

Produzindo no Escuro:
políticas para a indústria cinematográfica e o papel da censura (1964 – 1988)

William Martins

A chegada do cinema ao Brasil no final do século XIX foi um grande acontecimento. Os jornais do Rio de Janeiro saudaram o novo invento que havia sido instalado na rua do Ouvidor em 1897. No Brasil e no mundo, o cinema atraía centenas de pessoas às salas de exibição. A sétima arte acabou por se tornar uma forma de entretenimento que, em pouco tempo, passou a movimentar uma grande indústria e o filme se tornou um produto transnacional, chegando a diferentes partes do mundo.ⁱ

Embora em fins do século XIX já existissem no Rio de Janeiro alguns produtores de filmes, o apoio do Estado brasileiro para o cinema nacional deu-se a partir da década de 1930, primeiramente com a obrigatoriedade de os cinemas exibirem, no mínimo, um filme nacional por ano.ⁱⁱ Após esta lei, os decretos foram se seguindo, aumentando cada vez mais a obrigatoriedade dos filmes brasileiros nas salas de cinema.ⁱⁱⁱ Entrementes, até a década de 1960, a atuação governamental se limitava a um papel de legislação.^{iv} Foi só a partir de meados dos anos 1960 que várias agências governamentais federais foram criadas com o intuito de garantir uma política para o cinema nacional, com investimentos estatais na produção e distribuição dos filmes.

De fato, houve no período do governo militar a criação de organismos institucionais que favoreceram a indústria cinematográfica. Sem dúvida, o de maior notoriedade foi a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969. Ela era uma empresa de economia mista sob o controle acionário do governo. O texto do decreto de criação da empresa dizia que o objetivo era o de distribuição de filmes brasileiros no exterior e a realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do cinema

nacional. A Embrafilme trabalharia em cooperação com o Instituto Nacional de Cinema (INC), podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atuação.^v

A empresa, que estava diretamente ligada ao Ministério da Educação, havia sido criada pelo governo federal para a difusão dos valores nacionais em suas produções. O INC, com o qual a Embrafilme deveria trabalhar em cooperação, foi criado pouco tempo antes, em 1966, e tinha como objetivo formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, além da tarefa de desenvolver a indústria cinematográfica brasileira, promover o fomento cultural e o cinema brasileiro no exterior.^{vi} Por serem as atividades bastante correlatas, a Embrafilme acabou incorporando o INC em 1975, aumentando o seu capital social.

Ainda na década de 1970, o Estado criou mais uma instituição ligada ao cinema, o CONCINE (Conselho Nacional de Cinema). Este órgão, também ligado ao Ministério da Educação, tinha como objetivo precípuo a orientação normativa e fiscalização das atividades relativas ao cinema no país.^{vii}

Devido ao apoio estatal, as décadas de 1960 e 70 foram privilegiadas para a indústria cinematográfica brasileira. Esta indústria se consolidou tendo à frente a Embrafilme, que produziu, co-produziu e distribuiu diversos filmes.^{viii} Se, por um lado, o governo apoiava a produção cinematográfica, por outro, porém, intensificou a censura no mesmo período vetando em parte ou integralmente os próprios filmes que financiava.^{ix}

A questão do financiamento *versus* censura foi discutida largamente na imprensa, principalmente a partir do final da década de 1970.^x Mas quem melhor resumiu os embates foi Celso Amorim^{xi} que, em 1979, como diretor-geral da Embrafilme, no simpósio sobre censura ocorrido no Congresso Nacional, foi categórico ao dizer que a Embrafilme “não [exercia] qualquer função ou atividade diretamente relacionada com a censura”^{xii} e que a empresa limitava-se

a verificar a capacidade técnica e profissional dos realizadores, dos produtores; a verificar se o projeto [estaria] tecnicamente bem desenvolvido; a ver se ele [teria] potencialidade artística, cultural ou econômica que [justificasse] uma participação do Estado.^{xiii}

Essa pequena citação consegue expressar uma questão que esteve presente nas discussões desde a criação da Embrafilme até o fim da censura em 1988. Deveria uma empresa estatal financiar filmes que o próprio Estado posteriormente iria censurar? Essa aparente dicotomia levava um certo mal-estar aos censores por estarem censurando os filmes que eram financiados pelo Estado.

Sem dúvida a censura exerceu um papel cerceador, intimidando artistas e regulando o que a sociedade deveria assistir. Ainda assim, no período vários movimentos criativos surgiram, como o Cinema Novo, o Cinema Marginal, os teatros Oficina e Arena e o Tropicalismo.^{xiv} O desenrolar da produção cultural brasileira pós-1968 foi calcado em bases complexas que não estão cingidas simplesmente à atuação censória, mas envolvem, dentre outros fatores, um contínuo processo de consolidação da indústria cultural, no qual o Estado usou mecanismos sofisticados, que não a repressão direta, para se fazer presente no campo das manifestações artísticas.

Como é consabido, a censura não foi criada pelo regime militar. As primeiras leis em âmbito federal para a censura cinematográfica datam de 1932 e foram aperfeiçoadas quando da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939.^{xv} Com o regime militar, houve uma adaptação da censura existente aos padrões políticos e morais daquele momento, tendo também havido uma gradual profissionalização do aparelho censório, principalmente a partir da década de 1970.^{xvi} Um exemplo ilustrativo deste processo foi o aumento das exigências para preencher o cargo de censor federal. Para ocupar a profissão o candidato deveria possuir curso universitário e ser aprovado em um

concurso público, além da obrigatoriedade de freqüentar cursos ministrados por pessoas contratadas pela censura com o intuito de que houvesse uma uniformização dos cortes feitos pelos diferentes censores. Em entrevista concedida a revista *Veja*, a ex-censora Yeda Lúcia Neto Campos, formada em jornalismo, afirmava que achava a profissão importante para o país e, além disso propiciava a ela a oportunidade de estar sempre atualizada. Como exemplo, a entrevistada disse que para poder efetuar os cortes no filme *Cabeças Cortadas*, de Glauber Rocha, estudou toda a filmografia do cineasta.^{xvii}

Em 1966, a censura foi centralizada em Brasília, na DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), que era subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP),^{xviii} passando a ser o órgão responsável pela censura de diversões no país e funcionou até o ano de 1988, quando da promulgação da nova Constituição, segundo a qual a censura de diversões públicas passou para o âmbito do Ministério da Educação, adquirindo um caráter de classificação etária.^{xix}

É importante relacionar essas entidades que, embora representassem o mesmo Estado, estavam por vezes em lados opostos negociando entre si.^{xx} Alguns momentos desta negociação merecem ser destacados como, por exemplo, a liberação da pornochanchada, atingindo os que advogavam pela moral e os bons costumes no início dos anos 1970.

Cabe destacar que durante o período estudado existiram várias instâncias de conflitividade. A primeira, no próprio Poder Executivo, ou seja, entre instituições subordinadas aos diversos ministérios que lutavam por interesses distintos. Por exemplo, em 1982, Jorge Peregrino, que era superintendente de comercialização externa da Embrafilme, pediu ao então chefe da DCDP, Helio Guerreiro, que emitisse uma autorização especial para que o filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias - que tinha a distribuição sob responsabilidade da empresa - pudesse ser visto por Gilles Jacob, que era o representante do festival de Cannes.^{xxi} O filme *Pra frente Brasil* tem um sentindo

peculiar pois foi proibido em pleno momento de Abertura^{xxii}, gerando grande repercussão na imprensa brasileira perguntando-se se haveria uma volta da censura as artes. Por fim, depois de uma acirrada polêmica, inclusive tendo o processo sido julgado pelo CSC (Conselho Superior de Censura),^{xxiii} o filme foi liberado para os cinemas com proibição para menores de 18 anos.

A segunda instância de conflitos estabelecia-se entre os poderes Executivo e o Judiciário. Assim, alguns produtores e/ou distribuidoras recorriam à Justiça para verem seus filmes liberados. A partir de 1979, o Judiciário passou a ter maior atuação devido à regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC).^{xxiv} Como exemplo dessa atuação pode-se citar o caso do filme *O império dos sentidos*, uma produção franco-japonesa de Nagisa Oshima, que gerou discussões intensas. O episódio mobilizou a opinião pública levando o então presidente João Baptista Figueiredo a conclamar uma cruzada contra a pornografia no Brasil.^{xxv} O filme teve sua exibição autorizada após um processo no CSC, entretanto foi liberado apenas para as salas especiais.^{xxvi}

Os embates entre liberação e censura tiveram por vezes momentos mais acirrados por questões relacionadas à política, de outras vezes pela chegada de novas estéticas cinematográficas lançadas tanto pelo cinema nacional quanto pelo cinema mundial. Os casos sobre a liberação dos filmes e as negociações servem para ilustrar alguns incidentes entre a Embrafilme e a DCDP, evidenciando que a coexistência entre essas duas instâncias não ocorreu sem conflitos. Ao contrário da música, da televisão e de outras formas artísticas que sofreram censura, o cinema foi o único que possuiu uma grande instituição estatal com voz para negociar com os censores.^{xxvii}

A indústria cinematográfica brasileira cresceu durante o regime militar com investimentos diretos (financiamentos) e apoio indireto (aumento do número de dias em que os cinemas deveriam exibir filmes nacionais).^{xxviii} Também era o Estado, através da DCDP, o fiscalizador dos filmes produzidos pela Embrafilme. A mesma DCDP também foi

a responsável pela censura dos filmes estrangeiros, do material publicitário dos filmes no país e dos curtas-metragens.

As diversas questões mencionadas acima dão noção da complexidade que permeia o estudo da indústria cinematográfica no Brasil. O estudo da relação entre a indústria cinematográfica e a censura às artes da cinematografia, nos faz antever a tônica das atuações no campo artístico durante o período de exceção.

ⁱ Sobre a chegada do cinema brasileiro ver: GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

ⁱⁱ Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939.

ⁱⁱⁱ Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1.946, obrigava os cinemas a exhibir no mínimo três filmes nacionais durante o ano. Decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951, obrigava os cinemas nacionais a exibirem a proporção mínima para cada oito estrangeiros um nacional.

^{iv} AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro [1977 – 1981]*. Niterói: EdUFF, 2000. p. 18.

^v Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969.

^{vi} Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

^{vii} Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976.

^{viii} De 1956 até 1966 o cinema brasileiro havia produzido 393 filmes. Já no ano de 1967 á 1974, ou seja, 3 anos menos que a estatística anterior, produziu 544 filmes. Ver RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50,60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e erra, 1983. pp. 35 e 64.

^{ix} O Arquivo Nacional (Brasília) possuiu vasta documentação acerca dos filmes que foram censurados no período, como será exposto adiante.

^x O arquivo Embrafilme/Funarte contém um *clipping* com as discussões travadas na imprensa desde a década de 1970 até os anos 90. Esse arquivo será melhor detalhado no tópico metodologia e fontes.

^{xi} Celso Amorim foi diretor da Embrafilme no período de 1979 até 1982.

^{xii} Cine Jornal. dimensões do mercado. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980. n.1. p. 36. Este mesmo texto posteriormente foi publicado no livro: AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade: ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.

^{xiii} *Idem*. p. 37.

^{xiv} RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema Brasileiro contemporâneo (1970-1987). pp. 399 – 154. In: RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

^{xv} SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC, 1999. p. 26.

^{xvi} STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 268.

^{xvii} *Veja*. 21 de jun de 1989. p. 24.

^{xviii} Posteriormente o DFSP mudou seu nome para DPF (Departamento de Polícia Federal).

^{xix} Constituição Federativa do Brasil, artigo 18, capítulo II promulgada em 5 de outubro de 1988.

^{xx} Ver sobre o assunto. FICO, Carlos. “Prezada Censura”: Cartas ao regime militar. *Topoi*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ/7letras, jul. 2002, n. 5. pp. 251-286.

^{xxi} Arquivo Nacional, coordenação regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo: DCPD, série “Censura Prévia”, sub-série: “Cinema”. Processo do filme *Pra Frente Brasil*.

^{xxii} O período conhecido como Abertura iniciou-se com o Governo Geisel (1974-1979) e estendeu-se até o final do Governo Figueiredo (1979-1985).

^{xxiii} Criado pela lei nº 5.536 de 21 de novembro de 1968, o Conselho Superior de Censura era um órgão ligado diretamente ao Ministério da Justiça. De fato, o CSC só foi regulado pelo decreto nº 83.973 de 13 de setembro de 1979. Ele tinha como função precípua tornar a censura das atividades artístico-culturais menos arbitrária. Foi uma espécie de segunda instância, para a qual recorreram aqueles que tendo seu trabalho censurado, não concordaram com o veto. O CSC era composto entre representantes de organismos governamentais e instituições da sociedade civil.

^{xxiv} Ricardo Cravo Albin diz que assim que o CSC passou a funcionar, vários filmes nacionais como *Das tripas coração*, de Ana Carolina, e vários estrangeiros, como *Emmanuelle*, de Just Jaeckin, foram sendo rapidamente liberados para exibição. Ver ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. pp. 195 – 209.

^{xxv} No arquivo Embrafilme/Funarte. PA/082.

^{xxvi} Segundo matéria publicada no Jornal do Brasil a partir de 1981 não seria mais censurado, para o cinema, nenhum filme nacional ou estrangeiro, que exibisse cenas de sexo, pois o CSC havia criado as salas especiais para este tipo de filme. A criação era do CSC mas ainda teria que ser sancionado pelo presidente da república. Jornal do Brasil. 25 jun de 1981. Caderno B. p. 2.

^{xxvii} Embora outras formas artísticas como a televisão, a música e o teatro tivessem instituições que garantiam seu diálogo com a censura, nenhuma dessas instituições era estatal. Sendo assim, embora tais manifestações artísticas pudessem contar com o apoio de graças a tais instituições, quer por seu prestígio, quer por sua tradição, foi a nascente indústria cinematográfica brasileira que mereceu do Estado um olhar mais cuidadoso.

^{xxviii} A resolução do INC n. 60/71 fixava a exibição obrigatória de filme nacional de longa metragem de 84 dias por ano. Posteriormente, a resolução do INC nº 106/75 aumentou a obrigatoriedade para 112 dias por ano.