão somente uma visão idealizada da sociedade, deveria ser portador de mensagens edificantes, retratar na tela como a sociedade deveria ser, embora reconheça que no filme estão representados “fatos que existem na realidade nos cantos de nossas cidades”.

Essa tensão entre realismo e idealismo<sup>22</sup> aparece invariavelmente nas entrelinhas dos pareceres, definindo claramente que nos filmes “o mal só pode ser mostrado na sua nefasta consequência” (SIMÕES, 1999, p.52) e, portanto, os personagens cruéis e portadores de valores indesejáveis devem obrigatoriamente se regenerar ou serem punidos ao final da trama. Assim, tanto os censores quanto os setores mais conservadores da sociedade, concebem o cinema – e isso vale também para o teatro e outras artes – com uma função educativa, normatizadora, formador de bons valores e comportamentos, que “estimule bons sentimentos no público” (COSTA, 2006, p.146), que sejam instrutivos e que, finalmente, representem na tela a idealização da vida social.

Da mesma forma, o segundo censor, ao apontar uma mensagem negativa do filme “levando-se em consideração o total alheamento dos pais pelos verdadeiros problemas dos filhos”, demonstra desagrado com um modelo de família não desejável. Contrariamente, em parecer posterior de 12 de julho de 1982, presente neste mesmo processo, outro censor vê uma mensagem positiva no mesmo filme, justamente por entender que a obra “mostra que o excesso de preocupação (do pai que teme a homossexualidade do filho) pode gerar fantasias que somente servirão para prejudicar o relacionamento pai/filho”, servindo assim como mensagem edificante ao espectador. Nada mais claro para demonstrar a vagueza dos critérios, deixando ambiguidades e lacunas que oscilavam de acordo com a conjuntura política em que o filme era submetido à Censura.

Estas contradições da Censura são recorrentes, bem como a ambiguidade de seus julgamentos que identificam com frequência a ofensa, o ultraje e o desrespeito dos cineastas que, ao representar valores condenáveis em suas obras, são acusados de corromper valores

---

22 Este tema é discutido por Cristina Costa no artigo “A censura revelada pelo arquivo Miroel Silveira” presente no livro **Teatro, Comunicação e Censura. Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena Escola de Comunicações e Artes da USP**, outubro de 2006. Editora Terceira Margem e FAPESP, São Paulo, 2006.



sociais “indiscutíveis” e que devem, portanto, se sujeitar às exigências da censura em seu esforço de “profilaxia moral”.

Um documento de extrema importância neste processo é uma carta de autoria de Alfredo Palácios, endereçada diretamente ao Chefe do Departamento de Polícia Federal, em que ele apresenta argumentos convincentes para a liberação da obra a partir da análise que faz da posição do cinema nacional no mercado brasileiro, em oposição ao filme estrangeiro. Ao relatar as dificuldades que ele mesmo enfrentava no cinema brasileiro, “na angustiante disputa de espectadores para seus filmes, na esperança de verem suas dívidas resgatadas e as possibilidades de reinvestimento em outros filmes”, Palácios dá uma prova incontestável do poder que a Censura tinha de subjugar os produtores, ao formular um discurso laudatório como vemos no fragmento da carta transcrito abaixo:

O Brasil ingressa corajosamente numa era de desenvolvimento, bandeira empunhada por todos os brasileiros, de todos os quadrantes, das mais diferentes profissões, numa hora dramática de união e conjugação de esforços, e de nossa parte, da produção cinematográfica, há a consolidada promessa de que contra todos os obstáculos, atendendo ao apelo comum, haverá de ser implantada a indústria do cinema (...).

É aqui que podemos observar o paradoxo do Estado censor: fomentar e ao mesmo tempo proibir. Em 1973, as políticas de Estado para fomento e regulação do mercado cinematográfico, que estavam sob controle da Embrafilme e em especial do INC, procuravam estimular a produção de cinema e garantir reserva de mercado para o filme nacional, ao mesmo tempo em que a Censura atuava restringindo a exibição e criando, assim, sérios entraves ao desenvolvimento da indústria e da comercialização dos filmes.

### **Considerações Finais**

Embora o Estado tivesse de fato o poder para impedir a carreira comercial de um filme, esse poder se legitimava com apoio de setores conservadores da sociedade. Tanto é que Palácios destaca, em sua correspondência ao Chefe do Departamento de Polícia Federal, “as reclamações que V.Excia. tem recebido contra nosso filme” e a “contrapartida da afluência de público ao mesmo”. Trata-se da *capilaridade* do poder se manifestando, resultante do sentimento de ofensa e repulsa que esses filmes faziam manifestar entre diversos setores da população, como destacamos anteriormente na parte referente à pornochanchada.



Ainda que haja uma coerência política em sua ação de interdição<sup>23</sup>, a análise do processo censório do filme *Os Garotos Virgens de Ipanema* revelou que tal ação era contraditória, oscilando entre a liberação com restrições e o veto completo ao filme. No contexto estudado - a gestão do General Médici (1969 – 1974) - mesmo com certificado válido, um reexame poderia ser requerido pelos técnicos da censura em razão do surgimento de denúncias da sociedade ou por mudanças na conjuntura política.

Dessa forma, muitas foram as *contra representações* da pornochanchada encontradas ao longo da análise do processo censório, seja nos pareceres dos censores, com a idealização da vida social e da família, seja nos setores ofendidos da sociedade civil, que se viam no direito de impedir a exibição de um filme em nome de princípios moralistas. Na *guerra de representações*, *Os Garotos Virgens de Ipanema* perdeu para a Censura, que só permitiria sua liberação a partir do início das atividades do Conselho Superior de Censura<sup>24</sup>.

Nota-se que todos os mecanismos de poder da Censura foram gerados, nesse caso, por um filme sem grandes pretensões críticas – um enredo que procurava unicamente entreter o espectador e, com isso, faturar bilheteria. O envolvimento do Chefe do Departamento de Polícia Federal, e até mesmo do Ministro da Justiça, parece-nos, entretanto, um indicativo de que, impedir ou restringir o contato do público com certas representações não era um passatempo dos militares, tratava-se, efetivamente, de um movimento de coerção ideológica.

Na *guerra de representações* entre produtores e técnicos da Censura, marcada pela arbitrariedade, o contato do filme com o público e, portanto, o livre fluxo da comunicação, foi obliterado pelo Estado. Entretanto, a despeito dos vetos e proibições, inúmeras produtoras de cinema da Boca do Lixo realizaram um ideal caro ao cinema brasileiro que foi a conquista do mercado e a formação de um público de massa ávido por assistir aos filmes, como atestam as expressivas bilheterias do período estudado.

### Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

---

<sup>23</sup> Leonor Souza Pinto (2006) entende que, apesar do senso comum atribuir à censura o defeito de ser “burra” e incompetente a ponto de deixar certas manifestações passarem por seu crivo, ela foi na realidade um mecanismo altamente eficiente e racional, essencial para a estruturação e a sustentação do regime, especialmente na censura aos filmes brasileiros durante o período militar.

<sup>24</sup> É importante salientar que o veto desse filme se configura como uma exceção na relação entre Censura e pornochanchada, pois na maioria das vezes, as produções da Boca do Lixo sofriam com cortes e restrições a menores de 18 anos, sendo raramente proibidas na íntegra.





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

COETZEE, J.M. **Contra la censura**: ensayos sobre la pasión por silenciar. Barcelona: Debolsillo, 2008.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

\_\_\_\_\_. Teatro, comunicação e censura. **Anais do Seminário Internacional A Censura em Cena** Escola de Comunicações e Artes da USP, outubro de 2006.

FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetórias no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MARTINS, William de Souza Nunes. As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro: 1970-1980. **Revista IBEROAMERICA global**. Vol. 1, N° 1, p. 29-42, fev. 2008.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**, 2006. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 28/março/2012.

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

\_\_\_\_\_. O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

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

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005.

