

# CENSURA CINEMATOGRAFICA NO BRASIL E EM PORTUGAL:

## COMPARANDO BASES DISCURSIVAS

José Wandembergue de Oliveira Júnior<sup>1</sup>

**Resumo:** Brasil e Portugal, dentre outras tantas coisas, compartilham períodos de suspensão do regime democrático com a instauração de ditaduras civis-militares. Dentre as medidas tomadas pelos dois regimes ditatoriais temos a censura prévia às produções culturais, o que garantia que, antes de vir a público, as produções fossem submetidas à apreciação de censores que tinham o poder de modificar e suprimir trechos ou até proibir a veiculação das obras apreciadas. Nesta comunicação temos como objetivo analisar as bases discursivas utilizadas pelos censores para mutilar ou proibir integralmente produções cinematográficas que entrariam em circulação em Portugal e no Brasil. Em outras palavras: quais os argumentos utilizados pelos censores brasileiros e portugueses para a supressão de trechos dos filmes? Quais as bases ideológicas que sustentavam discursivamente o trabalho dos censores? Havia documentos que direcionavam o olhar dos agentes da censura filmica? Tendo como referência essas questões, intenta-se fazer uma análise de como os censores dos dois países liam as películas submetidas e percebiam possíveis ameaças aos regimes e suas bases ideológicas, especialmente dentre os anos de 1968 e 1974, período do endurecimento do regime militar brasileiro e do governo de Marcello Caetano em Portugal.

**Palavras-Chave:** Censura; Cinema; Ditadura.

**Contacto:** junioroli@gmail.com

### Introdução

Este trabalho tem como objetivo comparar os trabalhos das comissões de censura ao cinema das ditaduras brasileira e portuguesa entre 1968 e 1974, período em que Portugal viveu uma esperança de abertura frustrada, a chamada Primavera Marcelista, e o Brasil passava pelo auge da repressão e sucesso econômico do governo autoritário. A comparação entre a censura cinematográfica dos dois lados do Atlântico se dá pela grande discrepância na análise de um mesmo filme pelos dois grupos, pela diferença de formação dos censores, pela produção de relatórios de forma diferenciada e pelos argumentos utilizados por ambos os grupos. Ressalta-se ainda que este estudo será um apontamento de pesquisa, pois um maior aprofundamento destas se dará na tese em desenvolvimento.

---

<sup>1</sup> Doutorando em História na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Júnior, José Wandembergue de Oliveira. 2020. “Censura cinematográfica no Brasil e em Portugal: Comparando bases discursivas”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 223-232. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Utiliza-se aqui a documentação do Secretariado Nacional de Informação e Turismo que está sob guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e ainda os documentos da Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP) que estão sob guarda do Arquivo Nacional brasileiro, com consulta virtual. Este estudo se caracteriza como um apontamento de questões e caminhos para análises e estudos mais aprofundados, não sendo possível esgotar todas as problemáticas e possibilidades destas fontes neste curto espaço.

### **A Primavera Marcelista e a Comissão de Censura**

Com o início do governo de Marcello Caetano em 1968 na presidência do conselho de ministros, após o afastamento de Salazar por motivos de saúde, Portugal viveu um período de esperança de abertura do regime a afrouxamento na censura e repressão. Esse período ficou conhecido como Primavera Marcelista, e estava relacionado a uma postura pretensamente mais “liberal” do novo presidente do conselho de ministros, pois Caetano

“(…) defendia, sim, um maior respeito por parte das autoridades administrativas pelas leis, pelos direitos de cada um, e advogava um programa de descompressão política, de ‘liberdade possível’, que desenvolvesse alguma vida real ao sistema corporativo e um outro dinamismo à participação, que se queria ordeira e ponderada, dos cidadãos na coisa pública” (Brito 1999, 48).

O clima de renovação e esperança deu sinais de que se confirmaria em vários aspectos sociais e administrativos em Portugal. Um dos reflexos destas mudanças se deu na Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, que passou a admitir uma maior abertura para temas e cenas, antes proibidas, que poderiam ser aceitas. Ainda,

“As Comissões de Exame e Classificação dos Espectáculos foram refrescadas, entrando algum censores mais jovens, sendo outros mais anquilosados. Deram-se orientações mais abertas, permitindo aparecer no écran um outro título de maior acutilância crítica e social, uma ou outra ‘imoralidade’” (António 2001, 45)

A censura cinematográfica ensaiou um alargamento da tolerância de cenas, temas e diálogos mostrados nas salas de cinema. Na leitura das atas da comissão de censura do período de 1968 a 1974 é fácil perceber que nos debates entre os integrantes da comissão a tentativa de abertura, mesmo que lenta, era clara:

“Entende [Dr. Gonçalves Pereira] que, se se tem estado a procurar fazer uma cuidada abertura e se, por outro lado, se limita constantemente essa abertura, é evidente que se nega em todos os pontos o sentido dessa abertura. Compreende que, estando em causa valores essenciais e morais que à Comissão cabe defender intransigentemente, não seja de considerar a abertura; mas, nos casos de farsas apenas brejeiras, não vê que haja razão para não aplicar a abertura” (SNI 16/02/71, 9).

Ainda na ata de 26 de abril de 1971:

“Compreende [Dr. Gonçalves Pereira] que, em 1968, quando o filme foi visto, o problema da pílula não estivesse dentro da bitola da Comissão, o que não será por certo o caso de hoje, depois da abertura operada” (SNI 26/04/71, 6).

Essa abertura para cenas que pudessem ‘ferir’ a tradição, a família ou o casamento não se operava, porém, em filmes com temáticas relacionadas à guerra<sup>2</sup> a partir do aumento dos conflitos nas ex-colônias portuguesas na África. A sensação de uma ‘primavera’ rapidamente vai se transformando no aumento das tensões internas em Portugal e, posteriormente, o fim do regime estadonovista em 1974. Segundo Brito, 1999:

“(…) os dois andamentos do marcelismo são, afinal, a história da falência do reformismo chegado ao poder, a crónica da impossibilidade política de resolver a questão da guerra e, com isso,

---

<sup>2</sup> Para um maior aprofundamento na questão da censura às cenas de violência e erotismo, ver: Morais, Ana Bela, *Censura ao Erotismo e Violência - Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*, Húmus, 2017.

de levar por diante um processo de transição a partir do próprio regime. Num primeiro momento, tentar liberalizar sem abandono do esforço militar nas colónias, num segundo momento, manter o esforço militar em África, sacrificando a liberalização e, com ela, o próprio regime” (Brito 1999, 47).

### **Censura no Brasil**

A censura no Brasil é uma prática anterior ao golpe que iniciou a ditadura militar de 1964, Costa (2006) argumenta que a repressão às opiniões contrárias ao poder estabelecido já estava presente desde o período colonial com as investigações às heresias. Assim, a censura ao cinema empreendida pelo regime autoritário seria uma sistematização e burocratização do que já ocorreria de forma rotineira.

A partir do regime de 1964 os serviços de censura ao cinema e teatro<sup>3</sup> foram centralizados e subordinados ao Departamento de Polícia Federal, dessa forma o controle sobre o que poderia ou não ser apresentado ao público passa para a alçada da polícia. Ao mesmo tempo em que dava mais importância à censura devido à nova posição na hierarquia estatal, também deixava a comissão sujeita às interferências dos superiores. Segundo Stephanou:

“A Divisão de Censura era um órgão extremamente dependente dentro da máquina pública, subordinada ao Ministro da Justiça e ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e inferiorizada na relação com os órgãos de segurança e informação do Estado, a DCDP possuía uma autonomia decisória mínima, dependendo de autorizações e ordens superiores mesmo para as decisões mais corriqueiras” (Stephanou 2004, 75).

Mesmo tendo sua área de atuação e autonomia bem delimitadas e se caracterizando como um aparelho burocrático clássico (Stephanou 2004, 9), eram constantemente cobrados<sup>4</sup> para o aumento ou diminuição do seu rigor a depender da

---

<sup>3</sup> Usamos aqui o plural pois antes do governo ditatorial as censuras eram descentralizadas, tendo cada Estado da federação ou região um órgão de censura próprio que deliberava sobre a classificação etária das películas apresentadas.

<sup>4</sup> Em um relatório do Estado-Maior do Exército de título “Relaxamento de Costumes” (Fundo DCDP, SAG, SCO, SsIS. ANDF/CRDF.), temos: “O Estado-Maior do Exército, em um relatório intitulado

obra analisada, dos realizadores envolvidos ou da visibilidade que o caso poderia ter na mídia nacional e internacional.

Um ponto de destaque do trabalho do censor após 1964 é o seu enquadramento enquanto profissão com carreira e, posteriormente, com a lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, a contratação se daria por concurso público em que um dos pré-requisitos seria que o candidato tivesse curso superior em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Para aqueles que já eram funcionários, mas não tinham o diploma do ensino superior, houve a criação de cursos de formação que concedessem o título para que pudessem continuar na função. Os censores tinham cerca de 500 horas-aula em disciplinas diversas, como por exemplo introdução à sociologia, comunicação e sociedade, filosofia da arte, técnica de cinema, técnicas de televisão e ética profissional.<sup>5</sup>

Ao contrário da ideia de uma censura arcaica, desorganizada e incompetente, o que houve foi um forte aprimoramento e organização do aparelho censor e das técnicas de censura, denotando a importância que o governo dava à interdição de imagens no cinema. Essa importância derivava da ideia de que o Brasil, e o Ocidente em geral, estaria sendo constantemente atacado pelo comunismo internacional, que teria no território brasileiro agentes que tentavam ganhar a juventude a partir da propagação de certas imagens no cinema.

O ideário da ditadura brasileira apregoava que o golpe e o regime estavam tentando salvar a nação desta pretensa ameaça comunista, que parecia estar cada vez mais forte. A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), conjunto de ideias<sup>6</sup> posteriormente transformadas em lei, preconizava que a guerra contra o contágio comunista era constante e difusa. Os comunistas se infiltrariam no Brasil a partir das universidades, cinema, música e literatura espalhando seu comportamento subversivo. Segundo publicação da ESG:

---

Relaxamento dos Costumes, alerta o SCDP, entre outros órgãos de segurança e controle, para os três perigos que ameaçavam o Brasil: o ‘descrédito da religião’, a ‘violência da onda pornográfica’ e o ‘materialismo das doutrinas marxistas’.

<sup>5</sup> Ofício nº 231/69 – SCDP, de 24 de abril de 1969. Fundo DCDP, SAG, SCO, OS. ANDF/CRDF.

<sup>6</sup> A Escola Superior de Guerra (ESG), é uma instituição brasileira que, desde antes do golpe militar e até hoje, se dedica a estudar a realidade do Brasil e traçar planos para o futuro. No período do governo autoritário conheceu o seu auge e produziu diversos cursos e publicações relacionados à Doutrina de Segurança Nacional, bem como à guerra contra a infiltração comunista.

“A subversão deve ser entendida como o conjunto de ações de carácter predominantemente psicológico que buscam de maneira lenta, insidiosa, progressiva e, pelo menos inicialmente, clandestina e sem violência – a conquista física e espiritual da população sobre a qual são desencadeadas, através da destruição das estruturas sociais, levando-a a aspirar a uma forma de comunidade diferente, pela qual se dispõe ao sacrifício” (Estado-Maior das Forças Armadas 1969, 10).

### **Censura e subjetividade em Portugal**

Em Portugal, os aspectos censuráveis se resumiam a três grandes temas: Aspectos Morais, aí inseridos cenas e temas que envolvessem adultérios, divórcios ou ataques à religiosidade portuguesa; Aspectos Sociais, quando os filmes criticavam as forças armadas ou a hierarquia militar; e Aspectos Criminais, quando eram mostradas cenas detalhadas de crimes.<sup>7</sup>

Para atingir esse objetivo a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, formada por cerca de doze pessoas indicadas pelo Ministério da Educação Nacional e do Sistema Nacional de Informação e Turismo com remuneração fixada pelo Ministro da Educação e configurando uma prestação de serviço,<sup>8</sup> reunia-se regularmente para a análise dos filmes que seriam exibidos em Portugal e, após a apreciação da película em subgrupos ou por todos eles, o filme poderia ser liberado totalmente, liberado com cortes ou totalmente proibido. É importante perceber que as atas e relatórios apresentam um breve debate, que poderia ser mais longo a depender da divergência de opiniões dos censores, onde cada um dos componentes anunciava e justificava o seu voto.

No trabalho de análise das atas da comissão é notório a importância dada à subjetividade de cada integrante da comissão. Essa subjetividade é definitiva no carácter das decisões tomadas em relação aos filmes, por isso que, na já referida primavera marcelista, a comissão é “refrescada” com novos integrantes mais jovens, não havendo decretos ou novos regulamentos sobre o que poderia ou não ser apresentado no cinema, ficando ainda os três aspectos já referidos.

A análise particular de cada censor fala mais alto e os seus valores pessoais e ideológicos são sempre postos em foco no momento de proferir seu voto. As atas

---

<sup>7</sup> Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa: S.N.I., “Directrizes para uso da censura cinematográfica” [s.d.]. Consultado em Fundo MFR Pasta 009

<sup>8</sup> De acordo com o Decreto-lei nº 34.560, de 11 de maio de 1945.

evidenciam o destaque à subjetividade quando o secretário, ao redigi-la, detalha os votos e as respectivas justificativas. Ficam explícitas opiniões pessoais, análises do que poderia ou não chocar o público médio, o que seria ou não entendido pelo espectador e o que poderia atingir as famílias, como por exemplo na análise do filme *Não Somos de Pedra* (*No somos de piedra*, Manuel Summers, 1968):

“Discordou [Dr. Gonçalves Pereira] do argumento invocado pelo Reverendo Padre Teodoro, de que os pais de muitos filhos sairiam do cinema amachucados, depois de verem este filme, apresentando como exemplo inverso o Senhor Dr. Souza Barriga, o qual, sendo pais de oito filhos, não se sentiu nada atingido e tanto assim que aprovou o filme.

(...)

O Senhor Dr. José Cabral, voltando a usar a palavra, salientou não compreender como se possa reprovar este filme, onde não há erotismo, nem adultério efectivo, e se tenham autorizado outras fitas onde existe adultério perfeito. Contestou, ainda, que este filme apresente qualquer ataque à família, confirmando assim o seu voto de aprovação” (SNI 26/04/71, 6).

Este trecho citado traz um exemplo claro da importância da subjetividade na análise dos censores e essa mesma subjetividade é invocada quando, no momento do debate, há discordância entre os pareceres. Segundo António (2001, 56) é fácil encontrar “um conjunto de declarações de voto, por vezes aparentemente contraditórias, excluindo-se umas às outras, parecendo evoluir ao sabor dos caprichos momentâneos dos diferentes censores”.

Segundo Morais (2017) “uma característica inerente à Comissão de Censura era a sua arbitrariedade nos critérios, (...) tudo parece depender do critério pessoal de cada Comissão de Censura e de cada censor em particular”. Podemos atestar neste trecho da ata supracitada a importância dada aos critérios pessoais e a falta de objetividade, quando o vogal José Cabral avalia que não há cenas que justifiquem a reprovação da película. Ainda, a vida pessoal de um censor, pai de oito filhos é levada em conta para fazer a comparação de que, se ele não se chocara com o filme, as famílias portuguesas

também não o fariam, lhe conferindo uma aura de ‘autoridade’ ou exemplo estendido para os possíveis espectadores.

No Brasil, mesmo com todo o aparato burocrático e especializado da censura, a subjetividade também era parte integrante do trabalho dos agentes, porém na produção dos relatórios da Divisão de Censura de Diversões Públicas a objetividade era recorrente, com relatórios de censura mais impessoais e ‘técnicos’, dentro da tradição burocrática do Estado brasileiro. Porém o trabalho da censura não deixa de lado os sentimentos, ideologias e leituras de mundo dos seus agentes, o que se destaca é a diferença na produção dos relatórios.

### **Considerações Finais**

O trabalho do censor, em Portugal e no Brasil, esteve sempre conectado às emoções, sentimentos e ideologias dos seus agentes. O fato de ter havido uma maior profissionalização ou uma pretensa maior tecnicidade no lado brasileiro em comparação com o português não os torna mais intelectuais ou justificáveis. Se, como já afirmado anteriormente, os censores portugueses não podiam liberar filmes baseando-se em Aspectos Morais, Sociais e Criminais – importante salientar que no documento norteador da censura, os aspectos morais vem antes de qualquer outro -, os censores do outro lado do Atlântico deveriam combater a “conquista espiritual da população” e seus principais objetivos eram prezar pela segurança nacional ao não tolerar nas diversões públicas a “propaganda de guerra, subversão política ou social e o preconceito de raça ou classe”.<sup>9</sup>

Não é possível empreender o trabalho dos censores sem o emprego de ideologias e sentimentos próprios, mesmo com o arcabouço teórico, quer concordemos com sua validade ou não, recebido pelos agentes. Assim, não se pode afirmar que a censura cinematográfica brasileira era objetiva ou técnica e a portuguesa mais subjetiva, o que se pode dizer é que os censores brasileiros tinham uma formação teórica, uma profissionalização e nos seus pareceres e relatórios eles tentavam evidenciar um maior grau de tecnicidade e profissionalismo, o que não era uma preocupação tão significativa para os censores portugueses, estes indicados por integrantes do governo para exercer uma função que não era geralmente a sua principal fonte de renda.

---

<sup>9</sup> Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967.

Tanto os censores portugueses como os brasileiros deveriam intervir em imagens ligadas à subversão, fosse ela moral, política ou religiosa. O aspecto moral atravessa as análises das duas comissões de censura em todos os momentos, denotando a sua importância para os dois regimes autoritários. Qual a relação entre moral e autoritarismo para os dois regimes? Como os censores identificavam os ataques a moral? Quais cenas ou diálogos seriam mais transgressores? O que configuraria uma transgressão moral? Quais as diferenças entre o que poderia ser aceito pelas censuras em Portugal e Brasil? Essas são algumas perguntas que, apesar de fundamentais, não podem ser respondidas em tão curto espaço e apontam para uma pesquisa mais extensa a ser empreendida.

Não se pode caracterizar o trabalho da censura como incompetente ou pouco inteligente, como já fora recorrente nas análises feitas do trabalho do censor. Ainda que não se concorde com as análises da censura, desclassificá-la é, também, diminuir o poder e o alcance da crueldade da repressão à livre circulação de ideias, suavizando a figura da censura e do censor. De acordo com Lucas (2017, 306): “Desqualificar a censura, por meio de uma presumida ação equivocada dos censores, oculta o lugar que esta teve no arranjo das forças e poderes colocados em ação pelo Estado e por setores da sociedade civil.” Deve-se, sim, analisar o lugar da censura e sua importância para a manutenção dos regimes autoritários que a pôs em prática e pensar o porquê de certas cenas serem proibidas, problematizando a sua relação com a política estatal.

## **BIBLIOGRAFIA**

- António, Lauro. 2001. *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Museu República e Resistência. 2 ed.
- Brito, J. M. B. de (coord.) 1999, *Do Marcelismo ao Fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Lucas, Meize R. L. *Censura em tempos de exceção: o interdito nas telas de cinema do Brasil (1964 - 1985)*. 2016. Porto: Actas do VI Encontro Anual da AIM, 2016.
- Morais, Ana Bela. 2017. *Censura ao Erotismo e Violência – Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*. Húmus, 2017
- Stephanou, Alexandre Ayub. 2004. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público. Um processo de ‘modernização burocrática’ e seus impedimentos (1964-1988)*. Porto Alegre: Tese (Doutorado em História) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Vieira, Nayara da Silva. 2010. *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. Brasília: Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília.

## **FONTES CONSULTADAS**

Serviço Nacional de Informações – Actas da Sessões 1968-1971 Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29

Estado-Maior das Forças Armadas. (1969) Aspectos da guerra contemporânea: a guerra revolucionária. Rio de Janeiro, Escola Superior de Guerra, Departamento de Estudos.